

cardenal Duprat, en Nantouillet; Anne de Montmorency, en Ecouen, en Chantilly y en la Fère-en-Tardenois; Juan de Laval, en Chateaubriant; Claudio Gouffier, en Oiron; Juana de Vivonne, en Dampierre; Claudio de Urfé, en la Bastie; Jacobo de Albon, mariscal de Saint André, en Coutras; Jorge de Armagnac, en Gages; Gaillot de Genouillac, en Assier; el duque de Nemours, en Verneuil; Godofredo de Estissac, en Maillezais; Francisco de Orleans-Longueville, en Chateaudun; Gil Berthelot, en Azay-le-Rideau, etcétera, proporcionaron á los arquitectos brillantes ocasiones para hacer alarde de su talento.

Cuando en 1490 Carlos VIII empezó las obras de renovación de su castillo de Amboise, donde había nacido y donde debía morir, todavía no había mandado á buscar á Italia aquellos artistas de que habla Commines, y á quienes conocemos por las cuentas. La capilla de San Huberto, acabada en 1494, no revela ninguna influencia extranjera. En 1496 llegaron el hermano Juan Jocondo, Domingo de Cortona, Alfonso Damasso y Guido Paganino (Guido Mazzoni), artistas de diversas clases, de los cuales el último había de ejecutar el sepulcro de Carlos VIII. No está demostrado que todos ellos trabajasen en Amboise, pero desde aquel momento empezaron á multiplicarse en el conjunto de la ornamentación arquitectónica los motivos clásicos é italianos, como puede verse en los fragmentos que restan del castillo de Gailon. Franceses eran Guillermo Senault, Pedro Fain y Pedro Delorme, arquitectos á quienes Jorge de Amboise había confiado en realidad la construcción de aquella magnífica morada (1502-1519). «Este castillo está muy bien construido, con buenos materiales y excelente técnica, completamente moderna, sin que haya copiado de la antigüedad más que algunas particularidades que luego se le han añadido», escribe Ducerceau. Pero en la parte general que efectivamente no tenía nada de antiguo, los medallones, los arabescos de las pilastras y los marcos, delatan influencias indudablemente ultramontanas. En las partes del castillo de Blois que pertenecen al tiempo de Luis XII, se manifiestan esas influencias sólo de una manera esporádica y en algunos pormenores.

Los castillos erigidos durante el primer tercio del siglo XVI en Normandía, en Turrena y en el Berry, con sus altas techumbres y sus desvanes, delatan también el estilo francés, con el cual se mezcla en dosis desiguales, pero constantes, una ornamentación «antigua» ó «al estilo de Italia»—esto era entonces sinónimo—. Los partidarios más decididos ó exclusivistas de las antiguas tradiciones nacionales han de reconocer que aquella primera combinación de ambos elementos produjo excelentes resultados de una gracia tan sugestiva como chispeante.

En tiempo de Francisco I no desaparecieron todavía las pilastras adornadas con arabescos, pero surgieron las columnas y órdenes antiguos, reivindicando en la edificación una parte cada vez más importante, y aguardando el momento, próximo ya, de ejercer una verdadera tiranía.

Desde el principio de su reinado, Francisco I emprendió grandes obras en el castillo de Blois. Ignóranse los nombres de los arquitectos á quienes empleó. Pero sus construcciones se diferencian completamente de las de Luis XII, y demuestran comparativamente las rápidas conquistas del Renacimiento en su forma clásica. De 1520 á 1530, mandó construir la encantadora capilla y la escalera pequeña de Villers-Cotterets, donde los hermanos Jacobo y Guillermo Le Bretón empezaron en 1532 la «habitación del rey», mientras Gilles Le Breton erigía en Fontainebleau (de 1528 á 1534, según Palustre) el patio ovalado, la galería llamada de Francisco I y el piso bajo del ala que va hacia el estanque, y después, de 1540 á 1547, la capilla de San Saturnino; y Pedro Chambige—que también fué el arquitecto de San Germán antes de que llegara en 1541 el italiano Serlio, cuya misión debió de ser muy reducida—hizo la mayor parte de las construcciones destinadas á cercar el patio del Caballo Blanco (1). En Chambord fué

(1) Al hablar de Serlio, importa hacer constar, sin embargo, sin presentarlo como arquitecto único de Fontainebleau, en perjuicio de los maestros franceses, que disfrutó entre éstos una gran autoridad. Juan Goujon, en su epístola á continuación del *Vitruvio* de Martin, escribía en 1547: «Y aun tenemos hoy en el reino de Francia un Sebastián Serlio que ha escrito y trazado muchas cosas según las reglas de Vitruvio, y fué el primero en extender

Pedro Nepveu, llamado Trinquenau, el encargado de dirigir las edificaciones hasta 1538, y por el empeño en hacer las torrecillas, los pináculos y linternas que erizan la techumbre y la línea ascendente del coronamiento, parece que quiso protestar contra el italianismo que daba á éste la horizontalidad, mientras en la elevación de sus pisos y azoteas dominaba ya el gusto clásico.

