

su hermosa alma un sentimiento de envidia ó de inquieta rivalidad, ni perturbó su equilibrio. Hasta entonces había sido el pintor tímido de las vírgenes de Umbría y de los niños Jesús; se fué emancipando; su composición se hizo más amplia, su dibujo más flexible, su pensamiento más maduro, pero aún se descubría el recuerdo del Perugino en las obras del período florentino.

En Septiembre de 1508 se encontraba en Roma. Su pariente Bramante había hablado de él á Julio II. Fué el pintor oficial del papado en aquel momento único y efímero, entre Savonarola y Lutero, en que el pontificado parece haber asumido la dirección de la política y de la civilización modernas, tratando de conciliar con un catolicismo platónico las dos tradiciones cristiana y clásica, la filosofía y la religión, la especulación libre y el dogma—unir paternalmente en la sonrisa de una misma beldad á Diotima y á María, á Apolo y á Jesús—. Rafael escribió en los muros del Vaticano el *Credo* del Renacimiento. Estas grandes composiciones, la *Disputa del Santo Sacramento* y la *Escuela de Atenas*, el *Parnaso*, *Heliodoro echado*



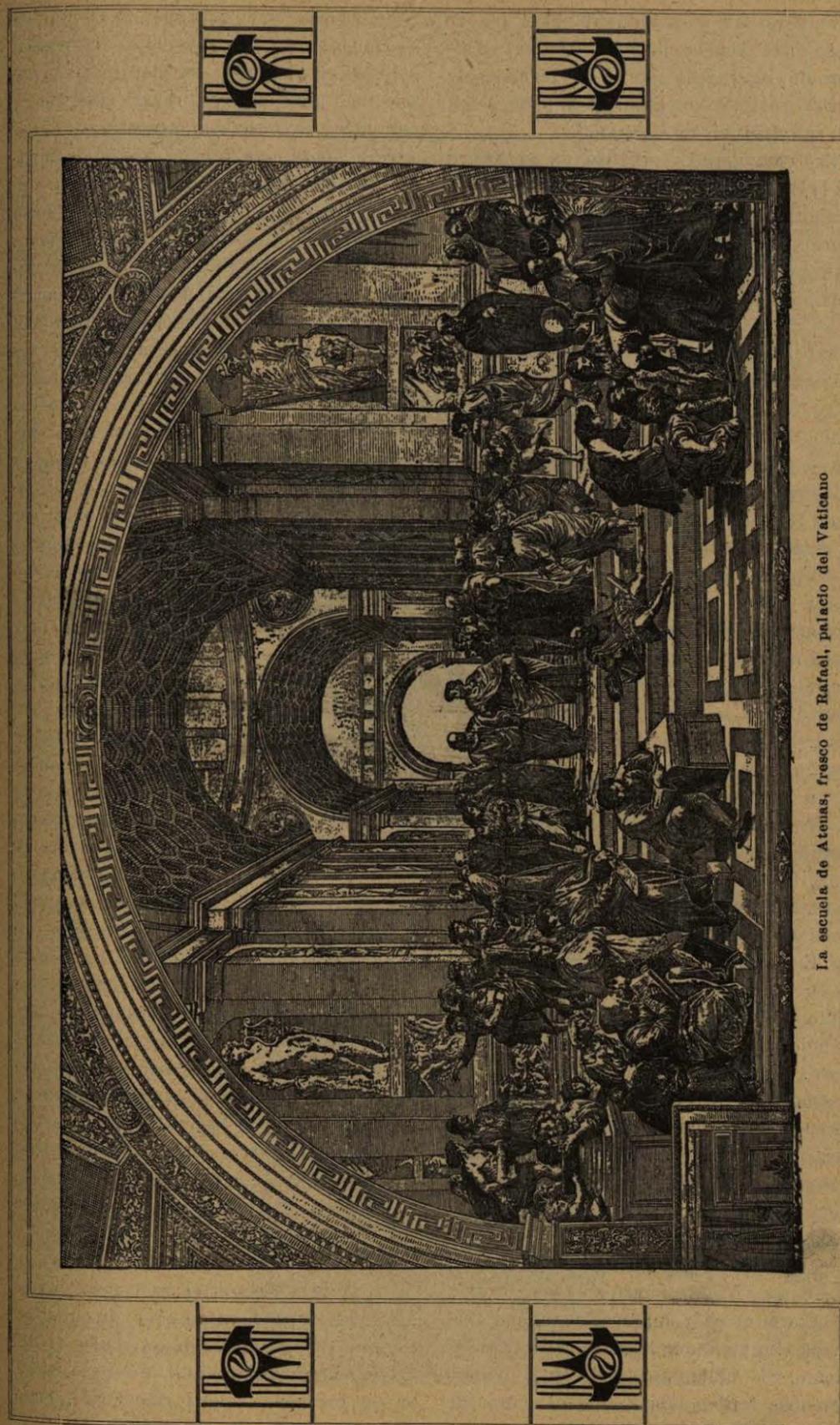
Busto atribuido á Rafael

del Templo, la *Misa de Bolsena*, el *Encuentro de San León y de Atila*, el *Incendio del Burgo*, etc., no son todas de su invención. Los humanistas Bembo, Bibbiena, Castiglione, Sadolet, Inghirami, etc., trazaron su programa, pero se elevó sin esfuerzo á la interpretación de aquellos vastos símbolos, y mientras ejecutaba aquella obra enciclopédica que no pudo acabar sin la colaboración de numerosos discípulos, y especialmente de Julio Romano—demasiado se conoce algunas veces—, añadió á su estilo cuanto pudo asimilarse de Miguel Ángel para el