

1533 y trabajó en esta labor por lo menos hasta después de 1537; su traducción, emprendida con aprobación del rey (1) y muy bien acogida por la corte, en donde la cantaban las damas, fué publicada en 1542, cuando los vientos habían cambiado, y habiendo sido considerada como sospechosa, Marot hubo de expatriarse por última vez.

Marot, en los *Salmos*, acercóse á la más elevada y vigorosa inspiración poética, y si no consiguió llegar hasta ella por insuficiencia de genio y por insuficiencia también del idioma de la época, á lo menos se aproximó, y en algunos momentos expresó con firme acento aquella altiva confianza en Dios que exaltó á tantos hugonotes hasta el martirio.

Su traducción de los salmos pertenece á la historia general de la literatura francesa, porque contribuye acaso á la transición entre la poesía de la primera mitad del siglo y la de la segunda; con ella preparó Marot á Du Bellay y á Ronsard, más de lo que éstos creyeron ó confesaron (2).

La vida de Rabelais hállase hoy despojada de las leyendas que durante tanto tiempo la han embrollado y falseado (3) y que nos lo presentaban como un personaje vulgar y grosero. Actualmente el peligro estaría en idealizarlo demasiado, cuando en realidad su existencia es simplemente mediana y honorable. Nacido probablemente en 1495 en Chinón, falleció en París en 1553; entró en el convento de franciscanos de Fontenay-le-Comte, en donde recibió el presbiterado; en 1524, Clemente VII le autorizó para entrar en los benedictinos; estudió en 1530 en la Universidad de Montpellier y ejerció la medicina en Lyon, desde 1532 á 1534, antes de obtener el título de doctor, que consiguió en 1537. Su vida fué errante, pero poco aventurera; fué la existencia de los eruditos de su tiempo, siempre ansiosos de aprender, de ver hombres y cosas, de entrar en relaciones con los ingenios cultivados de todos los países,

(1) «Puesto que queréis, señor, que continúe la obra real del comenzado Salterio.»

Y Marot dice á las damas:

«¿Cuándo vendrá el siglo de oro en que sólo á Dios veremos adorado, ensalzado, cantado como El ordena, sin que se dé su gloria á nada más!... Oh, vosotras, damas y doncellas, á quienes Dios ha hecho para ser su templo... Quiero presentaros aquí algo que sin ofensa podáis cantar.»

(2) La significación de la obra de Marot se precisa por la de su rival, Mellín de Saint-Gelais (1491-1558). Este, menos personal y más múltiple, poeta, músico, cantor, bastante erudito para hacer el inventario de una biblioteca de sabio, semiteólogo, italianizante, fué por excelencia el poeta de corte, lo que no le impidió ser limosnero del rey. Es menester figurárselo en el círculo de los señores y de las damas, hábil en lanzar un epigrama, en narrar una anécdota, galante, maldiciente con cierta prudencia, fácil en la frase oportuna y en la nota ingeniosa y picaresca, una especie de improvisador italiano. Tanto es así que nada publicó en vida: «Produjo, dice Pasquier, florecillas, pero no frutos de alguna duración...; hízose imprimir una colección de sus obras que murió en cuanto vió la luz.» Pasquier es demasiado severo. Saint-Gelais tenía mucho ingenio, pero nada más que ingenio.

(3) Véase la bibliografía en Petit de Julleville y en Lanson. Brunetière, *François Rabelais*, «Revue des Deux Mondes», 1900.

y siempre obligados también á encontrar protectores y á seguirles. Godofredo de Estissac le acogió en su castillo de Ligugé y el cardenal Du Bellay le tomó como médico en Turín. En Lyon, estuvo en relaciones con el cenáculo de los sabios de la ciudad; Francisco I, sin otorgarle especial favor, le protegió, y el papa le dió la absolución que le ponía en regla con las diferentes órdenes religiosas que había abandonado. Hasta después de 1547 no se sintió algo más inquietado, y aun entonces halló asilo en Metz y en Roma y obtuvo en 1550 el curato de Meudón, que renunció en 1552, muriendo de un modo bastante tranquilo y obscuro para que no se sepa á punto fijo la fecha de su fallecimiento.

