

original por el aspecto de verdad que ofrece la figura angulosa y rígida de aquel personaje. Al mismo tiempo que el estatuero ha representado al natural, sea en la parte arquitectónica de la tumba, sea en ciertos frisos de la iglesia, sitios de ciudades, fortalezas y cañones para recordar las hazañas de aquel gran maestre de la artillería, ha empleado la alegoría mitológica y esculpido genios ó emblemas greco-romanos. El autor del sepulcro de Du Bellay, de la catedral del Mans, esculpó también delfines y dioses marinos para simbolizar las guerras navales en que el difunto había tomado parte y vistió á éste con la coraza de los emperadores romanos, pero imprimió en el rostro un aire de sorprendente parecido.

Más marcada aparece la combinación de los dos estilos en el sepulcro de Luis de Brezé de la catedral de Ruán (1536-1544), consistente en un doble pórtico sobrepuesto, adosado á la pared del coro; su arquitectura es enteramente clásica (columnas corintias y jónicas, entablamentos muy regulares), pero, por otra parte, el personaje está representado dos veces con profunda expresión de realismo: en la parte inferior, tendido, desnudo, cadavérico; en la superior, en traje de guerra y montado en un caballo completamente acaparazonado, como en espera de un combate ó de un torneo (1). En cambio, á ambos lados y apoyadas en las pilastras se ven cariátides de estilo antiguo. Algo de esta misma mescolanza encontramos también en la tumba, tan justamente celebrada, del almirante Chabot (2) (tal vez hacia el 1543), que todavía da lugar á tantos problemas (3), pero que no parece posible atribuir á Juan Cousin. La estatua de Chabot es natural y noble, en el abandono tan acertadamente expresado de su actitud semi-tendida; su rostro está tranquilo y meditabundo; pues bien, esta admirable obra escultórica, bella sobre todo por su gravedad y sencillez, estaba rodeada de figuras alegóricas, de un gusto muy frívolo y de una ejecución muy descuidada.

En todas estas obras la influencia italo-antigua se comprueba principalmente por el estilo de los ornamentos, por revelarse éste en formas de dibujo que se prestan al análisis. Por lo que toca á las cualidades de firmeza, á los méritos de ejecución, á la pureza de gusto que encontramos en las estatuas de Genouillac, de Chabot y de Du Bellay, ó al sentimiento de armonía que en ellas se observa, es innegable que existe en todo ello una inspiración tomada de los bellos modelos antiguos ó italianos, al mismo tiempo que la continuación de las grandes tradiciones de la estatuaria nacional desde los tallistas de imágenes del siglo XIII hasta Miguel Colombe. Y aun si las examinamos detenidamente, veremos que las estatuas de Chabot y de Brezé más afinadas tienen con las de Nantes y Dijón que con las antiguas ó las de Miguel Angel.

Muchos menos datos que acerca de los escultores tenemos acerca de los pintores (4), excepción hecha

(1) Deville, *Les tombeaux de la cathédrale de Rouen*.

(2) En el Louvre.

(3) Gonse, *La sculpture française*, resume el estado de la cuestión en la fecha de 1895. Véase también Courajod, *Alexandre Le-noir, son journal*, etc., págs. 166-187.

(4) Un cierto número de retratos se encuentran en el Museo del Louvre, en donde son demasiado poco numerosos, y en los museos de Versalles y de Chantilly. No hay todavía una buena histo-

ria de los Clouet. Juan Clouet fué ayuda de cámara de Francisco I y á él ó á uno de sus hermanos, por otra parte muy problemático, se atribuyen la mayoría de los retratos de la época. El retrato efectivamente, era el género favorito de nuestros pintores, quienes durante mucho tiempo no abordaron las grandes composiciones decorativas reservadas á los italianos, y se manifestó por medio de los *crayons* (dibujos al lápiz), cuya moda subsistió durante todo el siglo XVI (5), por algunas miniaturas como las del manuscrito de la *Guerre gallique*, en donde figuraban los personajes que brillaron en la corte entre 1520 y 1530, y por ilustraciones de libros. Los personajes están representados generalmente en busto, en un tamaño de la mitad, á lo sumo, del natural, aun en los cuadros, y en actitudes inmóviles, casi sin gestos que les animen. Sin embargo, estos pequeños rostros producen la sensación del parecido moral tanto como del físico, y los pintores se complacen en reproducir todos los detalles del traje y las joyas con que se adornaban, así los hombres como las mujeres. La ejecución de los retratos, aunque algo seca, es muy sólida; es un arte concentrado, parecido al de Flandes y al de Alemania. Con Francisco Clouet, hijo de Juan, alcanzará este género la perfección en la segunda mitad del siglo.