dibujo y del veneciano Sebastián del Piombo para el color. Desde entonces consagró sus obras al mundo católico, *Urbi et Orbi*. Sus *Madonnas* no son ya las vírgenes tímidas de Umbría, sino las gloriosas reinas del cielo veneradas por los papas. Desde la organización de las fiestas de la

corte pontificia hasta la construcción de San Pedro, vióse investido de una especie de ministerio universal, de superintendencia de las Bellas Artes. Durante doce años, hasta el día de su muerte, sin aparente esfuerzo, rodeado de un ejército de discípulos formados por él, conservados por su bondad tanto como por su genio, formando á su alrededor como una «cadena de corazones», sostuvo con risueña facilidad el trabajo más formidable que ha gravitado sobre hombros humanos.

Fué afortunado hasta en su muerte, que le sorprendió en plena juventud, sin largos padecimientos, á la hora en que había terminado su obra y dado al mundo todo cuanto podía dar. Poderoso retratista, había demostrado que también sabía adueñarse con mano vigorosa de la verdad individual; en composiciones históricas y simbólicas había llegado á colocar á trechos, al modo *quattrocentisti*, algunos retratos contemporáneos, y al mismo tiempo había elevado su estilo á aquella altura en que había de ser el vértice de todas las escuelas. Sería muy discutible inquirir si la pedagogía, derivada más adelante de su obra, fue beneficiosa y fecunda, pero le faltaría algo á la historia del arte y á la humanidad si esta obra no se hubiera llevado á cabo, y si aquel sueño de belleza, aquella visión de un mundo ideal en que cuerpos perfectos conducen fácilmente á la paz y á la gloria elevados y grandes pensamientos, no hubieran encontrado su intérprete y su pintor.

