

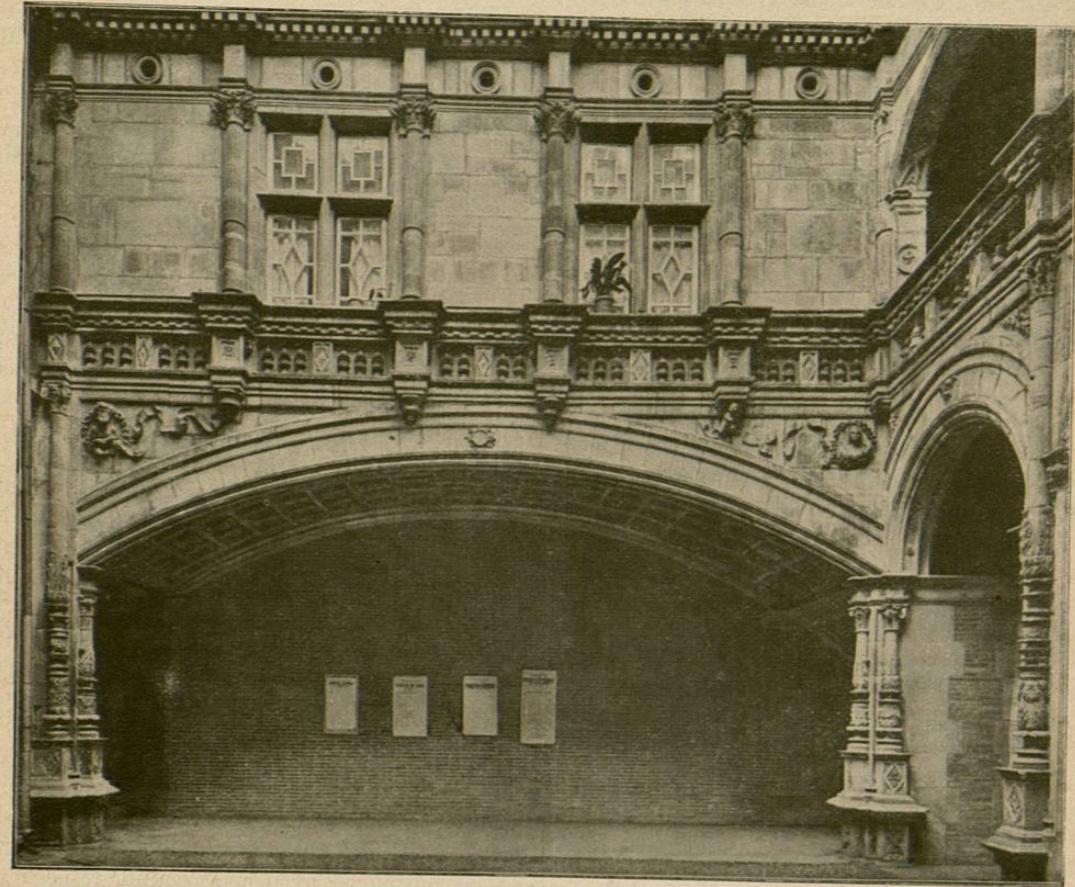
puerta cochera y junto á ésta una puerta baja; al lado el vano de una sala que forma una tienda; en el primero y segundo pisos tres ó cuatro ventanas que corresponden á otras tantas habitaciones (1). La disposición de la escalera se revela por pequeñas ventanas que rompen muy acertadamente la monotonía de la línea horizontal. A diferencia de la mayoría de los palacios, la casa guarda su decoración más rica para la fachada que da á la calle.

El sistema de construcción emplea todavía en las

de personajes vestidos á la moda de la época, lo que no es óbice para que al lado de éstos y colocadas en otros nichos se vean divinidades fabulosas.

La decoración se aplicaba sobre todo á las fachadas, pues el interior de los edificios era relativamente sobrio, por lo menos en esculturas. Las escaleras eran, por regla general, la parte más adornada; una de las del castillo de Villers-Cotteret muestra una ornamentación de asuntos mitológicos.

Ahora bien, si comparamos un castillo, un palacio,



Patio del palacio de Bernuy en Tolosa

escaleras, en las capillas y en algunos grandes salones la bóveda en aspa de ojivas con todas las sabias complicaciones que los maestros del siglo xv se habían complacido en introducir en ella: ejemplo de ello, las salas de Saint-Germain ó la escalera de Blois. La importancia que se da á las armaduras, ya sea en los plafones, ya en los techos, indica la duración de las tradiciones. La bóveda de medio punto y los arcos vaídos, que son modos de construcción greco-romanos, aparecen muy insensiblemente.