En las artes suntuarias, tapicería, esmaltado, cerámica, muebles, se observan iguales tendencias. El arte de las vidrieras encuentra ancho campo, y lo aprovecha, en el desarrollo cada vez más considerable de las ventanas de las iglesias; por este procedimiento ejecutaron nuestros artistas franceses grandes composiciones decorativas que pueden compararse con las que los italianos ejecutaban en sus frescos y en sus telas. Los Le Prince trabajaron especialmente en la región de Beauvais, y los Pinaigrier en la de París (6), y todos trataron las vidrieras á modo de cuadros merced á los nuevos procedimientos de que disponían (7), abriendo en ellas grandes perspectivas y prodigando motivos arquitectónicos, como monumentos góticos ó edificios antiguos. Los asuntos están tomados de los Evangelios, de la Biblia, de la historia sagrada, y los personajes aparecen, por lo general, representados al estilo antiguo; más como la costumbre de la época era introducir en las vidrieras la representación de los donadores, aquellos artistas hallaron ocasión de mostrar méritos extraordinarios como retratistas. En lo que sobresalieron, lo

ria de la pintura francesa en el siglo XVI. Pueden consultarse: Dimier, *Le Primitice peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, 1900 (en cuanto á las conclusiones generales sobre el arte francés, hay que hacer graves reservas); Bouchot, *Les Clouet et Corneille de Lyon*, 1892; Bouchot, *Les portraits aux crayons des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibliothèque Nationale (1525-1546)*, 1884; De Champeaux, *Histoire de la peinture decorative* 1899.

(5) Se da el nombre de *crayons* á dibujos ejecutados efectivamente al lápiz, pero siempre realizados con colores. Algunos no son más que croquis rápidos; en otros la ejecución está muy cuidada. Los mejores se encuentran en Chantilly y en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional.

(6) Este arte fué extraordinariamente fecundo y lo encontramos hasta en las iglesias de las pequeñas aldeas. Más adelante volveremos á ocuparnos de él, así como del esmalte, de la cerámica, etc, y, entonces indicaremos la bibliografía referente á las distintas artes decorativas.

(7) Algunos se lo han censurado, en nuestro concepto, injustamente.

mismo que sus predecesores, fué en emplear las bellas coloraciones de azul, encarnado y violeta, á las que tanto brillo y armonía dan la transparencia del vidrio y la luz.

Los esmaltadores escogieron asuntos más profanos y sintieron desde muy pronto la influencia casi exclusiva de la escuela de Rosso ó de Primaticcio: los Penicaud y

ellos había los músicos de la Capilla y los de la Cabaillería: los instrumentos de los primeros eran el arpa, el violín, el laúd, el órgano y el clavicordio: los de los segundos, el violín, el oboe, el trombón, la corneta, la trompeta, el pífano y el tamboril. En la música, como en las demás artes, codeábanse los franceses, los italianos y los flamencos: Bartolomé de Florencia, Nicolás de Bres-



Instrumentos músicos del siglo XVI
(Facsimile de un grabado en madera de Juan Burgkmaier en el *Weis König*)

los Limousín fueron aficionados á representar las asambleas de los dioses, los festines mitológicos, siendo sus temas favoritos las leyendas de Marte y Venus, de Vulcano, las escenas de la *Iliada* y de la *Odisea*.

