

EL HISPANOFLAMENCO Y EL MANUELINO

por

JESÚS M.^a CAAMAÑO MARTÍNEZ

El señor marqués de Lozoya traza un breve cuadro de la “ruda polémica” que en torno al manuelino se sostuvo en Portugal¹. Posturas extremas, bien conocidas, van desde negarle entidad y, consecuentemente, rango de estilo, hasta otorgarle, por el contrario, un carácter individual, único, sin aportaciones foráneas, íntegramente autóctono, expresión del espíritu nacional, de los ideales y empresas históricas del pueblo portugués en ese momento. Por su parte, el señor marqués de Lozoya reconoce, de un lado, la personalidad y altas cualidades estéticas del manuelino; y, del otro, su integración dentro del mundo hispánico. “Si hacemos una descripción general de uno y otro estilo —escribe, refiriéndose al manuelino e hispanoflamenco—, coincidirán... de tal manera que podríamos impunemente cambiar los epígrafes. Pero el estilo “Isabel” es más antiguo y se ofrece en ejemplares magníficos algunos años antes de que surjan las maravillas de Belem y de Batalha, coincidiendo con una época de estrechísimas relaciones políticas y culturales entre ambos países”².

Con todo, aún hoy, al tratar del manuelino, se omite frecuentemente toda alusión al hispanoflamenco, conducta poco justificable incluso cuando se le considere un mero fenómeno afín y paralelo, sin contactos y sólo con cierta prioridad cronológica. Mas, desde nuestro punto de vista, la originalidad, fuerza expresiva y riqueza imaginativa del manuelino se imponen con la misma evidencia que los préstamos hispanoflamencos que engrosan su capital artístico. El hispanoflamenco nutre la savia del tronco manuelino, no con exclusividad pero, sí, en elevada proporción y con elementos esenciales que determinan en buena parte su fisonomía. Ese árbol frondoso,

¹ *Historia del Arte hispánico*, Barcelona, 1954, t. II, p. 543 y ss.

² *O. c.*, p. 554.

recargado y desbordante, arraigado en suelo portugués y aclimatado a su cielo, hunde sus más recias raíces en las tierras del reino vecino.

Sería fácil —ya otros han insistido en este aspecto— hacer un vocabulario de las formas plásticas comunes a uno y otro estilo. En la revista "Goya", se ha realizado una excursión a través de la columna torsa³, con ejemplos de arcos y nervios que continúan la línea helicoidal de los soportes. Los temas decorativos de la cuerda, las bolas y la cadena; el perfil de las tracerías, el de los capiteles, ya poligonales, ya a modo de cojín o almohadilla; el de las basas, donde se conectan y funden las basecillas en que, a distintas alturas, rematan baquetones y molduras de diverso tipo; la presencia de arcos polilobulados, policéntricos, mixtilíneos; la traza de las bóvedas, etc., son vocablos de ese léxico común.

Reynaldo dos Santos⁴, al ocuparse del conglomerado manuelino del Pazo de Cintra, registra la seducción del arte andaluz, en su vertiente islámica y mudéjar, que allí se nota incluso en los nombres de los aposentos —Sala de los Arabes, de los Leones, de las Dos Hermanas, jardín de Lindaraja...—; seducción que el ilustre investigador limita a un área y a una dirección dentro del manuelino. Pero, en realidad, casi todos los caracteres comunes por nosotros apuntados —y otros que señalaremos— nos llevan igualmente al mundo mudéjar, si bien a través del hispanoflamenco. Porque, como ha demostrado con amplitud el profesor Azcárate⁵, el genio del hispanoflamenco descansa, precisamente, en la incorporación de la fuerte tradición mudéjar, popular e hispánica, a la corriente del gótico flamígero, de corte europeo, en especial de los Países Bajos —razón por la que, de acuerdo con el citado autor, preferimos el término "hispanoflamenco" a los de "isabelino" o estilo "Isabel" o "Reyes Católicos", con los que también se designa dicho estilo—.

