

zar un primer croquis del mismo; además habían de elegir al escultor que había de ejecutarlo, y designaron á Colombe, redactándose en su consecuencia un acta en la que éste declaraba contratar «en su nombre como en los de Guillermo Regnault, Bastián François y Francisco Colombe,» y se comprometía á hacer por sí mismo, «sin que nadie los toque, los modelos de tierra cocida,» dejando el trabajo de la piedra á sus colaboradores y en particular á Guillermo Regnault, «suficientemente y bien experimentado para reducir á gran volumen la talla de las imágenes que han de servir á la dicha sepultura, siguiendo los patrones (1).» A título de presente ó como prueba de lo que era capaz de hacer, Colombe envió á Margarita «una cara de Santa Margarita» tallada por su propia mano y «pulimentada y ejecutada» por su sobrino Guillermo.

De manera que en el monumento de Brou la primera idea y la dirección oficial eran de Juan Perreal y de Le Maire; la realización plástica de la concepción incumbía á Colombe y el trabajo de la piedra se repartía entre éste y sus colaboradores.

Lo mismo, poco más ó menos, ocurrió con la tumba de Francisco II: en efecto, Perreal recordaba á Margarita, en 1511, que había hecho «el patrón para el sepulcro del duque de Bretaña,» en el cual Colombe tampoco intervino más que en la realización del proyecto, «trabajando á un tanto por mes y teniendo XX escudos mensualmente por espacio de cinco años.» Los modelos, es decir, la obra original por excelencia, puede asegurarse casi con certeza que son suyos; en cuanto al trabajo del mármol, quizás lo confió á sus habituales colaboradores: en 1501 Juan Perreal tenía unos setenta años.

La composición del monumento, el empleo de la policromía y la actitud y el traje de las figuras yacentes se ajustan á las tradiciones sepulcrales de la Edad media; la losa funeraria puesta sobre un basamento bastante elevado y con nichos ocupados por estatuitas, lo propio que los llorones, recuerdan las tumbas de los duques de Borgoña en Dijón (2). Los arabescos que decoran los arcos de medio punto, las pilastras de estilo antiguo y los apóstoles revelan la influencia de los modelos italianos; en cambio, la idea de colocar en los cuatro ángulos las estatuas de las *Virtudes* es completamente original y no hallamos en Francia otro ejemplo del mismo género.

Colombe escogió para sus *Virtudes* el tipo de las mujeres del valle medio del Loira, expresando el carácter de su fisonomía de tal manera que aún hoy es reconocible y conservando en sus modelos el traje femenino de la época con ligerísimas alteraciones caprichosas. Sólo en una de las figuras se apartó de la verdad absoluta, en la *Prudencia*, que representa con dos caras, una de mujer y otra de hombre barbudo. Los encantadores y púdicos cuerpos de estas mujeres, cuyas formas se adivinan al través de las vestiduras; la armoniosa flexibilidad de los ropajes, la expresión fina é inteligente de las fisonomías, todo causa la sensación de un arte á la vez verdadero é ideal: la *Fuerza*, sobre todo,

(1) El proyecto de Perreal, Le Maire y Colombe fué abandonado, y Margarita confió más adelante los trabajos de aquel sepulcro al flamenco Van Bogenhem.

(2) Véase el tomo II, págs. 602 y 722.

representada por el símbolo de una mujer que ahoga á una serpiente, resume estos caracteres de naturalismo en extremo delicado; nada más exquisito ni más real que el flexible brazo, absolutamente femenino en medio de su vigor, que se contrae apenas apretando al monstruo.

Este arte es arte francés por excelencia, tal como se ha manifestado en sus mejores épocas, en el siglo XIII, por ejemplo, es decir, el arte de la sencillez, de la naturalidad, de la eurtmia, del sentimiento.

En tiempo de Luis XII todavía hemos de buscar la pintura en las miniaturas de los manuscritos, arte admirable que conservaba toda la frescura de sus inspiraciones del pasado, ó bien en los ventanales y en los tapices.

