

tos antiguos, regresó luego á Lyon y por último se marchó á París entre 1540 y 1544. Era el momento en que también llegaba allí Juan Goujón, procedente de Ruán, atraídos por la centralización artística que en todas partes se manifestaba. Protegido por el cardenal du Bellay, de l'Orme comenzó para él el castillo de Saint-Maur (cerca de París), y en 1548 se le citaba ya como uno de los arquitectos de nombradía, al par que á Pedro Lescot, y construía el castillo de Anet para Diana de Poitiers. Era al propio tiempo «maestro arquitecto y constructor de las fábricas, edificios, obras y fortificaciones del rey en el país y ducado de Bretaña,» y fué nombrado en 3 de abril de 1548 «comisario diputado en lo tocante á los edificios reales, consejero y arquitecto del rey,» inspector de los edificios reales de Fontainebleau, Saint-Germain, director de la manufactura de tapices de Fontainebleau, consejero y limosnero del rey; y recibió sucesiva ó simultáneamente las abadías de Saint-Barthelemy, cerca de Noyón, y de Yvry, cerca de Evreux, citándosele á menudo con el nombre de abad de Yvry. Finalmente, en 1556 fué nombrado contador de Hacienda. Enrique II le había confiado la construcción de la tumba de su padre.

Este favor extraordinario habíale suscitado muchas enemistades, en una época en que todo era motivo de codicias, de disputas, de luchas ardientes. Por lo demás, era rudo, apasionado, agresivo, muy pagado de sí mismo y muy ambicioso. La catástrofe de la muerte de Enrique II quebrantó momentáneamente su fortuna, pasando entonces todos sus cargos á Primaticio; pero gozó nuevamente del favor de Catalina de Médicis, la cual le encargó en 1564 la construcción de las Tullerías (en colaboración con Juan Bullant. Filiberto de l'Orme murió en 1570.

Durante el período de su desgracia publicó las *Nouvelles Inventions* (Nuevos inventos) y comenzó su *Traité d'Architecture* (Tratado de Arquitectura); estas obras, en las cuales se retrató por completo, son casi tanto una autobiografía como escritos didácticos (1), rasgo común á tantos otros autores del siglo XVI que gustan de hablar de sí mismos. Así en medio de la descripción técnica de un sistema de armadura, se interrumpirá para hablar de sus «desazones y contrariedades después de la muerte del difunto rey Enrique;» y en un capítulo sobre los órdenes antiguos intercalará una anécdota de su juventud:

«Estando en Roma, medía los edificios y antigüedades. Sucedió un día que, mientras medía el arco de Santa María Nova, y varios cardenales y señores que se paseaban, visitaban los restos de las antigüedades y pasaban por el sitio en que yo estaba, el cardenal Sainte-Foix dijo que quería conocerme por las muchas veces que me había encontrado midiendo diversos edificios antiguos, como solía yo hacerlo con grandes trabajos y gastos, según mis escasos posibles.»

En otro lugar, recordará que ha «hecho construir templos, castillos, palacios y casas por verdadero arte

(1) *Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits frais* (1561). *L'architecture*, tomo I (1567); el tomo II no se publicó. En 1576 publicó una segunda edición del tomo I, en la que figuraban también las *Nouvelles Inventions*. De *L'architecture* y de las *Nouvelles Inventions* se hizo una reproducción fotográfica en 1894 (con un prefacio de Nizet).

de arquitectura en varios sitios, tanto para reyes, príncipes y cardenales, como para otras personas.»

De l'Orme es á la vez un teórico y un práctico, un erudito y un técnico, un adepto apasionado de los antiguos y un espíritu independiente.

Así concede la mayor importancia á la ciencia de la construcción; quiere que el arquitecto conozca la técnica; se alaba de haber construido con ingeniosas tallas de piedras una escalera de media luna en Anet, otra de caracol en Fontainebleau y otra de doble revolución en las Tullerías; no desdeña la ayuda que la arquitectura puede recibir de las matemáticas ó de la geometría, y no ignora las lecciones públicas sobre Euclides dadas por Ramus en el Colegio de Francia.

La importancia que concede al arte de construir le lleva á hacer justicia, en un punto, á los arquitectos de la Edad media: «Los maestros albañiles de este reino y también de otros países han acostumbrado hacer las bóvedas de las iglesias con una cruz que denominan la cruz de ojivas...; estas clases de bóvedas han sido consideradas como muy bellas y hay algunas muy bien ejecutadas y construídas;» y declara que no quiere despreciar «este sistema llamado por los obreros moda francesa.» Encargado de la restauración de la capilla gótica de Vincennes, conserva en ella la cruz de ojivas. Con frecuencia censura á los arquitectos que no son más que dibujantes: «De suerte que sería mucho mejor, en mi concepto, que el arquitecto flaquee en los adornos de las columnas, en las medidas y en las fachadas (que es lo que más estudian los que se dedican á la profesión de construir) que en las bellas reglas de la naturaleza concernientes á la comodidad, al uso y al provecho de los habitantes.»

