

para pensionar á los cortesanos y para pagar los trajes de las hermosas damas de la corte, debería ser consentido cada año: «El reino se llama Francia porque los súbditos han de ser verdaderamente francos, al paso que ahora son siervos pechables á voluntad.»

Juan Jouvenel de los Ursinos fué positivamente uno de los ingenios más perspicaces y más libres del siglo xv. Como hecho característico hemos de citar el de que sus folletos están escritos en francés; aquel hombre de Iglesia abandona el latín, la lengua de la tradición, de la escolástica y de las ideas formadas, lo cual es una prueba de su excepcional independencia de criterio.

Los hombres de Iglesia de aquella época escriben efectivamente en su mayoría en latín; esto no obstante, no consiguen imponer en todas partes el idioma pseudosabio de que se sirven, y esta impotencia constituye un signo de los tiempos. El francés ha llegado á ser el idioma de la literatura, de la administración y de la política, y esta victoria obtenida por el habla vulgar sobre la baja latinidad, demuestra que la laicización intelectual se acentúa, y que si la fe está todavía muy viva, el clero, debilitado y desamparado, ha perdido el gobierno de las inteligencias.

III.—La poesía lírica y popular, la narración en prosa y la novela, el teatro (1)

En las obras poéticas del tiempo de Carlos VII encuéntranse reunidos los rasgos característicos de toda la literatura de este reinado; se sigue moralizando sin objeto y cultivando la alegoría, y en punto á las exigencias maníacas de la forma, los escritores del siglo xv dejaron muy atrás á los del siglo xiv (2). Pero hay en ellas algo nuevo: surgen talentos aislados que hacen vibrar cuerdas hacía mucho tiempo mudas, que tienen el sentimiento agudo y doloroso de las tristezas de la vida, de la pequeñez y del infortunio humanos, y que saben expresar lo que sienten con una sinceridad conmovedora ó con una ironía punzante. Uno de esos grandes hombres, Villón, ha creado la poesía lírica moderna.

Los poetas que conservan las tradiciones del siglo anterior son numerosos: en tiempo de Carlos VII, ¿quién no versifica con cierta gracia? Los grandes señores, como Carlos de Orleáns y su esposa María de Cléveris, el rey Renato, Felipe el Bueno, la delfina Margarita de Escocia, Juan II de Borbón, el duque de Alençon, el conde de Etampes, el conde de Nevers, Antonio de Vaudemont y su hijo Juan de Lorena, los escuderos jóvenes y viejos, las señoritas, los criados de los

(1) FUENTES Y OBRAS DE CONSULTA.—Las bibliografías de la *Histoire de la littérature française*, dirigida por Petit de Julleville, tomo II, 1896, indican las mejores ediciones y los trabajos. Abundante colección de poesías selectas y de noticias en: Eugenio Crepet, *Les poètes français*, tomo I, 1861. Consúltese sobre todo: Gastón Paris, *La poésie au moyen âge*, 2.ª serie, 1895; *Chansons du xv siècle*, 1875; Villon, 1901; *La Nouvelle française aux xv et xvi siècles*, «Journal des Savants», 1895; Piaget, *Martin Le Franc*, 1888; G. Raynaud, *Rondeaux et autres poésies du xv siècle*, 1889; Petit de Julleville, *Les Mystères*, 1880; *Repertoire du théâtre comique*, 1885; *La Comédie en France au moyen âge*, 1886; Em. Picot, *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, «Romania», tomos XV á XVII, 1886 á 1888.

(2) Véase pág. 588.

principes y los clérigos jóvenes, todos hacen versos sobre el amor, sobre la muerte, sobre cualquier tema. Antonio de Lussay ve un caballo que tira coces y compone versos para celebrar este acontecimiento.