Aunque construido por el francés Pedro Gayder, el castillo de Madrid, empezado el año 1528 en el bosque de «Boullongne-lez-Paris», ó bosque de Bolonia, fué uno de los monumentos en que intervino más el italianismo. Si Jerónimo della Robbia, «escultor y esmaltador del rey», como se le llama en las cuentas, no fué su artista creador, como creyó el marqués de Laborde, por lo menos fué el autor de la decoración policroma, y le corresponde gran parte en las obras cuya inspección ó dirección perteneció en último lugar al Primaticcio, reinando Enrique II.

Apenas Francisco I vió comenzar el Louvre, y á raíz de la visita de Carlos V, en 1539, decidió reedificarlo completamente para hacerlo más digno de la corte de Francia. En 1527 había sido derribada la torre mayor por orden del rey, pero las obras no empezaron realmente hasta 1546, cuando se nombró arquitecto á Pedro Lescot.

Pertenecía éste á la familia de Lissy, que ocupaba alto puesto entre la nobleza de toga. Nacido próximamente en 1510, se sintió impulsado por vocación irresistible hacia el estudio del arte. Primero se dedicó á la pintura, y en Fontainebleau había un cuadro suyo, «admirable obra maestra, comparada por muchos con las de Apeles». Pero, como le decía Ronsard:

*Tes esprits courageux ne furent pas contans
Sans doctement conjoindre avecque la peinture
L'art de mathématique et de l'architecture* (1).

Al parecer, no hizo viajes á Italia, pero no por eso dejó de ser uno de los promotores

tales doctrinas por el reino.» Y Filiberto de l'Orme dice en su libro de *Arquitectura*: «Serlio fué el primero en dar á los franceses en sus libros y dibujos el conocimiento de los edificios antiguos y de varias bellas invenciones; le he conocido como hombre de bien y de alma excelente por haber dado y publicado de muy buen grado cuanto había visto y aprendido en los antiguos.»

(1) Tu animado espíritu no se contentó hasta no reunir con los conocimientos de la pintura los de las matemáticas y arquitectura.

del estilo clásico. En 1541 ejecutó, en colaboración con su amigo Juan Goujon, el coro alto de San Germán l'Auxerrois, terminado en 1544, compuesto de tres arcadas, cuyos jambajes estaban revestidos de dos columnas corintias. De 1544 á 1546 edificó para el presidente de Ligneris la casa conocida desde el siglo XVII con el nombre de *hôtel Carnavalet*. En 1550 había de construir, en la esquina de las calles de San Dionisio y de Fouarre, junto á la iglesia de los Inocentes, la fuente de las Ninfas, llamada más adelante «de los Inocentes», en la cual su fiel colaborador Juan Goujon esculpió en bajos relieves las encantadoras figuras que han alcanzado tan justa popularidad.

El «Castillo» del Louvre, ideado por Lescot, debía componerse de «tres cuerpos de edificio unidos en ángulos rectos, alrededor de un patio cuadrado, cuyo cuarto lado, que miraba á Oriente, había de quedar cerrado por una galería estrecha, en cuyo centro se abriría la entrada principal». El edificio no debía exceder los límites del antiguo Louvre de Carlos V de Francia, una importante parte del cual permanecía aún en pie, mientras que se ejecutaban las obras. El resto del palacio se hizo durante los reinados siguientes, y cada vez se desconoció y modificó más el pensamiento del plano primitivo.

Se ha creído reconocer en el dibujo de las ventanas del piso bajo, resguardadas por una arcada grande, un estilo usado por Pedro Chambige en San Germán, en la Muette y en Challuau, y se ha colegido de ello la posible influencia de éste sobre el magistrado arquitecto.

Hasta su fallecimiento, ocurrido el 10 de Septiembre de 1578, Lescot fué el arquitecto del Louvre. Pero las obras se interrumpieron varias veces, suspendiéndose definitivamente á la muerte de Enrique II por la construcción de las Tullerías, á las cuales consagró Catalina la mayor parte de sus recursos, que, además, eran insuficientes para atender á todas sus construcciones.

Filiberto de l'Orme (1515-1570), nacido en Lyon, siendo muy joven visitó á Roma. Había «medido los edificios y antigüedades» con «gran trabajo y gusto», «tomando apuntes, medidas y proporciones para mejora de

CAPILLA ALFONSO
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
U. A. N. I.

la arquitectura». «En lo cual—dice—por la gracia de Dios tan bien he procedido y prosperado, que he ordenado y construido templos, castillos, palacios y casas por verdadero arte de arquitectura en diversos lugares, para reyes, príncipes, cardenales y otras personas, desde la edad de quince años.» Fué el representante por excelencia del arte del «Segundo Renacimiento». En 1546 construyó para el cardenal du Bellay el castillo de Saint-Maur, vendido más adelante á Catalina de Médicis y modificado por mandato de ésta. Edificó todas las bóvedas de la capilla del bosque de Vincennes, y cuya construcción acabó. Dirigió en 1550 en San Dionisio la edificación del sepulcro de Francisco I. En 1552 dió impulso, por orden especial del rey, á las obras del castillo de Anet, con una actividad que contrasta de manera significativa con la habitual lentitud de la mayor parte de las construcciones regias de aquel tiempo.

