



Mueble francés del siglo XVI.  
(Museo del Louvre)

do ha conservado la escuela francesa del siglo XVI. Aun estando muy dispersa su obra y siendo difícil citar cuadros suyos cuya autenticidad esté comprobada plenamente, se los empieza a conocer mejor gracias á los trabajos del marqués de Laborde y de H. Bouchot. Menciónaseles por vez primera en la lista de pintores con título oficial para el año 1516. En ella figura Jamet Clouet á continuación de Juan Bourdichon, Perréal, Nicolás Belin de Módena y Bartolomé Guéty, conocido por Guyot... Este Jamet Clouet, cuyo nombre se transformó en Jehannet (Juanito), procedía de Flandes, y se elevó en sucesivas promociones hasta la categoría de «pintor y ayuda de cámara del rey» (1533). Generalmente vivió en Tours, donde se había casado con Juana Boucault, y donde su hijo Francisco vino al mundo en 1522.

En 1540 Francisco le sustituyó á la vez en todos sus cargos y prerrogativas. También heredó el nombre de guerra de su padre, de tal modo, que se perdió el recuerdo de su nombre original, y para todos sus contemporáneos fué Janet. El admirable parecido de sus retratos le coloca en primera fila entre los más hábiles, y su nombre resonó en todas las liras de su tiempo. Ronsard le decía: «Pinta, Janet; ruégote que me pintes en este cuadro las bellezas de mi amada, según yo te las diga.» Y no quería un retrato favorecido, «idealizado» y engañoso, porque añade:

«Bastará con que sepas retratarla tal como

es, sin querer disfrazarlo natural, para favorecerla...»

En efecto, Francisco Clouet pertenecía á la escuela de la observación sincera y directa, añadiendo á estas cualidades la delicadeza y la elegancia. En sus obras, la sobriedad de los medios rivaliza con el encanto de la ejecución y la intensidad de la vida.

Podríamos sumar á estos nombres otros muchos, pero á excepción de Corneille de Lyon y de otros dos ó tres, carecemos de obras de autenticidad comprobada; y muchas producciones, desde las pinturas murales de la Chaise-Dieu y de la catedral de Puy que un maestro septentrional ejecutó á fines del siglo XV ó á principios del XVI—á costa del canónigo Pedro Odin, fallecido en 1512—, hasta numerosos retratos delicados y expresivos, no ostentan el nombre de sus autores: *illacrymabiles, carent quíavate sacro*.

Frente á estos representantes de las tradiciones nacionales, los pintores ultramontanos establecieron presto una escuela rival, que triunfó pronto.

Luis de Amboise, obispo de Albi, encargó la pintura de las bóvedas de su catedral, á imitación de la Cartuja de Pavía, á un estudio italiano en que brillaba junto á *Johannes Franciscus Doneja, pictor ita-*



Plato esmaltado por Palissy



Jarrón de estaño, obra de Briot  
(Museo de Cluny)

lus, y de otros varios, una mujer de Bolonia llamada *Lucrezia Cantora Bolognese* (1513). En 1531, Francisco Primaticio (1504-1570) llegó poco después que Rosso del Rosso (1541), al cual sustituyó en el cargo de pintor ordinario del rey. Pronto reunió á su alrededor á una legión de artistas, pintores, estucadores, escultores, cuyos nombres se han conservado en las cuentas de las edificaciones del rey, y que bajo su dirección, y después bajo la de Nicolás del Albate, trabajaron en decorar á Fontainebleau. *Aventuras de Ulises, Banquetes de los Dioses, Escenas de la vida de Alejandro, Parnaso y Olimpo*, desnudeces mitológicas y heroicas, ademanes afectados, musculaturas inútilmente titánicas ó insípidamente sentimentales: tal es la obra de la «escuela de Fontainebleau», que debía convertirse en escuela del arte francés. Por amor excesivo á la antigüedad, se llegó á representar á Francisco I con casco en la cabeza, la espada de Marte en la mano, las alas de Mercurio en los talones y la aljaba del Amor al hombro. En los esmaltes pintados del mismo modo, cuyo arte y fama elevaron tanto Nardon y Juan Pénicaud, Limosin, Courteys y Pedro Reymond, la mitología clásica adquirió cada vez mayor espacio é importancia, las copias de las estampas italianas sustituyeron á las de las escuelas del Norte y de Alberto Durero, hasta que en un esmalte de Leonardo Limosin—fuente con las armas del condestable de Montmorency—se ve transformada á la corte de Enrique II en una asamblea de los dioses.