Ignórase si Francisco I, que fué aficionado á tantas cosas, sintió especial afición por la música (1). Hubo una capilla bien organizada y en 1531 y 1532 los cantantes de la «Capilla de canto llano nuevamente creada» percibían todos juntos 535 libras por barrio. Al lado de

cia, Francisco de Cremona y Sansón de Placencia, oboes del rey, Alberto Rippe de Mantua, á quien Marot ponía por encima «de Orfeo y de Febo,» y Nicolás Pironet, Juan Henryk, Juan Fourcade y Pedro de Boisguillebert, estos últimos franceses ó flamencos. Fuera del Palacio real, subsistía la corporación de los músicos ambulantes de la ciudad de París, que en 1515 obtuvo la confirmación de sus privilegios (2).

Algunos progresos materiales favorecieron el desarrollo y la vulgarización de la música: el violín tuvo, hacia 1520, su forma definitiva, y el clavicordio y los órganos perfeccionados en el siglo XV se generalizaron; pero el instrumento más de moda continuó siendo el laúd. Al mismo tiempo creábase la imprenta musical con Pedro Attaignant, quien publicó obras musicales desde 1529

(1) A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, tercera edición, tomo III, 1891. Riemann, *Dictionnaire de la musique* (traducción francesa), 1900. Enrique Expert, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française* (reproducción de sus obras), 1894-1900. La evolución musical no coincide completamente con la evolución literaria y artística, puesto que propiamente no se realiza hasta la segunda mitad del siglo; cuando nos ocuparemos de esta época, estudiaremos con más amplitud la música: ahora no hacemos más que citar algunas particularidades de su historia en tiempo de Francisco I.

(2) Bernhard, *Recherches sur l'histoire de la corporation des ménestriers ou joueurs d'instruments de la Ville de Paris*, «Bibliothèque des l'Ecole de Chartes,» tomo III, 1841.

y editó en 1547 un *Livre de Viols* (*Libro de Viola*) de Gervaise, colección de aires de baile en boga, y con Roberto Ballard que en 1542 obtuvo un privilegio para la música. Este arte figuraba en la educación de los jóvenes señores: Rabelais dice que Gargantúa y sus compañeros «se regocijaban cantando musicalmente á cuatro ó cinco voces ó sobre un tema al capricho de su garganta. Respecto de los instrumentos de música, aprendió á tocar el laúd, el clavicordio, el arpa, la flauta alemana con nueve agujeros, la viola y el sacabuche.»

Entre los franceses, Clemente Jannequin, que después fué maestro de la capilla del rey y que se ha hecho célebre con su *Batalla de Marignán*, produjo una obra muy considerable: las *Sacras Cantiones* las *Canciones de la guerra y de la casa* y las *Inveniones musicales*. La *Batalla de Marignán* (1) es un «coro escénico á cuatro voces, lleno de vida y que puede ser considerado como uno de los orígenes del estilo descriptivo;» en efecto, Jannequin se complacia, y no era el único de su tiempo, en buscar sonoridades en las que empleaba con refinamiento los recursos de la voz ó de los instrumentos, siendo aficionado á imitar el estrépito de las batallas, la animación de las cacerías, el canto de los pájaros ó la charla femenina.

De todas estas fantasías emanaba una emoción capaz de comunicarse, si hemos de dar crédito al testimonio de Noel du Fail: «Como, por ejemplo, cuando se cantaba la canción de la guerra, compuesta por Jannequin, delante de aquel gran rey, en conmemoración de la victoria que había alcanzado sobre los suizos, no había quien no mirara si su espada estaba metida en la vaina y quien no se alzara sobre la punta de los pies á fin de echárselas más de valentón y de aparentar mayor estatura. Y, por el contrario, cuando en aquella hermosa bóveda de iglesia de San Mauricio, de Angers, se cantaba un himno fúnebre de *Requiem* en amplia y llana música, que parecía una salmodia, no había corazón tan duro que no se retirase á la contemplación de la caducidad y vanidad de este mundo. La música y las canciones tienen esta cualidad propia y natural de transformar y comunicar nuestras concepciones y voluntades.»