Á la muerte del maestro dispersáronse los discípulos de Rafael. Julio Romano, á quien había confiado la ejecución de tantos fragmentos importantes, cuya *manera* seca y dura se conoce especialmente en la *Batalla de Constantino* y en la *Sagrada Familia* de Francisco I, se estableció en Mantua, donde cubrió de mitologías *barrocas* é hinchadas—que por desdicha habían de crear escuela—los muros del palacio de la T. Primateo, que procede de él; fué á ejercer á



1.ª escuela de Atenas, fresco de Rafael, palacio del Vaticano

Francia su arte y su industria para mayor daño de la escuela nacional francesa. Polidoro de Caravaggio adornó las fachadas de varios palacios romanos. Perino del Vaga fijó su residencia en Génova.

EL CORREGGIO. LA PINTURA EN EL NORTE DE ITALIA.—En el pueblecillo de Correggio, á algunos kilómetros de Módena, nació y murió un pintor al cual se ha igualado alguna vez con los más excelsos. Antonio Allegri escaló las cumbres de la fama con el nombre de su pueblo (1494-5 de Marzo de 1534). No se sabe con exactitud el proceso de su formación. Quizá su tío Lorenzo, que era pintor, y Antonio Bartolotti, entonces muy en boga, le dieron las primeras lecciones. Francisco Bianchi, maestro de la escuela ferraresa, establecido en Módena, fué quien más contribuyó á formarle. Y hay que notar que á la muerte del profesor, el discípulo solo contaba diez y seis años de edad. Lo probable es que viajara entonces, que viera los frescos de Mantegna en Mantua, que estuviese en contacto con Lorenzo Costa, y sobre todo que estudiara las obras de Vinci y sufriera su influencia.

En la *Madonna de San Francisco*, hoy en Dresde, que pintó en 1515 para el convento de franciscanos de Correggio, el ademán de San Juan es completamente leonardesco. También en otras figuras se revelan el influjo ó reminiscencias de Francia y de Lorenzo Costa. Sin embargo, el cuadro es bien *correggiano* por la calidad de las figuras desnudas de los ángeles y el matiz de bondad y el apasionado arranque del gesto y de la mirada de San Francisco. Ese es su rasgo característico. Pintó *Ledas* ó *Magdalenas*, *Madonnas* ó *Ninfas*; imprimía á la expresión de la ternura un voluptuoso abandono, una gracia lánguida que llegaba al desvanecimiento. Si hubiera aparecido en el mundo algo más tarde, habría sido el pintor de



La Virgen de San Girolamo, por Correggio

1520 le llamaron de nuevo á Parma para decorar la cúpula y las pechinas de San Juan Evangelista, y este ensayo de pintura de techos tuvo tan buen éxito que el cabildo de la Catedral le encargó inmediatamente que decorara la cúpula del *Duomo*. Trabajó en ello de 1526 á 1530, empleando un asombroso *virtuosismo*. Muy difícil es, por lo deteriorado que está hoy aquel inmenso fresco, distinguir más que una confusa mezcla de piernas y brazos, pero de todos modos, es lamentable que desde aquella época la pintura decorativa sacrificase tantas cosas al empeño en vencer dificultades. Después de la muerte de su mujer (1522) volvió Allegri á su querido Correggio. Amaba de corazón á aquel rincón, cuyo

Santa Teresa, que nació cuando él pintaba su *Madonna de San Francisco*. Naturaleza delicada y nerviosa, extraordinariamente sensible, hizo algunas obras maestras y entreabrió la puerta á la sentimentalidad sosa y huerá que tras él había de invadir el arte. Ninguno de sus cuadros demuestra más gráficamente la ternura de su genio que el *Casamiento místico de Santa Catalina*, del Louvre. La sonrisa de adoración, el cariñoso abandono, el estremecimiento de amor de la santa arrodillada delante de su novio, son cosas muy nuevas en la pintura de aquella época. Una suave armonía dorada envuelve como melancólica aurora aquellos esponsales eternos. El cuadro data de 1519. El Correggio regresaba entonces de Parma, á donde le habían llamado para pintar en el aposento de la muy letrada, muy rica y muy amable doña Juana, abadesa del convento de San Pablo, la historia de *Diana Cazadora* y los pequeños *putti* mitológicos que los italianos del Renacimiento no se asombraban de ver allí. Era aquel el momento de su matrimonio y del apogeo de su talento. En