Tenía temperamento de inventor y de ello se vanagloriaba: hay que ver cómo insiste en su nuevo sistema de armadura, en el que el empleo de viguetas de madera (en vez de las grandes vigas únicas) encajadas unas en otras y unidas con clavijas nos hace pensar en nuestras construcciones de hierro aseguradas con pernos (2).

En todas estas ideas no vemos qué es lo que de l'Orme debe á la educación del Renacimiento ni á su estancia en Roma; pero en otras cosas aparecen en él muy sensibles las doctrinas del humanismo; así por ejemplo, pide que el arquitecto sepa matemáticas, algo de ciencias naturales, historia, música, acústica, etc., formulando de este modo uno de esos programas enciclopédicos que tanto gustaban en el siglo XVI.

Como tantos otros de sus contemporáneos, complácese en las clasificaciones, distinguiendo el género palacio, el género castillo y el género iglesia (á la que llama templo), cada uno con sus reglas propias. Casi siempre encierra su arte en una especie de razonamiento filosófico, de manera que cuando se le confía la dirección de las Tullerías, diserta sobre el hecho de que el palacio no está destinado á un particular, sino á un soberano, no á un rey, sino á una reina.

Después de haberse ocupado casi exclusivamente de la técnica en la primera parte de la *Architecture*, al

(2) Este sistema, abandonado después de él, se aplicó nuevamente en la bóveda del Mercado de trigo construído á fines del siglo XVIII. Muchos arquitectos de nuestros días reconocen el valor del mismo.

final del libro quinto escribe: «Páreceme que ahora será muy oportuno exponer cómo hay que adornar las paredes de los templos, palacios...; por consiguiente, empezaremos á hablar del orden y de las partes de las columnas con que los antiguos solían adornar y enriquecer sus edificios, según cuentan los historiadores.» Y analiza entonces minuciosamente los órdenes greco-romanos, ilustrando su descripción por medio de numerosas figuras traídas de Roma, é insiste sobre las proporciones (1).

De suerte que él también toma á la antigüedad por guía y siente hacia ella esa veneración casi medrosa que sentían los hombres de su tiempo; y si se lanza á imaginar una columna francesa (2), se escuda con los latinos que inventaron los órdenes toscano y compuesto.

Esto no obstante, al igual que du Bellay y tantos otros, su respeto hacia los antiguos va unido á un deseo patriótico de rivalizar con ellos, y cuando cree sobrepasarlos tiene acentos de triunfo: «Ciertamente que si Julio César, emperador tan docto, tan sabio y tan afortunado en todas sus empresas, hubiese conocido tal invento (el de las viguetas), le habría sido cómodo y fácil construir los puentes que describe en sus *Comentarios*.» Su imaginación, como la de Ronsard y la de du Barrás, era amplia, exuberante, aventurera, de modo que soñaba con cosas grandes, como, por ejemplo, un salón que tuviera 40 toesas (80 metros) de largo por 25 de ancho, ó un puente de 200 á 300 toesas de longitud «de un solo arco, sobre un río grande y furioso... lo que á muchos parecerá cosa monstruosa é increíble.»

Estos diversos caracteres se encuentran en las obras por él construídas, de las que por desgracia quedan pocos restos (3).

Hacia el año 1550, recibió de l'Orme el encargo del sepulcro de Francisco I, que compuso tomando por modelo un arco de triunfo romano: en las dos fachadas anterior y posterior se abren tres arcadas, la del centro más alta que las otras dos, que se prolongan en una bóveda en el sentido de la profundidad del arco, y sostienen una plataforma destinada á recibir las estatuas orantes, pues las yacentes han de ir colocadas debajo de la bóveda central. El monumento es de mármol blanco, incrustado con planchas de mármol negro.

La parte de escultura constaba de las estatuas arrojadas de Francisco I, de su primera esposa, Claudia, de una de sus hijas y de dos hijos, fallecidos antes de 1547; de las estatuas yacentes del rey y de la reina y de un bajo relieve que corría á lo largo de los basamentos y representaba episodios de las guerras de Italia. Los colaboradores de de l'Orme en esta parte de su obra fueron Pedro Bontemps, Marchand (4), Perret y Chantrel.

(1) Véase anteriormente, pág. 421.

(2) Era una columna cuyo fuste estaba dividido en varios sillares salientes en sus juntas y con un capitel cuyo dibujo no estaba enteramente copiado de los capiteles griegos ó romanos.

(3) El castillo de Anet, en parte (una de las fachadas fué transportada á la Escuela de Bellas Artes); el puente y la galería del castillo de Chenonceaux; el sepulcro de Francisco I en Saint-Denis. Algunos fragmentos de las Tullerías han sido colocados en el jardín de las Tullerías, en la Escuela de Bellas Artes, en los jardines del Trocadero y en la Escuela de Puentes y Calzadas.