Durante toda su vida había leído, meditado y escrito, habiendo publicado unos comentarios sobre Galeno y sobre Hipócrates y algunas ediciones de clásicos antiguos; pero en donde se nos presenta en la plenitud de su talento es en el *Gargantúa et Pantagruel* (*Gargantúa y Pantagruel*), cuyo primer esbozo se remonta á fines de 1532 con las *Grandes et inestimables Chroniques du grant et enorme géant Gargantua (Grandes é inestimables crónicas del grande y enorme gigante Gargantúa)*, ensayo sin valor, que más adelante había de retocar y modificar por completo. En 1532 apareció un diminuto in-4.º titulado *Pantagruel: Les horribles et espoventables faits et prouesses du très renommé Pantagruel, roy des Dipsodes, ... fils du grand géant Gargantua, par maître Alcofribas Nasier (Pantagruel: las horribles y espantosas hazañas y proezas del muy famoso Pantagruel, rey de los Dipsodas, ... hijo del gran gigante Gargantúa, por maese Alcofribas Nasier)* (4). El tercer libro obtuvo en 1545 el privilegio para la impresión, y Rabelais lo firmó con su nombre y publicó el cuarto poco tiempo antes de morir (5). El quinto apenas es suyo y no se editó hasta 1562 y 1564.

Cuando se publicó el segundo libro, que contiene el pensamiento esencial y capital de la obra, Rabelais tenía unos cuarenta años y se había formado á la vez por una educación autodidáctica y por la educación general, la de los hombres de su generación, que tan bien representa, aunque siendo sin comparación posible muy superior á ellos.

Desde el punto de vista literario, Rabelais es un novelista; procede á la manera de los narradores, por el relato y por la anécdota; pero enlazando los episodios con una acción, hace una novela, lo que, por otra parte, no es una novedad. Asimismo toma gran parte de sus chistes, de sus bromas, de sus groserías, del fondo de la literatura popular ó de los escritores que inmediatamente le han precedido, y como Gringoire y Marot, practica el realismo burgués. Sus tipos de personajes son los mismos ampliados hasta la enormidad; su Gargantúa y su Pantagruel hacen pensar en los lansquenets suizos, y sus mujeres son casi las mujeres de Marot, es decir, las de los romances.

Rabelais debe, por consiguiente, mucha parte de su inspiración á la tradición literaria de la Edad media que tanto censuró, y pertenece por lo menos tanto al siglo xv como al xvi; tiene un temperamento intelectual

(4) En realidad, éste es el segundo libro de la obra de Rabelais, pues el primero fué el *Gargantúa*, que reapareció en forma nueva en 1535.

(5) Primera parte, en 1548; segunda, en 1552.

más septentrional que meridional, más francés, casi más germánico que griego, latino ó italiano, habiendo tratado de muchas cuestiones que el pensamiento francés anterior había agitado y que él no hizo más que reproducir y ampliar.

Sin embargo, es un hombre de los modernos tiempos por la atención que presta á todo lo que pasa á su alrededor (1); y lo es también, aunque de otra manera, por el considerable espacio que concede á la antigüedad, recurriendo á las citas de los autores griegos ó latinos, á las alusiones, á las medias palabras, á las referencias. Parece como que compone del mismo modo que construyen los arquitectos franceses de su época, viniendo á ser en él las citas greco-latinas lo que en éstos los arabescos.

Mas también su espíritu penetró en la plena intimidad de las civilizaciones antiguas, las cuales le enriquecieron con multitud de conocimientos y le comunicaron una prodigiosa facilidad de comprensión é imaginación, sin por ello alterar la originalidad de una imaginación personal extraordinariamente vigorosa. A ellas debió sin duda Rabelais la facultad de elevarse á concepciones generales, la noción de lo universal; en efecto, su grandeza, que con nadie comparte en aquellos tiempos, es debida principalmente á que su obra, por desigual, por vulgar que sea á veces, se inspira en altas preocupaciones; no narra sólo por narrar; no mira con indiferencia lo que á la humanidad interesa, sino que es, en el siglo xvi, el primer escritor francés que ha hecho de una obra literaria una obra de filosofía social.