Pues bien, de raíz mudéjar son los arcos lobulados y mixtilíneos, que, unidos a formas flamígeras, dan lugar a las más pródigas combinaciones y entrecruzamientos; las bóvedas estrelladas que disponen terceletes y combados de tal suerte, que en torno a la clave central tienden a crear un espacio vacío evocador de las bóvedas de nervios

³ MARÍA BELÉN PORTILLO CARDONA, *Una forma barroca del Gótico español*, "Goya", n.º 62 (septiembre-octubre, 1964), p. 84.

⁴ *O estilo manuelino*, Lisboa, 1952.

⁵ *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*, de la serie "Artes y Artistas", Madrid, 1958. Véanse, asimismo, otros estudios del autor citados en la bibliografía de esta obra.

califales; la red geométrica tendida por muros y soportes, que se remonta a la decoración de *sebka*; la moldura que, a modo de alfiz, encuadra los vanos; la repetición de unos mismos motivos emblemáticos, ya sean la Y y la F de Isabel y Fernando o la M de don Manuel, ya el yugo y las flechas o la esfera armilar, ya los escudos del uno o de los otros; la decoración epigráfica en que, como jaculatoria a Alá, se repite monótonamente el mismo texto, cual el "leauté faray" "tant je seray", de Batalha, o el "vanitas vanitatum et omnia vanitas", del Palacio del Infantado, de Guadalajara; el desarrollo, por jambas y arcos, de baquetones que, al cruzarse, dan lugar a formas —corrientemente exagonales— que traducen la labor de lacería.

El mudejarismo del manuelino no se circunscribe, por tanto, al sector de inspiración andaluza. Todo el manuelino está teñido de mudejarismo, pues le alcanza cuando bebe el licor, ya preciosamente elaborado, del hispanoflamenco. Entre hispanoflamenco y manuelino hay, a nuestro juicio, implícitamente contenido en los párrafos precedentes, algo más que comunidad de vocablos; poseen, en lo esencial, una misma gramática.

Los edificios religiosos manuelinos —en lo que resta, al menos— no ofrecen en planta ni en su estructura fundamental ninguna peculiaridad que, por sí sola, permita aislarlos y definirlos. Tal ocurre con las plantas del Jesús de Setúbal, de los Jerónimos de Belem⁶ y de Santa Cruz de Coimbra. El altar mayor en alto del Jesús tampoco constituye singularidad, pues no es solución infrecuente en iglesias conventuales, cual en Santo Tomás de Avila, a fin de facilitar la participación de la comunidad en los oficios litúrgicos. Es la decoración, pese a las coincidencias, lo que caracteriza realmente al manuelino.

La comparación, así, de obras hispanoflamencas y manuelinas revela la identidad esencial de su gramática y la dependencia, en su origen, del manuelino respecto al hispanoflamenco. Estas comparaciones son luminosas por más que no se pretenda señalar en la mayoría de los casos una relación directa entre las obras concretas comparadas. Veámoslo.

El Jesús de Setúbal o la capilla mayor de Nuestra Señora del Pueblo, de Caldas da Rainha, emparejan en la sencillez de sus bóvedas y en la sobriedad general de su arte con lo hecho por Juan Guas en la Cartuja del Paular. Analogías evidentes enlazan el arco triunfal policéntrico de la citada iglesia de Caldas da Rainha con la puerta

⁶ Entre la planta del Jesús de Setúbal y la de los Jerónimos de Belem no existe, a nuestro parecer, más que una semejanza vaga y genérica.

de la escalera de don Pedro Tenorio, en la catedral de Toledo. Y las cabezas de las ménsulas del claustro del Jesús de Setúbal evocan las más finas, que se asoman en lo alto de los pilares torales de San Juan de los Reyes.

El entrecruzamiento de arcos de la portada principal de la catedral de Guarda, de la portada de la capilla de la Universidad de Coimbra y del ingreso a las "Capelas imperfeitas" de Batalha, cara interior —entre otras muchas—, se sujeta a un esquema tan difundido dentro del hispanoflamenco que, a modo de mera ilustración, citaremos el remate del paño del trascoro de la catedral primada, lado de la Epístola, en el que interviene Guas. Las ménsulas y doseles del ingreso a las "Capelas imperfeitas", las columnillas y molduras, el entramado vegetal que, sin solución de continuidad, corre por jambas y arquivoltas formando un "calado", son notas que, unidas al entrecruzamiento de los arcos, se dan conjuntamente en numerosas obras hispanoflamencas del foco toledano ⁷.