IV.—Fontainebleau y la escuela de Fontainebleau (2)

El arquitecto Du Cerceau, hablando del palacio de Fontainebleau, ha escrito: «El rey, cuando quería ir allí, decía que iba á su casa;» en efecto, esta fué la residencia predilecta, íntima, de Francisco I, la única en donde, algunas veces, habitó de una manera algo continua. Para construirse aquella vivienda, empleó cerca de veinte años: los trabajos comenzaron en 1528 y hasta 1547 no cesaron de emplearse en ellos arquitectos, pintores, escultores, ornamentistas y obreros de toda clase; y si bien el palacio no estaba terminado á la muerte del rey, todo lo que hay de característico en la arquitectura y en el decorado, á su reinado corresponde y resume sus gustos y el arte de su tiempo.

En 1528 aún existía el castillo gótico, habitado en

(1) Véase Enrique Expert, fascículo 7.

(2) Respecto de Fontainebleau véase ante todo L. Dimier, *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France* (da la bibliografía de todos los trabajos anteriores), 1900.

otro tiempo por San Luis, pero se hallaba cercado de construcciones particulares, el terreno contiguo estaba limitado y el bosque pertenecía á diversos propietarios. Los agentes del rey adquirieron progresivamente el espacio necesario; las reservas reales en el parque ó en los bosques se ensacharon mediante permutas de tierras (3); el bosque fué circuido de tapias en 1540; embellecióse el parque, se compraron árboles y se llamó á jardineros del Mediodía para que plantaran viñas en Champaña y en Thomery.

Dióse gran impulso al trabajo arquitectónico; á partir de 1532, las cuentas indican el comienzo de las grandes pinturas decorativas; en 1534 se amueblan las habitaciones y en 1537 se procede á una limpieza general. Es preciso, pues, renunciar á ver en Serlio, como tantos han hecho, al arquitecto de Fontainebleau, puesto que no vino á Francia antes de 1541; y en esta fecha existían tres cuerpos de edificios, de forma y dimensiones distintas, alrededor del torreón de San Luis y de la antigua capilla de San Saturnino, conservada, pero transformada en parte. Estos cuerpos de edificios eran: al Este las construcciones del patio Oval; en el centro la galería de Francisco I, y al Oeste, la capilla de la Trinidad, un gran pabellón central y, formando escuadra, dos galerías que daban al patio del Caballo Blanco.

Según los primeros presupuestos, Gilles Le Bretón, «albañil y picapedrero,» debió de ser el constructor de las viviendas que daban á la plaza Oval y del cuerpo principal que daba al patio del Caballo Blanco. Pedro Cambiches es probablemente el autor de los edificios que, formando escuadra, daban á este último patio.

El aspecto de estas construcciones (4) no tiene casi nada de italiano ni de antiguo, y su arquitectura es notablemente sencilla: grandes paredes adornadas, á lo sumo, en cada piso con pilastras muy poco prominentes y de muy sobrios capiteles; techados elevados con agudas aristas; chimeneas muy visibles y altas, todo lo cual se ajusta perfectamente á la moda francesa. Un ala del patio del Caballo Blanco muestra el procedimiento, tan peculiar á algunos arquitectos nacionales, de los jambajes de ventanas hechos de ladrillos que se destacan sobre un fondo de piedra. En cambio, en el patio Oval, Gilles Le Bretón se había propuesto construir un peristilo á la italiana, con columnas de estilo antiguo, arcadas y entablamentos. Pero lo que ya no encontramos en Fontainebleau es la riqueza de arabescos que en el castillo de Blois ó en ciertas iglesias, como las de Falaise ó Caén, caracterizaba el Renacimiento.

Formando contraste con el exterior, el decorado interior es casi exclusivamente italiano y en extremo rico. Primeramente fué confiado á Rosso, que vino á Francia en 1531 y á quien se señaló un sueldo de 1.400 libras tornesas anuales como «maestro director de las obras de estuco y de pintura en el lugar de Fontainebleau;» este artista decoró la galería de Francisco I, trabajo que le ocupó hasta su muerte, acaecida 1541, empleando para ello la madera, el estuco, la pintura y los bronceos cincelados y dorados. Los asuntos, comple-

(3) Todavía se conservan en algunos sitios del bosque los nombres de los antiguos propietarios.

