

en el momento en que Montaigne escribía, sino que recurre á Tácito, á Escipión, á Alejandro y á Bruto, sacando de ellos lecciones para los hombres del siglo XVI. Y capítulo hay, como el del «Miedo,» que únicamente se compone de citas griegas y latinas.

Sin embargo, Montaigne no pertenece por completo á su tiempo. Desde muy joven vivió retirado, y á partir de 1571, es decir, á la edad de treinta y ocho años, se alejó enteramente del mundo, con propósito deliberado, como se lee en la célebre inscripción trazada en una de las vigas de su biblioteca. Cansado de la esclavitud de la corte y de los cargos públicos, refugiábase cerca de las castas Musas y «consagraba su morada paterna y sus dulces retiros á su libertad, á su tranquilidad y á su recreo.» Ya hemos visto que los acontecimientos no le dejaron tanta independencia como hubiera deseado; no obstante, su castillo de Montaigne fué su principal residencia durante los últimos veinte años de su vida.

Este castillo, situado á unas seis leguas de Libourne y á doce de Burdeos, representa, tal como ha podido ser reconstituido, la vivienda semiseñorial semiburgesa del siglo XVI. Construido en lo alto de una colina que domina el Lidoire, pequeño afluente del Dordoña, componíase de un cuerpo de edificio de dos pisos, con torres en los ángulos y flanqueado por torrecillas en sus extremos; por un lado daba á un patio, cuya entrada se abría en un alto edificio con cierto aspecto de fortaleza, y por el otro á una terraza desde donde la vista abarcaba á lo lejos una comarca ligeramente accidentada, en la que alternaban los bosques, los campos cultivados y las praderas. El castillo y el parque estaban rodeados de una hacienda bastante extensa que Montaigne trató de administrar, aunque con poco éxito.

Aun en esa mansión, adonde rara vez llegaban los ruidos del mundo, quiso Montaigne, después de haberse aislado de la sociedad, aislarse de sus allegados y vivió casi encerrado en su «Librería» (su biblioteca) que había instalado en el segundo piso del edificio de la puerta de entrada. Su existencia, como se ve, fué muy diferente de la de Ronsard, de Ramus y de la mayoría de los poetas ó eruditos de aquella época.

Gracias á esto, quizás, no participó de todas las pasiones ni de todos los odios de sus contemporáneos, se elevó por encima de las escuelas y también de los partidos y predicó la moderación y la tolerancia enfrente de la violencia y del fanatismo.

Además, el contacto más íntimo con la naturaleza corrigió el formalismo y la abstracción de los libros y su apartamiento de los hombres le ayudó á estudiar al hombre; de aquí la admirable complejidad de su libro, que es la obra de un humanista, de un realista y de un filósofo, y en la cual hay una gran parte de observación y de experiencia al lado de una erudición tan vasta, y se encuentran toda la vida y todos los sentimientos de sus contemporáneos al propio tiempo que la vida y los sentimientos de Montaigne.

Por su carácter, por su inteligencia, por la forma y por el fondo de su erudición; por la amplitud de su filosofía, por su amplia comprensión de la naturaleza, por su tolerancia, por su indulgencia con las debilidades humanas, por su sensualismo, á veces algo vulgar,

y por una especie de exhuberancia de vida física que aparece difundida en toda su obra, y finalmente por su indiferencia, Montaigne nos recuerda á Rabelais y constituye con éste, sin duda alguna, la inteligencia más independiente del siglo XVI.

## CAPÍTULO II

### LAS BELLAS ARTES

I. Generalidades sobre la arquitectura, la escultura y la pintura. — II. Primitivo y los últimos italianos. — III. Los clásicos puros: Lescot, Goujón. — IV. Los semiclásicos: de l'Orme, Bullant, Pilón. — V. Las artes del dibujo y las artes suntuarias. — VI. La música.

#### I.—Generalidades de la arquitectura, la escultura y la pintura

Hemos seguido la marcha progresiva del Renacimiento artístico (1), paralela á la del Renacimiento literario, y hemos visto que el clasicismo se constituía en las artes en la misma época y del mismo modo que en la literatura. Fáltanos sólo examinar someramente la producción artística á partir del reinado de Enrique II, pero habremos de limitarnos á indicar los rasgos característicos de la misma.

En la segunda mitad del siglo XVI desaparece de día en día la práctica del aprendizaje, puesto que muchos artistas se substraen al régimen de las corporaciones; por otra parte, como no hay escuelas de enseñanza, resulta que la dirección artística se deriva del libro (inclu-

(1) Véase anteriormente los capítulos I, II y III del libro X, y en el período anterior los capítulos II del libro II y II del libro V. A ellos remitimos también á nuestros lectores para las observaciones generales de bibliografía.