Es digna de cotejo la portada de Penamacor, trasdosada por arco que se ensancha tras un estrangulamiento, con variantes españolas más complicadas, cual la del claustro de la catedral de Segovia y la de la iglesia de Santa Cruz, en esta misma ciudad. La puerta de la capilla Cadaval en Olivença se hermana con las de acceso a las escaleras en los patios del Hospital Real de Santiago de Compostela. La fachada principal de la iglesia parroquial de Colega y la portada del Sagrario, de Málaga —muy diferentes en talla— se atienen en lo fundamental a una misma traza. Sospechamos que el pórtico Sur de los Jerónimos de Belem, con su doble puerta de arco carpanel con entablamiento encima, doble tímpano y bóveda de nervios, se inspira concretamente en la Puerta de los Leones de la catedral de Toledo ⁸. La fachada de Santa Cruz de Coimbra, muy alterada, deja adivinar su probable parentesco con la fachada, también modificada, de San Pablo, de Valladolid. La portada de la casa Sub-Ripas, de Coimbra,

⁷ Recogemos, naturalmente, sólo las coincidencias —y éstas, primordiales—, desentendiéndonos en la presente ocasión de los matices individuantes del manuelino.

⁸ Nada afectan a lo que sostenemos las alteraciones de la Puerta de los Leones, sobre la cual véase, también, AZCÁRATE, *Análisis estilístico de las formas arquitectónicas de la Puerta de los Leones de la Catedral de Toledo*, "Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina", Murcia, 1961-1962.

El chapitel de la torre de la iglesia de San Juan Bautista, de Tomar, acaso imite, a su vez, el de Hanequin, en la torre de las campanas de la catedral de Toledo.

en el modo de enlazar la puerta con la hornacina y en su temario ornamental, apunta hacia el hispanoflamenco del foco burgalés, cual, verbigracia, se nos ofrece en la fachada de la sacristía de la capilla del Condestable, de la catedral de Burgos.

Por mor de la brevedad y por su analogía con las portadas, no nos detenemos a considerar los monumentos funerarios. El claustro de los Jerónimos de Belem y el claustro Real de Batalha, en relación con el hispanoflamenco, nos inducirían a un examen especialmente dirigido a elementos aislados, que no entra en nuestro propósito. Las tracerías del piso bajo y los vanos del piso alto del claustro de Santa Cruz, de Coimbra, se nos presentan, en cambio, como una versión, más simple y sobria —y también más ruda—, del claustro de San Juan de los Reyes. Pensamos que mucho de lo hecho por Francisco de Arruda en la Torre de Belem tiene su explicación en España, en edificios como el Palacio del Infantado o el Castillo de Manzanares el Real, con sus galerías y garitones⁹. Pero es en otros edificios, cual el Colegio de San Gregorio de Valladolid, donde se observa más clara conexión con el arte de los Arruda. En San Gregorio, como más tarde en Tomar, los elementos arquitectónicos tienden a disfrazarse. En la fachada del Colegio vallisoletano se renuncia a pilares, columnillas o baquetones para establecer calles y cuerpos; son troncos retorcidos y enlazados los que trazan el sistema en cuadrícula; y la piedra desaparece bajo una fingida labor de cestería y otros motivos ornamentales. Toda la fachada surge como una excrecencia natural. Los propios reyes de armas, salvajes y demás figuras tenantes, evocan las de los contrafuertes de Tomar.