¿Qué criterio adoptó en las cuestiones que agitaron á sus contemporáneos? En pedagogía se declara casi sin reserva partidario de las nuevas doctrinas y hasta parece que cuando trata este punto pierde algo de su sangre fría. Juzga del espíritu de la Edad media por el sistema de educación y de instrucción de fines del siglo xv y es uno de los primeros en dar á la palabra «gótico» el sentido despreciativo que durante tanto tiempo ha conservado. «¿A qué se debe que en medio de la luz que brilla en nuestro siglo y cuando vemos renacer los conocimientos más útiles y más preciosos, haya todavía quiénes no puedan ó no quieran apartar los ojos de esa niebla gótica y cimera en que estábamos envueltos?» En estas frases se percibe la alegría muy legítima de la gran luz nuevamente encontrada, pero también se ve manifestarse el injusto desprecio hacia unos siglos que tuvieron su genio espontáneo, libre y fecundo.

Rabelais no siente simpatías por el clero de su tiempo, á lo menos por el bajo clero, porque ha visto la ignorancia y la codicia de los frailes, contra los cuales reproduce las burlas y las invectivas de los poetas de los siglos xiii, xiv y xv; pero tampoco las siente por los calvinistas. ¿Es, pues, un católico creyente? No, seguramente; en el cuarto libro hasta encontramos acentos casi protestantes. Sin embargo, más bien que un protestante parece haber sido un deísta filósofo, un escéptico en punto á dogmas revelados y cultos organizados, un apasionado de la tolerancia.

En política, respeta la realeza en su principio y en sus derechos soberanos, pero ataca los abusos, sobre

(1) Véase A. Lefranc, *Les navigations de Pantagruel* (en prensa), obra en que se demuestra que Rabelais estuvo muy al corriente de los descubrimientos geográficos.

todo los de la justicia y del régimen fiscal, resucitando los temas favoritos de todos los escritores desde el siglo xiii y desarrollándolos casi del mismo modo y con iguales palabras que Gringoire y Marot, aunque con imaginación potente en la que se advierte todavía más vivo el odio á todo lo bajo y dañino.

Este hombre que removió tan graves problemas y á quien se presenta como una especie de guía de las inteligencias, fué en la práctica de la vida un hombre tímido y de un justo medio: por indiferencia ó por prudencia abstúvose á menudo de abrazar un partido; defendióse con energía de los atrevimientos que le achacaban y protestó «contra la calumnia de ciertos caníbales, misántropos, apáticos,» que afirmaban que sus «libros todos estaban plagados de herejías, sin poder exhibir una sola en pasaje alguno, interpretando lo que, ni aun muriendo mil veces, de ser esto posible,» habría querido siquiera pensar.

Y no sólo no fué hombre de acción, sino que sus obras tampoco preparaban hombres de tal clase: su sistema de educación es puramente literario, apartado de las necesidades y casi de los deberes de la vida, y ha sido por él expresado en aquel ensueño, tan admirado, de la abadía de Theleme, en su concepción ideal del sabio que vive en y por sí mismo, satisfecho por completo de pensar. Por otra parte, había en el siglo xvi muchos ingenios de esta especie que buscaban en el diletantismo filosófico un refugio contra las agitaciones exteriores: también en este concepto es Rabelais uno de los testigos de su tiempo.

## CAPÍTULO II

### LAS BELLAS ARTES (2)

I. Condiciones generales de la producción artística.—II. La arquitectura.—III. La estatuaria, la pintura y las artes suturias; la música.—IV. Fontainebleau y la escuela de Fontainebleau.

#### I.—Condiciones generales de la producción artística

Francisco I ha sido considerado como el inspirador único de todo cuanto se hizo durante su reinado; pero sin negar que este rey tuvo el mérito de ser muy aficionado á las artes y de protegerlas, y que gastó con largueza é inteligencia para satisfacer sus aficiones, fuerza es consignar que sus gustos eran los de toda su generación y que muchas obras, entre las más bellas, fueron encargadas por particulares: nobles, miembros del clero, financieros ó ricos ciudadanos, pudiendo afirmarse