Bourdichón, como Miguel Colombe, vivió en los siglos XV y XVI, puesto que nació hacia 1450 y murió en 1521 aproximadamente. Fué pintor y ayuda de cámara del rey, y en calidad de tal dirigía los varios trabajos que la costumbre de la época reservaba todavía á los artistas, como, por ejemplo, la pintura de un San Miguel para la bandera de los suizos y el vaciado de la cara de San Francisco de Paula.

Hizo labor de verdadero artista en la decoración de un célebre manuscrito, el *Libro de Horas de la reina Ana de Bretaña* (3), que terminó en 1508; tal vez tuvo en esta obra colaboradores ó quizás también él dirigía un taller, pues las numerosas miniaturas del manuscrito no parecen todas de la misma mano; pero este detalle no tiene importancia cuando se trata de encontrar en el arte del pasado el sello de una generación más bien que el de un individuo.

El manuscrito (4) comprende una triple decoración: las ilustraciones de un calendario, las «historias» del *Libro de Horas* y las orlas de las viñetas. Las ilustraciones del calendario representan los trabajos de los meses, y en ellas todo es realista: el asunto (un matarife que descuartiza un cerdo, un cocinero en su cocina), el traje (el de las diversas profesiones en aquella época), la decoración (un castillo del siglo XV, un campo) y la ejecución (preocupación por la exactitud en los menores detalles). En las «historias» del *Libro de Horas* la inspiración es mixta; así encontramos al lado de un paisaje de Turena arquitecturas italianas; la Virgen es una mujer francesa con el rostro adelgazado que vemos á menudo en los retratos de principios del siglo XVI; y San Martín, que se parte la capa con un pobre, es un caballero que sale de una fortaleza con puente levadizo. Por el contrario, el Dios Padre y Jesucristo se parecen á los tipos que los italianos reproducían en sus cuadros. En las viñetas el artista ha dibujado las plantas, las flores y los insectos de Francia con notable destreza manual y con un sentimiento muy justo de la exactitud (5).

Apenas podemos ocuparnos de Juan Perreal, á quien

(3) Véase Emilio Mâle, *Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon*, «Gazette des Beaux-Arts,» 1902.

(4) Actualmente en el Gabinete de los Manuscritos de la Biblioteca Nacional (ms. lat.). El librero Curmer hizo de él una reproducción en facsímil en 1859.

(5) Lalanne, *Mémoire inédit d'Ant. de Jussieu sur le livre d'heures d'Anne de Bretagne*, «Bulletin du comité des travaux historiques,» 1886.

á veces se denomina también Juan de París, porque casi no tenemos dato alguno acerca de sus obras. Nació hacia el año 1455 y murió probablemente en 1529. Trabajó en Lyon, en Turena, en la corte de Luis XII; en Moulins, al lado de Borbón; en Flandes ó en Brou, cerca de Margarita de Austria; y, como los pintores de su tiempo, fué tan artesano como artista, pues pintaba ó hacía pintar estandartes y carros; dirigía entierros y organizaba ceremonias públicas. Acompañó á Luis XII á Italia, en donde visitó «conventos, los más bellos que verse pudieran,» y de este modo se puso en contacto con el arte italiano. Finalmente, se encontraba continuamente falto de recursos y su existencia fué muy atareada y agitada en extremo. Era un hombre emprendedor que sin cesar concebía proyectos, cuya abundantísima correspondencia denota una actividad algo inquieta, y que se agitaba cerca de Luis XII y de Margarita de Austria para lograr encargos.

Era famoso como pintor de retratos, y su manera de concebir el sepulcro de Francisco II indica que tenía inventiva, imaginación, sentimiento de lo pintoresco; pero todo esto no basta para juzgarle (1).