FUENTES PARA ESTE CAPÍTULO: L. de Laborde, *La Renaissance des arts à la Cour de France*, 2 vol., 1850-1855; *Comptes des bâtiments du Roi*, de 1528 á 1571, 2 vol., 1877-1880.

Catálogos de los diferentes museos. Bouchot, *Le cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, 1895. *Inventaire général des richesses d'Art de la France*, 18 vol. publicados desde 1877 á 1902.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL: *Gazette des Beaux-Arts* (índices hasta 1892). *Réunions des sociétés des Beaux-Arts des départements* (índice para los años 1877-1896). *Repertoire méthodique d'histoire moderne et contemporaine*, por Brière y Carón, 1899-1901. *Archives de l'art français* (índice hasta 1896). *Société des antiquaires de France* (índice hasta 1889).

Respecto de la arquitectura, se consultarán: las fotografías de la Comisión de los monumentos históricos publicadas por los señores de Baudot y Perrault-Dabot (véase pág. 224); Palustre, *L'architecture de la Renaissance en Italie et en France*, 1892; *La Renaissance en France*, sólo hay publicados 3 volúmenes, 1879-1885; Lance, *Dictionnaire des architectes de l'École française*, 2 vol., 1872; A. Berty, *Les grands architectes français de la Renaissance*, 1860; 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* («Reun. des soc. des Beaux-Arts», 1898); De Geymüller, *Geschichte der Baukunst der Renaissance in Frankreich*, 2 vol., 1896-1899; Choisy, *Histoire de l'Architecture*, tomo II, 1900.

Respecto de la escultura: Gonse, *La sculpture française depuis le XVI<sup>e</sup> siècle*, 1895; S. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française du moyen âge au règne de Louis XIV*, 1898; L. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français*, tomos II y III, 1886, 1887.

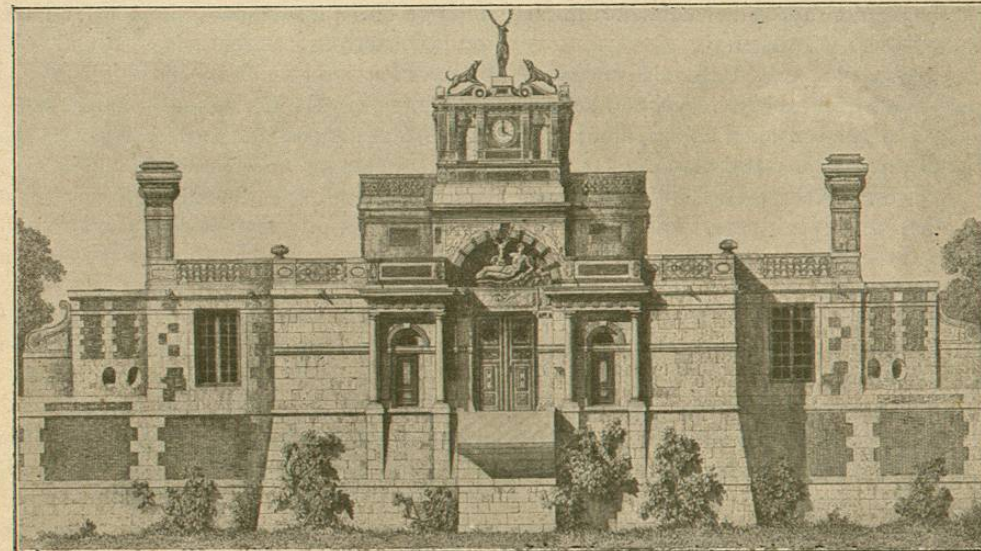
Respecto de la pintura: Dimier, *Le Primitif, peintre, sculpteur et architecte des rois de France* (tesis de la Facultad de París, 1900); Bouchot, *Les portraits aux crayons des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, conservés à la Bibliothèque nationale (1525-1546)*, 1884; De Champeaux, *Histoire de la peinture décorative*, 1890.

so de la estampa) que es el maestro por excelencia de los hombres de aquel tiempo.

Hemos visto ya cuánto se habían multiplicado las traducciones de autores antiguos ó italianos, como Vitruvio, Alberti y Serlio, que vulgarizaban las doctrinas que iban á ser las doctrinas clásicas; pero el hombre que mejor representó esta pedagogía por el libro fué ciertamente Jacobo Androuet del Cerceau, dibujante, grabador y arquitecto, nacido antes de 1512 y muerto después de 1584, el cual durante una estancia en Italia y especialmente en Roma, entre 1530 y 1540, había

faunos, sátiros, divinidades mitológicas y todo el caudal inagotable de la decoración italo-antigua. También se encontraban en ella planos y dibujos dispuestos para casas, castillos, palacios... «para señores, hidalgos, y otros que quieran edificar en el campo.» Era un *vademécum* muy portátil y cómodo que proporcionaba formas completamente á punto para los artistas, tanto, por lo menos, como para sus clientes.