(4) En las partes conservadas, ya que Fontainebleau ha sufrido profundas modificaciones desde el siglo XVI.

tamente alegóricos ó mitológicos, están inspirados en la antigüedad; Rosso celebró la gloria del Renacimiento en uno de los frescos, que el Padre Dan describe en los siguientes términos (1): «En este cuadro, que es un emblema, hay muchos hombres y mujeres que, con los ojos vendados, se dirigen, al parecer, á un templo en donde está el rey Francisco con una corona de laurel en la cabeza, un libro debajo del brazo y una espada en la mano, en ademán de querer abrir la puerta del templo para dirigir y hacer entrar en él á aquellos ciegos. De donde, por este emblema, puede verse el trabajo que se ha tomado este monarca para desterrar la ceguera y la ignorancia de aquel tiempo y dar entrada en el templo de las Musas á fin de cultivar las Ciencias y las Artes.» Esta alegoría tiene afinidad con el anate-ma lanzado por Rabelais, casi en la misma época, contra las gentes que cierran los ojos á la luz sin querer ver más que «las nieblas góticas y cimerias (2),» y parece como que Rosso haya querido glorificar la fundación del Colegio Real que el rey había inaugurado algunos años antes.

Al lado de Rosso aparece, á partir de 1533, Primatice, quien ejerció mayor influencia que aquél en el arte francés, influencia tanto más poderosa cuanto que vivió en Francia hasta su muerte, ocurrida en 1570, y gozó en ella de gran favor. Sin embargo, en 1535-1536 sólo cobraba 600 libras, mucho menos que Rosso. Su fama aumentó á consecuencia del viaje que hizo á Italia para comprar por cuenta del rey objetos antiguos y para hacer ejecutar los vaciados de estatuas que luego fueron fundidos en bronce. Las «Fundiciones de Primatice» fueron colocadas en los jardines «con gran satisfacción del rey, que hizo de aquel lugar como una nueva Roma.» La muerte de Rosso y la protección de la duquesa de Etampes aseguraron á Primatice la dirección suprema de los trabajos de decorado de Fontainebleau, y desde 1540 á 1550 las cuentas nos lo presentan muy ocupado en todo este palacio.

Pero ni Rosso, ni sobre todo Primatice, habrían podido dar abasto al enorme trabajo del decorado de la real residencia. Ellos escogían los asuntos y trazaban por sí mismos los croquis, mas seguramente sólo en parte los ejecutaron, haciéndose ayudar por numerosos colaboradores, como Regnaudín, Bartolomé de Miniato, Nicolás de Módena, Bagnacavallo, Caccianemici y más adelante Niccolo dell' Abbate, único cuya personalidad se destaca algo. Los contadores no sabían cómo escribir aquellos nombres de formas extrañas para ellos, y los traducían torpemente por *Baignecheval*, *Chassene-mi*. En medio de éstos, y algo escondidos, encontramos algunos franceses y flamencos empleados en labores de escultura y de madera, como Pedro Le Roy, Dorigny, Bontemps, Picard, Fouquet y Thery, y dos pintores, Bochetel y Carmoy.

El decorado de la galería de Francisco I, obra de Rosso, se ha conservado; pero de la obra de Primatice, de la que se realizó entre 1533 y 1547, sólo quedan las pinturas ejecutadas en el salón de la Puerta Dorada (3) y en la habitación de Madama de Etampes (4).

(1) El P. Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, 1642.

(2) Véase pág. 221.

(3) La Puerta Dorada está casi entre la capilla de San Saturnino y la galería de Francisco I.