De todos estos poetas sin pretensiones que no rimaban para la posteridad y se limitaban á tratar asuntos insignificantes, el mejor es, sin punto de comparación, Carlos de Orleáns, que ha llegado á ser clásico, y lo merece por la gracia y la belleza de sus poemas de juventud y de amor, por el desencanto filosófico de las obras de su vejez y por la natural elegancia del estilo; casi ninguna de las palabras por él empleadas ha desaparecido del uso y todas las leemos sin ningún esfuerzo. Sin embargo, por su fondo y por los marcos poéticos de que se ha servido pertenece de lleno á la Edad media. Ese duque de Orleáns que cayó prisionero en Azincourt, que sufrió durante veinticinco años una dura cautividad y que vió sus dominios salvados por la Doncella, no cantó más que lugares comunes; en sus obras no se consigna casi nada de la tragedia de su vida y de su tiempo: el hijo del refinado Luis de Orleáns y de la delicada italiana Valentina Visconti consideraba la poesía sólo como un agradable pasatiempo.

Alain Chartier, como Carlos de Orleáns, permaneció fiel al concepto que casi todos sus contemporáneos se formaban de la poesía: sus obras en verso se componen de un tratado didáctico, decente y banal, el *Breviaire des nobles* (*Breviario de los nobles*), y de poesías amorosas correctamente escritas, pero frías y pesadas. Y por estos insípidos juegos de ingenio ha sido considerado durante todo un siglo como el más grande de los poetas franceses.

Martín Lefranc (1410?-1461) nunca fué célebre y hoy está completamente olvidado; y sin embargo, pertenece al número de los que por el vigor de su talento se salió de los límites en que entonces estaba encerrada la poesía. Su *Champion des Dames* (*Campeón de las Damas*) es el desarrollo de un tema en aquel entonces muy vulgar: el ataque y la defensa del sexo femenino; pero está escrito en versos excelentes, concisos, claros y sonoros, y es obra de un ingenio notablemente vivaz y libre que se interesa por todas las cosas de su tiempo. Martín Lefranc lloró las calamidades de Francia, admitió á Juana de Arco, ridiculizó duramente los pueriles pasatiempos y las «tonterías» de los nobles y los vicios del clero. Ya hemos visto además cuán libre estaba de las preocupaciones eclesiásticas de su época sobre el sábado y la brujería. Ese espíritu independiente había sido educado por el rudo teólogo Tomás de Courcelles, y poco después de haber terminado su poema recibió del antipapa Félix V una buena prebenda en Lausane; era de aquellos hijos de la Iglesia que ésta educaba y mantenía y que preparaban la emancipación del espíritu.

También era un universitario el autor del *Petit Testament* (*Pequeño Testamento*) y del *Grand Testament* (*Gran Testamento*), pero nadie sacudió más audazmente que maese Francisco Villón el peso de las ideas viejas y del estilo convenido. Nada menos propio de libros que los pequeños poemas brotados de aquella alma de vagabundo; tal vez fueron las miserias de la guerra de Cien Años las que hicieron de él un gran poeta, pues de haber estado, en tiempo de bienandand-

za, en posesión de un buen beneficio, seguramente habría rimado versos grandilocuentes y huecos, como lo hizo cuando se creyó obligado á rendir culto á la moda. Pero fué bohemio, ladrón, asesino, rufián y describió los goces triviales é inmundos, los remordimientos, las dudas, las espantosas melancolías de su existencia en un idioma algo difícil, pero de una sobriedad, de un vigor y de un color admirables. Otros habían ensayado en Francia la poesía lírica, la poesía personal; otros antes que él habían procurado expresar los impulsos del alma y su desencanto, la añoranza de la juventud que huye, el horror de la vejez y de la muerte; pero ninguno había lanzado esos gritos de angustia que oprimen el corazón; ninguno había mezclado con chanzas frías y cínicas esas lamentaciones desesperadas. Ese *Gran Testamento*, ora burlón, ora brutal, ó lírico, sigue siendo un enigma. Entre los críticos modernos, unos han hecho de Villón un «impulsivo» sin maldad consciente, otros un excéptico incapaz de emoción sincera, dotado simplemente de un gran talento literario; pero ¿quién podrá nunca saber lo que era aquel hombre extraño? ¿Y acaso lo sabía él mismo? Este poeta ha dicho:

Lo conozco todo menos á mí mismo.