Si se agregan á las planchas de Cerceau las de Serlio y las que á centenares publicó en Roma el italiano Laffreri (2), verdadero director de un taller de grabado ar-



Fachada del patio del castillo de Anet, construido por Filiberto de l'Orme

hecho dibujos de los edificios antiguos ó contemporáneos, y había conocido las numerosas recopilaciones de arquitectura que se publicaban entonces en la península. Todo esto fué lo que reprodujo ó le inspiró para crear nuevas formas.

Antes del año 1545 comienza su obra enorme y dispersa cuyas principales compilaciones son: *Quinqui et viginti exempla arcuum* (Veinticinco modelos de arcos de triunfo); *Les Grotesques et les petites Arabesques* (Los Grotescos y los pequeños arabescos); *Livre d'architecture de Jacques Androuet du Cerceau contenant les plans et desseins de cinquante bastiments tous différents, pour instruire ceux qui desirerent bastir* (Libro de arquitectura de Jacobo Androuet del Cerceau que contiene los planos y dibujos de cincuenta edificios todos diferentes para aquellos que deseen edificar); *Le second livre d'architecture de Jacques Androuet du Cerceau, contenant plusieurs et diverses ordonnances de cheminées, lucarnes, portes* (El segundo libro de arquitectura de Jacobo Androuet del Cerceau, que contiene varios y diversos órdenes de chimeneas, tragaluces, puertas) (1).

En estas obras se veían el arco de Tito, el de Augusto en Susa, el Coliseo, el Panteón, el templo de la Paz, pórticos, columnas, iglesias y palacios de Italia;

(1) Véase la lista completa en Geymüller, *Les Du Cerceau, leur vie et leur œuvre*, 1887. La obra de *Les plus excellents bastiments de France*, cuyo primer volumen no se publicó hasta 1576, y el segundo en 1579, es una colección de vistas más bien que de modelos. (Reimpresión por Faure-Dujarric, bajo la dirección de H. Destailleur, 1868-1870).

tístico, se tendrá idea de los modelos en que se inspiraron una gran parte de los arquitectos, de los ornamentistas, de los esmaltadores y de los tapiceros, es decir, todo el arte decorativo desde Enrique II hasta Enrique IV. Los tratados de Juan Bullant y de Filiberto de l'Orme, que no se publicaron hasta 1564 y 1567, eran más para arquitectos y prepararon sobre todo el arte de Enrique III y aun el de Enrique IV.

Dado que todas las obras de pedagogía artística excluían en absoluto todo el estilo de la Edad media, no debe sorprendernos que ya no se construyeran monumentos góticos y que la arquitectura francesa se convirtiera en exclusivamente clásica, al modo romano y á veces italiano, pues subsistía la ignorancia respecto de Grecia.

Los elementos de toda construcción fueron: la columna ó la pilastra ajustadas á los órdenes jónico, corintio, toscano y compuesto; el entablamento, las metopas, los triglifos, los frontones, la bóveda artesonada, los ovarios, las grecas y los bucráneos. La diferencia entre aquel período y la primera mitad del siglo consistió principalmente en la preocupación de los artistas por copiar muy exactamente los modelos antiguos: Filiberto de l'Orme y Juan Bullant se dedicaron con un cuidado llevado hasta la minuciosidad á reproducir los menores detalles de la hoja de acanto y á encontrar

(2) Más adelante se publicaron las colecciones similares del italiano Labacco, en 1576, y del francés Esteban del Perac, *Vestiges des antiquités de Rome* (Vestigios de las antigüedades de Roma), en 1575.

de nuevo la curva tan complicada de la voluta jónica.

Además, los artistas de la nueva escuela observaron muy rigurosamente las proporciones establecidas por los antiguos, y acerca de este punto encontramos un pasaje muy significativo en Filiberto de l'Orme:

«He visto muchas veces que algunos que quieren ejercer la profesión de arquitecto se han engañado en gran manera cuando han querido ejecutar los órdenes de las columnas siguiendo las que habían sido medidas en Roma ó en otras partes, no obstante ser sus obras mucho más pequeñas. Ningún arquitecto puede hacer una obra bella tomando sus medidas proporcionalmente á las de los antiguos, si no ajusta dicha obra á la misma altura, anchura, medida y órdenes.»

Observación capital y que basta para distinguir el segundo Renacimiento del primero, en el que se creía que para ser clásico era suficiente copiar dibujos de capiteles ó emplear la columna romana (1).