Rosso y Primatice estaban imbuídos en la estética italo-antigua, y esta fué la que importaron entre nosotros, sin hacer concesión alguna al gusto francés: únicamente representaban leyendas y narraciones paganas; Ulises, Alejandro, César, Júpiter, Venus, Marte fueron sus héroes, y estos asuntos les ofrecieron pretexto para hermosos desnudos y para hacer gala de ciencia arqueológica en la pintura de trajes, armas, adornos y decoraciones arquitectónicas. En Fontainebleau los franceses no encontraban nada de sí mismos, ni su vida, sino la de los romanos y griegos, ni sus tradiciones, sino las de la antigüedad, ni sus creencias, su Virgen, su Cristo, sus Santos, sino dioses y diosas; sólo encontraban, cuando se trataba de personas instruidas, su cultura intelectual. Bien podía, por consiguiente, decirse que Francisco I había hecho de aquel sitio una nueva Roma ó una Atenas.

De este modo se formó la «Escuela de Fontainebleau,» denominación convencional, posterior al siglo XVII, con la cual se designó primeramente á los artistas que en Fontainebleau trabajaban al lado de Rosso y Primatice, más adelante á los que adoptaron y vulgarizaron el estilo de aquellos maestros, y posteriormente á un conjunto de obras de todas procedencias que presentaban una inspiración idéntica, sea en Francia, sea en el extranjero. Esto no obstante, la Escuela de Fontainebleau es ante todo la escuela de los italianos que se establecieron en Francia entre 1530 y 1570.

Esta escuela se vulgarizó, se completó y se propagó merced á la obra de grabadores en su mayor parte extranjeros, tales como Fantuzzi, Fontana, Lucas Penni, Agustín Veneziano, Julio Bonasone, Domingo Florentino y el maestro que usó el monograma L. D., los cuales reprodujeron fragmentos de la decoración de Fontainebleau y dibujos ó pinturas de Rosso, de Primatice, de Julio Romano y del Parmesano, ó grabaron sus propias obras, pero dentro del estilo de estos maestros.

A decir verdad, estos artistas no constituyen sino lo que podríamos llamar una sub-escuela con los defectos habituales de los imitadores, y en la cual la individualidad de cada uno de ellos se destaca muy poco, fundiéndose casi todos en los dos jefes á quienes seguían.

Para juzgar, pues, á la Escuela de Fontainebleau hay que juzgar á Rosso y á Primatice, y aun teniendo en cuenta que ambos no eran más que discípulos: en ellos no vemos nada grande por la elevación de las ideas, la perfección de la forma, la visión del color ó por la observación escrupulosa de la naturaleza; todo es en ellos superficial y monótono y revela el apresuramiento ó la improvisación. Pero si la imaginación es á veces frívola,

(4) Y aun estos dos artistas sólo aproximadamente pueden ser juzgados en Fontainebleau; en efecto, las diferentes estancias por ellos decoradas estaban enteramente deterioradas en los comienzos del siglo XIX, los estucos mutilados y medio borradas las pinturas; y las obras de restauración emprendidas en tiempo de Luis Felipe fueron casi siempre obras de reparación, habiendo sido ciertos cuadros repintados por completo tomando como modelo grabados antiguos. No hay, pues, allí nada de la «mano,» nada de los méritos técnicos de los autores primitivos; pero por lo menos puede verse cómo componían y cuál era el espíritu de su arte.

La galería de Ulises, en donde Primatice había representado asuntos tomados de la *Odisea*, fué destruida cuando, en tiempo de Luis XV, se demolió toda el ala del castillo situada al Sur del patio del Caballo Blanco. Las pinturas de la galería habían sido grabadas en el siglo XVII por Van Thulden, discípulo de Rubens.

en cambio es siempre viva: y en cuanto al dibujo, es extraordinariamente fácil y justo más bien que correcto. Hay en sus pinturas el instinto de la forma y de la actitud, una elegancia seductora, una prestigiosa habilidad para llenar sin confusión grandes superficies y para utilizar todos los elementos de ornamentación: en la más diminuta lámina grabada, lo mismo que en la enormidad de la galería de Ulises, su arte es soberanamente decorativo; de aquí el éxito inmenso que alcanzaron entre una aristocracia aficionada á lo brillante y que no pensaba mucho ni muy profundamente.