Estos poemas de Villón tan vigorosos, tan ricos, estaban escritos en ese lenguaje sabroso, algo arcaico, «de los buenos picos de París.» La literatura popular de la época—enérgicas baladas que acogen con gritos de odio satisfecho las derrotas y las matanzas de ingleses; «amargos lamentos» que amenazan con el incendio los palacios de los nobles desolladores; canciones burlescas sobre los maridos celosos, sobre los apuros del hogar, sobre los elegantes á caza de una dote; canciones de amor en donde se ostenta un sensualismo ingenuo; canciones para danza de estilo tan franco y de sonoridad tan musical,—todas estas frescas creaciones de la masa anónima contribuyeron quizás á formar el genio de maese Francisco, que frecuentaba el arroyo de las ciudades y los caminos reales más que las cortes de los principes. La poesía popular hácese de pronto muy abundante, precisamente durante el reinado de Carlos VII, y constituye un testimonio, muy precioso para el historiador, del sentimiento de la plebe, de su numen natural y de sus costumbres ingenuamente desvergonzadas.

En cuanto á la epopeya, los poetas la han abandonado definitivamente; las pocas narraciones épicas que se inventan en tiempo de Carlos VII están escritas en prosa y las antiguas canciones de gesta son hasta «desrimadas» para que con más facilidad puedan leerse. Por otra parte, el gran número de estas versiones insípidas y las espléndidas miniaturas que á veces las acompañan demuestran que eran muy estimadas. Esta es la baja literatura del siglo xv, análoga á las «novelas de capa y espada» de nuestros días.

En el momento en que acaba de morir la epopeya, desarróllase un género que la substituye en el gusto de los literatos: la novela y la narración en prosa. El pequeño tratado de psicología conyugal, tan moderno por la amargura del acento y la ruda precisión del análisis, que se titula irónicamente las *Quinze joyes de mariage* (*Los inconvenientes del matrimonio*), debió escribirse, en nuestro concepto, allá por el año 1440. El *Petit Jehan*

de Saintré (*Juanito de Saintré*) está fechado en 1459, y las *Cent Nouvelles nouvelles* (*Cien nuevas novelas*) fueron compuestas casi todas durante los últimos años del reinado de Carlos VII: algunas se escribieron sin duda en la corte del delfín Luis, en Genappe, y el libro se terminó en Dijón en 1462. La extravagante novela de Juan de Saintré, en que sucesivamente se ensalza y se ridiculiza el espíritu caballeresco, es debida al autor de *Salade* (*Ensalada*) y de otras varias obras morales, históricas y didácticas, Antonio La Sale, capitán provenzal que tuvo una juventud borrascosa en Italia y se hizo, en su edad madura, preceptor de principes jóvenes y comensal del duque de Borgoña. Si resueltamente hay que atribuir á la misma pluma las *Quinze joyes de mariage* y las *Cent Nouvelles nouvelles*, que señalan la aparición precoz de la novela psicológica y de la narración á la moda italiana, Antonio de La Sale resulta uno de nuestros más grandes prosistas (1).

La misma preocupación del realismo y el mismo talento en describir la vida aparecen en el teatro de aquel tiempo y explican su desenvolvimiento y el éxito que alcanzó.