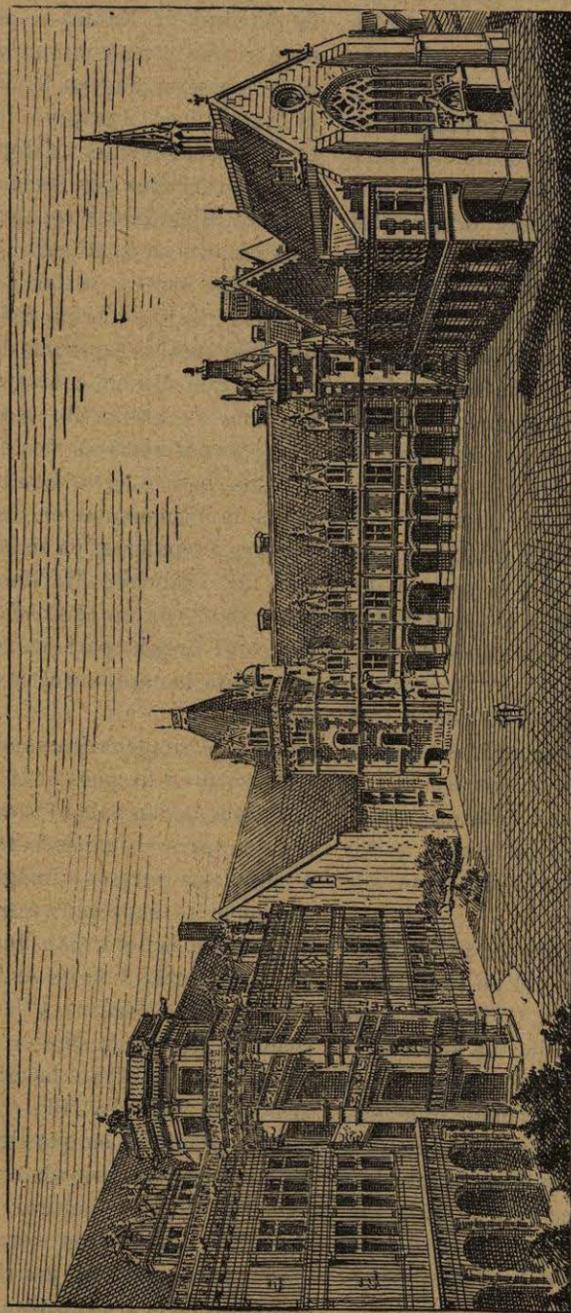
«Cuando el rey ordena una edificación pública ó privada—escribía el embajador de Venecia—destina á ella con buenos sueldos á tantos señores que gobiernan, que, no suprimiéndose esos cargos, no se termina nada de lo que se empieza.» Como se trataba de obsequiar á Diana de Poitiers, las cosas fueron más de prisa. «El rey deseaba más saber lo que se hacía en Anet que lo de sus propias casas, y se enojaba conmigo cuando no iba á enterarme con frecuencia.» Según lo que se puede juzgar por la entrada que todavía permanece en pie, y por los restos que quedan, así como por los dibujos de Ducerceau, el «paraíso de Anet» fué indudablemente su obra maestra más original. Las Tullerías, que empezó en 1564 para Catalina—y que Enrique IV, Luis XIV y Luis-Felipe habían transformado tan amazotadamente antes de que las quemara la *Commune*—, no podían, ni con mucho, rivalizar con el castillo, menos regio, pero concebido con más ternura y libertad, edificado en honor y para recreo de una mujer de muy buen gusto y querida del rey.

Juan Bullant (nacido sobre 1512 y fallecido el 10 de Octubre de 1578) era especialmente el arquitecto del condestable de Montmorency. También hizo su viaje á Italia,

«midió á la antigua en Roma cinco clases de columnas» y copió en los capiteles del gran pórtico del castillo de Ecouen los de las columnas del templo de Júpiter Stator. Como dice en la dedicatoria de su *Regla general de Arquitectura* á Francisco de Montmorency, condestable, le ocupó y entretuvo en las obras del castillo de Ecouen, «tanto más cuanto que la mayor parte del tiempo me tenía sin otra ocupación». Palustre le ha restituído además la paternidad del pequeño castillo de Chantilly y del puente-galería de la Fère-en-Tardenois y ha recordado su influencia en numerosas iglesias de las cercanías de Ecouen. En los últimos ocho años de su vida sucedió en sus cargos al Primitivo, como interventor de los edificios reales y como arquitecto de la reina madre, para la cual construyó el palacio llamado más adelante de Soissons—una de cuyas columnas dóricas, huecas, imitación de la de Trajano, ha subsistido mucho tiempo—, había de dirigir las Tullerías y trabajar en la capilla de Valois, que quedó sin concluir. Fué un clásico muy respetuoso para la antigüedad, «que aplicó su escaso entendimiento á comprender bien á Vitruvio», que introdujo un entablamiento de metopas y triglifos en el altar mayor de la capilla de Ecouen, cuyos bajos relieves esculpió Juan Goujon, pero que no dejó de innovar y de marcar con carácter personal sus construcciones, que por la pureza de sus perfiles y lo fino de su ejecución, figuran entre las más notables del segundo Renacimiento.