(4) Acerca de Marchand, véase pág. 229.

Pedro Bontemps había trabajado, desde 1536, en las obras de ornamentación de Fontainebleau; y en 1556 hizo para el Palacio de Justicia una gran estatua de madera de Francisco I, que desgraciadamente se ha perdido, y la urna destinada á contener el corazón del rey, que había sido depositado en la abadía de las Hautes-Bruyères (5). Según los documentos en que figura, era pintor y estampero.

El sepulcro de Francisco I, bajo todos conceptos notable, ofrece un interés particular por la combinación de notas clásicas con elementos realistas. La arquitectura, copiada enteramente de la antigüedad, es de una gran armonía de composición; las molduras son muy puras y muy delicadas y las proporciones están rigurosamente observadas; es una obra verdaderamente de estilo. La estatuaria es más compleja; y no porque deba sorprendernos porque las figuras orantes y yacentes sean retratos completamente sinceros, puesto que esto era la regla general, sino por la circunstancia digna de notarse de que en los bajos relieves no aparecen ni las alegorías ni los modelos á lo antiguo. Las batallas de Marignán y de Cerisoles, que constituyen los temas principales de estos bajos relieves, son batallas á la moderna, con gentes de armas cubiertas de hierro, montadas en caballos caparazonados, con cañones, cureñas y balas. En otras partes del basamento hay distribuidos motivos anecdóticos, carros, convoyes de víveres, mulos que llevan bagajes, cantineros y cantineras. Pedro Bontemps, que es el autor de los bajos relieves y de la mayoría de las reales figuras (6), puede ser colocado, después de Goujón y Pilón, casi en primera fila de los escultores del siglo XVI.

El castillo de Anet (7) fué comenzado en 1548 por Diana de Poitiers, que entonces se hallaba en el apogeo del favor, ya que su amante, Enrique II, acababa de subir al trono. Construído en una llanura, á cierta distancia del río Eure, componíase de un vasto cuadrilátero rodeado de fosos y dividido en dos partes. El castillo propiamente dicho formaba un cuadrado regular, con cuerpos de edificios en tres de sus caras y cerrada la cuarta por galerías y por una puerta monumental que se abría hacia afuera por medio de un puente levadizo; á derecha é izquierda había dos patios divididos en cuadros con plantas; más allá del castillo y de los patios, pero todavía dentro del recinto de los fosos, se veía un jardín con galerías y pórticos laterales, pequeños cuadros de flores y arbustos cortados á la moda de la época, fuentes y glorietas; después venían los bosques para la caza, las praderas, los departamentos de los halcones, un corral para gallinas y un naranjal, y finalmente la heredad. «Este lugar, dice du Cerceau, es asaz reconocido como uno de los sitios más bellos de Francia.»

De tal manera consideraba Filiberto de l'Orme el castillo de Anet como su obra capital, que se compla-

(5) Actualmente esta urna está en la iglesia de Saint-Denis.

(6) Las dos figuras orantes de los hijos y probablemente también las otras son suyas; en cuanto á las yacentes, colaboró con él F. Marchand, sin que pueda determinarse exactamente su parte respectiva.

(7) Pfnor, obra citada. A. de Montaiglón, *Diane de Poitiers et son goût dans les arts; notes sur le château d'Anet* («Gaz. des Beaux-Arts,» 1878, 1879).

ció en hablar de él en su *Arquitectura*. En él había puesto en práctica algunos de sus inventos ó combinaciones técnicas á las que daba tanta importancia, tales como su suelo de viguetas y una trompa formando saladizo sobre uno de los cuerpos de edificio; y aplicó á los cuerpos de edificios principales las formas que entonces estaban de moda y que él mismo había encontrado en los modelos antiguos: dos pisos con bovedillas regulares, con ventanas ó puertas encerradas entre pilasstras y coronadas por frontones, y encima los grandes tejados y las chimeneas á la francesa.

En el centro de la fachada principal construyó un cuerpo avanzado de tres pisos, siendo la planta baja de orden dórico, el primer piso de orden jónico y el segundo de orden corintio, á pretexto de pasar gradual y lógicamente del orden que produce la impresión de la fuerza y de la solidez, al que presenta mayor delicadeza y ligereza. Esta combinación fué después clásica durante mucho tiempo. Otras cuatro partes del castillo habían sido tratadas por de l'Orme como «obras maestras» destinadas á consolidar su maestría. La puerta principal componíase de una obra bastante maciza, adornada con un bajo relieve de Cellini y coronada por una especie de gran taza sobre la cual había esculpido en alto relieve un ciervo con un perro á cada lado. Una capilla edificada en el centro del cuerpo de edificio de la derecha era una imitación en pequeño de las iglesias italianas contemporáneas, con una cúpula, un decorado en artesonados de gran riqueza y un pavimento de mármoles blancos y negros. Detrás del castillo, en el jardín, de l'Orme había dispuesto una galería que conducía á un cripto-pórtico cuyas bóvedas estaban sostenidas por pilares macizos. Finalmente, la fuente del patio de la izquierda estaba adornada con el grupo de Diana y el ciervo, obra de Juan Goujón, en honor de la dueña del castillo (1). De todos los monumentos construidos por de l'Orme, Anet es tal vez el que da una idea más completa de su talento y el que mejor demuestra cómo la aristocracia rica de la época concebía una mansión de recreo.