Entre las obras del tiempo de Carlos VIII y de Luis XII cuyos autores son todavía desconocidos, la más bella es el *Sepulcro* de Solesnes, que data probablemente de 1492 (2). Designábase con el nombre de sepulcro la representación del sepelio de Jesucristo, que fué uno de los temas favoritos de la escultura religiosa del siglo XV. La composición del sepulcro de Solesnes se ajusta á la tradición admitida (3): en una cripta, la Virgen y las Santas Mujeres están reunidas detrás del sarcófago en donde José de Arimatea y Nicodemus se disponen á depositar el cuerpo de Jesús, extendido en el sudario que ambos sostienen; delante, la Magdalena sentada en dolorosa actitud, y fuera de la cripta, dos soldados. La decoración del subterráneo es casi enteramente gótica y se compone de arcos de bóveda de varios centros, sobre cuyos pies derechos corren follajes y ornamentos formando pequeñas arcadas radiantes. La Virgen, las Santas Mujeres, Nicodemus y José tienen un tipo realista; nada hay en ellos que indique la imitación de un modelo italiano ó antiguo, y á buen seguro que el artista desconocido que esculpió toda esta parte era francés (4). Nicodemus, José y particularmente la Magdalena pueden ser parangonados con las obras más bellas de la escultura francesa; en cambio, los dos soldados vestidos á la antigua, de muy mediocre factura, y algunos arabescos ornamentales deben de ser seguramente obra de italianos y constituyen fragmentos secundarios.

Otra obra anónima muy notable de la época de Luis XII, y muy interesante porque de seguro que es en parte debida á italianos, es la tumba de los hijos de

(1) Hoy en día está abandonada la opinión que atribuía á Perreal un cuadro que se conserva en el Louvre, *La Virgen de los Donadores*. Otras afirmaciones que aventura Maulde, *Jean Perreal dit Jean de Paris*, 1886, atribuyendo á este pintor la paternidad de varias obras, son muy problemáticas, lo mismo que la mayoría de asertos contenidos en su libro.

(2) Véase la bibliografía en el *Michel Colombe*, de Vitry.

(3) Excepto en la disposición de la Magdalena, sentada al lado del sepulcro.

(4) Se ha creído por algunos que pudo haber sido Colombe; pero esta opinión no ha sido probada todavía.

Carlos VIII, terminada en 1506 (5): compónese este monumento de un sarcófago sobre el cual yacen dos niños cuyas cabezas se apoyan en dos almohadas que sostienen sendos angelotes; otros dos angelotes, arrodillados á los pies, aguantan unos escudos. Los cuatro ángulos del sarcófago están adornados con otros tantos delfines; en las dos caras principales se ven las armas de los dos pequeños difuntos entre genios funerarios desnudos; en las otras dos hay anchos medallones rodeados de arabescos y follajes con grifos, centauros, Hércules y el dragón y Hércules y Anteo. Estos adornos constituyen la parte de los temas antiguos, por cierto muy considerable. La materia empleada (mármol de Italia), la delicadeza, la flexibilidad, la viveza de la ejecución, todo indica la labor de manos italianas (6). Por el contrario, en los niños yacentes y en los angelotes, vestidos con largas túnicas á la francesa, nada hay que revele imitación de los modelos italo-antiguos; la ejecución de estas figuras hasta es menos viva y menos flexible, pero más vigorosa, más precisa que la de la parte inferior. Por todas estas razones puede creerse que este sepulcro es debido á la colaboración de nacionales y extranjeros; de todos modos, encontramos en él las dos corrientes, italiana y nacional, entre las cuales dividiase la inspiración de nuestro arte.

El castillo de Gaillon (7), cerca de Ruán, fué construido entre 1500 y 1510 para el cardenal de Amboise, y en las cuentas de gastos de la construcción del mismo, que han sido publicadas, aparecen muchos nombres de artistas, obreros y abastecedores. Los franceses Fain, Senault, Biard, que reciben sumas muy considerables para las obras de albañilería, ¿fueron los arquitectos del castillo, ó simples contratistas que trabajaban á las órdenes de un arquitecto? Cuestión es esta que ha sido muy discutida (8), sin que, por otra parte, pueda designarse positivamente un arquitecto francés ó extranjero que haya dado el diseño y proporcionado el plano de aquel edificio.