Jacobo Androuet Ducerceau (nacido en Orleáns, fallecido en París reinando Enrique III), fué principalmente dibujante y grabador. Sus *Edificios más excelentes de Francia* (1576) constituyen uno de los documentos más preciosos para estudiar la historia del Renacimiento.

LA ESCULTURA, DESDE MIGUEL COLOMBE HASTA GERMÁN PILON.—El arte robusto y recio, el fogoso realismo, rebuscado y á veces como congestivo, de la escuela franco-flamenca, que desde Claus Sluter hasta Jacobo Morel y Antonio Le Moiturier se había extendido del Norte al Mediodía y de Este á Oeste por todo el país y hasta allende las fronteras, se encontró ya en la segunda mi-



PATIO DEL CASTILLO DE BLOIS

Á la derecha la capilla levantada en el siglo XV. Al fondo las construcciones comenzadas bajo el reinado de Luis XII y terminadas en 1501, y á la izquierda la parte edificada durante el reinado de Francisco I

tad del siglo XV en contacto con los primeros emisarios del arte italiano. En realidad, se hallaban hondamente penetrados de naturalismo Francisco Laurana, cuya misión hemos dicho ya, y Guido Mazzoni, creado caballero por Carlos VIII el mismo día que entró en Nápoles (12 de Mayo de 1495) y que había de permanecer en Francia más de veinte años con su mujer y su hija, también escultoras. Acerca de los principios no pudo haber un desacuerdo completo entre ellos y los maestros franceses. Pero los primeros traían una gramática ornamental muy diferente, y siempre que se ven finos arabescos de aquellos cuya moda fué universal en las pilastras que sirven de marco á un bajo relieve de aquella época, puede asegurarse que los documentos de los archivos revelan el trabajo de alguno de aquellos marmolistas ultramontanos establecidos en Francia, llamados por el rey «para ejercer su oficio al uso y estilo de Italia» (1497). Ya en 1504 tuvieron en París mismo una especie de estudio oficial en el palacio del Pequeño Nesle, en el cual se alojaron Guido Paganino, Montorsoli, Della Robbia, Benvenuto Cellini, etc.

Por ejemplo, en la abadía de Solesme, el marco de la gruta que resguarda á los ocho personajes del hermoso sepulcro fechado en 1496, está flanqueado por pilastras cuya decoración contrasta mucho con el estilo general de la mayor parte de las figuras y de la arquitectura.

No se conoce al autor de ese grupo célebre. Palustre se inclina á ver en él, si no la mano de Miguel Colombe, á lo menos su influencia y la de su estudio. La suposición no es inverosímil, y de todos modos, esa yuxtaposición en el mismo momento de dos elementos cuya fusión había de constituir el nuevo arte francés, aquellos retratos de un naturalismo tan franco y de un estilo tan amplio como el de Armagnac, y al lado aquella figura de guarda del sepulcro, semi-italiana, con su armadura de estilo antiguo, aquella penetración y aquella atenuación, dignas ya de notarse, del realismo franco-flamenco por el clasicismo en su principio, son realmente las características del estilo y de la misión de Miguel Colombe. Nacido

éste en el obispado de Saint-Pol de León, tenía ya el año 1473, en la calle de Filles-Dieu, un estudio con bastante clientela. Comenzó por admirar á los maestros franco-flamencos—de los cuales había visto algunas figuras con mucha vida en el pórtico de la catedral de Nantes—, pero presto le sedujo el arte ultramontano y empleó mayor esmero y serenidad en la interpretación de la Naturaleza. Sustituyó los múltiples y tumultuosos pliegues de dobleces muy marcados, preferidos por los maestros borgoñones, con abundantes ropajes en paño, pero más simplificados; el individualismo enérgico y algo áspero de las figuras, con una discreta idealización que más bien atenuaba que suprimía las asperezas del carácter individual. Por último, contrató á marmolistas italianos, «obreros de mampostería antigua», cuyos nombres nos han revelado las cuentas, para alegrar con los arabescos de moda la ornamentación de aquellos bajos relieves ó sepulcros, ya en la hermosa sepultura de Francisco II, duque de Bretaña (1502-1507), ya en el *Combate de San Jorge contra el dragón* para el retablo del altar mayor de la capilla del castillo de Gaillon (1508).

Era casi octogenario cuando terminó aquel trabajo; poco después acabó, con destino á la iglesia de San Salvador de la Rochela, un sepulcro para el cual se había comprometido á hacer «los retratos é imágenes que á continuación se expresan, á saber: la imagen de Nuestra Señora, San Juan Evangelista, María y Marta, José de Arimatea y Nicodemus, con una yacente, y la tumba de dicho sepulcro del modo que el caso requiere y como se acostumbra á hacer en tales ocasiones» (2 de Mayo de 1507).