En la construcción del castillo de las Tullerías, Filiberto de l'Orme tuvo un colaborador, Juan Bullant.

Nacido en Ecouen, hacia el 1510, Juan Bullant (2) había visitado también Roma é Italia, y á su regreso de la península fué arquitecto del condestable de Montmorency; en 1557, obtuvo el cargo de contralor de los reales edificios, que perdió en 1559 y recobró en 1570; en 1572, Catalina le confió la dirección del palacio con que quería reemplazar las Tullerías (3), y desde entonces hasta su muerte, acaecida en 1578, intervino activamente en la administración artística.

En los períodos en que «no tenía durante la mayor parte del tiempo otra ocupación,» había compuesto un

(1) Hoy no queda del castillo más que el gran pabellón de entrada, los edificios (sobrealzados) de la izquierda sobre el patio, la capilla, el cripto-pórtico y la puerta monumental del patio central, trasladada á la Escuela de Bellas Artes.

(2) A. de Montaigón, *Jean Bullant architecte du connétable de Montmorency* («Archives de l'art français,» tomo VI). De Lasteyrie, *Un grand seigneur du XVI^e siècle, le connétable de Montmorency* («Gaz. des beaux-arts,» 1879).

(3) Este palacio, terminado más tarde, se denominó Palacio de Soissons; sólo queda de él la columna llamada del Mercado de trigo.

Recueil d'horlogiographie (4) (Recopilación de relojería), y la *Regle générale d'architecture des cinq manières de colonnes à l'exemple de l'antique, suivant les règles et la doctrine de Vitruve* (5) (Regla general de arquitectura de los cinco modos de columnas, á ejemplo de lo antiguo, según las reglas y la doctrina de Vitruvio).

En una de las poesías que servían de prefacio, se le hacía decir lo siguiente:

«Gentiles obreros que con curioso cuidado vais buscando las más viejas reliquias, los verdaderos retratos de los antiguos edificios, venid aquí... Que de hoy en adelante se vean en Francia algunos palacios de soberbia apariencia, que en nada desmerezcan de los babilónicos, como ahora Bullant, de diverso modo, os prescribe la forma singular de los mismos, sobre el patrón de los obreros antiguos.»

Bullant había sido, pues, educado, como Filiberto de l'Orme, en la escuela de la antigüedad, y bien se conoce en algunas de sus obras. En el castillo de Ecouen puso sobre tres de las fachadas pórticos romanos, uno de los cuales se componía de columnas de enormes proporciones que se elevaban desde el suelo hasta la altura del tejado y sostenían un largo entablamento clásico, y no era sino la reproducción de un motivo del templo de Júpiter Stator en Roma. Ahora bien, en la *Regla de Arquitectura* de Bullant está dibujada una de las tres columnas «que se encuentran yendo del Capitolio al Coliseo,» es decir, una parte del templo de Júpiter Stator; y en esto se nos revela uno de los procedimientos del clasicismo arquitectónico y también uno de los orígenes en Francia del orden llamado «colosal» que consiste en romper la distribución normal en pisos mediante la aposición en la fachada, y en toda la altura de ésta, de columnas no interrumpidas. Este orden había de gozar de gran predicamento hasta nuestros días. También vemos esta preocupación de la arquitectura antigua en una galería alta construida sobre un barranco en el parque del castillo de Fere-en-Tardenois que se atribuye con gran verosimilitud á Bullant y que produce realmente la impresión de algo romano (6).

Á diferencia del Louvre, que tenía por fuera el aspecto de fortaleza, Las Tullerías habían de ser, tal como las concibiera Catalina de Médicis, un palacio, y un palacio á la italiana: en ellas no encontramos ya fosos ni paredes desnudas al exterior, sino que, por el contrario, en el exterior están toda la ornamentación y las fachadas principales. Delante del palacio se extenderá un vasto parque con cuadros de plantas, laberintos, gruta rústica y bosquecillo; y en cuanto al palacio mismo, Bullant y de l'Orme habían concebido un plano muy amplio: un gran cuadrilátero de 190 metros de largo por 120 de ancho cerrado por cuatro cuerpos de edificios; en el interior, un patio con pórticos á todo su alrededor y cuerpos de edificios entre los cuales se alzaban unos como anfiteatros al modo antiguo.

(4) Que contiene la descripción, fabricación y uso de los relojes solares.

(5) Es preciso distinguir muy cuidadosamente la primera edición (1564) de las otras, las cuales ya no contienen ciertas láminas muy bellas, firmadas: «J. Bullant, en Ecouen.»