El teatro francés ha salido de los dramas litúrgicos que se representaban en las iglesias, de las parodias que también en éstas se ejecutaban, especialmente el día de la Fiesta de los Locos, y finalmente de los cuadros vivos y pantomimas que con el nombre de «juegos» «misterios» y «entremeses» se verificaban en las fiestas populares y señoriales. Ya en el siglo xiv, ciertas cofradías representaban fuera de los templos verdaderos dramas religiosos, como los «milagros de Nuestra Señora.» A partir de 1440 aproximadamente, multiplíquense las grandes tragedias cristianas á las cuales ha quedado unido, con algún demasiado exclusivismo, el nombre de «misterio» (2). La moda de los misterios durará, sin debilitarse, más de cien años, hasta el día en que el Parlamento de París prohibirá bruscamente su representación. Estas obras son interesantes así para la historia literaria como para la historia de las creencias y de las costumbres y ofrecen una mezcla de poesía dramática y lírica en la que aparecen reunidas todas las formas prosódicas entonces en boga. A unas «églogas» en que se trata de las ninfas y de Mercurio, á unos entreactos del más extravagante y á menudo del más bajo carácter cómico, suceden escenas de verdadera grandiosidad trágica. Le Manceau Arnoul Greban, que compuso, en 1450-1451, un *Mystère de la Passion* (*Misterio de la Pasión*) y un *Mystère des Actes des Apôtres* (*Misterio de los hechos de los Apóstoles*), ha sembrado en sus obras, demasiado largas y mal ordenadas, mucho talento, emoción sincera y hermosos versos, y cuando ha expresado sentimientos verdaderamente humanos, como el dolor maternal de la Virgen y los remordimientos de Judas, ha llegado casi á lo sublime. Sus obras tuvieron un éxito inmenso, que sólo se explica por su

(1) Ludwig Stern, *Versuch über Antoine de La Sale*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», tomo XLVI, 1870.—E. Gossart, *Antoine de La Sale, sa vie et ses oeuvres inédites*, «Bibliophile Belge», 1871.

(2) Ha habido misterios profanos, por ejemplo el *Misterio del sitio de Orleáns* y el *Misterio de la destrucción de Troya*. En las cuentas del duque de Borgoña correspondientes al año 1453-1454 encontramos mencionados unos «juegos de misterio que eran del rey Alejandro, Ector y Arcilles (Héctor y Aquiles).»

valor dramático; por consiguiente es preciso admitir que el público iba á los misterios para escuchar al mismo tiempo que para ver (1).

Las «moralidades» parecíanse generalmente á los misterios por su intención edificante y algunas veces se acercaban á ellos por su importancia y por el modo como se ponían en escena. Así en 1448 representóse en Laval, delante de una gran muchedumbre, la *Moralité du bien et du mal avisé* (*Moralidad del bien y del mal aconsejado*), en que figuraban cincuenta y siete personajes. Las «farsas», las «gangarillas» y los «monólogos» que recitaban las cofradías alegres ó los escolares, no se diferenciaban de las escenas burlescas y cómicas intercaladas en los misterios, y los autores de estas piezas hacían burla de la necedad de los maridos, de la rapacidad de los abogados y de los vicios de todas las clases, incluso del clero, con asombroso cinismo. Los monólogos llamados «sermones jocosos» eran de singular indecencia. Sin embargo, á esas bufonadas no se concedía mayor importancia de la que nosotros concedemos á nuestros periódicos cómicos, y á pesar de que cada año se componían tal vez centenares de ellas, son muy pocas las que hasta nosotros han llegado. Según parece, abundaron desde fines del reinado de Carlos VII. Algunas de ellas, aun conservándose anónimas, se hicieron pronto muy célebres: la *Farce de Maître Pierre Pathelin* (*Farsa de Maese Pedro Pathelin*) (2) ha quedado como obra clásica y conserva todavía su delicado sabor. Pathelin, como todas las grandes creaciones cómicas, es de una verdad general al par que de una verdad particular: es el hombre de negocios miserable y de mala fe, tipo eterno, y es también el abogado sin pleitos que la multiplicación de diplomas universitarios había producido á fines de la Edad media. Este inmortal bosquejo, obra de algún empleado de la Curia, figura en buen lugar entre los documentos que la literatura de aquel tiempo ofrece al historiador, documentos de primer orden, por cuanto la mayoría de los autores del siglo xv, ora escribiesen para el teatro, ora compusieran novelas ó versos, no eran solamente escritores, sino que eran además hombres de espada, de toga ó de Iglesia, que no tenían tiempo para leer mucho y que estaban continuamente en contacto con la realidad y con la vida.