El castillo de Gaillon fué construido en lo alto de una colina en donde existía ya antiguamente otro levantado por los predecesores de Jorge de Amboise en el arzobispado de Ruán. El cardenal conservó una parte de la primitiva fábrica, pero le añadió nuevas construcciones, mucho más importantes. El conjunto extendíase sobre un plano bastante irregular: había en primer término el cuerpo principal, compuesto de cuatro edificios que rodeaban un patio interior, y luego un segundo patio que daba sobre un ancho foso, al otro lado del cual había un jardín decorado con galerías con encañados, y arriates de dibujos geométricos. La fachada principal y la puerta de entrada estaban al Este; al Norte las construcciones dominaban una vertiente abrupta, desde donde la vista se extendía hasta el Sena.

Los cuerpos de edificio del Este y del Norte existen

(5) Catedral de Tours. El italiano Jerónimo da Fiésolo intervino, al parecer, por lo menos en la concepción y en la composición del sepulcro.

(6) Marcelo Reymond, *Le buste de Charles VIII par Pollainolo au Musée Bargello, et le tombeau des enfants de Charles VIII*, «Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques,» 1895.

(7) Deville, *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon*, 1858 («Collection des documents inédits»).

(8) Para el estudio de problemas análogos véase más adelante, capítulo II del libro V.

todavía y sus grandes líneas se conservan casi intactas. Los caracteres de la construcción son completamente los del arte que se ha mantenido francés: tejados agudos, altas chimeneas, ventanas con cruceros; y aun en el cuerpo meridional la capilla del castillo forma cuerpo saliente y las ventanas son de arco cortado. Pero en las paredes exterior é interior de la fachada principal se ven inscripciones en lengua latina y en caracteres romanos, acompañadas de arabescos á la italiana.

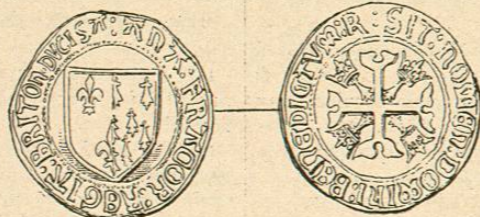
Jorge de Amboise había recibido de la Señoría de Venecia, para que sirviera de adorno al patio grande, una fuente monumental que fué instalada por un genovés, Bertrand de Meynal; otra fuente estaba situada en los jardines (1). En otros sitios del castillo se habían colocado pilastras formando arabescos, ó medallones de personajes antiguos; en cambio, en las partes de la construcción que fueron más adelante transportadas al patio de entrada de la Escuela de Bellas Artes, de París, el arquitecto ó los arquitectos habían dibujado arcos de bóveda de varios centros y follajes góticos, con muy pocos arabescos. Para las labores de escultura el cardenal había empleado á los Juste, Paganino y Pacherot, los tres italianos; pero también encargó á Miguel Colombe un San Jorge para la capilla (2). Los grandes trabajos de pintura decorativa fueron reservados exclusivamente á Solario.

De todo esto resulta que Gaillón no es una obra absolutamente italiana ni mucho menos, á pesar de que el cardenal había residido varias veces en Lombardía, en medio de las maravillas de Pavia y de Milán. Aquel castillo es algo así como la inspiración mixta de la Cartuja de Pavia y de los castillos de Amboise y de Blois y determina, por consiguiente, el punto en que se detenía el gusto francés en sus concesiones al extranjero.

En resumen, los italianos no han representado en Francia un papel preponderante en los comienzos del Renacimiento francés, y en sus obras se inspiraron muy poco nuestros literatos, quienes no imitaron á Boiardo, ni á Pulci, ni á Poliziano. Lo que principalmente recibieron de Italia, aunque también de Alemania, fué el conocimiento de la antigüedad, y la antigüedad es lo que procuraron imitar en sus escritos. Por otra parte, á Francia vinieron artistas ultramontanos que trabajaron á la moda de su país, y á veces también á la francesa; pero la mayor parte de las obras en Francia ejecutadas entre 1495 y 1519 lo fueron por franceses, que conservaron las tradiciones de su arquitectura, de su escultura

(2) En la actualidad se encuentra en las salas de escultura del Museo del Louvre.

(1) Véase lo que hemos dicho en la pág. 155, y Vitry, *Michel Colombe*, págs. 145, 197, 209 y 378.



Moneda de Ana de Bretaña, acuñada en Rennes

y de su pintura, bien que mezclando de cuando en cuando en ellas algunas imitaciones de los modelos italianos ó antiguos.