Sin decaer de su antigua gloria, el arte del

vidrio pintado progresó en manos de Engrand-le-Prince, Roberto Pinaigrier y Juan Cousin. El Vaticano solicitó pintores franceses en vidrio para trabajar bajo la dirección de Rafael. La decadencia empezó durante el reinado de Enrique II, con la aplicación de los esmaltes. Dispensando de la fecunda y fortalecedora disciplina del empleado, y dando mayores facilidades para la interpretación de las formas y la reproducción de matices, el nuevo procedimiento asemejó la vidriera pintada al cuadro de caballete y le hizo perder su sabor y belleza propios.

Solo podemos hablar sucintamente de la cerámica, mencionando los delicados productos de la fábrica de Saint-Porchaire y citando al gran Bernardo de Palissy, y lo mismo de la escultura en madera, encina ó nogal, aplicada á los muebles, sillerías, arcas, confidentes, etc.—sin hablar de puertas como las de Beauvais (1535), obra de Juan le Pot—que aparece con exuberante inventiva, en las escuelas provinciales.

### III.—El Arte en el Norte de Europa

EL ARTE EN ALEMANIA.—  
«*O Jarhundert, die Geister erwachen, die Studien blühen; es ist eine Lust zu le-*

*ben!*» Tal fué la entusiasta bienvenida que Ulrich de Hutten dirigió al Renacimiento alemán. En efecto, en vísperas de la Reforma se desarrolló en los países germánicos una maravillosa actividad intelectual y artística. Ahora bien; lo más vital é interesante del Renacimiento alemán no fué la imitación tardía y pesada, concienzuda y estéril de lo antiguo y del italianismo, cuyo



Vidriera de la iglesia de Montfort-l'Amaury





Caja de San Sebald, en la iglesia de Nuremberg

triumfo no consiguió más que deformar y borrar la conciencia nacional. El arte alemán del siglo XV y de la primera mitad del XVI se impone á la atención y á las simpatías de la historia por el desarrollo de un espíritu nacional y burgués, local é individualista, por un hondo sentimiento de la Naturaleza servido por la expansión de una «estampería» de intenciones morales, ingenua y pintorescamente expresiva.

En arquitectura, el estilo gótico, que se había extendido desde la Isla de Francia por todo el Norte y el Este, donde había echado profundas raíces, siguió imperando hasta mediados del siglo XVI. Por medio del libro y de las estampas, por la vía de Venecia, Nuremberg y Augsburgo hicieron propaganda los modelos del estilo clásico. Apareció éste y muy germanizado en los dibujos de orfebrería y de decoración arquitectónica de Holbein, en los *triumfos* de Alberto Durero y antes de penetrar en la piedra. Además, los primeros arquitectos que lo extendieron fueron en su mayoría italianos ú holandeses «romanizados», servidores de grandes señores ó de príncipes

eclesiásticos: capilla de los Jagellones en Cracovia (1510), Belvedere de Praga (1536), Patio de la *Residencia* en Landshut, castillo del duque Jorge en Dresde, palacios de Schwerin, de Gustrow, de Heldburg y de Brieg, fachadas de Federico II (1547-1556) y de Otón Enrique (1559) en Heidelberg, etcétera. Las ciudades y la burguesía resistieron tenazmente. Las casas de los gremios y las habitaciones burguesas permanecieron fieles mucho tiempo al estilo tradicional. Sin embargo, Altenburgo y Colonia mandaron erigir la casa Consistorial con arreglo al nuevo estilo.

La fecundidad de la escultura es admirable. Durante el siglo XV se había desarrollado con tendencia al realismo minucioso, pintoresco y movido; poco atenta á la belleza en la disposición, buscaba ingenuamente el movimiento, la vida y el drama; á falta de mármoles, se desbastaron, moldearon y animaron la madera, la piedra y el bronce. Podríamos citar á centenares, mencionando monumentos y autores, las silleras de coro y los retablos de altares (donde se descubre la influencia de las representaciones de los Misterios en la agrupación, los trajes, los tipos y ademanes de los personajes). Son justamente célebres los altares de la catedral de Coire, por Jacob Russ (1495); de Calcar, de Xanten, de Dortmund, de Blaubeursen, por Joerg Syrlin el Joven (hijo del maestro de Ulm, 1510); el gran altar de Slesvig por Hans Brüggeman (1521), y por último, la obra de Veit Stoss, establecido desde el año 1496 en Nuremberg, donde ejecutó en 1508 las *Siete alegorías de la Virgen* de la iglesia de San Lorenzo.