Pero los arquitectos se inspiraron también en el arte italiano. Las obras de Miguel Angel, sobre todo San Pedro de Roma, fueron muy estudiadas, según hemos dicho, y el Louvre no deja de tener alguna analogía con ciertos palacios romanos. Es evidente que el principio fundamental de la fachada francesa clásica, es decir, los vanos en arco de medio punto ó en frontón triangular encerrados cada uno de ellos entre dos columnas ó dos pilastras, se encuentra también no sólo en la mayoría de los monumentos italianos, sino, además, en todas las figuras esquemáticas de los tratados que prevalecieron en Francia. En realidad, es este un tema de arquitectura que los italianos habían tomado del Coliseo.

Lo que salvó á los franceses de la imitación demasado servil fué que tomaron como guías más bien los monumentos antiguos que los modernos; y como aquellos monumentos estaban en ruinas y habían sido construídos para necesidades muy diferentes de las del siglo XVI, fué preciso adaptarlos y por ende hacer obra de invención. Era menester también emplear los tejados y los cuerpos de chimeneas, absolutamente necesarios en los países del Norte. De suerte que la arquitectura de la segunda mitad del siglo es original con elementos que no lo son.

Esta arquitectura se dedicó muy poco á edificios religiosos, habiéndose limitado á continuar la construcción de algunas iglesias y á introducir en su decorado las pilastras, las columnas, los entablamentos, las decoraciones al estilo antiguo, á reformar á veces las bóvedas y los pilares para adaptarlos á la forma nueva, y á añadir portales y torres de estilo clásico.

En cambio, durante veinticinco años por lo menos, á partir del advenimiento de Enrique II, se multiplicaron los castillos, las casas consistoriales y las viviendas particulares, tan numerosos ya en tiempo de Francisco I; el libro de los «Más excelentes edificios de Francia» demuestra el impulso de esta arquitectura laica y la amplitud, en algunos casos exuberante, de sus concepciones.

La escultura, como la arquitectura, adquiere de día en día un carácter más clásico, y las estatuas antiguas

(1) Véase lo que hemos dicho de la iglesia de Gisors y de San Eustaquio de París, en la pág. 227.

fueron modelos muy estudiados por nuestros artistas; los célebres vaciados traídos de Roma por Primaticio en 1541, ponían á su disposición obras muy admiradas que casi todos conocieron. Palissy escribía:

«¿No ves cuánto daño ha hecho el vaciado á muchos escultores sabios?... He visto tal menoscabo de la escultura á causa de dicho vaciado, que todo el país de Gascuña y otros lugares circunvecinos estaban llenos de figuras vaciadas en barro cocido que se vendían en las ferias y mercados y se daban por dos ardites cada una.»

Pero los estatuarios, á diferencia de los arquitectos, imitaron más á los italianos que á los antiguos y tomaron por maestros á Miguel Angel y Cellini y hasta á los pintores Parmesano y Primaticio. Sus obras fueron esencialmente profanas, ora por sus asuntos, siempre mitológicos ó alegóricos, ora por la expresión, ora por el refinamiento de una belleza pagana y plástica; y sin embargo, los reyes, los príncipes y los particulares ricos les encargaban principalmente monumentos funerarios, entre ellos las tumbas de Francisco I, de Enrique II, del canciller de Birague y de Saint-Megrín, llegando á ser este género escultórico una verdadera moda, más aún que en tiempo de Francisco I. Pero en estas esculturas nada fué cristiano, pues en ellas sólo se veían símbolos clásicos y divinidades de la fábula.

Las artes del dibujo, de la pintura, del grabado y las suntuarias se inspiraron en los mismos modelos y se amoldaron también al gusto del día; á lo sumo algunos pintores y grabadores volvieron á encontrar en el retrato y en la representación de las escenas contemporáneas la vena del realismo que la ola del clasicismo italo-antiguo amenazaba sumergir. En cambio, en el esmalte, en el mueble y en el tapiz imperaron en absoluto la mitología y las formas de ornamentación que entonces estaban de moda.

## II.—Primaticio y los últimos italianos (2)

Primaticio continuó siendo en tiempo de Enrique II el gran maestro de la pintura; pero el grupo de artistas italianos cuyo centro había sido Fontainebleau (3) comenzó á disgregarse. Bagnacavallo, Lucas Penni y el arquitecto Serlio abandonaron la corte entre 1546 y 1550; los pintores Salviati y Bordone y el arquitecto Próspero Fontana sólo de paso estuvieron en Francia; y únicamente el pintor Nicolás dell'Abbate, que llegó á Fontainebleau á fines de 1551, había de permanecer allí y ser el colaborador más notable de Primaticio.