(6) Palaestre (*La Renaissance*, tomo II) publica una hermosa vista de esta galería.

Sólo una pequeña parte del proyectado monumento fué construido por Filiberto de l'Orme, que murió en 1570; después de su muerte, Juan Bullant continuó la construcción, pero solamente hasta 1572, pues Catalina desistió de terminar las Tullerías, á consecuencia, según se dice, de una predicción amenazadora de un astrólogo. La fachada que daba al jardín tenía una planta baja con un piso que se retiraba hacia atrás coronado por buardillas, frontones y un tejado bastante bajo. La planta baja estaba decorada con columnas á la francesa.

De modo que de l'Orme y Bullant, que es una especie de de l'Orme algo aminorado, después de haber tomado como punto de partida la arquitectura antigua, hicieron incesantes esfuerzos para adaptarla á las necesidades de sus tiempos y á las condiciones prácticas de la habitación. Sin embargo no siempre lograron su objeto y cometieron en sus monumentos incongruencias y hasta torpezas. Su estilo distó mucho de tener la pureza del de Lescot; pero, en cambio, fué más variado, más vigoroso y más moderno, aun dentro de su misma ornamentación antigua.

Germán Pilon (1) nació en 1535, muy probablemente en París, en donde pasó toda su vida y se casó tres veces, enlazándose con familias de modestos empleados, un preboste de Poissy y un alguacil enfueado en el Chatelet. Fué, pues, un ciudadano parisiense por excelencia y comenzó siendo artesano. En 1558 ejecutó un altar para la capilla de la rica corporación de los joyeros y á partir de 1560 Primaticio lo empleó y fué escultor del rey Carlos IX de quien recibió alojamiento en el palacio de Nesle y un taller en el palacio de las Estufas, situado en el extremo occidental de la ciudad. En 1572, fué nombrado «Contralor general del arte de Escultura en materia de monedas y reversos de las mismas,» cargo muy importante que le designaba para proporcionar los modelos de las monedas y de las medallas reales y le clasificaba entre los altos funcionarios (2). Desde entonces fué el artista de moda de quien se sirvieron con frecuencia el rey, los señores y los menestrales ricos y amantes de las artes.

Por sí solo no hubiera podido ciertamente dar abasto á los numerosísimos encargos que recibía de todas

(1) Barón J. Pichón, *Mémoire pour servir à l'histoire de Germain Pilon, sculpteur du Roi* («Mélanges de littérature et d'histoire,» «Société des Bibliophiles français,» 1856); *Notes sur la chapelle des orfèvres contenant des renseignements inédits sur Germain Pilon, Jean Cousin etc.*, («Mém. de la Soc. d'histoire de Paris,» tomo IX, 1882). L. Palustre, *Germain Pilon* («Gaz. des Beaux-Arts,» 1894-95). Numerosos artículos de Courajod en *Lenoir, son journal*, tomo III. Principales obras de Germán Pilon: Figuras del monumento del corazón de Enrique II (el grupo llamado de las Tres Gracias, actualmente en el Louvre); sepulcro de Enrique II (en Saint-Denis); sepulcros de Birague y de su esposa (estatuas de Birague y de su mujer, Valentina Balviani, en el Louvre); Jesucristo (en la iglesia de San Pablo, de París); Nuestra Señora de la Piedad (en la misma iglesia y barro cocido en el Louvre); San Francisco (iglesia de San Juan San Francisco, de París); las Virtudes Teologales (en el Louvre); Jesús en el monte de los Olivos, Deposición, Predicación de San Pablo (en el Louvre); Virgen de la Costura (en el Mans); bustos de Enrique II (en el Louvre); de Carlos IX (col. R. Wallace); de Juan Morvillier (obispo de Orleans); medallas.

(2) Véase F. Mazerolle, *Les médailleurs français du XV^e siècle au milieu du XVII^e*, 2 vol., 1902 («Collect. des documents inédits»).

partes; pero dirigía un taller en el que trabajaban sus hijos, reanudando de esta suerte las tradiciones corporativas, hecho que sin duda no es excepcional en el siglo XVI, pero que en él se puede comprobar más claramente. La mayor parte de sus obras fueron ejecutadas según un proyecto previo, casi siempre autorizado por notarios; el que dibujó para el sepulcro del cardenal de Birague lleva al dorso esta inscripción: «El presente dibujo ha sido firmado y rubricado por los abajo firmados notarios, según el contrato y convenio hecho por Germán Pilon con la señora marquesa de Nesle y el señor comendador de Birague (herederos del cardenal) aquí presentes. Hecho y autorizado por ante los infrascritos notarios, ne varietur... (3).»