(2) La bibliografía para la historia del arte en el siglo xvi, sobre todo, es enorme y fragmentaria y está muy diseminada. La producción corriente viene indicada de un modo muy completo en el *Répertoire méthodique d'histoire moderne et contemporaine* que desde 1899 publican anualmente los señores Briere y Caron. Pueden consultarse también los índices (hasta 1892) de los artículos de la *Gazette des Beaux-Arts* y los repertorios de obras nuevas que da la misma gaceta al fin de cada semestre; el índice de las publicaciones de la «Société des Antiquaires de France» (1827-1889); el índice de las memorias leídas en las reuniones de las sociedades de Bellas Artes de los departamentos (respecto de los años 1877 á 1896). La bibliografía contenida en el *Michel Colombe* de Vitry (véase pág. 142) resulta inútil para la época de Francisco I, á lo menos como indicación de las obras generales. Hay

que si se desarrolló en toda Francia una actividad artística fué precisamente porque no la suscitó únicamente la voluntad real.

Hoy puede intentarse, al parecer, una determinación de los principales caracteres del arte francés durante la primera mitad del siglo XVI, y tal vez no esté lejano el momento en que haya sido examinada y catalogada la mayor parte de las obras. Por desgracia son todavía raros los edificios, las estatuas, los cuadros cuyos autores puedan señalarse de una manera cierta ó cuyas fechas puedan fijarse con exactitud; y para hacerlo, tomando como base el examen de los estilos, es preciso proceder con grandes precauciones porque con frecuencia faltan los puntos de comparación y además en una misma comarca obras diferentes son de la misma época ó, por el contrario, obras idénticas pertenecen á épocas distintas. Fontainebleau, Saint-Eustache, el palacio de Madrid, de tan diversa fisonomía, son contemporáneos, con tres ó cuatro años de diferencia. En todas partes hubo ora avances ó retardos; por esto es difícil definir de una manera absoluta el arte del tiempo de Francisco I, porque es demasiado variado, lo cual, por otra parte, constituye uno de sus encantos.

Poco á poco se introdujeron ciertas innovaciones en los procedimientos materiales de ejecución ó bien se crearon géneros nuevos. Los arquitectos emplearon los mismos materiales que en el pasado, aunque haciendo mayor uso del ladrillo; pero cada vez más tendieron á servirse de piedras labradas de gran tamaño, á imitación de los antiguos y de los italianos, al paso que los maestros de obras de la Edad media construían generalmente con piedras medianas, y además sustituyeron por la bóveda cilíndrica la bóveda de cruz con ojivas, lo cual transformaba las mismas condiciones de la construcción.

La estatuaria se separó de la arquitectura, y los artistas, sin renunciar por completo á la escultura monumental, la practicaron más raramente, no viéndose ya en adelante portadas de iglesia esculpidas como las de Chartres ó de Amiéns. Al empleo de la piedra sucedió el del mármol y poco á poco fueron abandonados el marfil y la madera, con los que tan grandes y tan hermosas obras habían producido los artistas de la Edad media. A fines del siglo XVI, las *Virtudes teológicas* esculpidas en madera en el taller de Germán Pilon constituyen casi una excepción, y por último, así como en otro tiempo la escultura era policroma, la influencia de los modelos italianos y de las doctrinas que á la antigüedad se atribuían, la convirtieron muy pronto en monocroma, siendo mayor de día en día la separación entre escultores y pintores.

también una bibliografía general en Dimier, *Le Primatice* (véase más adelante, pág. 230). La obra de Koechlin y Marquet de Vasselot, *La Sculpture à Troyes* (véase pág. 142) da un buen modelo de bibliografía para una historia de arte provincial.

FUENTES.—Para los textos, L. de Laborde, *La Renaissance des arts à la Cour de France*, dos volúmenes, 1850-1855. *Comptes des bâtiments du Roi, de 1528 à 1571*, dos volúmenes, 1877-1880. Para las obras véanse: *Inventaire général des richesses d'art de la France*, diez y ocho volúmenes publicados desde 1877 á 1902; los catálogos de los Museos; Bouchot, *Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, 1895. En los párrafos 2, 3 y 4 indicaremos las fuentes y las obras especiales para la arquitectura, la pintura, la escultura, etc.