En la ornamentación, la flora de la Edad media, las curvas que adornan los dinteles de puertas y ventanas y las llamas son reemplazadas hacia el 1530 por los arabescos y después de 1530 por motivos antiguos, como ovarios, metopas, triglifos, sátiros en repisas, que se encuentran en todas partes. A menudo también se introducen en nichos ó en ventanas simuladas bustos

(1) Hay casas lindísimas de este género en la mayoría de las ciudades, especialmente en el valle del Loira medio, en Orleans, Beaugency, Blois, etc.

una casa de Francia, con una *villa*, un palacio ó una casa de Italia, de la época de Francisco I, observaremos, así en el aspecto como en los métodos de construcción, más diferencias que analogías.

Chambord es una de las manifestaciones más notables del Renacimiento francés (2): la fecha en que empezaron los trabajos fué el año 1519, según consta en documentos auténticos; en aquel entonces, hallábase todavía en pleno florecimiento la escuela eminentemente nacional, llamada del Loira, á la cual se deben las encantadoras construcciones agrupadas bajo la denominación de «Castillos del Loira.» Desde su regreso de Madrid, Francisco I iba desviando la corriente hacia la Isla de Francia, lo que constituye un hecho importante en la historia de nuestro Renacimiento.

(2) Jarry, *Documents nouveaux sur la construction de Chambord*, «Reunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements» 1888. Respecto de los castillos del Loira, véase De Croy, *Documents nouveaux sur la création des résidences royales des bords de la Loire*, 1894.

En la construcción de Chambord aparecen los nombres de Sourdeau, de Pedro Neveu y de Cocqueau, los tres de la región de Blois y de Amboise. Los trabajos duraron mucho tiempo, ya que en 1554 todavía se habla de partes por edificar, y á fines del mismo siglo Brantome dice que el castillo está «todavía muy imperfecto, medio acabado;» sin embargo, el nuevo edificio, aun sin estar terminado, debió ser habitable entre 1530, y 1540.

Chambord causó gran admiración hasta á los mismos italianos. Un embajador de Venecia escribía en 1577: «Yo que tantos edificios he visto en mi vida, no he visto ninguno más rico que éste.» Y Brantome, con su acostumbrada exuberancia, exclama: «¡Qué debemos decir de Chambourg, que á todo el mundo, cuando lo ve, causa admiración y arrobamiento! Que si los propósitos hubiesen podido cumplir la obra, se le podría citar entre los milagros del mundo.»

La opinión corriente cree que los arquitectos del castillo de Chambord fueron Sourdeau, Neveu y Cocqueau; pero, sea ó no esto exacto, lo cierto es que la concepción de esa obra es francesa: plano, elevación, con las torres, los fosos, los techados, las chimeneas; sistema de construcción con bóvedas rebajadas; aspecto exterior, con ventanas de cruceros. Lo «*enticque*,» como entonces se decía, aparece sólo en la ornamentación, en los capiteles de las pilastras, en los medallones, en la linterna, en donde campea la imaginación más florida; y aun en esto podríamos encontrar, tanto como la inspiración italiana, la de nuestro gótico flamígero.

El castillo de Boulogne, llamado también castillo de Madrid, fué construido en colaboración por un francés y un italiano, Pedro Gadyer y Jerónimo Della Robbia, á partir de 1528 (1). Aunque Pedro Gadyer falleció muy probablemente en 1532, había tenido tiempo de trazar el plano y dirigir los primeros trabajos. ¿Hasta qué punto fueron éstos modificados? ¿Quién los continuó? A Della Robbia se le califica generalmente en las cuentas de esmaltador, lo cual circunscribiría su papel si no supiésemos que en aquel tiempo las labores son mucho más amplias que los títulos.

Villers-Cotterets fué comenzado en 1532 por Jacobo y Guillermo Le Bretón, y Saint-Germain en 1539 por Pedro Cambiches, Guillermo Guillain y Juan Langeois: los edificios de Villers-Cotterets son cuadrados, muy sencillos, con una capilla cuyo decorado es de estilo italo-antiguo, lo mismo que el de una escalera; los de Saint-Germain, contruidos alrededor de un patio bastante irregular, se componían de paredes de piedra con jambajes de ladrillos en las ventanas; el interior era abovedado en aspa con ojivas, pero en vez de los grandes tejados franceses coronaban el castillo algunas azoteas á la italiana.