Catalina de Médicis, al mismo tiempo que encargaba el sepulcro de Enrique II, había concebido el grandioso proyecto, inspirado seguramente por el recuerdo de la Capilla de los Médicis, de Florencia, de hacer edificar una capilla funeraria que debía estar adosada al crucero de la iglesia abacial de Saint-Denis, y había de ser reservada para las sepulturas de todos los miembros de la familia de los Valois (4). Primaticio había sido nombrado director de las obras, que, sin embargo, no fueron comenzadas hasta después de su muerte, en 1570, siendo entonces confiadas á Lescot, luego á Juan Bullant y finalmente á Juan Bautista du Cerceau. Habíase establecido un gran taller en Saint-Denis, en donde acabaron por centralizarse todos los trabajos de arte ejecutados para el rey, porque se relacionaban con el proyecto de la sepultura de los Valois.

Esta historia del sepulcro y de la capilla caracteriza perfectamente la prodigiosa desorganización administrativa de la época. Ya en 1572 quedaban casi repentinamente interrumpidos los trabajos y Bullant se posesionaba del monumento no terminado, á pretexto de un crédito de 6.000 libras cuyo pago no podía conseguir; en 1580 la obra se hallaba en un estado deplorable y la lluvia entraba en los edificios; desde 1582 á 1588 se reanudaron algunos trabajos, pero fueron abandonados definitivamente después de haber sido el rey expulsado París, en la jornada de las Barricadas.

La capilla, sin embargo, había sido construída en parte (5) y los grabados que de ella se han conservado

(3) L. Courajod, *Germain Pilon et le tombeau de Birague par-devant notaires*, 1878. Hay otros proyectos, con ó sin dibujos, para los sepulcros de Edmundo de Laye, consejero del Rey; de José Foulón, abad de Sainte-Geneviève; de Saint-Megrin, uno de los mantenedores del famoso duelo del tiempo de Enrique III. He aquí otro contrato más detallado para otro sepulcro: «Honorable hombre, Germán Pilon, escultor ordinario del Rey, nuestro señor, y contralor general de las fábricas de sus monedas, ciudadano de esta ciudad de París,» contrata con Guillermo Pot, Caballero, «hacer bien y debidamente proporcionar y entregar á dicho señor una gran mesa de mármol negro de Dynan, de seis pies de longitud, etc.» Se compromete á hacer grabar en ella «las armas, ornamentos é inscripciones de dicho señor de Pot, grabadas y doradas cual corresponde, según el retrato de papel que ha sido rubricado por los dos infrascritos notarios, ne varietur.» Pilon se compromete á hacer llevar la mesa á domicilio, por su cuenta y riesgo, en el plazo de cuatro meses, y recibirá en total 160 escudos de oro. Un trabajo de esta clase era ejecutado evidentemente no por él, sino por sus obreros. Courajod, *el mismo artículo*.

(4) De Boislisle, *La sépulture des Valois à Saint-Denis* («Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris,» tomo III, 1876).

(5) La capilla de los Valois fué demolida en 1719, y hacía tiempo que amenazaba ruina.

nos presentan un edificio en forma de rotonda, con dos pisos de columna coronados por una cúpula, todo ello inspirado en parte por el Panteón de Roma y por el arte italiano de los Médicis.

El mismo sepulcro de Enrique II fué objeto de proyectos sucesivos y de numerosas modificaciones. Germán Pilón, después después de haber colaborado, bajo la dirección de Primaticio, con varios escultores, como Jerónimo della Robbia, Fremyn Roussel, Regnaudin y Le Roux, acabó por ser el único encargado de toda la escultura (1), trabajando en ella desde 1565 á 1583 por lo menos.

La parte arquitectónica se componía de un basamento adornado con bajos relieves, sobre el cual se alzaban arcadas muy abiertas que sostenían un entablamento cubierto con una losa horizontal; debajo de las arcadas se veían las estatuas yacentes del rey y de la reina; en la plataforma horizontal estaban las estatuas orantes de los mismos personajes; y en los cuatro ángulos del monumento había estatuas alegóricas de tamaño natural. Era, pues, una reproducción del sepulcro de Luis XII, pero de un estilo arquitectónico más decididamente clásico. Se sabe positivamente que Pilón es el autor de las dos estatuas orantes, de las dos yacentes y de las cuatro figuras de bronce colocadas en los ángulos (2).

En esta obra considerable se nos presenta con el doble carácter de su genio. Las figuras alegóricas de la *Fe*, la *Prudencia*, la *Templanza* y la *Justicia* están inspiradas en la antigüedad y acaso algo también en Primaticio; en cambio las estatuas de Enrique II y de Catalina son obras de vigoroso realismo, y en las dos yacentes, Pilón ha representado al rey y á la reina desnudos, esta última en toda la vitalidad de la juventud. Las dos estatuas orantes llevan el traje regio, cuyos menores detalles están ejecutados con una exactitud y una precisión escrupulosas, y los rostros tienen una intensidad de verdad admirable.