Esta literatura de la época de Carlos VII tiene originalidad é inspiración ó cuando menos sinceridad. El convencionalismo no encadena á los buenos poetas como Carlos de Orleans, Martín Lefranc y Villón, ni siquiera cuando les impone ciertas formas y determinados asuntos; la manía de la alegoría no impide á Alain Chartier ser un vigoroso moralista y un prosista excelente; aquellos son simplemente defectos superficiales. En fin, á pesar de las huellas de influencia antigua en las obras de Alain Chartier y de influencia italiana en las *Cent Nouvelles nouvelles*, esa literatura es, en conclusión, muy francesa. Ahora veremos cómo el arte, sin romper con las tradiciones nacionales, recibe un poderoso impulso exterior.

(1) Respecto de la representación y del éxito de los misterios, véase lo que hemos dicho en las páginas 705 y 706.

(2) Una alusión de Villón: «Los Mendigos han tenido mi oca» permite deducir que *Pathelin* fué escrito en los últimos años del reinado de Carlos VII. Véase M. Schwob, «Romania», 1901, página 391.

IV.—Las Artes (3)

En el siglo xv, el arte gótico triunfa todavía en Occidente, excepción hecha de Italia, continuando lógicamente su evolución. ¿Quiere esto decir que en Francia, en donde nació este arte, se prosiguió su desarrollo durante el reinado de Carlos VII por una fuerza puramente interior y espontánea, según tradiciones esencialmente nacionales? Seguramente que no. Los rayos del arte italiano brillaron desde muy pronto hasta en Francia, y el arte flamenco, sobre todo, impresionó fuertemente al nuestro. ¿Cuál parte, pues, corresponde á las tradicionales y cuál á las influencias extranjeras? Cuestión es esta más fácil de plantear que de resolver; pero la simple enunciación de sus términos resulta ya interesante.

Ante todo, ¿qué obras del arte italiano pudieron ser admiradas por la generación de Carlos VII? Recorde mos algunos nombres y algunas fechas (4). Al advenimiento de Carlos VII (1442) el arquitecto florentino Brunelleschi (1377-1446) tiene ya cuarenta y cinco años y comienza á construir la sacristía de San Lorenzo, puramente antigua por sus entablamentos, por sus pilastres estriados, por sus capiteles corintios, por toda su arquitectura y toda su ornamentación. Brunelleschi es un clásico, consciente y exclusivo. Los más grandes escultores italianos de aquel tiempo son realistas, pero ni Jacopo della Quercia (1371-1438), ni Donatello (1382-1466), que ha producido ya alguna de sus obras maestras antes de 1422, ni Ghiberti (1378-1455), que ofrece al público su primera puerta del Baptisterio de Florencia en 1424 y la segunda en 1452, han podido sustraerse á la fascinación de los monumentos antiguos. Masaccio (1401-1128?) y los demás pintores que han terminado ó están para terminar su carrera, son también realistas, pero á menudo copian del arte romano los edificios y los elementos de ornamentación que introducen en sus cuadros. Los pintores contemporáneos de Carlos VII, como Pisanello (1380-1451) y Fra Filip-

(3) FUENTES.—Además de las mismas obras originales, hay los vaciados (Palacio del Trocadero), las fotografías, los dibujos de arqueólogos (especialmente los *Archives de la Commission des monuments historiques*, en curso de publicación desde 1899). Hay hermosas reproducciones en *Jehan Fouquet*, edición Curmer, 1866; en *Les quarante Fouquet*, noticia de Gruyer, 1897; en Goussier, *L'art gothique*, s. d. *La sculpture française*, 1895. Documentos de archivos: además de las colecciones indicadas en el párrafo 1, De Grandmaison, *Documents sur les arts en Touraine*, «Mémoires de la Société archéologique de Touraine», tomo XX, 1870.