1520 le llamaron de nuevo á Parma para decorar la cúpula y las pechinas de San Juan Evangelista, y este ensayo de pintura de techos tuvo tan buen éxito que el cabildo de la Catedral le encargó inmediatamente que decorara la cúpula del *Duomo*. Trabajó en ello de 1526 á 1530, empleando un asombroso *virtuosismo*. Muy difícil es, por lo deteriorado que está hoy aquel inmenso fresco, distinguir más que una confusa mezcla de piernas y brazos, pero de todos modos, es lamentable que desde aquella época la pintura decorativa sacrificase tantas cosas al empeño en vencer dificultades. Después de la muerte de su mujer (1522) volvió Allegri á su querido Correggio. Amaba de corazón á aquel rincón, cuyo



Danza de Apolo y las Musas, por Julio Romano

horizonte familiar nunca se resignó á perder de vista. Allí vivió lejos del gran escenario del mundo, sin ambición, y murió el 5 de Marzo de 1534, el mismo año en que Ignacio de Loyola fundaba la orden de los jesuitas, que debía utilizar en tantas iglesias y en tantos altares el arte de sus sucesores, amanerado, dulzón, extraña mezcla de sensualidad y misticismo. Sus discípulos Fray Rondani, Pomponio Allegri y sus imitadores Miguel Ángel Anselmi, Bernardino Gatti y Francisco Mazzuola (el parmesano ó *Parmigiano*) incurrieron y persistieron en el mismo error.

En Venecia, al pie de los Alpes, pero por la parte del Este, y junto á las aguas estancadas, habíase formado lentamente una escuela en la cual habían influido el Norte y el Mediodía, Flandes, Alemania y Oriente y que había de seguir viva é intacta después de que muchas otras, más sabias y desdeñosas, se hubieran descompuesto en la irremediable decadencia y la retórica estéril que amenazaban el arte italiano. Aunque empezó tarde, la brillante floración de fines del siglo XV y

principios del XVI compensó gloriosamente aquella inferioridad. Con Bellini y Cima de Conigliano, Víctor Carpaccio, Jorge Barbarelli (Giorgione, 1477-1511) y Ticiano Vecelli (1477-1576), la pintura veneciana conquistó pacíficamente una provincia nueva en el mundo del arte; establecióse ingenuamente entre luz y armonía en un pedazo de Naturaleza, y sostuvo su imperio indiscutible hasta el siglo XVII. Ya hemos tratado de los maestros de fines del XV. Ticiano prolongó su vida hasta el año 1576; Veronés y Tintoretto hasta 1588 y 1594. Preferible es, á fin de no separarlos, dejar para el tomo siguiente cuanto haya que decir sobre su obra y su influencia.

EL GRABADO Y LAS ARTES DECORATIVAS.— Los nombres más ilustres del grabado italiano pertenecen al siglo XV. Su contacto con el Norte le proporcionó la mayor parte de su intensidad; desde mediados del siglo XVI decayó para desaparecer muy pronto. Maestros como Montagna, los Campagnolas, Benito Montagna y Jerónimo Mocetto murieron sin sucesores. El célebre Marco-Antonio Raimondi, nacido en Bolonia (1488-1530), que



Retrato, por Luigione



Cosme I de Medici, busto en bronce por Benvenuto Cellini

había trabajado en el estudio de Francisco Francia y había copiado las láminas de Alberto Durer, hasta el punto de que éste le denunciara á la Señoría como falsificador, se reveló principalmente como intérprete de Rafael y fundador de la escuela que después había de poner su ciencia al servicio de los bolonienses. En su estudio se formaron artistas de todos los países que hicieron irradiar por todo el mundo la influencia de su escuela.