La miniatura desaparece casi durante el siglo XVI á consecuencia del desarrollo de la imprenta y de que cada vez se practicaba menos en Italia, que era de donde venía la moda. En cambio, el grabado la reemplazó definitivamente en la ilustración de libros ó bien constituyó un arte independiente, muy floreciente y muy original. Los grabadores sirviéronse de su arte ora para reproducir las obras de los pintores, escultores y arquitectos, ora como instrumento especial para expresar directamente sus propias concepciones.

La pintura en esmalte sobre fondo de metal había comenzado, á fines del siglo XV, á reemplazar los esmaltes alveolados y la pintura sobre vidrio á los ventanales articulados. En ambos casos se trataba del mismo cambio de procedimiento: en vez de reservar en el metal algunas partes huecas para echar en cada una de ellas los diferentes colores, en vez de intercalar en los armazones de plomo los fragmentos de vidrios colorados, recortados como un mosaico, los esmaltadores ó los vidrieros pintaban con colores fusibles sobre superficies de cobre ó de vidrio. Estas transformaciones en los procedimientos aproximaban estas artes particulares á las condiciones ordinarias de la pintura.

Los artistas iban, pues, á disponer de nuevos recursos, pero iban también á renunciar á algunos de aquellos que con tanta fortuna habían empleado sus predecesores. En esto como en todo vemos una mezcla de ganancias y de pérdidas, mas cuando se analizan y comparan las diferentes manifestaciones que se produjeron, se encuentra en ellas una dirección común. Existe una tendencia á aislar una de otra la pintura, la escultura y la arquitectura, á considerar, por otra parte, que sólo ellas son verdaderamente artísticas por virtud de un privilegio de superioridad, á separarlas, por ende, de las artes llamadas industriales, á disminuir en todo la parte técnica. La estética se hace cada día más idealista; el arte, según ella, no debe preocuparse de la realidad ni de la utilidad.

Por aquel mismo entonces y como si respondiera á estas transformaciones, modificóse el personal de los artistas, muchos de los cuales permanecieron incorporados á las maestrías, al paso que otros no tuvieron con ellas relación alguna. Por otra parte, el régimen corporativo era todavía muy flexible en la primera mitad del siglo (1) y los extranjeros llamados á Francia se sustraían á él por completo. Además, hombres como Leonardo de Vinci, Rosso y Primatice, fueron tratados con toda suerte de consideraciones, recibieron estipendios proporcionados á su reputación y fueron admitidos en la intimidad de Francisco I. Los franceses veíanse realzados ante la opinión pública, pero no disfrutaron desde un principio de las mismas ventajas que los extranjeros, y así como Primatice era nombrado abad de Saint-Martin de Troyes, abadía muy rica, los nacionales no pasaban del título, por otra parte muy solicitado, de ayudas de cámara del rey (2), y conservaban las denominaciones con que en otro tiempo se les designara, siendo todavía llamados los escultores «maestros imagineros» y calificados de maes-

(1) Véase lo dicho anteriormente en la pág. 201.

(2) Filiberto de l'Orme obtuvo, sin embargo, algunas abadías.

tros albañiles la mayor parte de los arquitectos. Bien es verdad que la palabra arquitecto tiene un significado muy vago y que se aplica tanto á dibujantes ó á teóricos puros como á constructores.

Al mismo tiempo bosquejóse la administración de bellas artes: Francisco I instituyó «el estado y comisión de superintendente de los edificios del rey,» á cuyas órdenes estaba «un contralor y director de los edificios de Fontainebleau, del Louvre, de Boulogne, de Saint-Germain y de Villers-Coterets» el cual se ocupaba de los «presupuestos, inspección, dirección é intervención» de estos edificios. Pero la superintendencia no comprendía todos los edificios reales ni era una institución de Estado, sino más bien un principio de organización en los servicios del soberano, que obraba á la manera de un Mecenaz privado.