Primaticio continuó la Galería de Ulises y entre 1551 y 1556 recibió el encargo de decorar el vasto salón de baile, hoy llamado Galería de Enrique II, en el que pintó una vez más los mismos grandes asuntos y casi las mismas figuras mitológicas: Ceres, Baco, Ariana, Apolo y las Musas, Venus y Vulcano, banquetes y conciertos de dioses. Aquello fué el triunfo del arte italo-clásico. Gozó también Primaticio de gran favor cerca de los Guisa: el cardenal de Lorena lo empleó en los trabajos de su castillo de Meudón, y Antonietta de Bor-

(2) Dimier, *obra citada*. R. Koechlin y J. J. Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI<sup>e</sup> siècle*, 1900.

(3) Véase pág. 333.

bón, viuda de Claudio de Guisa, le encomendó en 1550 la tumba de su esposo que hacía construir de acuerdo con sus hijos (1).

«El monumento, que estaba adosado á la pared de la iglesia, componíase de dos partes distintas: el sepulcro y la decoración arquitectónica que lo rodeaba. El sepulcro consistía en un sarcófago adornado con bajos relieves y cubierto con una losa que sostenía á los dos gigantes desnudos (Claudio y Antonietta); rodeábanlo por tres lados las paredes de la iglesia, y en su parte delantera cuatro cariátides, que representaban las virtudes cardinales, sostenían un pórtico dividido en tres arcadas que dejaban ver el sepulcro, y una plataforma sobre la cual estaban las estatuas arrodilladas del duque y de la duquesa (2).»

Para las labores de escultura dirigióse Primaticio á un italiano, Domenico Florentino (Domenico del Barbieri), establecido en Troyes desde 1540 aproximadamente, y cuyas vida y obra pueden servir para demostrar hasta qué punto se propagó el italianismo en las provincias al propio tiempo que en la corte. Florentino era á la vez escultor, dibujante y grabador y recibió de la municipalidad y del clero de Troyes numerosos encargos; los artistas de la región trataron poco á poco de imitar su estilo, que estaba de moda. Sin embargo, Primaticio, al mismo tiempo que tomaba como colaborador á Florentino, tomaba también á un francés, picardo, llamado Le Roux, manteniéndose de esta suerte esa especie de equilibrio entre los ultramontanos y los nacionales.

La muerte de Enrique II, que trastornó tantas situaciones, puso á Primaticio en primera fila gracias á los Guisa que llegaron á ser omnipotentes: reemplazó á Filiberto de l'Orme, que había caído en desgracia, en el cargo de superintendente de los edificios reales, y Catalina de Médicis le confió en 1550 la dirección de los que á ella pertenecían; y de esta manera el arte francés estuvo durante algunos años bajo la supremacía de Primaticio, puesto que el superintendente cuidaba de todo lo relativo á la construcción y decorado de los edificios.

No obstante, Pedro Lescot conservó la dirección exclusiva de las obras del Louvre; y en 1564, la propia Catalina, queriendo hacerse construir un palacio en las Tullerías (3), se dirigió á Felipe de l'Orme y á Juan Bullant. Desde aquella fecha hasta su muerte, acaecida en 1570, Primaticio fué perdiendo poco á poco su dominio.

No hay, por consiguiente, que exagerar ni disminuir su importancia. Sábese bastante poco acerca de lo que hizo hasta los reinados de Francisco II y de Carlos IX; pero como él era quien elegía los arquitectos, los estatuarios y los decoradores, podía ejercer cierta influencia en el arte. Además, indicaba evidentemente á los artistas á quienes empleaba los temas que habían de tratar, revisaba sus proyectos y muy á menudo les pro-

(1) Respecto de la tumba de Claudio de Guisa, en la que después fué enterrado también su hijo Francisco, y respecto de Domenico Florentino, véase R. Koechlin y Marquet de Vasselot (que lleva á modo de nota la bibliografía relativa al asunto).

(2) Tomamos esta descripción de R. Koechlin y Marquet de Vasselot, pág. 313, si bien abreviándola algo.

(3) Véase más adelante, pág. 351.

porcionaba dibujos; así por ejemplo, vemos que Germán Pilón hizo un Marte, un Mercurio, una Juno y una Venus «de la ordenanza» (es decir, de composición) de Primaticio. El fué quien dió el plano y el dibujo de la capilla que Catalina mandó construir en Saint-Denis; y también parece ser suyo el proyecto de tumba de Enrique II.

Pero á su muerte desaparecieron con él los italianos. Della Robbia había fallecido en 1566, y seguramente poco después murieron Domenico Florentino y Lorenzo Regnauldino. Por otra parte, en aquel momento comenzaba la reacción contra los ultramontanos, de modo que muy pocos de éstos se decidieron á venir á Francia en busca de fortuna. Desde entonces los grandes cargos artísticos sólo á franceses se confieren, y sólo á franceses se confía la ejecución de encargos importantes.