En las artes decorativas, especialmente en los trabajos en madera, la escuela italiana, en vez de trabajar francamente la materia, como los tallistas franceses, y pedirle por lo franco de su colaboración el carácter y la hermosura propios del objeto—mueble ú adorno—, prefirió los adornos exteriores, como para disimular la verdadera substancia con una envoltura prestada. Sena y Florencia fueron la patria de los *intarsiatori*, pero éstos se esparcieron por toda Italia, y con el arte italiano no tardaron en pasar la frontera. Podríamos citar á algunos escultores en madera junto á los *intarsiatori*, pero la pintura desempeñó un papel preponderante en el adorno de los muebles y *cassoni*.

La celebridad de Benvenuto Cellini, heraldo de su propia gloria, y en cuya palabra ha creído demasiado la posteridad, ha contribuido mucho á acrecentar y exagerar la admiración otorgada á la orfebrería italiana del siglo XVI, que no tardó en caer en lo recargado y de mal gusto.

El desarrollo de la cerámica coincidió con la decadencia de la orfebrería; los platos y fuentes de loza (1) sustituyeron con economía á las admirables piezas del siglo XV

(1) Llamada *faience* por la predilección alcanzada por lo fabricado en Faenza.—N. del T.

que tantos soberanos y grandes señores tuvieron que mandar fundir y transformar en barras. Los productos de las célebres fábricas de Castel-Durante—que formó un grupo solidario con Gubbio, Pesaro y Urbino, donde se reprodujeron hasta la saciedad y con arreglo á grabados de Marco Antonio las composiciones de Rafael—, los de Faenza y Deruta alcanzaron una fama extraordinaria que por «curiosidad» todavía se conserva hoy.

Además, desde fines del siglo XV y durante todo el XVI, el arte femenino y encantador del encaje, importado de Oriente, adquirió en Venecia brillante desarrollo y produjo obras maestras. Al mismo tiempo se fusionaba la herrería artística con la orfebrería en el cincelado de armas, para dar á luz las creaciones más expresivas é indiscutibles de esta rama de las artes decorativas.

Por último, desde fines del siglo XV, la exportación de obreros y mármoles de las canteras italianas, juntamente con la de los sistemas de «ornamentación á la antigua» y á la italiana, fué uno de los medios de que se sirvió el arte ultramontano para comenzar la conquista del mundo, y particularmente de Francia.

## II.—El Arte francés

Cuando desde 1490 á 1500 próximamente, Jacobo de Amboise, obispo de Clermont y abad de Cluny, mandaba que le construyeran, en el emplazamiento del palacio de las Termas, junto al colegio que la abadía poseía al lado de la Sorbona, la casa que había de servirle de apeadero en París; cuando por la misma época se alzaban en la calle de Tirechape para Luis de la Tremoille el palacio cuyos restos se con-