También vivieron en Nuremberg Adán Kraft († 1507), autor patético y potente del *Calvario* y de la *Pasión*, y su amigo el gran obrero Peter Vircher, simple «calderero» que de 1508 á 1519, ayu-



Vaso de plata

dado por sus cinco hijos, construyó el frontispicio de San Sebald, en el cual se representó á sí mismo con su gorro de trabajo y su traje de cuero, martillo en mano, barbudo y rechoncho, y cuyo trabajo firmó con esta inscripción: «Hízose esto en loor de Dios único todopoderoso y en honor del príncipe del cielo, San Sebald, con ayuda de la limosna dada por los devotos.» Junto á esos grandes nombres debe citarse también á Tilmann Riemanschneider de Wurtzburgo († 1531) y á Miguel Dichter, que acabó en 1513 la tumba de Federico III en Viena.

Una profunda tendencia del espíritu popular, ávido de *ver*, imprimió al grabado un desarrollo incomparable. Todos los pintores alemanes del siglo XV y primera mitad del XVI fueron también grabadores, brillando casi todos más en el segundo sentido que en el primero. Pululan aquí los nombres y las obras. Corresponden á Augsburgo: Holbein el Viejo (1460-1524), Hans Burgmayer (1473-1531), Amberger (1500-1561), y sobre todo Hans Holbein el Joven

(1497-1543), que, con profunda observación y sobria imitación de la Naturaleza, interpretó en sus retratos hasta la adivinación del rostro humano. En Nuremberg, después del viejo Wohlgemuth, Alberto Durero (1471-1528) es uno de los maestros cuya obra interesa á la conciencia de la humanidad. Parece que resumió el espíritu de su labor é indicó su alcance en los siguientes renglones: «Observa atentamente la Naturaleza, guíate por ella y de ella no te apartes por creer que saldrás más airoso guiándote por ti mismo, lo cual sería una ilusión; el arte está verdaderamente oculto en la Naturaleza, y el que pueda robárselo lo poseerá. Cuanto más se asemeje á la forma viva la de tu obra, mejor será ella. Esto es evidente. Nunca se te ocurra la idea de hacer algo mejor que lo que Dios ha hecho, que nada es tu poder comparado con la actividad creadora de Dios. Ningún hombre puede ejecutar una figura her-

mosa sin consultar más que con su imaginación, como no haya poblado su memoria con infinidad de recuerdos... *El misterioso tesoro hacinado en el fondo del corazón se extiende entonces por medio de las obras* y de la nueva criatura que se extrae del seno dándole forma sensible.» Debemos mencionar también á Martín Schaffner, Hans von Kulmbach, Hans Schaufelein, Enrique Aldegrever, Alberto Altdorfer, los Beham de Nuremberg, Matías Grünewald y Hans Baldung Grien, cuya actividad artística se ejerció durante la primera mitad del siglo XVI.

En Sajonia brilló Lucas Cranach el Viejo (1472-1533), cuyo verdadero apellido era Muller, pero se aplicó el otro por haber nacido en Cranach, cerca de Bamberg. Intro-

dujo los principios de la escuela de Franconia, y fué el pintor de los reformadores, pero no prescindió de las escenas mitológicas. Su manera de comprenderlas é interpretarlas demuestra la incompatibilidad radical del espíritu germánico con el paganismo italiano.