La producción artística de Primaticio y de algunos compatriotas que permanecieron á su lado, ni siquiera la que realizaron uno y otros desde los comienzos del reinado de Enrique II, no puede compararse con la de Pedro Lescot y de Filiberto de l'Orme, en arquitectura, con la de Juan Goujón, Pedro Bontemps y Germán Pilón, en escultura, ni con la de los Penicaud, Limosín, Pinaigrier y Palissy, en artes suntuarias. Sólo hay que preguntar hasta qué punto fué Primaticio ó la antigüedad quien les sirvió de modelo y de guía, y asimismo cuál fué la parte que correspondió á su genio personal.

## III.—Los clásicos puros: Lescot, Goujón

Hasta el día 2 de agosto de 1546 no se decidió Francisco I á transformar completamente el Louvre de Carlos V (4), encomendando á Pedro Lescot la dirección de los trabajos: «Hemos deliberado; decía, hacer edificar y construir en nuestro castillo del Louvre... un gran cuerpo de palacio, en el lugar en donde actualmente está el gran salón (el salón de los guardias de Carlos V), cuyos dibujos y ordenaciones hemos hecho hacer por vos (Lescot), á quien hemos advertido que dé en arriendo la total carga, dirección y superintendencia...»

Pedro Lescot (nacido hacia el año 1510) era hijo de Lescot, procurador del Rey en el tribunal de ayudas y arbitrios, y preboste de los mercaderes de la ciudad de París, y de Ana Dauvet, hija de Guillermo Dauvet, segundo presidente de aquel tribunal. Su familia poseía el señorío de Lissy y el de Clagny, cuyo título tomó él oficialmente. Ejerció las funciones de consejero y capellán ordinario del Rey, obtuvo la abadía de Clermont en la diócesis de Laval y fué canónigo de Nuestra Señora de París; recibió seguramente la educación completa que se daba á los jóvenes de la nobleza togada, y pertenecía á la generación formada ya por la nueva pedagogía.

(4) Vitet, *Le Louvre*, 1853. A. Berty, *Région du Louvre et des Tuileries* (en la «Topographie historique du Vieux Paris»), dos vol., 1866-68. Los demás trabajos publicados después añaden muy poca cosa á estas dos obras, en cuanto al siglo XVI. Du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, tomo II, publica planos y vistas del Louvre en 1579.

Respecto del Louvre de Carlos V, véase el tomo II, pág. 600.

Ronsard indica que se sintió inclinado á las artes por una vocación decidida:

Porque aunque seas noble de costumbres y de raza, Aunque desde la cuna hayas nadado en la abundancia, Sin buscarla en otras partes, rico como eres en bienes temporales, Has seguido francamente tu inclinación.

Enrique II confirmó á Lescot en su cargo y mandó continuar la obra «según los dibujos y presupuestos» que habían sido presentados, salvo una ligera modificación introducida en 1549 (probablemente el cambio de sitio de la escalera).

Lescot conservó sus funciones de arquitecto jefe del Louvre hasta su muerte ocurrida en 1578, á pesar de las revoluciones palaciegas, de los disturbios y de las guerras, y su cargo, declarado en varias ocasiones independiente de la superintendencia de los edificios reales, formó una administración completamente aparte, de modo que tenía bajo su dirección un numeroso personal de escultores, contratistas y obreros. Esta situación excepcional puede explicarse por la importancia que dieron los reyes á la construcción del Louvre y por el talento reconocido de Lescot; pero indudablemente se debía también á la elevada posición de su familia, á su fortuna personal, á sus alianzas y á sus amistades.

Reunía á su alrededor una especie de cenáculo artístico y literario, y Ronsard no cesa de alabarlos hiperbólicamente:

Tú, Lescot, cuyo nombre hasta los astros vuela...

La construcción del Louvre, que se llevó muy activamente hasta el año de 1568, se retardó entre 1568 y 1578, y volvió á activarse en 1580-1581, fecha en que Bautista Androuet du Cerceau había sucedido á Lescot.

Al reinado de Enrique II corresponden la mitad del ala occidental del actual Louvre (es decir, el cuerpo de fábrica situado al Sur del Pabellón del Reloj, construido en tiempo de Luis XIII) y un cuerpo avanzado del ala meridional que forma escuadra (cuerpo de edificio entre el ala occidental y el Postigo llamado del Puente de las Artes, cuyo pabellón se construyó en tiempo de Luis XIV); al de Carlos IX pertenece el resto de esta última ala (no terminada, quizás, hasta el reinado de Enrique IV). También en tiempo de Carlos IX se había comenzado la Pequeña Galería (1) que prolongaba hasta el Sena, bien que estrechándola, el ala occidental del Louvre con la cual se comunicaba por medio de un pasaje cerrado. La construcción de esta parte fué confiada, según parece, al arquitecto Pedro Chambiges II y es de un estilo muy particular.