Por esto el estilo de la Escuela de Fontainebleau se propagó en la mayoría de palacios que se llenaban de desnudeces ó de batallas greco-romanas (en Ancy-le-Franc, las Artes liberales; en Oirón, una Eneida), pues cada noble quiso tener su «galería.» Después este estilo se ramificó en las artes suntuarias, como esmaltes, orfebrería, muebles, y proporcionó los tipos de ese desnudo de formas hinchadas ó suaves, de esa ornamentación «de grotescos» que se multiplica en los últimos años de Francisco I y sobre todo en la segunda mitad del siglo. Las colecciones de grabados de Du Cerceau (1) permiten conocer perfectamente su carácter y contribuirían sin duda á su propagación.

Después de haber recorrido este ciclo de treinta años

(1) Du Cerceau grabó colecciones de modelos de puertas, de chimeneas, de muebles, de joyas, etc.



Plato esmaltado, obra de Bernardo Palissy

durante el cual se ensayaron, abandonaron, combatieron y admiraron tantas cosas, y en el que parece existir una contradicción tan grande entre los hechos y las teorías, se obtiene una impresión bastante precisa del estudio de la literatura, de la pedagogía y del arte; pero para lograr este resultado es necesario distinguir en el pensamiento de la época lo que realizó antes de 1547 y lo que permite esperar. En la obra realizada todo se yuxtapone ó se mezcla: el genio francés, el de la Edad media, el italiano, el antiguo; el Norte y el Mediodía; Marot, Rabelais, Budé, Erasmo, Primatice, Cellini; Chambord y la Galería de Fontainebleau, San Merry y San Eustaquio, la estatua de Roberto Legendre y los vaciados de los «Antiguos» obras en su mayoría exquisitas, algo más sabias que las de la generación de Luis XII, pero siempre jóvenes, vivas, y en las cuales todo aparece revestido de la gracia ó de la fantasía de una imaginación en extremo fresca.

Pero en la doctrina revélase ya la acción de la razón cada vez más abstracta y de la imitación de los modelos erigida en regla, y se anuncia como muy próxima una forma nueva de pensamiento en la que ante el clasicismo puro desaparecerán la tradición de la Edad media y hasta el espíritu de la época de Francisco I (2).

(2) A este nuevo período pertenecen, en realidad, no sólo Ronsard, sino que también Juan Goujón, Lescot, etc., de quienes hablaremos más adelante.

LIBRO SEXTO

LA EVOLUCIÓN RELIGIOSA (1)

CAPÍTULO PRIMERO

LAS TENTATIVAS DE REFORMA PACÍFICA (2)

I. La cuestión de la reforma.—II. Lefevre de Etaples y sus discípulos.—III. Las resistencias de los teólogos.

I.—La cuestión de la reforma

En los comienzos del siglo XVI fueron muchos los que en Francia se preocuparon de una reforma de la Iglesia: profundamente religiosos, excitados por un recrudescimiento de fe y de amor divino, querían conciliar el respeto á las grandes verdades del dogma con las luces del Renacimiento. Ensanchar el cristianismo, moralizar el humanismo (3), fundirlos ambos en una religión grande

(1) FUENTES PARA EL LIBRO VI.—Herminjard, *Correspondence des réformateurs de langue française* (1512-1543), ocho volúmenes en 18.º Du Boulay, *Historia Universitatis Parisiensis*, tomo VI. D'Argentré, *Collectio iudiciorum de novis erroribus*, tomos I y II, 1724, 1728. Jourdain, *Index chartarum pertinentium ad historiam Universitatis*. T. de Beze, *Histoire ecclesiastique des églises réformées au royaume de France*, primera edición, 1580; edición Baume y Cunitz, tres volúmenes, 1883-1889. J. Crespin, *Histoire des martyrs persecutez et mis à mort pour la verité de l'Evangile*, 1608. Florimond de Redmond, *Histoire de la naissance, progrès et décadence de l'hérésie de ce siècle*, 1610. *Journal d'un Bourgeois de Paris*, citado anteriormente, pág. 159.

OBRAS.—Los reformados franceses han constituido una literatura muy importante sobre la historia del protestantismo en Francia, dando á luz numerosos documentos y aplicando en todas sus obras las reglas de la crítica moderna, si bien no todos han logrado sustraerse á las preocupaciones confesionales. La literatura católica francesa sobre la Reforma es muy poco amplia y debe ser leída con ciertas precauciones.