Estos sepulcros, en que alrededor del cuerpo de Cristo se agrupaban 6, 8 ó 10 personajes de tamaño natural, eran ya en el siglo XV, y siguieron siéndolo durante la mayor parte del XVI, uno de los temas más populares de la arquitectura religiosa. Todavía se encuentran muchos en nuestras iglesias. Los de Solesme, Saint-Mihiel (obra de Ligier Richier), son los más célebres; pero en Arlés, Pontoise, Limoges, Tulle, Carenac, Troyes, Poitiers, Chaumont, Montdi-

dier, Sissy, Burdeos, Monestier, Doullens, San Germán l'Auxerrois (1505), San Saturnino de Tours y en muchos lugares más, en todos los puntos del territorio existían ó existen *Entierros* y algunos *Desmayos de la Virgen*, cuyos ejemplares más célebres están también en Saint-Mihiel y Solesme. El segundo grupo de las esculturas de Solesme es del período de 1540-1553. Ya se notan en él los progresos del clasicismo. En la arquitectura aparecen los triglifos y rosetas, y en las figuras el idealismo convencional. Palustre opina que son de los artistas angevinos Juan des Marais y Juan Griffard, que en 1537 se comprometieron á hacer las ocho estatuas colocadas en el caballete de la catedral de Angers, y á Juan de Lespine (1504-1576) que construyó en 1533 el palacio de Pincé.

La tumba de los Carmelitas en Nantes pertenecía á la tradición de los sepulcros de los duques de Borgoña, que habían formado escuela. La sepultura que Luis XII encargó á Guido Mazzoni para Carlos VIII consagraba en Francia un tipo nuevo que más adelante había de alcanzar magnífico desarrollo. En el sepulcro de Luis XI en Cléry ya se había presentado al difunto arrodillado—*orando* y *no yacente*—sobre la plataforma del sarcófago. En el monumento á Carlos VIII se vió también su «efigie arrodillada, casi de tamaño natural, con una corona y un libro sobre un reclinatorio en los cuatro ángulos del sepulcro, todo dorado menos la efigie, cuyo traje es azul, sembrado de flores de lis de oro»—; entonces se usaba la policromía, y se usó frecuentemente en la escultura hasta fines del siglo XVI.

También Felipe de Commines quiso figurar orando en su sepulcro, cuya ejecución dirigió (1508). Mezclábanse en él motivos paganos con símbolos cristianos: Orfeo y el Divino Pastor; la esfinge del camino de Tebas y el águila de Patmos; Adán y Eva y el rapto de Europa; el suplicio de Tántalo y la historia de Sansón; las Virtudes sentadas en animales simbólicos y el «triumfo» del amor manifestaban de manera significativa la tendencia de las ideas, las aficiones de un literato y las conquistas del clasicismo, mientras las figuras seguían siendo de un realismo intransigente.

Lo mismo ocurre en diferentes grados con gran número de sepulcros de aquella época. Aunque el monumento que Luis XII mandó hacer para sus antepasados en la iglesia de los Celestins quería estar, por el tipo de los yacentes, dentro de la tradición francesa, los señores Guilhermy y Courajod han demostrado que era obra de un cincel italiano. El de Renata de Orleans-Longueville (fallecida en 1515) reúne con encantadora armonía los caracteres de ambas escuelas. El mismo carácter ofrecen los de los cardenales de Amboise (1513-1525) en Ruán, cuyas figuras parecen ser de Miguel Colombe y los arabescos de Juste, aunque ni uno ni otro intervinieran en ellos, y el honor de tan bello monumento corresponda á Roullant Le Roux—á cuyas órdenes trabajaban muchos artistas—, los de Pedro de Roncherolles y Margarita de Châtillon en Ecouis, de los Gouffier en la capilla de Oiron, de Guillermo de Montmorency y Ana Pot en San Martín de Montmorency—cuyas «pilastras hechas á la antigua» ejecutaron Martín Cloistre en 1524 y después Benito Bonberrault, tallistas de imágenes, habitantes de Orleans—, los de Carlos de Lalaing en el museo de Douai, de Carlota de Albret y de Luis de la Tremoille, hechos también por «Martín Claustre, tallista de imágenes de Grenoble, habitante en Blois».

Las sepulturas que en otro tiempo estuvieron en San Germán l'Auxerrois, de Luis de Poncher († 1521) y de Roberto Legendre († 1528; *Roberta insignis gemma pudicitiae*, como decía su inscripción tumular), figuran entre las primeras obras maestras de aquella época. Ignórase el nombre del gran artista que las esculpió; Emerico David las atribuye á Juste, á quien creía natural de Tourongeau; pero no se debe aceptar su opinión más que en lo referente á ser obras de la escuela de Tours. Efectivamente, son muy francesas y muy turenasas. Representan con insigne perfección lo que en su primera florecencia en el jardín de Turena fué acariciado por el cielo tibio del Loire, aquel arte francés, delicado y natural, agraciado y discreto, en que las viejas tradiciones de raza y escuela, sin abdicar de su sinceridad se despojaron de su rudeza al contacto con

el arte clásico, suavizaron su fogosidad y por encima de las violencias de la escuela franco-flamenca encontraron, con más precisión en el carácter individual, con mayor flexibilidad en la forma, la hermosa eutimia y la noble serenidad de la estatuaria del siglo XIII.