Pedro Lescot encomendó casi todos los trabajos de escultura á Juan Goujón, quien tuvo por colaboradores ó sucesores á los hermanos Lheureux, á Cramoy y al muy enigmático Ponzio (Pablo Ponce).

Pocos datos hay de la vida de Juan Goujón y pocas son también las obras auténticas que de él se conservan (2); probablemente era de origen normando y debió de na-

(1) Había de servir de punto de arranque de la Galería Grande destinada á unir el Louvre con las Tullerías.

(2) De Montaiglon, *Juan Goujón et la vérité sur la date et le lieu de sa mort* («Gazette des Beaux-Arts», 1884-1885). Reginaldo Lister, *Juan Goujón, his life and work*, 1903.

cer á lo sumo en 1515, porque en 1540 y 1541 se encontraba en Ruán en donde estaba encargado de importantes trabajos para las fábricas de la catedral y de la iglesia de San Maclou (de esta última, las puertas). En 1543 fué á París y ejecutó las esculturas del coro alto de San Germán l'Auxerrois, bajo la dirección de Pedro Lescot; posteriormente, desde 1548 á 1550, solo ó con Lescot, edificó y decoró la fuente llamada de los Inocentes, «toda ella entallada á lo antiguo;» y en 1550 comenzó las esculturas del Louvre. Gozaba ya entonces de gran reputación, y Ronsard hablaba de él en una de sus Epístolas; y en un Epítome de Vitrubio, publicado en Tolosa en 1556, se le calificaba de «escultor y arquitecto de gran notoriedad.»

Y sin embargo, vemos en un documento auténtico que fué detenido y encarcelado en Etampes en 1555 (3). ¿Lo fué en calidad de protestante, como tantos otros sospechosos en tiempo de Enrique II? Los términos en que está redactada la sentencia no permiten creerlo así (4), debiendo verse seguramente en ello un rasgo que añadir sea á los vicios de procedimiento, de que con tanta frecuencia hablan los escritores, sea á las costumbres de una época en que Esteban Dolet y Marot fueron arrestados por delitos de derecho común. Goujón, empero, fué puesto en libertad y reanudó sus trabajos en el Louvre.

A partir de 1562, ya no vemos que se haga mención de él á pesar de que las obras del Louvre continuaban y de que su amigo Lescot estaba encargado de ellas. Se ha descubierto su paso por Italia á propósito de un proceso de herejía intentado por la sede inquisitorial de Módena, en el que actuó de testigo. Probablemente murió entre 1564 y 1568.

¿Por qué había abandonado Francia? La situación de los reformados era en ésta cada día más difícil, no obstante lo cual más de un artista ó escritor correligionario de Goujón permaneció en ella por una especie de gracia de Estado. ¿Es que Goujón había manifestado más abierta y activamente su fe? ¿Quería simplemente visitar Italia, que no conocía y que atraía á todos los hombres del Renacimiento? Sea de ello lo que fuere, hay que suprimir de su biografía la leyenda de su muerte durante la matanza de San Bartolomé. Pero, ¿no tiene realmente algo de extraordinario ver morir de una manera tan obscura á un artista tan célebre ya en su tiempo?

Goujón tenía conocimientos de arquitectura, puesto que en la traducción de Vitrubio, en la que fué colaborador de Juan Martin, comenta y discute pasajes del autor, los aclara por medio de ilustraciones y demuestra conocer los órdenes, las proporciones y los capiteles; mas en donde surge su personalidad es en las obras de

(3) Stein, *Juan Goujón et la Maison de Diane de Poitiers à Etampes* (extraído de los «Annales du Gâtinais», 1890.)

(4) «Vista la respuesta presentada por Juan Goujón, escultor del rey en el Louvre, que apela ante dicho tribunal del encarcelamiento en su persona realizado por ordenanza del baile de Etampes... el tribunal ha ordenado y ordena á dicho Juan Goujón que sea puesto en libertad... hasta el día en que la dicha causa en apelación se verá en aquel tribunal, haciendo por él las submisiónes en tal caso requeridas y acostumbradas... y mediante caución... de representarse y volver al estado en que está en dicho día, bajo pena de pérdida de causa y de ser acusado y convicto de los casos que le son imputados.»