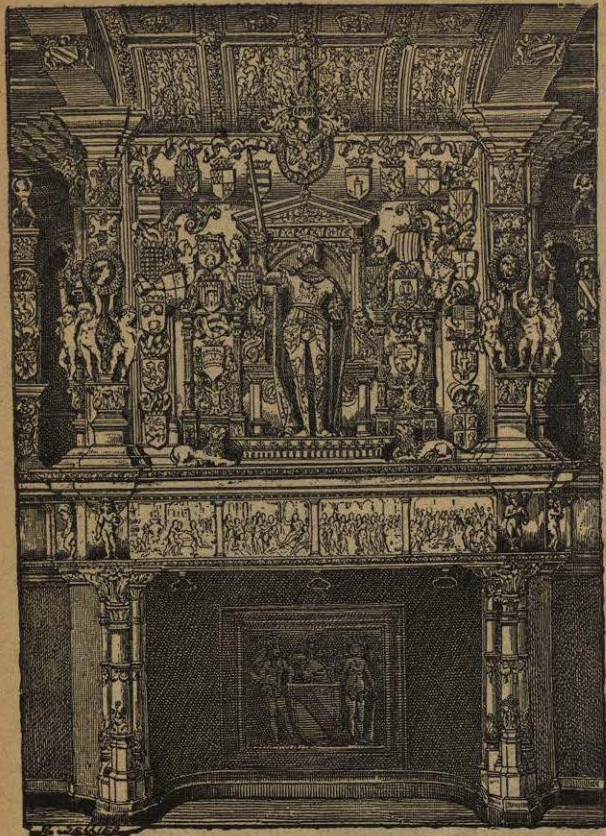


Tapicería del Museo de Munich

EL ARTE EN FLANDES Y EN LOS PAÍSES BAJOS.—Después de morir Quintín Metzys (1530), que pertenece al grupo de los pintores de la época anterior, el arte flamenco experimentó algo parecido á una vacilación. Perturbábanle las novedades procedentes del extranjero; le atraía la creciente fama del arte italiano, y empezó el éxodo que había de durar todo el siglo. Vióse á artistas jóvenes llenos de entusiasmo y á estudiantes con barbas blancas ponerse en camino hacia Roma, «Reina de las ciudades», para aprender el gran estilo y la *manera bella*. Fueron los primeros Juan Gossaert de Mabuse (fallecido en 1532), que tomó especialmente del arte italiano motivos arquitectónicos, y Bernardo von Orley (1490-1542). Luego Miguel Coxcie (1592), que dió á su hijo el nombre de Rafael, y Franz de Vriendt ó Floris de Amberes (el *Incomparable*), que se encontraba en Roma el día que se descubrió el

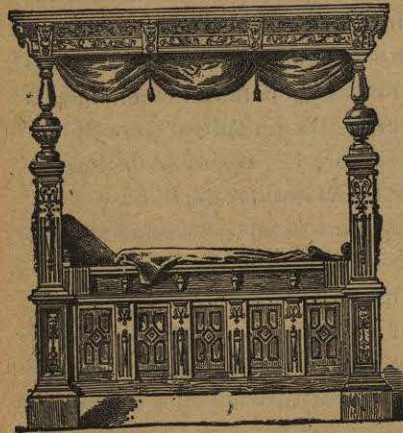
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA U. A. N. I.





Chimenea del Palacio de Justicia de Brujas, obra de Guyot de Beaugrant y Laucelot Blondeel

*Juicio Final* de Miguel Ángel, y cobró como tantos otros afición á las actitudes violentas. Vióse á los maestros flamencos renegar de los principios de la escuela de Van Eyck por un clasicismo contra el cual, á pesar de su buena voluntad, se rebelaban todos sus instintos. Será más útil caracterizar su estilo cuando lleguemos al período siguiente, en que apareció Rubens, que sintetizó en su obra y tradujo á la lengua nacional todas sus ambiciones.



Cama del Museo Plantin de Amberes

Lo mismo ocurrió en los Países Bajos del Norte, donde los esfuerzos de Martin van Hemsckerke, de Cornelio de Har-

lem, no produjeron más que vanas gesticulaciones académicas, mientras en la obscuridad, algunos pintores de gremios y de retratos permanecieron fieles á los instintos de la raza y constituyeron la reserva del porvenir próximo que había de ver triunfar el arte nacional holandés con la independencia reconquistada.

EL ARTE EN INGLATERRA.—El Renacimiento clásico no se implantó en Inglaterra hasta la segunda mitad del siglo con el *estilo Isabel*. Durante el período que estudiamos, el *estilo perpendicular* produjo á principios del siglo XVI (1512-1520) la capilla de Enrique VII en Westminster, donde aparecen con la tumba del rey los primeros síntomas del influjo italiano y clásico, importado por Pedro Torrigiano; verdaderamente, los artistas de Inglaterra fueron los extranjeros Juan de Padua y B. de Rovizzano, y en pintura Hans Holbein. Todavía no ha llegado el momento de hablar del arte inglés. Casi podríamos decir lo mismo del arte ibérico.