En materia de obras se consultará, en primer término, para lo referente al libro VI: Haag, *La France protestante*, ocho volúmenes (nueva edición revisada por H. Bordier, 1877-1892). Lychtenberger, *Encyclopedie des sciences religieuses*, trece volúmenes, 1877-1882. Doumergue, *Jean Calvin, les homes et les choses de son temps*, tomo I, 1899. Este es el primer tomo de una historia de Calvino, que será en realidad un ensayo de historia del protestantismo francés en la primera mitad del siglo XVI.

La publicación periódica más importante es el *Bulletin historique et littéraire de la Société de l'Histoire du protestantisme français*, dirigido por M. Weiss.

(2) Respecto del capítulo primero, es decir, respecto de los acontecimientos ocurridos entre 1505 aproximadamente y 1530, es una fuente abundante el *Registre de la Faculté de théologie*, recientemente publicado. Véase L. Delisle, *Notice sur un registre de la Faculté de théologie, pendant les années 1505-1533*. «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale,» 1899. El registro se completa con otro acerca del cual se consultará A. Lefranc, *Un nouveau registre de la Faculté de théologie*, «Bulletin de la Société du Protestantisme,» 1902.

(3) Respecto de esta cuestión, véanse los tres primeros capítulos de F. Buissón, *Sébastien Castellion, sa vie et son œuvre*

que satisficiera las necesidades de la inteligencia y de las almas, tal fué el ideal de aquellos hombres que resucitaban las concepciones de los grandes cristianos del siglo XV, de Gerson, de los Hermanos de la Vida común, de Nicolás de Cues (4).

La teología oficial resistióse contra estas tendencias: apegada á las tradiciones de los doctores del siglo XIII, había cometido el error de sustituir poco á poco con la autoridad de éstos los textos sagrados, de modo que el cristianismo amenazaba datar de Santo Tomás de Aquino. Pero aun el espíritu mismo de los grandes doctores estaba desnaturalizado: el escolasticismo infundía el hábito temible del estudio formalista del texto y del comentario sobre las palabras, hecho con todo el refinamiento del espíritu eclesiástico y del espíritu jurídico, de manera que el libro engendraba el libro y la exégesis se convertía en doctrina, acabando la escuela por reemplazar á la Iglesia.

El clero, como la misma teología, estaba desviado de su institución primitiva; desde el más alto al más bajo se mezclaba mucho con la sociedad laica, y si por un lado el contacto con ésta resultaba beneficioso para él, por otro corría peligro de ser por aquélla absorbido. Un gran número de sacerdotes ó de monjes abandonaban poco á poco la regla del celibato y tenían hijos á los cuales reconocían oficialmente y sin escándalo (5); y cada día introducía más la costumbre, entre muchos individuos de la clase media viudos, de ingresar en el clero después de haber vivido en el mundo; el voto de castidad no parecía ser ya la ley fundamental del sacerdocio, y hasta en la misma Iglesia se discutía esta cuestión.

Además, los monjes, curas y obispos tenían toda clase de intereses y de deberes seculares, pues poseían á título corporativo ó particular; y finalmente las dos sociedades clerical y laica se compenetraban, se confundían casi, gracias á las órdenes intermediarias de tonsurados y de clérigos, que venían á ser una población flotante entre ambas. En todo esto consistía, en parte, lo que se ha denominado en el siglo XV la «corrupción» de la Iglesia, es decir, en una desviación de su estado normal.

Pero existía también la corrupción nacida de los vicios, siendo varios los obispos, sacerdotes y monjes que llevaban una existencia escandalosa, eran disolutos, bo-

(1515-1563), 1891. H. Hauser, *L'humanisme et la Réforme en France*, «Revue historique,» 1897.

(4) Véase el tomo anterior, págs. 559-565, 667-706 y 743-745.

(5) Véase *Catalogue des actes*, en donde se encuentran muchas legitimaciones de este género.