escultura, y aunque no han faltado quienes se hayan esforzado en multiplicar el número de las mismas atribuyéndole varias muy discutibles, basta para comprender su genio y señalar su puesto en el Renacimiento, examinar algunas de las que son indiscutiblemente suyas, como los fragmentos del coro alto de San Germán l'Auxerrois, que representan una *Deposición* y los *Evangelistas*; la *Diana* del castillo de Anet, las *Ninfas* de la fuente de los Inocentes y el decorado del palacio del Louvre. En este esculpió: en la planta baja de la fachada, varias figuras alegóricas de la *Gloria*, la *Fama* y la *Victoria* en bajo relieve; en el ático, otras figuras alegóricas (1); en la gran escalera, la bóveda con artesanos, muy adornados según el estilo clásico, en los

ese ideal de humanistas clásicos. Tal como lo concibió Lescot, era un edificio de limitadas proporciones (2): componíase de un patio cuadrado en el que habían de levantarse tres cuerpos de edificios idénticos, debiendo quedar el cuarto lado cerrado seguramente por una galería á la altura del piso bajo; cada cuerpo de edificio constaba de dos pisos y encima de éstos un ático con un tejado coronado por altas chimeneas de piedra; las fachadas exteriores muy sencillas, daban á un foso y presentaban unos tejados marcadamente agudos. De modo que el Louvre reproducía en su plano y en su elevación el aspecto de los castillos construidos todavía según la moda francesa.

Las novedades comenzaban en la ornamentación: en



Estatua yacente del duque de Brezé, existente en su panteón de la catedral de Ruán, obra de Juan Goujón

que había esculpidos sátiros y faunas; y en el gran salón, las Cariátides de la Tribuna.

Goujón es tal vez de todos los artistas del siglo XVI el más familiarizado con la antigüedad: si ha de decorar la fuente de los Inocentes, coloca en ella Ninfas de las aguas, las que cantaban los poetas de la Pléyade, Tritones, Delfines y Amores; en el castillo de Anet, pone sobre una fuente la Diana mitológica; la idea de sus Cariátides del Louvre está tomada de Vitrubio, quien dedica todo un capítulo á este motivo arquitectónico, notándose en ellas extraordinaria semejanza de estilo con las del Erecteion de Atenas, monumento entonces desconocido. Pero tuvo también evidentemente otros modelos, tales como los italianos Primaticio y Parmesano.

Fué original por un sentimiento personal de la gracia femenina, por la delicadeza quizás algo amanerada de su estilo, por la elegancia casi aristocrática de sus figuras y por un naturalismo asaz vibrante, porque no hay nada más vivo y más esbelto que algunos de sus cuerpos de mujeres; creó tipos y un estilo, y fué, en suma, un genio admirable dentro de límites bastante estrechos, y un genio muy de su tiempo, por cuanto su arte está de perfecto acuerdo con el de la Pléyade. Podría compararsele con Ronsard ó con du Bellay en sus Odas ó en sus Elegías más exquisitas; pero no tiene la amplitud de estos dos poetas, sobre todo de Ronsard, pues sólo ha expresado las partes femeninas y delicadas de la inspiración de los mismos.

El Louvre es realmente la expresión más perfecta de

(1) Que quizás fueron ejecutadas según dibujos de Ponzio.

el piso bajo de la fachada había columnas corintias que formaban bovedillas simétricas ocupadas por arcadas de medio punto á la moda antigua; en el primero repetíase la misma disposición con ventanas cuadradas con frontones; y en el ático, bastante bajo según la moda italiana, otros frontones redondeados.

En ningún otro monumento se ve en tanto grado la preocupación de las proporciones establecidas conforme á las reglas de los antiguos, de la pureza de los perfiles en los capiteles y en las molduras, y de la armonía. La escultura no solamente no invade los dominios de la arquitectura y se inspira como ella en la antigüedad, sino que por la simplificación de sus líneas está de acuerdo con las líneas arquitectónicas; es, pues, verdaderamente una estatuaria monumental.

De manera que, dentro de la aparente unidad del Renacimiento francés, la escuela de Lescot y de Goujón es opuesta á la de de l'Orme y de Germán Pilon.

#### IV.—Los semiclásicos: de l'Orme, Bullant, Pilon

Filiberto de l'Orme (3) nació en 1515 en Lyón. Era hijo de un maestro de obras, permaneció desde 1533 á 1536 en Roma, en donde levantó planos de monumen-

(2) En tiempo de Luis XIII y Luis XIV fué cuadruplicado y modificado.

(3) Berty, *Le Louvre et les Tuileries*, citado anteriormente. P'nor, *Monographie du château d'Anet*, 1867. Chevalier, *Lettres et devis de Philibert de l'Orme relatifs à la construction du château de Chenonceaux*, 1864. Herbet, *Les travaux de Philibert de l'Orme à Fontainebleau*, 1890.