Una igualmente poderosa exuberancia vegetal aflora en los vanos del piso alto del Colegio de San Gregorio. Jugosos cogollos penden en las corladuras; haces vegetales, anudados separadamente y entre sí, siguen la línea de los arcos y cuelgan, a manera de guirnaldas, en los tímpanos¹⁰, en cuyos espacios libres se columpian, agarrados a sendas ramas, dos angelitos, a un tiempo que cubre la restante superficie el emblema de Fray Alonso de Burgos, la flor de lis, dentro de una red geométrica de raíz mudéjar. Hallamos cierta

⁹ Cotéjense, por ejemplo, el antepecho y columnas de los balcones geminados de la Torre de Belem con el antepecho y columnas del piso alto del patio del Palacio del Infantado.

¹⁰ El esquema recuerda el de la portada de la Concepción Vieja, de Lisboa, con decoración ya esencialmente plateresca.

semejanza entre estos vanos y, por ejemplo, la portada principal de la iglesia parroquial de Viana do Alentejo.

El manuelino, pues, se “apropia”, a nuestro juicio, de un rico repertorio formal hispanoflamenco, es decir, lo hace “propio”. Este repertorio formal —tornando el símil usado más arriba— no es una serie de vocablos sueltos; constituye todo un lenguaje. Pero el manuelino no lo toma íntegra ni pasivamente; injerta vocablos ajenos al hispanoflamenco e imprime un acento peculiar. Hispanoflamenco y manuelino no se confunden, si bien participan de unos medios de expresión. Y uno y otro no se mantienen inalterables. En el manuelino —como en el hispanoflamenco— se percibe la distinta habla de las generaciones, de las escuelas y de los artistas.

La presencia de españoles entre los artistas manuelinos es hecho de antiguo registrado. En buena parte son gente oriunda de Vizcaya. De origen vizcaíno —hoy diríamos “santanderino”, como precisa el profesor Martín González¹¹— son los Castillo, entre tantos otros. Esta aportación humana —difícil de sopesar en su justa medida, pues generalmente no podemos ir más allá de sus nombres, ni fijar su importancia, ni su trayectoria, ni su obra— sería de suyo suficiente a explicar la influencia del hispanoflamenco en el manuelino. Pero creemos que a su vez los artistas lusitanos debieron tener un conocimiento más directo de las creaciones hispanoflamencas, fenómeno totalmente lógico dadas la vecindad y estrechas relaciones de ambos países. Este más directo conocimiento que propugnamos decláranlo, a nuestro parecer, las obras. En un futuro acaso se nos dé una confirmación documental. Del mismo modo que hoy sabemos —por dato inédito facilitado por el señor Azcárate¹²— que Nicolás Chanterenne trabajó en el Hospital Real de Santiago de Compostela, bajo la dirección de Enrique Egas, antes de pasar a Portugal; quizás descubramos mañana que Boytac llegó a Portugal desde España. Porque España ha servido de puente a numerosos artistas que se encaminaron a Portugal, como recuerda el señor Martín González a propósito de Felipe Odart¹³.

Indudablemente, el manuelino ha dejado también rastros en

¹¹ *La huella española en la escultura portuguesa*, Valladolid, 1961, p. 11. Este estudio se abre con el rastro de artistas de origen hispano en el manuelino.

¹² Recogemos sólo este dato del estudio del Sr. Azcárate sobre el Hospital Real de Santiago de Compostela, entregado ya para su publicación, estudio en el que documenta el intenso intercambio con Portugal en relación con dicha obra.

¹³ *O. c.*, p. 15.

tierra española. Tales, los pilares y pináculos torsos de la portada del Palacio de los Montarco en Ciudad Rodrigo, en zona colindante con suelo portugués y de un aire nítidamente boytaciano. O bien el alzado de las naves de Santa María de Pontevedra, cuya nave central, más alta, ofrece unas pilastrillas sobre los pilares —éstos a su vez con columnas torsas en los ángulos—, ello sin duda inspirado en el Jesús de Setúbal¹⁴. Pueden, por tanto, escucharse en España ecos manuelinos, pero, debido al avance cronológico del hispanoflamenco sobre el manuelino, son ecos escasos y tardíos.

¹⁴ Vid. JESÚS M.^a CAAMAÑO, *Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*, Valladolid, 1962, p. 273 y ss.