Las Casas Consistoriales son el edificio civil más importante y más característico de los que en París se construyeron durante el reinado de Francisco I (2). El

(1) L. Laborde, *Le château du bois de Boulogne, dit château de Madrid*, 1855. Cavallucci y E. Molinier, *Les Della Robbia*, 1884.

(2) Respecto de la historia arquitectural de París en el siglo XVI se encontrarán datos en: G. Corrozet, *La fleur des antiquités de la ville et cité de Paris*, primera edición, 1532; segunda edición (aumentada y puesta al corriente), 1550; Sauval, *Recherches des antiquités de la Ville de Paris*, tres volúmenes, 1724; Lebeuf, *Histoi-*

re ecclésiastique de la Ville et du diocèse de Paris, edición Cocheris, cuatro volúmenes, 1863-1870, y *Rectifications et additions à l'histoire du diocèse de Paris*, por Bournon, 1890; Raunié, *Épigraphie du Vieux Paris*, sólo se han publicado tres volúmenes, 1890-1901.

(3) Véase *Registre des délibérations du bureau de la ville de Paris*, tomo II. Bournon, *Gazette archéologique*, 1888 (Chronique, pág. 17). Bernard Prost, *Le véritable architecte de l'ancien Hotel de Ville de Paris*, «*Gazette des Beaux-Arts*,» 1891.

(4) Hace unos veinte años se sostenía que las Casas Consistoriales no habían sido construidas por Domingo de Cortone, á pesar de que en una lápida de mármol del siglo XVI constara que él era el autor: el documento de Bournon confirma plenamente la inscripción de la lápida oficial.

(5) Enrique IV instaló en ella su estatua ecuestre.

(6) Todos los autores que, desde el siglo XVI, han escrito sobre la historia de París, la resumen, ó poco menos, en la de las iglesias.

día 2 de abril de 1533 escribía el rey (3): «Como para el ornato de nuestra buena ciudad de París, ciudad capital de nuestro reino, hubiésemos ordenado á nuestros muy caros amigos, preboste de los mercaderes, regidores..., que aumentaran, ensancharan, construyeran y reedificaran de nuevo el palacio común de la misma, obediendo la cual ordenanza habían hecho hacer un retrato de la forma y presupuesto del dicho edificio, el cual nos mostraron, y habiéndolo encontrado agradable, les mandamos que pusiesen manos á la obra con toda diligencia...» Aquel «retrato» era el que Domingo de Cortone había sometido al monarca á fines de 1532 (4) y el que fué ejecutado. En 1534 se hablaba del nuevo edificio «que será suntuoso y de los más bellos que se conocen;» pero los trabajos sufrían continuas interrupciones á consecuencia no sólo de los sucesos políticos y de la penuria financiera, sino, además, de negligencias ó de discusiones entre los maestros de obras, así es que á la muerte de Francisco I no había terminada más que la arcada de San Juan (5), en donde figuraba la Salamandra, y una parte del ala meridional.

Las Casas Consistoriales son un ejemplo de una obra debida á un italiano en la que domina el estilo francés: techos altos, grandes chimeneas visibles, ventanas con cruceros. Domingo de Cortone, que vivía en Francia desde hacía treinta años, había olvidado en parte las modas de su país de origen.

La arquitectura religiosa de siglo XVI, si bien ocupa un lugar menos importante que en las épocas anteriores, tiene un carácter histórico muy interesante, pues en ella encontramos reflejados de una manera muy sensible el espíritu y el régimen eclesiástico de aquel tiempo. El alto clero parece haberse inclinado más bien á la adopción del estilo italo-antiguo, que era más brillante; sus miembros pertenecían á la aristocracia, á la corte y en su mayoría habían estado en Italia. En cambio los individuos de los cabildos y los párrocos solían ser favorables al mantenimiento de las tradiciones, tanto por su apego al pasado cuanto por sus pocas simpatías al clero concordatario; de aquí que la arquitectura religiosa apareciera con mucha frecuencia rezagada respecto de la civil.

En París, en el siglo XVI, el centro de la actividad moral ó social de un barrio es todavía la parroquia con sus cofradías, sus asociaciones de caridad perpetuamente reunidas en torno del rector para la celebración del culto, de las fiestas y de las buenas obras (6); los fieles están individualmente adheridos á ellas merced á las donaciones, á las disposiciones testamentarias, á las de-

re ecclésiastique de la Ville et du diocèse de Paris, edición Cocheris, cuatro volúmenes, 1863-1870, y *Rectifications et additions à l'histoire du diocèse de Paris*, por Bournon, 1890; Raunié, *Épigraphie du Vieux Paris*, sólo se han publicado tres volúmenes, 1890-1901.