La *Virgen*, de Olivet, procede del mismo arte y nació en el mismo ambiente. Á orillas del Loire y cerca de Miguel Colombe deben buscarse los orígenes de tan exquisita y sabrosa obra.

Los Juste son completamente ajenos á esto. Desde que se publicaron los hermosos trabajos de Montaignon y Milanese, cabe seguir con bastante precisión la misión y la labor de aquella colonia de escultores que procedente de Italia llegó á Francia en los comienzos del siglo XVI. Apellidábanse Betti; eran oriundos de San Martín, en Mensola, á tres kilómetros de Florencia. La obra más antigua

firmada por ellos en Francia es la tumba de Tomás James—obispo de Dol, gran aficionado al arte italiano—, cuyos graciosos arabescos descuellan sobre los muros de granito de la sombría catedral como un trino de tenor sobre las austeridades del canto llano. Lleva el nombre de Juan y la fecha de 1507. «*Scelte struxit opus magister istud Johes cujus cognomen est Justus et Florentinus.*» La tumba de los hijos de Carlos VIII (1506) en Tours, un bajo relieve de la *Batalla de Génova* en Gaillon, una cierva para los jardines de Blois, una Leda y un Hércules para Fontainebleau; los sepulcros de Tomás Bohier y de Catalina Briçonnet († 1523) en San Saturnino fueron también obras suyas, pero la más importante que de ellos nos queda es la tumba de Luis XII y de Ana de Bretaña, ejecutada de 1516 á 1531, en gran parte por Juan

Juste. Los dos yacentes echados sobre su sudario, delajo de la plataforma donde están los *orantes*, con las señales de las incisiones del embalsamamiento, son los fragmentos mejores del célebre monumento. Nótase especialmente el italianismo en las figuras sentadas de los apóstoles y de las Virtudes y en los bajos relieves del basamento, donde los soldados de la entrada de Luis XII en Génova están copiados de los del arco de Tito, vestidos ó armados á la romana.

En cambio, para el magnífico sepulcro que Filiberto de l'Orme erigió á Francisco I, y en el cual supo aprovechar tan bien el

tema de Guido Mazzoni y de los Justes, Pedro Bontemps se comprometió por contrato de 6 de Octubre de 1552 á «hacer y terminar bien y debidamente... las historias y derrotas de la jornada de Cerisola, según... los anales y crónicas de Francia... llenos y guarneci-

dos de caballería, gente de á pie, artillería, enseñas, estandartes, trompetas, clarines, tambores, pifanos, municiones, campamentos, pabellones, bagajes, ciudades, castillos y otras cosas semejantes, según la verdad historial de dicha crónica.» Lo mismo al referirse á Marignán que á Cerisola, el escultor francés representó á los soldados de Francisco I con sus trajes y arneses de guerra. Por la firmeza y amplitud de la ejecución, la estatuaria de este sepulcro—cuyas partes principales son obra de Pedro Bontemps y Francisco Marchand, y en la decoración de cuya bóveda intervinieron Perret, Chanterel, Ponce Jacquiau y Germán Pilon, que entonces comenzaba sus trabajos—, presenta todas las cualidades francas, directas y vigorosas de la escuela francesa. La arquitectura, con sus perfiles sobrios y elegantes, denota el fervor de Filiberto de l'Orme por



Tumba de la catedral de Nantes, ejecutada por Miguel Colombe

los principios antiguos, así como su gusto excelente.

Hoy no conocemos de Juan Goujon más que sus obras esculturales, aunque Gardet y Bertin, en su *Epítome... de Vitruvio*, publicado en Tolosa en 1556, le llama «escultor y arquitecto de gran fama»; aunque él mismo escribiera como epílogo de una traducción de un libro de Vitruvio publicada en París en 1547, por Juan Martín, secretario del cardenal de Lennoncourt, una disertación con este título: «Juan Goujon, estudioso en arquitectura, saluda á los lectores», y aunque, Juan Martín, en su epístola á Enrique II, proclamara que ha enriquecido su traducción «con figuras nuevas concernientes al arte de albañilería, por maese Juan Goujon, antes arquitecto del señor condestable y ahora uno de los vuestros», y uno de los primeros entre los «excelentes personajes dignos de la inmortalidad.» ¿Cómo debe entenderse esta calificación de arquitecto, aplicada á Juan