IV.—El Arte en la Península Ibérica

ESPAÑA: EL ESTILO PLATERESCO.—Combinándose con las opulentas y complejas formas que lo mahometano y lo gótico habían dejado en España, el Renacimiento produjo á principios del siglo XVI el estilo frondoso, exuberante, brillante y trabajado, al cual se denominó *plateresco*. En la decoración de patios, conventos y palacios, en Santiago, Sevilla, Burgos, Toledo y Córdoba (Pórtico de San Jacinto, 1557), lo plateresco floreció en archivoltas dentadas y penachos rizados, combinó el orden dórico del piso inferior con los pináculos góti-



Mueble del Museo Plantin de Amberes

cos, y pareció recordar bajo nuevo disfraz fantasías de la decoración morisca, hasta que apareció un clasicismo más severo y más triste en el Escorial (1563).

En pintura mezclóse el influjo flamenco con el italiano. Pedro Campana fué uno de los hispano-flamencos más característicos, y empezaron á constituirse las escuelas nacionales, mientras aparecían los grandes maestros del siglo XVII. Álvaro Berruete, Juan de Villedo, Diego Correa, y en la segunda mitad del siglo Luis Morales, el Divino († 1586), en Castilla, Juan de Juanes (1507-1579) en Valencia, y Luis de Vargas y Padre Villegas Marmeleja, en Andalucía, prepararon el camino á los gloriosos pintores nacionales que habían de aparecer en la edad siguiente.



Retrato de Juan Dinteville y el obispo de Tarbes, Antonio de Castelnau, enviados como embajadores á Inglaterra por Francisco I. (Cuadro atribuido á Holbein y conservado en la Galería Nacional de Londres)

PORTUGAL: EL ESTILO MANUELINO.—Finalmente, en Portugal, cuyas relaciones con las grandes ciudades comerciales de Alemania y de Flandes fueron también muy íntimas, pueden pasar por muestras muy acabadas del *estilo manuelino*—llamado así por el rey Manuel, en cuyo reinado floreció—

la capilla de Batelha, sin terminar (1515), el claustro y la iglesia de Belem (1500-1520) y la puerta de la sacristía de Alcobaça (1500-1510) con sus columnas, cuyos zócalos figuran raíces, en cuyos fustes se ven brotes, y que se ensanchan en arcadas trabajadas, en ramajes nudosos y en rizadas frondas.

V.—La Música (1)

EL SIGLO XVI MUSICAL.—Para estudiar la his-



Jarrón del Museo del Louvre

(1) Las páginas dedicadas á la música son obra del señor H. Lavoix.

toria de la música en la Edad Media, para penetrar en sus tinieblas, para comprender su espíritu, es necesario no perder nunca de vista el siglo XVI. La obra magistral de Palestrina es el glorioso coronamiento del largo y penoso trabajo de los viejos contrapuntistas. La bárbara é informe diafonía del



La Anunciación (Pintura de Holbein el Viejo, en el Museo de Munich)

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA U. A. N. L.





Fachada del Ayuntamiento de Sevilla (siglo XVI)

siglo X preparó desde lejos las admirables armonías de la *Misa del Papa Marcelo*. Sería exagerado comparar la música de aquella época con la pintura, la arquitectura y la escultura; debiendo formarse á sí misma, sin aprovecharse nada de la antigüedad y casi nada de la tradición, la música necesitó crearlo todo nuevo durante los ocho siglos anteriores á Palestrina, desde la notación hasta la estética, de modo que carecía aún de aquella independencia, variedad y libertad que había de poseer tres siglos más tarde. Sin embargo, estaba bastante perfeccionada, era ya bastante *música* para permitir al genio emprender su vuelo, dar á sus creaciones una forma determinada y definitiva. En efecto: el siglo XVI presenció algunas de las manifestaciones más interesantes de la música y dió origen á una de sus más fecundas revoluciones. De todos los tanteos de discanteros y contrapuntistas de la Edad Media salió un estilo fácil de distinguir entre todos. No sólo diferían las escuelas entre sí, sino que cada maestro tenía su talento peculiar, su *manera*, digámoslo así. La notación proporcional de que se ha hablado en el tomo anterior, tan complicada, variada y erizada de cálculos matemáticos, que extraviaba á los más hábiles maestros, fué dejando espacio á una manera de escribir regular y racional, clara ya y de bastante precisión, que en el porvenir había de ser con poca diferencia la de todos los músicos y hasta la nuestra. Repitamos, por último,