(3) Véase *Registre des délibérations du bureau de la ville de Paris*, tomo II. Bournon, *Gazette archéologique*, 1888 (Chronique, pág. 17). Bernard Prost, *Le véritable architecte de l'ancien Hotel de Ville de Paris*, «*Gazette des Beaux-Arts*,» 1891.

(4) Hace unos veinte años se sostenía que las Casas Consistoriales no habían sido construidas por Domingo de Cortone, á pesar de que en una lápida de mármol del siglo XVI constara que él era el autor: el documento de Bournon confirma plenamente la inscripción de la lápida oficial.

(5) Enrique IV instaló en ella su estatua ecuestre.

(6) Todos los autores que, desde el siglo XVI, han escrito sobre la historia de París, la resumen, ó poco menos, en la de las iglesias.

funciones y á las constituciones de capillas, y de la «fábrica» forma parte toda la burguesía, desde los parlamentarios hasta los mercaderes, constituyendo una sociedad muy vasta, con vida aparte y sin gran comunicación con el mundo oficial gubernamental.

Natural era que la fábrica, cuando había de ejecutar algunas obras, se dirigiera preferentemente á los miembros de las corporaciones que por medio de sus cofradías estaban en tan íntimas relaciones con ella; y en efecto, en las losas sepulcrales vemos figurar á un gran número de maestros albañiles que fueron «maestros de las obras» de la iglesia en que están enterrados (1).

Las obras de iglesias fueron en extremo variadas, lo mismo en París (2) que en las provincias: las más de las veces existía una iglesia contigua, pero sin terminar, desmoronada ó demasiado pequeña, y en este caso no se demolía el edificio, sino que lo reparaban ó lo agrandaban, ora conformándose casi con el estilo gótico anterior, como sucedió con las dos portadas del crucero de la catedral de Beauvais, terminadas entre 1500 y 1550, con la iglesia de San Wulfrán de Abbeville, concluida en 1539, y con el refectorio de Fontevault (hacia 1515); ora adaptando el edificio viejo á la moda nueva sin preocuparse de los contrastes chocantes, que es lo que hicieron Martín Cambiches cuando comenzó, en 1515, la portada de la catedral de Troyes, Pedro Lemerrier cuando reconstruyó la nave de la izquierda de la iglesia de San Maclou de Pontoise (á partir de 1525) (3) ó el arquitecto de la Trinidad de Falaise, el cual añadió al edificio gótico coronamientos profusamente adornados con arabescos. No hay templo en el que no se hayan construido por este sistema portadas, capillas, verjas en las que se rinde culto al nuevo clasicismo.

La historia de la iglesia de Gisors resume la variedad de estos ensayos y, en medio de toda clase de incertidumbres, su marcha cronológica. Existía en ella un coro del siglo XIII que fué respetado, y una nave arruinada que se reconstruyó por completo, habiendo trabajado en aquellas obras un gran número de «maestros albañiles,» entre ellos los Grappin, de padres á hijos. Desde 1497 á 1513 construyéronse alrededor del coro algunas capillas flamígeras; desde 1515 á 1525, todavía se construyó en el estilo gótico puro la portada lateral del Norte; después de 1525 aparece el Renacimiento, sea en la nave, sea en la torre septentrional levantada entre 1535 y 1540; y finalmente, después de 1560, los últimos Grappin introducirán en la portada principal y en la torre del Sur, con torpeza muy significativa, las pilastras antiguas, los ovarios y los techos artesonados.

(1) En Saint-Gervais: Guillermo Chappeau, albañil arquitecto, y Claudia de Villiers, su primera esposa (1544), y Pedro Cambiches, maestro de obras de albañilería y empedrados de la ciudad de París (1544); y en San Nicolás des Champs, Bartolomé Beaulieu, maestro albañil y ciudadano de París (1572), etc.

(2) Gil Corrozet en su edición de 1532 dice: «Se comenzó también á restaurar ó reedificar de nuevo las iglesias de San Víctor, Saint-Etienne-du-Mont, San Bartolomé, Santa Cruz, en lo relativo á colgaduras, la Magdalena, San Merry, San Gervasio, San Eustaquio, Saint-Jacques-la-Boucherie, en parte, con su hermoso campanario, Saint-André-des-Arts, en parte, Saint-Jean-en-Greve, Saint-Germain-Auxerrois, en parte, Saint-Germain-le-Vieil-Nanterre.»