Se ha dicho durante mucho tiempo que todas las grandes obras del tiempo de Francisco I eran debidas á italianos, afirmándose que Fontainebleau y Chambord se debían á Serlio, Saint-Eustache á Boccador, etc.; en esto hay exageración evidente, si bien resulta á veces difícilísimo distinguir la parte de error de la de verdad. Más adelante, operóse una reacción, con harta frecuencia determinada por consideraciones de amor propio nacional, y después de haberlo atribuido todo á los italianos, se les negó todo, fundándose para ello en el examen de las cuentas auténticas de los gastos en las cuales se encuentran al lado de nombres italianos un número mucho mayor de nombres franceses que perciben sumas cuantiosas, dirigen á los artesanos y forman presupuestos. Estos son, se decía, los autores verdaderos con quienes hemos de substituir á los autores legendarios cuya gloria salió de la imaginación de los antiguos historiadores (1). Mas, aparte de que son pocas las cuentas que han llegado enteras hasta nosotros, es menester interpretarlas con espíritu crítico; y pudiera ser muy bien que los franceses que en ellas encontramos fueran simples contratistas que ejecutaran los planos ó los dibujos por otros facilitados (2), pues dadas las ideas de la época bastaba casi conocer Vitruvio para «redactar» toda clase de proyectos que luego ejecutaban los hombres de la profesión, sucediendo que sólo éstos figuraban en las cuentas.

No es menos cierto que algunos franceses calificados de albañiles dibujaron y á la vez construyeron castillos ó iglesias; de ello citaremos, entre otros, el ejemplo de la portada de la Dalbade de Tolosa, que fué edificada en 1537 sobre dibujos del maestro Miguel Colín «albañil» el cual albañil era un arquitecto.

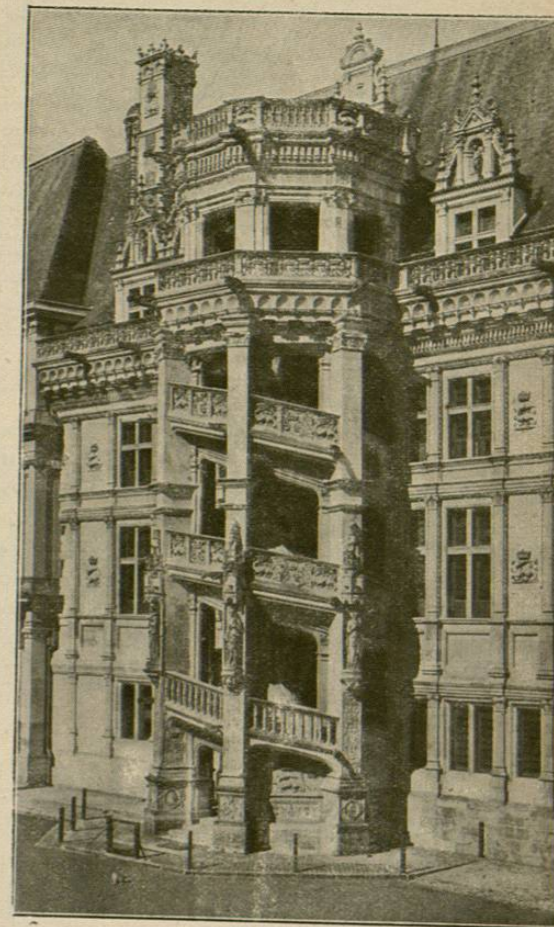
Desde luego puede admitirse que los italianos dominaron en la pintura decorativa y en las artes con ella relacionadas y que el estilo por ellos introducido se propagó por todas partes; pero es necesario conceder á los franceses un puesto apreciable en la pintura no decorativa, grande en la escultura y casi preponderante en la arquitectura. Además, en tiempo de Francisco I como

(1) Palustre ha empleado, comprometiéndolo á veces con afirmaciones exageradas ó prematuras, este método que de todos modos vale algo más de lo que actualmente se dice.

(2) La historia de la construcción de las Casas Consistoriales y de las discusiones promovidas acerca de Boccador, debe inspirar cierta prudencia en estas materias. Véase más adelante, pág. 226.

en el de Luis XII, hasta en los edificios construidos por los artistas peninsulares encontramos no el estilo italiano puro, sino un estilo de conciliación.

Francisco I, que hizo venir á Francia á algunos italianos, no siempre los empleó, demostrando en esto, como en todo, su versatilidad. Además estos italianos fueron combatidos por los artistas franceses ó riñeron entre sí, pudiendo citar como ejemplo de esto último



Escalera del castillo de Blois (ala de Francisco I)

las luchas sostenidas por Benvenuto Cellini contra Madama de Etampes y su protegido Primatice.