Examinando las cosas en conjunto, no cabe negar que á fines del siglo XVI el pensamiento francés fué pobre ó limitado, en comparación con el pensamiento italiano y alemán; esto no obstante, Commynes fué un escritor notable, Gringoire no merece un desdén absoluto y Le Maire de Belges, que es casi un francés, fué en algunos puntos un precursor. Y si el arte italiano tiene sobre nuestro arte nacional la superioridad indiscutible de una potencia de producción, de una variedad y de una altura de inspiración admirables, la *Magdalena de Solesmes*, la *tumba de Francisco II* y el *Palacio de Justicia de Ruán*, no por ello son obras de menos belleza, que además tienen el mérito de no parecerse á las obras extranjeras. Singular mezcolanza y casi singular contraste: la literatura produce más bien la impresión de algo anticuado, pobre; al paso que el arte se nos aparece vibrante de juventud y encantador por su frescura.

No es menos cierto que aquel contacto de treinta años con Italia y con la antigüedad había introducido ya algunos cambios en la civilización francesa y que las inteligencias concebían una porción de ideas nuevas; pero por lo mismo que eran para ellas muy nuevas, en un principio les embarazaban. El esfuerzo de los escritores para expresarlas y su poca habilidad para conseguir este objeto aumentaron la torpeza de su estilo, despojándolo de la naturalidad, que era su cualidad principal. Por otra parte, estas ideas se propagaron con lentitud, por vía de difusión casi latente, ya que no estaban constituidas en cuerpo de doctrinas ni condenadas en una enseñanza ni vulgarizadas por libros.

Gracias á esto, es insensible el paso de la época que precede á la expedición de Carlos VIII á los años que la siguen, debiendo descartarse toda idea de separación marcada. Además, los contemporáneos de Carlos VIII y de Luis XII no se analizaron á sí mismos, no se preguntaron adónde tendían, sino que se dejaron arrastrar por la alegría de los espectáculos que les sucedían y por el placer de mezclarlos en su existencia. No fueron en modo alguno exclusivos, sino que todos ellos fueron como el joven Carlos VIII, de quien ha dicho Commynes que «reunía todas las cosas bellas que en él se celebraban dondequiera que las vieses, lo mismo en Francia que en Italia, que en Flandes.»

Tan poderosa era todavía la tradición francesa, que se necesitarán treinta años después de la muerte de Luis XII para que la pedagogía italo-antigua triunfe sin reservas y acometa la empresa de aniquilar, hasta en sus últimos restos, el espíritu francés de la Edad media.

LIBRO TERCERO (1)

EL GOBIERNO DE FRANCISCO I

El verdadero reinado de Francisco I, el en que ha puesto algo de sí mismo, empieza con la elección de Carlos V como emperador, es decir, en 1519. Entre 1520 y 1547 plantearonse ó se concretaron los grandes problemas de la época, los de la política internacional, del régimen gubernamental, del Renacimiento y de la Reforma, y durante aquellos veinticinco años, tan fecundos en acontecimientos graves en el exterior, realiza nuestro país una evolución política, social, económica, intelectual y moral que determina un cambio parcial de sus destinos.

Desde 1519 hasta 1530 nos encontramos con la lucha abierta contra Carlos V, con los ruidosos fracasos, de los cuales guardan recuerdo todas las memorias, con las vacilaciones respecto de la Reforma y con el Rena-

(1) FUENTES PARA EL LIBRO III.—Los documentos oficiales relativos á la historia del reinado y sobre todo del gobierno de Francisco I están indicados en el *Catalogue des actes de François I*. Esta vasta publicación acometida por la «Académie de Sciences morales et politiques» forma actualmente siete volúmenes (1887-1896) y en ella hay indicados 29.268 documentos (tratados de alianza ó de paz, ordenanzas, letras patentes, fragmentos de cuentas, etc.) con indicación de su procedencia. Los tomos VIII, IX y X contendrán un índice general, la bibliografía de las grandes compilaciones utilizadas y listas de personajes. Desde luego á él nos remitimos, pues no existe ningún instrumento tan precioso para la historia de un reinado ó de una época.—Véase también Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises*, tomo XII, 1.ª y 2.ª partes (1514-1516); pero en esta obra no todos los textos han sido bien seleccionados, y casi siempre están mal reproducidos.