(3) L. Regnier, *La Renaissance dans le Vexin et dans une partie du Paris*, 1886. Lefevre-Pontalis, *Monographie de l'église Saint-Maclou de Pontoise*, 1880.

Algunas veces el arquitecto imaginaba un estilo compuesto, en el que se juntaban la exuberancia del gótico florido y la del nuevo arte de los arabescos; de ello tenemos ejemplos en San Remy de Dieppe (1522-1541) y sobre todo en el ábside de San Pedro de Caén, esa obra tan justamente célebre de Pedro Sohier (1526 á 1535).

Cuando se trató de construir iglesias nuevas, el estilo varió según las circunstancias. En París (4), diríase que la iglesia de San Merry fué construida en pleno siglo XV, y sin embargo parece cierto que las obras de la misma no comenzaron sino entre 1520 y 1530. La iglesia de San Gervasio, que seguramente hubo de ser bosquejada en el siglo XV, fué terminada ó reconstruida en su mayor parte en el XVI (5); pues bien, este templo con sus pilastras sin capiteles, con sus molduras prismáticas ó redondeadas, con sus inmensos huecos de ventanas, con sus atrevidas bóvedas y claves, ofrece el mejor ejemplo de lo que tal vez habría llegado á ser el estilo gótico si no se hubiese visto sometido á extrañas influencias. En Saint-Etienne-du-Mont, cuyas obras principiáronse en 1506 y cuyos coro y ala meridional de la nave quedaron terminados en 1537 y 1538 respectivamente, se nota aún más la transición: los arquitectos conservaron el aspa de ojivas, los arbotantes y las llamas, pero deformaron poco á poco el estilo y lo adaptaron á algunas de las modas dominantes, creando de este modo un edificio encantador por la mezcla de ingeniosidad en la tradición y de inexperiencia en la innovación.

La iglesia de San Eustaquio de París se empezó en 1532 (6), existiendo muchas razones para atribuir el plano y el diseño de la misma al arquitecto de San Maclou de Pontoise, Pedro Lemerrier. El aspa del crucero y las inmediatas galerías superiores fueron edificadas entre 1532 y 1547, pues en ciertos capiteles están inscritas las fechas de 1534, 1537, 1541 y 1547. San Eustaquio es una iglesia de construcción gótica y de diseño clásico: el arquitecto respetó el plano de la Edad media y siguió empleando el aspa de ojivas y los arbotantes; pero reemplazó las antiguas pilastras y los capiteles con follaje franceses por capiteles corintios ó jónicos.

III.—La estatuaria, la pintura y las artes suntuarias; la música

La estatuaria francesa (7) conservó sus grandes y vigorosas tradiciones por lo menos hasta después de 1530. El rey utilizó más los servicios de italianos que los de

(4) H. Escoffier, *Les dernières églises gothiques au diocèse de Paris*. «Positions des thèses de l'Ecole des Chartes,» 1900. Le Chartier, *La paroisse Saint-Gervais depuis ses origines jusqu'au XVII^e siècle*. «Positions des thèses, etc.,» 1900.

(5) Un documento de 1551 consigna además: «que es preciso continuar la nueva construcción y edificación de la dicha iglesia, la cual ha estado durante mucho tiempo abandonada, porque la dicha iglesia no tenía dinero para proveer á ello... lo que no podría estar perfecto por 40 ó 50.000 libras por lo menos.» Por otra parte, la capilla de la Virgen, obra de los hermanos Jaquet, se construyó entre 1517 y 1530.

(6) La iglesia de San Eustaquio ha sido estudiada por Palustre en la *Renaissance française* y por Lefevre-Pontalis en la obra antes citada.

(7) Gonse, *La sculpture française depuis le XIV^e siècle*, 1895. L. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française, du*

franceses, pero los particulares se dirigieron á los franceses con preferencia á los italianos.