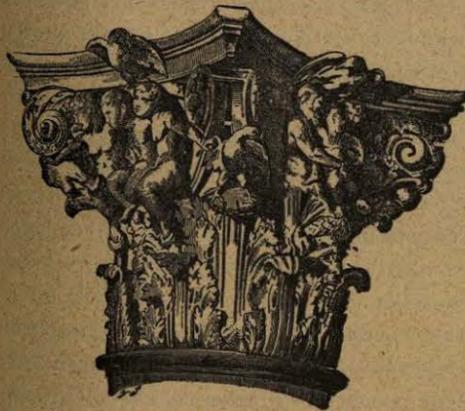


Columna del Palacio Viejo de Florencia

servan en la Escuela de Bellas Artes, y en la calle de la Higuera el de Tristán Salazar, arzobispo de Sens, mostrábase todavía el arte gótico tan lleno de vida, tan flexible para amoldarse á programas nuevos, sin abandonar ninguno de sus principios, que al parecer se le podían predecir un brillante destino y una prolongada renovación. Sin embargo, estaba en vísperas de desaparecer. Antes de medio siglo había de estar vencido definitivamente y podría escribir un gran arquitecto francés: «Los que hoy tienen algún conocimiento de la verdadera arquitectura, no usan esa clase de bóveda llamada entre obreros *á la moda francesa*.» Verdad es que añadía: «No es que yo quiera despreciarla, porque sé que con tal sistema se han hecho obras buenas y difíciles.» Efectivamente, en la capilla de Vincennes demostró que por su parte conocía muy bien y sabía poner en práctica los métodos antiguos, pero no obstante, aquella moda—que los obreros y gente del oficio, más fieles á los instintos y recuerdos seculares de la raza, se empeñaban en llamar *francesa* por oposición á la *antigua* y á la *italiana*—le parecía caduca y abandonada para siempre por quienes «tienen algún conocimiento de la verdadera manera de edificar».

La historia del Arte no ofrece ejemplo de transformación tan radical y rápida. ¿Qué causas la originaron y cómo se produjo?

LA ARQUITECTURA FRANCESA DESDE FINES DEL SIGLO XV HASTA MEDIADOS DEL XVI.—Por rápida que fuera aquella conversión de Francia á las doctrinas del Renacimiento, no se verificó súbitamente, como una muta-



Capitel de la catedral de Pisa, obra de Stagio Stagi



Artesonado de la sala real del Vaticano, obra de Daniel de Volterne (1509-1566) según los diseños de Antonio da Sangallo, muerto en 1546

ción teatral de la historia, y puede seguirse en una serie de transiciones la evolución que del sistema gótico fué á parar al reinado de los *órdenes*.

La resistencia de los elementos nacionales fué más prolongada en la arquitectura religiosa. Se necesitaron muchos años para concebir una iglesia cuya bóveda no descansara en ojivas. Hasta cuando se renovaron la decoración exterior de los monumentos y la gramática ornamental, cuando en vez de la col, la alcachofa y el cardo se usaron los florones y arabescos, el plano, el trazado y la estructura de las iglesias se sujetaron todavía á las formas antiguas. Hasta fines del reinado de Francisco I, y aun reinando Enrique II, se siguieron construyendo edificios religiosos según los principios hereditarios y góticos que en cierto modo estaban unidos con la creencia misma. Por otra parte, la resistencia de los gremios procedió más de los albañiles que del clero. San Merry, de París, empezado en 1512, y en el cual se trabajaba todavía á principios del siglo XVII, casi podía pasar por una iglesia del siglo XV. El pórtico septentrional de Evreux, terminado después de 1520; la iglesia de San Martín de Montmorency, mandada reedificar en 1525 en sustitución de la antigua colegiata, aun son francamente góticas fuera de algunos pormenores de la ornamentación. El pórtico de San Wulfran de Abbeville, los

brazos de cruz de Beauvais y de Senlis, las fachadas de los cruceros del Norte y del Sur de la catedral de Sens, obra robusta de Martín de Chambiges, autor también del crucero de Beauvais, del pórtico de Troyes y quizá de la torre de Saint Jacques de la Boucherie en París (1508-1522), son de un estilo gótico *flamígero* y de una amplitud, de una frescura, de una firmeza que en nada delatan la decadencia. La iglesia de Brou, en cuya construcción intervinieron momentáneamente Juan Perreal y Miguel Colombe, pero cuyas obras fueron confiadas definitivamente por Margarita de Austria á Luis van Boghen y á los hermanos Meyt, maestros de Brujas, se acabó en 1532, y pertenece, salvo algún italianismo en las figuras desnudas de los ángeles, al estilo gótico trabajado y *dentado* que se usaba en Flandes.