Leonardo de Vinci murió obscuramente en 1519, en una pequeña casa de los alrededores de Amboise, sin haber dejado huella alguna por la cual pueda venirse en conocimiento de la influencia por él ejercida en Francia durante los años que aquí residió (3); Andrea del Sarto estuvo sólo de paso, y en cuanto á otros, como el pintor Bordone, no se sabe la fecha de su estancia en nuestro país, dado caso de que en él hayan estado. En cambio, es cierto que algunos artistas establecidos en Francia en tiempo de Luis XII, como los Juste, Boccador, Rustici y Nassaro, trabajaron para Francisco I, si bien á partir de 1530 quedaron eclipsados por Rosso, Primatice y sus colaboradores (4).

Los italianos más eminentes no fueron conocidos en

(3) La anécdota que nos presenta á Francisco I asistiendo á los últimos momentos de Leonardo de Vinci es pura invención.

(4) Más adelante, en la pág. 228, veremos que la permanencia de Cellini no es sino un episodio secundario en la historia del arte francés.

Francia más que por sus obras: Francisco I compró tres cuadros de Rafael (1), y en el palacio de Bury, que poseía Robertet cerca de Blois, había un David de bronce de Miguel Angel. Pero aun fueron más conocidos por medio del grabado, que era un gran medio de difusión.

La clasificación por nacionalidades se hace muy fácilmente cuando se trata de los italianos; pero ¿a qué país diremos que pertenece un artista de Cambrai, de Douai, de Nancy? Lo mejor es atenerse á la línea de las fronteras de entonces, que dejaba estas ciudades fuera de Francia, sin por ello fijarse únicamente en la consideración del lugar del nacimiento: hombres tales como Hugo Sambin (2), que nació en Besanzón, pero que residió largos años en Dijón, pueden ser considerados como franceses, al paso que no lo son los estatuarios Monnoyer, que no salieron de Cambrai. Por otra parte, los países medianeros, la Flandes, el Hainaut, la Lorena, no dejaron de estar en contacto con nuestro arte; así Francisco I se proveía de tapices en Bruselas y á Francia vinieron obras y artistas alemanes.

## II.—La arquitectura (3)

La aplicación de las doctrinas tomadas de la antigüedad manifiéstase fácilmente en los edificios civiles, pero tiene que contar con un sistema de construcción muy vigoroso, derivado todavía de la Edad media (4), ó con las fantasías de los artistas ó hasta con la ignorancia de éstos. Todos se muestran despreocupados respecto de las reglas y casi siempre hay que distinguir entre los eruditos ó los arqueólogos, representantes exclusivos de la teoría, y los arquitectos que continúan

(1) «La bella jardinera,» «La Sagrada Familia,» «San Miguel derribando al demonio,» actualmente en el Louvre.

(2) De él hablaremos más adelante.

(3) FUENTES.—Las fotografías de la Comisión de los monumentos históricos, cuyo catálogo fué publicado en 1894 con el título de *Archives de la Commission des monuments historiques*, pero que hoy es difícil procurarse. *Les archives de la Commission des monuments historiques*, publicados por los señores de Baudot y Perrault-Dabot (Relaciones de arquitectos, una parte de las cuales están consagradas á monumentos del Renacimiento), 1898-1902. J. A. du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, dos volúmenes, 1576-1579 (en 1873 se ha hecho una reproducción en facsímil de esta obra). Multitud de colecciones de vistas de monumentos, que es imposible enumerar. Indicaremos como muestra: *La Normandie monumentale et pittoresque*, cinco volúmenes, 1894. Robuchón, *Paysages et monuments du Poitou*, 1886-1890. Thiollier, *Le Forez artistique et monumental*, dos volúmenes, 1889. Respecto de los documentos escritos véase lo que hemos dicho en la pág. 221.

OBRAS.—Palustre, *L'architecture de la Renaissance*, 1892. *La Renaissance en France*, sólo se han publicado, desde 1879 hasta 1885, tres tomos (provincias del Norte y del Oeste). Lance, *Dictionnaire des architectes de l'Ecole française*, dos volúmenes, 1872. Charvet, *L'architecture au point de vue théorique et pratique pendant les XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en France* («Réunions des sociétés des Beaux-Arts, 1898»). De Geymüller, *Geschichte der Baukunst der Renaissance in Frankreich*, dos volúmenes (uno de historia y otro de técnica), 1896-1899. Choisy, *Histoire de l'architecture*, tomo II, 1900.