Entre los cronistas pueden citarse para la historia interior el *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François I*, 1515-1536, editado por L. Lalanne para la «Société de l'Histoire de France», 1854. Muy importante.—*Chronique du roy François, premier de ce nom*, editada por G. Guiffrey, 1860.—*Oeuvres complètes de Pierre de Bourdeilles, seigneur de Brantôme*, publicadas por L. Lalanne para la «Société de l'Histoire de France», 11 volúmenes, 1864 á 1882. El tomo XI contiene el índice general. Sin embargo, Brantôme, que con demasiada frecuencia se cita como fuente para la primera mitad del siglo, no debe ser consultado sin reserva en lo tocante á este período, pues casi siempre se limita á reproducir fragmentos de crónicas ó relatos ajenos. Nacido hacia el año 1540, nada vió ni conoció directamente de la época de Francisco I.—Para la historia interior pueden consultarse también las *Relations des ambassadeurs vénitiens sur les affaires de France*, coleccionadas y traducidas por M. Tomaseo, tomo I, (1528-1561), 1831. Es preferible la edición de Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, tomo I, 1839.

OBRAS.—No hay una buena historia del conjunto del reinado. Gaillard, *Histoire de François I*, 2.ª edición, 1769, 8 volúmenes, no es del todo desdeñable. Michelet, tomo IX de la *Histoire de France*, es siempre profundo y luminoso, aunque discutible. La obra de Paulino Paris, *Etudes sur François I roy de France, sur sa vie et sur son règne*, 2 volúmenes, 1885, es muy curiosa y debe ser leída, pero con la condición de comprobarla continuamente.

cimiento abandonado á sí mismo; durante aquel período, Luisa de Saboya con su hijo preside el gobierno. De 1530 á 1547 continuó la lucha contra Carlos V, pero con tentativas de aproximación entre ambos príncipes; en el interior se fortalecen los resortes del gobierno, la Reforma y la libertad de pensamiento son combatidas de un modo más deliberado y el Renacimiento se ve dotado de su instrumento pedagógico con la institución bosquejada del Colegio de Francia: Montmorency es durante diez años el hombre de aquel régimen y de aquella política.

Después de esto, el reinado de Enrique II fué la consagración de la obra anterior. Así como Francisco I y otros muchos personajes de su generación habían obedecido principalmente á sus instintos, ú obrado con vacilaciones y, por ende, con miramientos, Enrique II y sus contemporáneos aparecen como hombres de cuerpo entero, como inteligencias que rinden culto á principios. De aquí una política más razonada contra la casa de Austria; pero de aquí también el absolutismo del gobierno desarrollado á todo trance, la Reforma erigida en dogma por los hugonotes, aunque asimismo desmesuradamente atacada por el gobierno, y el Renacimiento con los ojos enteramente puestos en la antigüedad.

Trazar el cuadro de los doce años del reinado de Enrique II, equivaldrá á extraer del de Francisco I todo el sentido que entrañaba y á hacer constar los resultados de la evolución realizada desde principios del siglo; será presentar la Francia del siglo XVI tal como la concibieron las inteligencias de aquel tiempo y tal como había sido preparada por todos los acontecimientos de la primera mitad del siglo.

CAPÍTULO PRIMERO (2)

EL REY Y PERSONAS QUE LE RODEABAN

I. Francisco I. — II. La familia y los amigos del rey

I.—Francisco I

Cuando, á los pocos días de morir Luis XII, hizo Francisco I su entrada solemne en París, el embajador de Margarita de Austria, al describir las suntuosidades del cortejo, añadía: «Después, el rey, armado sobre su caballo lorigado, vestido de blanco y de tísú de

(2) FUENTES.—*Journal de Louise de Savoie* (en Michaud y Poujoulat), 1.ª serie, tomo V, 1836. Mejor en Guichenón, *Histoire généalogique de la maison de Savoie*, edición de 1778-1780, tomo IV,