El mismo año 1532, bajo la administración de Juan de la Barre, conde de Etampes, preboste y bailío de París, empezaron las obras de San Eustaquio, que después de la catedral había de ser la iglesia más vasta de París, y cuyo plano recuerda además el de la basilica. Aunque éste era francés, hubo elementos extranjeros que modificaron hondamente la fisonomía general del monumento. Las pilastras y los capiteles de órdenes escalonados aplicados á los pilares cuadrados, son de origen, ó por lo menos de imitación italiana, y en todas partes se manifiesta una preocupación, desde luego ingeniosa, de conciliar con las antiguas doctrinas las exigencias de la moda nueva, que no podía ignorar un arquitecto del tiempo de Francisco I. Durante largo tiempo se ha creído que este arquitecto fué el italiano Domingo Bernabei de Cortona, apodado el *Boccador*, inscrito en 1497 en las cuentas de la casa del rey como «constructor de castillos y autor de toda clase de obras de ebanistería», figurando aún en tales cuentas el año 1549. Después de haberle querido quitar la paternidad de la antigua Casa Consistorial—que otros documentos, al parecer, deben obligar á la crítica á restituirle—también se le ha despojado de la de San Eustaquio, atribuída por M. León Palustre á Pedro Lemercier. No hay muchas noticias de las obras de este maestro, de quien se

sabe que en 1552 se ocupaba en construir en forma de cimborrio el coronamiento del campanario de Saint-Maclou de Pontoise, y aun fué enterrado en esta iglesia el 31 de Mayo de 1570, á los treinta y ocho años de haberse empezado San Eustaquio, de cuya dirección se encargó en 1578 su hijo Nicolás Lemercier. Sea ello lo que fuere, el dibujo primitivo de la fachada—cuya construcción no pasó del principio y fué demolida el siglo XVIII como *bárbara* para reedificarla según nuevo plano—era una imitación de la Cartuja de Pavía, y San Eustaquio sigue siendo, en arquitectura religiosa, el testimonio más importante de las penetraciones del Renacimiento italiano en el espíritu francés, en el primer tercio del siglo XVI.

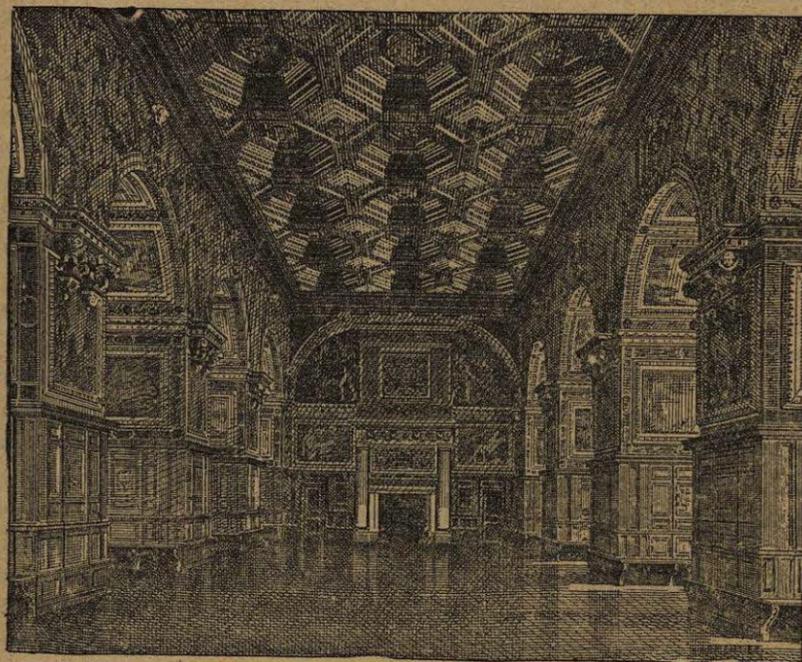
No puede decirse que hubiera choque ni lucha declarada y violenta. Más bien aquello pareció un tratado de alianza, alguna ingeniosa *combinazione*. El arte ultramontano no era exigente; tenía el prestigio de una ilustración *antigua*, el encanto de la moda, y no abusaba de ello. El arte francés era amable y hospitalario; se dejaba seducir, pero no abdicaba. En efecto, los primeros resultados de aquella inteligencia fueron encantadores, y continuaron siéndolo hasta el día en que el extranjero admitido al hogar paterno se afinó como dueño, pretendiendo usurpar el puesto legítimo y expulsar la imagen, el culto y hasta el recuerdo de los antepasados.