(4) Los historiadores de arquitectura recientes están casi todos de acuerdo en reconocer que la arquitectura de la Edad media es infinitamente más lógica y más metódica, en todo lo que se refiere á la construcción, que la del Renacimiento, la cual atiende excesivamente á la elegancia de las formas externas y á la decoración. Véase Enlart, *Manuel d'archéologie française*, 1902, pág. 687.

siendo hombres de acción y de imaginación. Los primeros tenían algo de aquel sabio de Tolosa que, en 1538, visitaba en compañía de Margarita de Navarra y de la gente de su corte el palacio Bernuys de aquella ciudad, que es una de las construcciones más encantadoras del Renacimiento: el tal sabio encontraba en aquel edificio muchas partes «poco conformes con los principios y aun del todo en contradicción con las reglas del arte» y oponía al arquitecto la obra *De Re aedificatoria*, publicada en 1485, del italiano León Bautista Alberti, á quien ensalza por haber «seguido sabia y elegantemente á Aristóteles, á Plinio y á Vitruvio y por no haber omitido nada de lo que puede conducir al conocimiento verdadero de la arquitectura.» Poco después, Filiberto de l'Orme, imbuído en los principios antiguos, hablará también de la «verdadera arquitectura.» Pero en tiempo de Francisco I, ni los arquitectos fueron muy sabios ni prestaron gran oído á los que lo eran, lo cual fué una suerte.

Por esto los castillos de la época se mantienen dentro de la tradición francesa: en primer lugar conservan el nombre de castillos, y si pierden el aspecto de fortalezas, téngase en cuenta que esta transformación había comenzado ya en el siglo xv, á la terminación de las guerras (5). El plano de los castillos presenta generalmente un patio cuadrangular rodeado de edificios en tres de sus lados y cerrado, en el cuarto, por una galería ó una construcción de planta baja, en donde hay el portal de entrada. Precede á menudo al castillo otro patio que recuerda el corral (*basse-cour*) de la Edad media y conserva todavía este nombre (6). La construcción va acompañada de jardines formando terrazas, al otro lado de los cuales se extiende la heredad, compuesta de bosques, tierras cultivadas, estanques. Tal es el plano de Villers-Cotterets, de Ecouen, de Chambord, de Fontainebleau (salvo en este último la irregularidad en las combinaciones de detalle). El edificio principal está con frecuencia protegido por escarpas. Las líneas de los edificios son generalmente sencillas: grandes paramentos de paredes, con ventanas de cruceros cada vez más abiertos; altos techados de pizarras con abundantes y muy visibles chimeneas. En bastantes casos, como recuerdo de prácticas antiguas, los ángulos se redondean formando torres, como en Chambord, y á veces la forma de la escalera se manifiesta en el exterior, como en Blois. Sin embargo, los arquitectos tienden á la regularidad de las fachadas, sin tener en cuenta las particularidades de la disposición.

La vivienda urbana, palacio ó casa, no se transformó más rápidamente. El plano de un palacio presenta casi siempre la siguiente disposición: un patio separado de la calle por altas paredes ó por dependencias de servicio apenas ornamentadas, y en el fondo el cuerpo principal para el que se reserva casi toda la decoración; tal es el sistema del palacio Bernuy de Tolosa, del Bourg-Theroulde de Ruán, etc. La casa, pequeña como en la Edad media, se compone, por lo general, de un cuerpo de doble profundidad, con uno ó dos pisos que dan á la calle y un tejado con buhardillas: en la fachada una

(5) Véase lo que hemos dicho en la pág. 145 y en el tomo anterior, pág. 720. Nuevamente insistimos en que la arquitectura civil en Francia es una creación del siglo xv.

(6) Por ejemplo, en Fontainebleau.



LA SAGRADA FAMILIA, LLAMADA DE FRANCISCO I  
Cuadro de Rafael Sazio, existente en el Museo Nacional del Louvre, París