Goujon? ¿Tuvo realmente una participación más importante de lo que se pensaba, como arquitecto, en su larga colaboración con Pedro Lescot? ¿Fue lisa y llanamente un arquitecto decorador y se limitó su papel á la ornamentación y á la escultura monumental? No puede decirse nada acerca de todo esto como no sea con todo género de reservas. Ello es que en su disertación sobre el *Vitruvio* de Juan Martín, Goujon habla de «Geometría y perspectiva» como cosas esenciales entre «otras ciencias requeridas para decorar á la arquitectura ó arte de edificar bien»; y además, dice: «No es digno de ser estimado como arquitecto quien no está bien instruido en ambas. *El conocimiento que Dios me ha dado de ellas* me anima á decir que los hombres que no las han estudiado no podrán hacer obras que les proporcionen fama, como

no sea entre ignorantes ó personajes fáciles de contentar. Por eso he deseado siempre hacer ver al mundo el provecho que con ello se puede lograr, y doy gracias infinitas á la bondad divina que me ha concedido el cumplimiento de esta mi voluntad.» Aunque fuese uno de los admiradores más fervientes de «lo antiguo», no parece que hiciera su viaje á Roma, pues sólo á fines de su vida visitó la Ciudad Eterna, donde murió, y ello más como fugitivo que como peregrino del arte. No cabe dudar que era normando; en Normandía empezó su actividad artística, y en cuanto puede apreciarse su rastro, ya se conoce á «Maese Gouyon ó Gougou», como

le llaman en las cuentas. Las figuras en bajo relieve que ondulan á ras de la madera entre las estatuillas de santos colocadas en la cornisa de la puerta de la izquierda de Saint-Maclou en Ruan, anuncian ya á las ninfas de la fuente de los Inocentes. La estatua de Jorge II de Amboise, arzobispo entonces, que hizo pa-

ra el sepulcro de la capilla de la Virgen en Nuestra Señora de Ruán, desapareció para dejar espacio á la efigie cardenalicia que hoy se ve allí. Parece que después de terminar esta obra fué cuando dejó á Ruán para ir á París, donde se le encuentra (1544-1545) ocupado en las esculturas del «pupitre» ó coro alto de San Gaman l'Auxerrois. El *Descendimiento de la Cruz* y los *Cuatro evangelistas* están en el Museo del Louvre, y comprueban, si no la potencia dramática, á lo menos la flexibilidad del cincel de Juan Goujon, la gracia deliciosamente sinuosa y amanerada de su estilo, en el cual no faltan ciertamente italianismos que, no obstante, se funden en la corriente de una inspiración rica en savia y en numen. Luego volvió á emplear, pero con estilo más severo, para decorar el altar de Ecouen, aquel motivo de



Tumba de los hijos de Carlos VIII en la catedral de Tours, ejecutada por Miguel de Colomba



Victoria, por Juan Goujon (Louvre)

bajos relieves del arco que hay encima de la puerta de entrada son obra exclusiva suya. Resplandece todo su genio en las ninfas que adornaban la *fuelle-loggia* erigida en la esquina de las calles de San Dionisio y de Fouarre ó de los Hierros, para la «entrada» de Enrique II. Se acabó el 16 de Junio de 1549—«enriquecida con figuras de ninfas, ríos y fuentes, á media talla, en un conjunto de follajes, con tan lindo artificio figurados, que no hay palabras con que expresarlo»—, según escribía el mismo año Jacobo Raffet de la Faulcheur, citado por Montaignon. Vese que moduló con verdadero deleite aquellas espaldas gruesas y vueltas de tritones, aquellos cuerpos largos y ondulados de risueñas ninfas, aquellos ropajes leves y trabajados, deliciosos símbolos de las aguas vivas y claras de la tierra de Francia, del paganismo literario del Renacimiento, como viñetas propias para ser grabadas al margen de los versos más hermosos de Ronsard.

En Anet hubo de intervenir en una especie de torneo con Benvenuto Cellini, uno de los hombres más arrogantes y escandalosos de la

los *Evangelistas* por el cual sintió siempre gran predilección en que se ha querido ver una señal de sus ideas ó simpatías de «reformado». El bajo relieve central del altar de Ecouen representa el *Sacrificio de Abraham*, y el conjunto, dentro del marco de una arquitectura sobria y delicada, es de un carácter muy hermoso. En el *hótel Carnavalet* los magníficos

colonia italiana instalada en el Pequeño Nesle ó formada por el Rosso y Primaticcio en Fontainebleau. Habiendo dado Enrique II á Diana de Poitiers la «ninfa de la fuente de Fontainebleau», Filiberto de l'Orme la empotró en el tímpano de la puerta de entrada. Goujon utilizó para la fuente del patio de honor el mismo tema y el mismo motivo. «Pero—dice Montaignon, cuya autoridad nos place poder invocar aquí—así como la mujer esculpida por el orifice es seca, desmazalada y sin gracia, la diosa de Goujon rebosa armonía.»

Por último, se le encargó una parte importante en las obras del Louvre. En la sala «al estilo antiguo» que Francisco I apenas pudo ver empezada, esculpió la hermosa tribuna de los músicos, sostenida por cariátides semejantes á las que había dibujado para el *Vitrúvio* de Martín.