Cabe seguir esas infiltraciones italianas en gran número de construcciones religiosas erigidas en aquella época y casi todas bajo la inspiración de algún personaje ó prelado, con arreglo á su gusto ó á costa suya. En Vannes (Bretaña) se edificó, al costado septentrional de la catedral, una capilla cuya decoración imitaba la del palacio Farnesio, á petición de un canónigo que había hecho varios viajes á Roma. El coro de la iglesia de Tillères fué reconstruído de 1534 á 1546 á expensas del cardenal Juan el Cazador. Las capillas de Dieppe lo fueron sufragando los gastos Juan Ango. Gaillot de Genouillac, gran maestro de artillería, mandó construir la iglesia de Lonzac y la capilla de su castillo de Assier. Por orden de Ferry Carondelet se hizo de 1520 á 1526 el coro de Mont-

benoit; por mandato de Pedro de Ailly y del canónigo Forget (1549) las capillas del crucero de la catedral de Toul. No fueron menos decisivas las influencias y aficiones de Juan de Mauleon, en Saint-Bertin de Comminges; de Juan de Langeac, en Limoges; de Juan de Amoncourt, en Langres; de Francisco de Estaing y Jorge de Armagnac, en Rodez, y de Godofredo de Estissac, en Poitiers.

Á pesar de la oposición de los albañiles,

de Grappin, que hasta fines del siglo XVI había de dirigir importantes obras de renovación ó construcción, llegó, por su gran amor á lo antiguo, á introducir triglifos y hasta arcos de triunfo decorativos sobre los pórticos y frontones de las iglesias. Ya en 1553, «Monseñor de Langeac, que había adornado el frente del coro de su catedral de Limoges con obras maravillosas», mandó representar sobre el coro alto, en el dinte de la iglesia, la serie de los trabajos de Hé-



Sala de Enrique II en el castillo de Fontainebleau, construído por Gilles Le Breton, bajo el reinado de Francisco I. El dibujo del techo es de Filiberto de l'Orme

las conquistas del Renacimiento se desarrollaron bajo la protección del alto clero. Arquitectos de gran talento adoptaron las ideas nuevas, y con flexibilidad é ingenio encantadores, animada inventiva y asombrosa facilidad de asimilación, las introdujeron en las escuelas provinciales. Héctor Sohier, en Caen; los hermanos Sebastián y Martín François, en Tours; Juan Texier, en Chartres; Juan de l'Espine, en Angers; Juan Gendre y Juan Odonné, en Bressuire; Gerardo y Juan Faulchot, Francisco Gentil y el italiano Domingo de Barbieri (el *Florentino*), en Troyes; Hugo Sambin (que vivió hasta 1582), en Dijon; los Bachelier, en Toulouse, en Gisors, en Magny y en Vetheuil. La familia

cules, amocillos desnudos tocando la trompa y á Cupido apoyado en su aljaba.

La arquitectura civil recibió todavía un impulso más vivo.

La actividad de las construcciones fué entonces prodigiosa. Para imitar á los reyes, los prebostes, los señores y hasta los burgueses ricos rivalizaron en celo, y el suelo francés, no sólo en la isla de Francia y á orillas del Loira, sino también en todas las provincias, se cubrió con un adorno de castillos, como antes se había adornado con iglesias y catedrales. Pedro de Rohan, mariscal de Gié en el Verger, en 1499; Florimont Robertet, en Bury; Tomás Bohier, en Chenonceaux; Jacobo de Dailion, en la Lude; el