Francisco I encargó á los Juste el sepulcro de su predecesor (1), obra (1517-1531) que ha gozado durante mucho tiempo y goza todavía de gran reputación, sólo en parte justificada. Su plano y su elevación se derivan de la tumba de Francisco II de Bretaña, cuyo tema amplían: sobre un basamento álzase un piso de arcos que rodean un sarcófago, en el cual están tendidas las estatuas desnudas de Luis XII y de Ana de Bretaña, los *yacentes*; sobre la plataforma superior están arrodillados el rey y la reina, los *orantes*; en los arcos hay estatuas de los apóstoles, y en los cuatro ángulos las estatuas, casi de tamaño natural, de las *Virtudes* sentadas. Los Juste se han mostrado sumamente torpes en la aplicación del estilo clásico en las estatuas de las *Virtudes*, que son pesadas y constituyen una ridícula imitación de las esculturas antiguas: sobre uno de los cuerpos de mujer se ve la cabeza de Apolo y otra recuerda la Venus de Médicis, con la misma actitud que no tiene razón de ser tratándose de una estatua sentada y envuelta en amplios ropajes. Donde se encuentra la verdad es en las figuras yacentes, en las cuales el artista ha estudiado el desnudo del cadáver, sin olvidar el detalle del vientre abierto para el embalsamamiento y luego vuelto á coser. Las estatuas orantes son también de un trabajo vigoroso, preciso, realista. El monumento es de seguro debido á varios artistas; pero, ¿trabajaron en él los franceses al lado de los Juste (2)?

A juzgar por las fanfarronadas contenidas en las *Memorias* de Cellini (3), diríase que éste representó en Francia un gran papel y que su permanencia aquí fué decisiva para la evolución de nuestro arte; y, sin embargo, sólo estuvo en ella cinco años, desde 1540 á 1545. Acogido al principio favorablemente por el rey, que le prestó los talleres del palacio de Nestle y le dió en 1542 cartas de naturalización, no tardó en ser combatido por Primatice; trató en vano de suplantarle; irritó probablemente á Francisco I con los excesos de un carácter orgulloso y antojadizo, y recibió, en resumen, pocos encargos. Modeló para Fontainebleau una ninfa en bajo relieve que fué fundida en bronce y que está representada tendida, con el brazo apoyado en una urna, de donde surge el agua entre cañas; ejecutó para el rey y para los señores muchos trabajos de joyería y orfebrería, como un gran salero de oro y un Júpiter de plata, jarros, bandejas y joyas, objetos en los cuales se admi-

moyen-âge au règne de Louis XIV, 1898. Courajod, *Alexandra Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, tomos II y III, 1886, 1887. Courajod, *La Polychromie dans la statuaire du moyen-âge et de la Renaissance*, 1888. P. Vitry, Koechlin y Marquet de Vasselot, obras citadas anteriormente, pág. 142.

(1) Está en la iglesia de Saint-Denis. Respecto de los Juste, véase pág. 153.

(2) Francisco I empleó también á Rustici, quien en 1531 ocupábase en modelar una gran estatua ecuestre del rey (el caballo quedó terminado y fué fundido en bronce); pero acerca de esto sólo tenemos algunos datos escritos. Más noticias se saben de Matteo dal Nassaro: hombre apto para todo, vendía cuadros, trabajó en las decoraciones para la entrada de la reina Leonor, y sobresalía en el arte de las medallas. Francisco I le nombró maestro de sus monedas y le dió un taller. De la Tour, *Matteo dal Nassaro*, «*Revue de numismatique*,» 1893.

(3) Eugenio Plon, *Benvenuto Cellini*, 1883 (Bibliografía). Emilio Molinier, *Benvenuto Cellini*, 1894.

ran una inventiva ingeniosa y un gran sentimiento decorativo. Pero ni sus modelos ni la ninfa de Fontainebleau se distinguen profundamente del estilo de Primatice, así es que aunque Cellini no hubiese venido á Francia, su compatriota habría dado á nuestros artistas lecciones suficientes para llevarles á la imitación del arte italiano que principalmente por él conocieron.

Se ha pretendido clasificar á los escultores franceses del siglo xvi en escuelas; admitamos esta palabra, pero no exageremos su alcance (4) ya que tal vez sería más exacto y más prudente limitarse á hacer constar que en ciertos puntos, en el valle del Loira medio, en la Champaña, en la Borgoña y en el Langüedoc, la actividad artística fué más fecunda que en otros, y á señalar, de paso, algunos matices que caracterizan al arte de aquellas regiones.