OBRA DE CONSULTA.—Courajod, *Leçons de l'Ecole du Louvre*, tomo II, 1901 (demostración muy importante del predominio del arte flamenco-borgoñón). P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, 1901. Obras de Viollet-le-Duc, Choisy, Courajod y Marcou, J. Guiffrey, citadas en la pág. 596. Las historias de catedrales, especialmente: Eugenio Lefevre-Pontalis, *Histoire de la cathédrale de Noyon*, «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», 1900. Pablo Mantz, *La peinture française du IX à la fin du XVI siècle*, 1897. Augusto Molinier, *Les manuscrits*, 1892. Trabajos de M. Durrieu sobre los manuscritos con miniaturas, especialmente en la «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», 1892. O. Merson, *Les vitraux*, 1895. Emilio Molinier, *Histoire des arts appliqués à l'industrie*, en curso de publicación desde 1895.

(4) Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, tomo I, 1889. Marcelo Reymond, *Les débuts de l'architecture de la Renaissance*, «Gazette des Beaux Arts», tercer período, tomo XXIII (1900); *La sculpture florentine, première moitié du XV siècle*, 1898.

po Lippi (1406-1469), padecen la misma obsesión. Fra Angélico (1387-1455), continuador en el siglo xv de los idealistas de la Edad media, se inspira asimismo en los modelos romanos para su arquitectura, sus ropajes y sus figuras. Muchas de las artes menores, sobre todo la miniatura, la medalla y el grabado en piedras finas, inspíranse aún más estrictamente en la antigüedad. No

del arte que florece en los Estados del fastuoso duque de Borgoña y sobre todo en las Flandes, en donde se concentra todo el comercio del Norte y en donde se ha formado una plutocracia que rivaliza por sus riquezas con la burguesía italiana. Este arte flamenco-borgoñón no debe casi nada á los griegos ni á los romanos, sino que se deriva del realismo franco-flamenco (1). La es-



El rey Renato acepta una obra que le ha sido dedicada. (Miniatura de un manuscrito del siglo xv.)

es que la imitación del antiguo baste por sí sola para caracterizar el arte muy rico y muy variado de los «cuatrocientistas» italianos; pero sí que lo distingue más marcadamente del arte septentrional y que constituye lo que más vivamente impresionó á los franceses. En efecto, aquel arte italiano, llegado á un grado tal de ciencia y de encanto, no dejó insensibles á los franceses, sino que éstos lo conocieron y saborearon antes del reinado de Carlos VIII porque, como veremos, á mediados del siglo xv atravesaban á menudo los Alpes. Las expediciones de Renato de Anjou y de Carlos de Orleans allende los montes, la ocupación de Génova, las misiones de los diplomáticos, los viajes y hasta el establecimiento de ciertos artistas italianos en Francia no dejaron de producir sus efectos.

La fuerza de expansión del arte italiano no es comparable, sin embargo, en tiempo de Carlos VII, con la

cuela naturalista septentrional había producido en tiempo de Carlos VI excelentes obras escultóricas y sus doctrinas continúan dominando, en el siglo xv, la escultura en un gran número de provincias francesas. La escuela de pintura fundada por los Van Eyck durante el reinado del duque Felipe el Bueno y que procede del arte realista de los Melchor Broederlam, de los Malouel y de los Bellechouse, asegura al arte flamenco otra hegemonía no menos gloriosa (2).

Huberto Van Eyck (fallecido en 1426) y su hermano Juan (fallecido en 1440) no inventaron, como durante mucho tiempo se ha dicho, la pintura al óleo, puesto

(1) Sobre el arte flamenco del siglo xv, véase pág. 601.

(2) A. J. Wauters, *La peinture flamande*, 1883.—Dehaisnes, *L'art flamand en France*, «Reunions des Sociétés des Beaux Arts des départements», 1892.—Carlos Voll, *Die Werke des Jan van Eyck*, 1901.