Esta mezcla de originalidad y de clasicismo á veces convencional, la encontramos en toda la obra de Pilón: sus *Gracias*, alabadas con exceso, son un plagio italo-antiguo y lo propio acontece con las figuras de la caza de Santa Genoveva; el *Jesucristo* que había de formar parte del decorado de la Capilla de los Valois, parece una copia mediocre de Miguel Angel. En cambio, el canciller de Birague es quizás el retrato más vigoroso y más naturalista de cuantos produjo la escultura del siglo xvi. Además Germán Pilón tiene un dominio prodigioso de la técnica, y se ve que le gusta el bronce hermoso, de un tono vigoroso, y que lo trabaja como obrero casi al igual que como artista. Sus medallas y sus bustos son también de un realismo muy firme y muy sencillo. Por último, en la *Virgen de la Piedad*

(1) G. Briere, *Etude critique sur le tombeau de Henri II et de Catherine de Médicis* («Posit. des Mémoires pour le diplôme d'études de la Fac. des lettres de Paris»), 1897.

(2) Los bajos relieves del basamento podrían muy bien ser de F. Roussel. Jerónimo della Robbia había hecho una primera Catalina yacente que no le quisieron admitir y que actualmente se encuentra en la Escuela de Bellas Artes. Véase E. Cuyer, *Recherches anatomiques sur la statue tombale de Catherine de Médicis par G. della Robbia* («Chronique des Arts», febrero 1904), y Dimier, *A propos du sexe contesté d'une figure funéraire* («Chron. de Arts», febrero). Miss Maud Cruttwell, *Girólamo della Robbia et ses oeuvres* («Gaz. des Beaux Arts», 1904).

destinada á Siant-Denis y que había sido encargada por Catalina de Médicis en 1585 ó 1586, Germán Pilón parece haber querido reanudar la tradición del siglo xv: la Virgen está envuelta, más bien que vestida, en una amplia túnica de pliegues muy profundos; su rostro es el de una mujer de edad avanzada, flaco y demacrado; es una fisonomía sin belleza, en la que Pilón ha procurado ante todo expresar el dolor á la vez humano y divino, y constituye acaso la única obra en que el arte logró traducir algo del sentimiento religioso democrático de la época (3).

De suerte que Germán Pilón, al final de su vida, volvía á crear casi los elementos de un arte nacional y rompía con la estética del Renacimiento; pero su ejemplo sólo á medias fué seguido por sus sucesores. Esto no obstante, algunos escultores de Enrique IV proceden realmente de él.

V.—Las artes del dibujo y las artes suntuarias (4)

La historia de la pintura de la segunda mitad del siglo xvi no es aún mucho mejor conocida que la de la primera. Por la incuria de los hombres han desaparecido un número incalculable de obras; y los cuadros y las grandes decoraciones murales que de cuando en cuando encontramos en algunos castillos é iglesias, casi nunca llevan nombre de autor; tal sucede, por ejemplo, con pinturas muy importantes del castillo de Ecouen, del de Oirón y del de Tanlay (5). Por otra parte, preciso es reconocer que la pintura decorativa fué casi exclusivamente practicada por los italianos, sobre todo desde que Primaticio llegó á ser el gran maestro de las artes del dibujo y desde que adquirió todo su desarrollo la Escuela de Fontainebleau; los franceses rara vez abordaron los grandes temas, ni en cuadros ni en frescos, y cuando los trataron, inspiráronse en el estilo italo-antiguo hasta el punto de que sus obras casi nada añaden á la historia del arte nacional. Hubo, pues, un verdadero retroceso con relación á la segunda mitad del siglo xv en que los frescos del Puy, de la capilla de Jacobo Cœur en Bourges, el tríptico de Moulins, los cuadros de Nicolás Froment y otros que poco á poco se van descubriendo, demostraban de un modo muy probatorio la aptitud de nuestros artistas para las grandes composiciones (6).

Quizás ningún nombre ha sido tan popular como el de Juan Cousin, célebre como escultor, pintor, dibujante y grabador; pero hay que confesar que todo cuanto acerca de él se pretende conocer es todavía hipotético (7).

(3) El tipo de la Virgen de dolor debió ser muy popular por cuanto lo encontramos repetido muchas veces. En el Museo de Sevres, núm. 4.589, hay una Virgen de estas (sólo el busto) de barro cocido.

(4) Véase en las págs. 230-231 nuestras observaciones generales. En estos momentos, todas estas cuestiones están á la orden del día.

(5) Gallet, *Peintures murales au château d'Ecouen* («Reun. des B.-A. des dep.»), tomo VI, 1882.

(6) De Champeaux, *Histoire de la peinture décorative*, 1890.

(7) Véase A. de Montaiglón, *Jean Cousin a-t-il été sculpteur?* («Arch. de l'art français, Documents», tomo V). Julio Guiffrey, *La famille de Jean Cousin, peintre et verrier du xvi^e siècle* («Mém. de la Soc. des Antiquaires de France», tomo XXI, 1881). Fermín Didot, *Étude sur Jean Cousin*, 1872 (sin crítica). Lobet, *Quelques preuves sur Jean Cousin*, 1881.