Colombe dejó discípulos que conservaron las cualidades de su realismo, templado por un exquisito sentimiento de proporción y armonía. Sus obras, como las del maestro, no revelan la inspiración italiana más que en los detalles secundarios de ornamentación: la *Virgen* de Olivet y la *Virgen* de Ecouen son muestras notables de una serie de estatuas ó estatuillas que de nuevo encontramos en el Orleanais, en el Blesois, en la Turena y hasta en el Bourbonnais. El monumento capital de esta escuela es la tumba de Luis Poncher y de su esposa Roberta Legendre (5) (ejecutada hacia el 1523): sus autores, cuyos nombres se conocen auténticamente, son Guillermo Regnault, «tallista de imágenes de la difunta reina,» y Guillermo Chaleveau. Guillermo Regnault había sido uno de los colaboradores predilectos de Colombe, y la estatua de Roberta Legendre es digna de la enseñanza del maestro: Roberta está representada yacente, vestida con una larga túnica de amplios pliegues y cubierta la cabeza con una cofia que envuelve discretamente el rostro sin disimular sus facciones. En esta obra maestra se admira un sentimiento reservado, púdico, de media tinta, que contrasta con ciertos relumbrones del italianismo exagerado ó con la frivolidad de ciertos plagios antiguos (6).

Otros escultores conservan la exuberancia del estilo florido y flamígero; así cuando en 1515 se emprendió en la catedral de Ruán la construcción del sepulcro que había de contener los restos del cardenal de Amboise y de su sobrino, el artista (tal vez Roullant le Roux, acaso Des Aubeaulx) dió á la parte arquitectónica el más amplio desarrollo y se abandonó al más libre numen decorativo, llenando la obra de pináculos, pequeños campanarios calados, estatuillas, Virtudes alegóricas, emblemas á la manera de la Edad media y arabescos ajustados según la moda nueva; todo esto forma un conjunto de imaginación encantadora, un marco parecido á las viñetas de los manuscritos en cuyo centro surgen las dos es-

(4) Véase lo dicho anteriormente en la pág. 210.

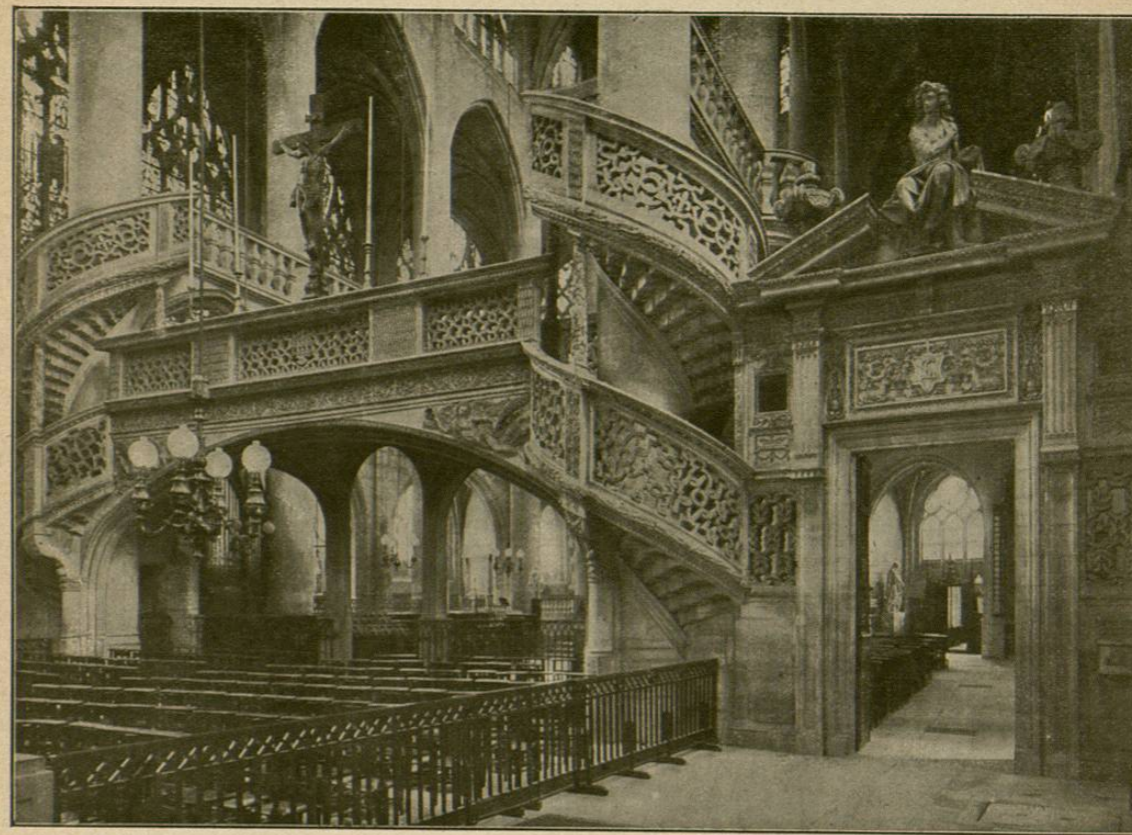
(5) En el Louvre. L. de Grandmaison, *Les auteurs du tombeau des Poncher*, «*Réunion des sociétés des Beaux-Arts*,» 1897.