El contrato de que habla Sauval está fechado en 5 de Septiembre de 1550. Hasta el año 1560, Goujon figuró en las cuentas, y hasta esta época son obra suya, ejecutada por él mismo, el adorno escultural del Louvre, tragaluces, escaleras, frisos y frontones, desde los sutiles relieves á ras de piedra hasta los más altos relieves. En 1560, Roussard, en su *Epístola á Pedro Lescot* celebraba la *Fama* del tragaluz de la esquina S. O. encima de la puerta del tribunal, diciéndole en verso:



Sillón atribuido á Juan Goujon, procedente del castillo de Gaillon

«Para ello, mandaste grabar en lo alto del Louvre una diosa á quien nunca falta la trompa que hincha sus mejillas,



Arcada con figuras decorativas, por Juan Goujon (Hótel Carnavalet de París)

y se lo enseñaste al rey, diciéndole que se había hecho expresamente para celebrar la fuerza de mis versos, que, como el viento, extienden su nombre por el Universo.»

En 1562 desaparece Juan Goujon. La leyenda se había apoderado de toda esta parte obscura de su biografía. Sábese hoy por los documentos conservados en los archivos de Módena, de los procesos entablados por el Santo Oficio, que necesitó ausentarse de Francia, probablemente para librarse de las persecuciones religiosas, y que murió antes de 1568 (entre 1564 y 1568) en Bolonia, donde se habían reunido varios compatriotas suyos, que compartían sus opiniones dogmáticas. Importa observar que las ideas de la Reforma sedujeron á muchos artistas del Renacimiento francés, como Goujon, Cousin, Ligier Richier, Ducerceau, Palissy, etc.

Como Germán Pilon vivió hasta fines del siglo XVI, hablaremos de sus obras al tratar del arte en tiempo de los últimos Valois.

LA PINTURA Y LAS ARTES MENORES.—Los antiguos pintores franceses han sido las víctimas del Renacimiento clásico. Á medida que la Pedagogía italiana extendió su influjo en Francia, todo lo ajeno á ella fué objeto de general menosprecio. Cuando á los tres siglos de desdenoso olvido ó de sistemática destrucción, se intenta buscar sus obras, precisa reconocer que casi no se sabe nada de ellas. Juan Bourdichon, pintor y ayuda de cámara del rey, figura al frente de los sucesores de Juan Fouquet. Durante más de cuarenta años, reinando Luis XI, Carlos VIII, Luis XII y Francisco I—en cuyo reinado murió, el año 1521—, ocupó en la

corde el cargo de pintor real y ejecutó lealmente en todos los géneros cuanto concernía á su profesión. Desde la pintura de tabernáculos, sillas y armarios, modelos de vestidos, peinados ó alhajas para la reina hasta la iluminación de los manuscritos y retratos al natural del rey ó de San Francisco de Paula, dejó una labor tan copiosa como variada, lo que se conserva hoy en el Devocionario de Ana de Bretaña (Biblioteca Nacional), presentándonosle como digno continuador del gran Fouquet, aunque ya más «templado» y de una sinceridad menos intratable.

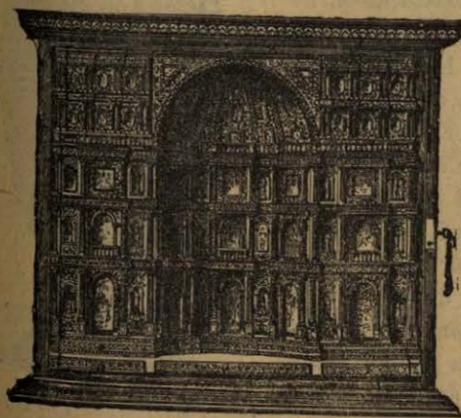
Igual mención merece Juan de Perreal, llamado Juan de París, celebrado en su tiempo como gran pintor. Juan Lemaire, discípulo de Molinet, secretario é historiógrafo de Ana de Bretaña y de Margarita de Austria—de quien Clemente Marot dijo injustamente que tenía el alma de Homero el Griego—le coloca en su *Lamentación del Deseado* entre los más famosos, é invita á los pintores contemporáneos á «ver la naturaleza con Juan de París». De él conocemos, más que otra cosa, su papel de intendente y mediador, algo enredador, entre grandes y artistas. No hay motivo para atribuirle el lindo cuadro del Salón Cuadrado del Louvre, en el cual ha querido inscribir su nombre la devoción de un admirador confiado.

Juan Bellegambe, de Douai, no ejerció cargo en la corte, pero ocupó importante lugar entre sus contemporáneos, en el primer tercio del siglo XVI. Las obras suyas ó de su escuela, conservadas en Douai, Arras y Berlín, nos lo presentan fiel á las tradiciones góticas y naturalistas y á la interpretación de la forma y sentimiento de las figuras, pero aficionado á imitar los motivos clásicos de moda, en las partes de arquitectura.

También procedían del Norte los Clouet, que son los mejores pintores cuyo recuer-



Ninfa de la fuente de los Inocentes, en París, por Juan Goujon



Arca veneciana (Museo de Cluny)