Nacido en Soucy, en las afueras de Sens, á principios del siglo xvi, comenzó por ser empleado como pintor ó geómetra en trabajos de oficio al par que en algunos de arte. Entre 1540 y 1550, su nombre figura en las cuentas reales en calidad de estampero que trabajaba en París ó en Fontainebleau, á razón de 14 libras al mes, lo que le coloca entre los artistas de segunda fila. Su vida sólo puede seguirse en fechas intermitentes, determinadas sobre todo por la publicación de sus obras, y se cree que murió después de 1583, quizás en 1595.

Había publicado en 1560 el *Livre de perspective* (Libro de perspectiva) y en 1571 el *Livre de portraicture* (Libro de dibujo al natural), verdaderos manuales de enseñanza del dibujo que tuvieron un éxito enteramente excepcional y duradero (pues de ellos se hicieron varias ediciones en los siglos xvii y xviii y hasta en el xix) y que fueron muy consultados por los artistas y aun más por los artesanos, lo cual explica sin duda por qué fué tan grande su notoriedad.

También había hecho los dibujos de un *Livre de la lingerie* (Libro de la lencería), del que se publicó una nueva edición en 1584 (1). Grabó estampas, dió cartones para vidrieras y quizás ejecutó algunas de éstas, pero tampoco en este punto se le pueden atribuir muchas obras ciertas.

Interesaría sobre todo saber qué fué como pintor y escultor. Uno de sus compatriotas, Juan Taveau, escribía: «Ha hecho hermosos cuadros de pintura muy ingeniosa y artística que son admirados por todos los obreros expertos en este arte;» y añade: «Además, entendía en escultura en mármol, como lo atestigua la tumba del difunto almirante Chabot, en la Capilla de los Celestinos, que él ha hecho y erigido y que demuestra la excelencia de la obra y del obrero.

Cousin sería seguramente uno de los grandes escultores franceses si se le pudiese atribuir la estatua del almirante Chabot (2); mas, á pesar del testimonio de Taveau, por muy concreto que parezca, subsisten aún muchas dudas sobre este particular y á muchos historiadores de arte les cuesta gran trabajo creer que una obra tan sólida, tan expresiva, sea de un artista cuyas producciones conocidas denotan más bien una facilidad trivial y un estilo ultramontano muy marcado, y suponen que Taveau sólo pudo referirse al sepulcro propiamente dicho cuya ornamentación era realmente del género de los grabados de Cousin.

Tampoco pueden atribuírsele con seguridad las vidrieras de la Capilla de Vincennes, que son una obra de elevado estilo (3). Muy pocos son los cuadros auténticos que hasta ahora se poseen de él; entre ellos figura el *Juicio final* (4) que durante mucho tiempo se ha hecho pasar como una obra maestra y que es una pintura correcta, inspirada en los italianos y en Miguel Angel, pero sin gran originalidad en la composición, ni en el dibujo ni en el color. Otros cuadros son dudosos y, por otra parte, no parecen tener sino un valor secundario.

(1) Se le han atribuido los dibujos del *Livre de Fortune*, una de esas compilaciones de divisas y emblemas ilustradas con figuras alegóricas, relacionadas con el texto, que agradaban mucho en el siglo xvi. Lalanne, *Le livre de Fortune*, 1883.

(2) Véase pág. 230.

(3) Véase más adelante, pág. 434.

(4) En el Museo del Louvre.

De suerte que mientras no se realicen nuevos descubrimientos, es preciso dudar y dejar en la sombra la figura de este artista tan citado; en la actualidad, su nombre es ciertamente más grande que conocidas sus obras.

Francisco Clouet, llamado Janet (5) debió nacer antes de 1522 y murió en 1572: era hijo de Juan Clouet,



Chimenea de Juan Goujón y busto de Enrique II por Germán Pilón. (Museo del Louvre).

pintor de Francisco I, sucedió á su padre en 1540 y fué sucesivamente pintor y ayuda de Cámara de los reyes Francisco I, Enrique II, Francisco II y Carlos IX, y como tal pintó los retratos de la familia real y estuvo muy de moda entre la alta aristocracia durante más de treinta años. Pero también respecto de este artista hemos de atenernos casi siempre á atribuciones, pues son aun hoy en día muy raros los Clouet auténticos.

Iguals conclusiones debemos formular acerca de Guillermo Boutelou (6), de Corneille, llamado de Lyon,

(5) H. Bouchot, *Les Clouet et Corneille de Lyon*, 1892.

(6) Boutelou, nacido en Blois, fué pintor del delfín Francisco, fallecido en 1536, de Enrique II y de Catalina de Médicis. Corneille había nacido en La Flaya, trabajó en Lyon y estuvo muy de moda. Benjamín Foullón pintó principalmente entre 1586 y 1604 (Bouchot, *Portraits aux crayons*). Véanse las obras citadas anteriormente.