que en el siglo XVI se comprueba por primera vez una evolución en la historia de ese arte. El espíritu de la Edad Media dió en música cuanto podía dar: el arte de la polifonía llegó á la perfección de la forma; á lo menos, tal como la habían soñado los viejos armonistas; fué el momento oportuno en que había de transformarse para no desaparecer. En los últimos años del siglo XVI, cuando ya no existían los grandes contrapuntistas, cuando la música polifónica llegaba al inevitable período de abuso y decadencia, apareció un arte nuevo: el de la expresión patética y el senti-

miento apasionado. De aquella primera evolución había de arrancar la música moderna. En todo el siglo XVI musical predominaron dos hombres, en realidad con diferentes títulos, pero igualmente indiscutibles: Lutero y Palestrina. No es tan paradójico como parece el parangón entre ambos nombres; Palestrina, el músico más grande de su tiempo, tan inspirado artista como contrapuntista maravilloso, dió, por decirlo así, la fórmula más perfecta y elevada del arte de su época;

Lutero era más bien un aficionado instruido que un músico práctico, pero sentía verdadera pasión por la música, y la comprendía; presentía con la intuición del genio el papel que había de representar en la



El sacrificio de Abraham, escultura en madera por Berruguete (Museo de Valladolid)



San Sebastián, escultura en madera por Berruguete (Museo de Valladolid)

nueva religión. Aquel prodigioso excitador de las masas, que dejaba á los sabios sus complicadas combinaciones, buscó una música más sencilla, más accesible al pueblo, y después de encontrarla, hizo de ella uno de sus más poderosos instrumentos de propaganda y predicación. En los dos polos del arte, ambos genios crearon una obra inmensa y fecunda: uno, legando á los artistas el admirable ejemplo de sus composiciones, que pueden llamarse arquitectónicas; otro, dictando á sus discípulos aquellos cantos, potentes y hermosos por su misma sencillez, que han llegado hasta nosotros con la forma del *Coral*. La *Misa del Papa Marcelo*, de Palestrina, es la *música de arte* de la Edad Media llevada á la más alta perfección; el *Choral-Buch*, de Lutero, es la música del pueblo que canta por primera vez en la Historia.

Á principios del siglo XVI estaba en todo su esplendor, en iglesias y conciertos, la polifonía, bordada ingeniosamente por los músicos, con las diversas partes de un coro. La gran escuela franco-belga, que había producido maestros como Dufay y Ockeghem, reinaba exclusivamente; descubrir una melodía ó un canto era lo menos importante; lo trascendental consistía en enlazar hábilmente las distintas partes de una misa ó de un madrigal, pudiendo decirse que la ciencia había ahogado la inspiración. Sin embargo, si se nos permite la frase, diremos que la música se había disciplinado de los motetes, rondelles, *rotuanges*, etc., de la Edad Media, quedaban muy pocas composiciones de género bien definido: en la iglesia, la *Misa*—gran criterio de la ciencia musical, obra maestra del artista consumado—y el *Motete*; en el concierto, el *Madrigal* y la *Canción*.



Casa del Infante de Zaragoza, atribuida á Berruguete

El madrigal era más propio de Italia; la canción llamada musical se cultivaba más en Francia, Países Bajos é Inglaterra. Todas estas composiciones, salvo algunas diferencias de estilo, tenían el mismo carácter: constaban de varias partes, escritas en estilo de *imitación* ó contrapunto, y no conocemos colección alguna de aquella época compuesta exclusivamente de música vocal, excepto algunos trozos con acompañamiento de laúd, que no se consideraban como música artística.

LAS ESCUELAS FRANCO-BELGA, INGLESA, ESPAÑOLA, ALEMANA É ITALIANA.—Á principios del siglo XVI los italianos no habían entrado todavía en la liza. En cambio, dos maestros franceses, Josquin des Prez y Clemente Jannequin eran los jefes de la escuela. Parecíanse ambos en buscar el efecto pintoresco é imitativo, por decirlo así, pero Josquin mostraba en sus misas más elevación y grandeza. Lutero dijo de él una frase verdaderamente artística: «Josquin gobierna la nota, mientras la nota gobierna á los demás músicos.» En efecto, la flexibilidad del estilo es la nota característica de su talento. Acaso Clemente Jannequin brille más por el ingenio, á juzgar por su famosa composición *La Batalla de Marignán*, pero ambos eran muy franceses y ya se conoce en su obra la forma espiritual y fina que