(6) Cualidades del mismo género en las cuales se conservan las tradiciones de la estatuaria francesa, encontramos en los sepulcros de los Bastarnai, en Montresor (véase P. Bossebœuf, *Le tombeau des Bastarnay*, «*Réunion des sociétés des Beaux-Arts*,» 1897) y aun mucho mejor en el grupo encantador y enteramente familiar de la *Visitación*, de Troyes (hacia el 1520, según Koechlin y Marquet de Vasselot, pág. 140).

tatuas arrodilladas, de una extremada sencillez que aquella exuberancia ornamental hace resaltar más todavía (1).

En el entretanto, las influencias italo-antiguas se debían sentir directamente en nuestra escultura: nuestros artistas iban poco á Italia, hecho digno de notarse, pero tenían ocasión de ver las obras que en Francia ejecutaban los italianos ó de Italia se importaban, y estas obras eran apreciadas y estaban muy en boga; además oían hablar del arte de la península y del arte antiguo y veían

aqué el tipo de las figuras y de éste el estudio del desnudo, el movimiento y la expresión dramática. Y sin embargo, los artistas de esta escuela no comprendían la antigüedad ni á Miguel Angel, ó bien los desfiguraban creyendo imitarlos. Entre las *Historias* esculpidas por Marchand (2) para el trascoro de Chartres (1541) ó para la vecina iglesia de Saint-Pierre-en-Vallée (1543), hay una *Crucifixión* en la que se ve una mezcla de modelos antiguos y de cuerpos convulsos é hinchados, pliegues re-



Interior de la iglesia de Saint-Etienne-du-Mont

los vaciados de estatuas que aquí se traían. Primatice trajo en 1541 muchos de estos, entre ellos los de la *Venus*, de la *Ariana*, del *Lacoonte* y del *Apolo del Belvedere*, que fueron fundidos en bronce. La pintura y el grabado proporcionaban también toda clase de modelos, de los cuales algunos eran admirables y de superior belleza, al paso que otros, los de los discípulos de Rafael ó de Miguel Angel, eran menos dignos de ser imitados. Ahora bien, nuestros artistas no siempre supieron escoger ó no conocieron las obras verdaderamente bellas. De este modo se formó, entre 1530 y 1540, una escuela nueva, uno de cuyos representantes conocidos fué Francisco Marchand, de Orleans, y que pretendía inspirarse en el antiguo y en Miguel Angel, tomando de

torcidos y abarquillados y una composición agitada y confusa. Este gusto deplorable propagóse tanto más cuanto que no distaba mucho de ciertas exageraciones de la escultura flamenca con la que aún mantenía relaciones el Norte de Francia: así, le encontramos en Champaña (3), en Borgoña, en la iglesia de San Florentino, por ejemplo, y hasta en Beauvais, en la puerta Sur de la catedral, que, aparte de esto, es tan notable.

En otras obras, y particularmente en algunas tumbas, puede observarse una mezcla mucho más afortunada de las verdaderas inspiraciones italo-antiguas y de las tradiciones del realismo francés. El sepulcro de Genouillac, en la iglesia de Assier, construido en 1545, se compone de un basamento sobre el cual yace Genouillac en traje de paisano; encima se levanta un pórtico clásico en donde está representado de pie y en traje de guerra con la mano apoyada en la cureña de un cañón, que dos soldados simulan disparar: esta obra es muy

(1) A. Deville, *Tombeaux de la cathédrale de Rouen*, tercera edición revisada por F. Bouquet, 1881. Reina todavía algún misterio en lo relativo á este sepulcro y sobre todo á las figuras principales, una de las cuales, por lo menos la del segundo cardenal, es posterior á la época que estudiamos. Véase de Vesly, *P. des Aubeaux*, «*Reunion des sociétés des Beaux-Arts*,» 1901. En la parte decorativa del monumento colaboraron muy probablemente italianos.

(2) De Mely, *François Marchand et le tombeau de François I*, «*Reunion des sociétés des Beaux-Arts*,» 1887.

(3) Véase Koechlin y Marquet de Vasselot, obra citada, páginas 236-255.