

y los dominicos, luchando por los seculares. En su *Chanson* y en su *Dit de Pouille* exhorta a la nobleza perezosa a seguir a Italia a Carlos de Anjou; en el *Dit d'hypocrisie* celebró de una manera harto irrespetuosa para la corte romana el advenimiento de Gregorio X. La cruzada era entonces más popular entre los pobres que entre los ricos: aprovechó sus *complaintes d'outramer* para decir a los prelados, a los caballeros y a los ricos cosas muy duras que nadie había dicho en la Edad media (aunque entonces se repitieran con frecuencia) con tan violento arranque.

Después del advenimiento de los Valois se verificaron grandes cambios. Desaparecieron los antiguos géneros y les reemplazaron géneros nuevos; la lengua se transformó; convenciones literarias todavía más tiránicas que las del siglo XII fueron impuestas. Las cualidades peculiares a la literatura del siglo XIII se disiparon. ¿Por qué?

¿Fue la influencia de la Escuela, del método dialéctico y de las maneras de pensar y hablar vigentes en las escuelas, ó fue la «escolástica» en una palabra, quien mató la sinceridad del siglo de Luis IX? Es un lugar común reconocer la influencia que la escolástica ejerció, efectivamente, en la literatura y en la lengua de Francia. Se conoce, desde el siglo XIII, por la aparición de una forma nueva en la canción, el *jeu-parti* (la canción contenciosa), que «demuestra la introducción en la sociedad laica del espíritu de discusión, limitado hasta entonces a la escuela.» Se conoce por la moda, tan extendida entonces, de las personificaciones alegóricas, de las abstracciones personificadas (que sin embargo se remonta al siglo XII y a tiempos más anteriores). Se conoce por la introducción en el idioma de los modos y palabras latinas. La escolástica, imponiendo una rígida disciplina al espíritu de los laicos, les enseñó el arte de componer regularmente y conducir su pensamiento. Finalmente, se dice que con toda seguridad la cándida polimatía de las escuelas engendró el pedantismo, ya tan visible en Juan de Meun y en el especiero de Troyes.

Pero ¿no pudo ser también que el arte de escribir se hizo en las cortes señoriales de principios del siglo XIV una profesión lucrativa, honrada, y que de esta profesión se excluyeron los improvisadores demasiado libres al modo de Rutebeuf? Los ministriles populares desaparecen en tiempos de Felipe el Hermoso. Literatos oficiales, agregados al servicio de las casas principales, trabajan en adelante por cuenta de ellas; se afinan, afectan elegancia y se aplican a perfeccionar la técnica literaria. Tales fueron, entre otros, Watriquet Brassenel de Couvin, ministril del conde de Blois y de Gaucher de Châtillon, condestable de Francia (1); Gerardo de Amiens, ministril de Carlos de Valois; Juan Maillart, que escribió para Pedro de Chambli, señor de Viarmes, la novela *Du comte d'Anjou*; Balduino y Juan de Condé, ministriles de las cortes de Flandes y de Hainaut, que, bajo Felipe IV y sus hijos, hacen pensar en Alain Chartier.

Sea como sea, el siglo XIII es un monumento único en la literatura francesa. Nunca su lengua estuvo tan extendida fuera de Francia. Brunetto Latini dice que

(1) Watriquet Brassenel compuso un gran número de obras de aparato, pero también rimó *fabliaux* de la más pura inspiración. (Véase anteriormente, pág. 363.)

es «común a todas las gentes,» y Martino de Canale que es «más deleitosa para leer y escribir que otra cualquiera.» En francés dictó el veneciano Marco Polo, en 1298, el relato de sus viajes al extremo Oriente. Entonces se hablaba corrientemente el francés entre las familias nobles de Alemania, Países Bajos e Italia del Norte y por las gentes instruidas de Inglaterra. Perdió, por mucho tiempo, esta supremacía en el siglo XIV; precisamente en la época en que, modificándose su sintaxis, hasta entonces indecisa, se transformó en el excelente instrumento analítico del pensamiento que es ahora. En el siglo XIII la lengua vulgar de Francia era todavía un poco obscura; pero era también vehículo de las historias y de las ideas que servían entonces de pasto intelectual a todo el Occidente.

CAPÍTULO IV

LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA (2)

I. Un artista del siglo XIII, Villard de Honnecourt, según su álbum.—II. Los artistas.—III. Las escuelas y las obras.

Los contemporáneos de Luis IX y de Felipe el Hermoso vivieron en un ambiente delicioso. Tenían a sus ojos las obras maestras del siglo XII en su frescura primitiva. Y el gran movimiento artístico que se había determinado en Francia, en el siglo XII, por la substitución de las formas góticas a las románicas, no estaba agotado; bajo Luis IX alcanzó el arte gótico toda su perfección. El siglo XIII fué, para nuestro país, uno de esos momentos de intensa actividad estética, como los tuvieron Atenas y Florencia, en que la habilidad técnica se une a la fuerza creadora.

Distingamos los artistas y las obras. Documentos tales como el «álbum» de Villard de Honnecourt y las cuentas de gastos proporcionan algunos datos sobre los artistas del siglo XIII. Por otra parte, quedan todavía en Francia y fuera de Francia bastantes muestras y restos del arte francés en tiempo de los últimos Capetos directos, para que se nos haga bastante fácil indicar los caracteres generales.

I.—Un artista del siglo XIII, Villard de Honnecourt, según su álbum (3)

Lo raro de las noticias relativas a los artistas del siglo XIII da mayor importancia al «álbum,» libro de croquis y memento, conservado por azar, de un práctico del tiempo de Luis IX. Este documento, único en su género, es un pequeño volumen de treinta y tres hojas de pergamino, cosidas bajo una piel espesa y grosera, que se dobla sobre la cerradura,» cuyas hojas están cubiertas de bocetos y notas explicativas en dialecto picardo. Léase al principio: «Villard de Honnecourt os saluda y pide a todos los que hayáis de trabajar en los diversos géneros de obras contenidas en este libro, que roguéis por él: porque en este libro podéis encontrar

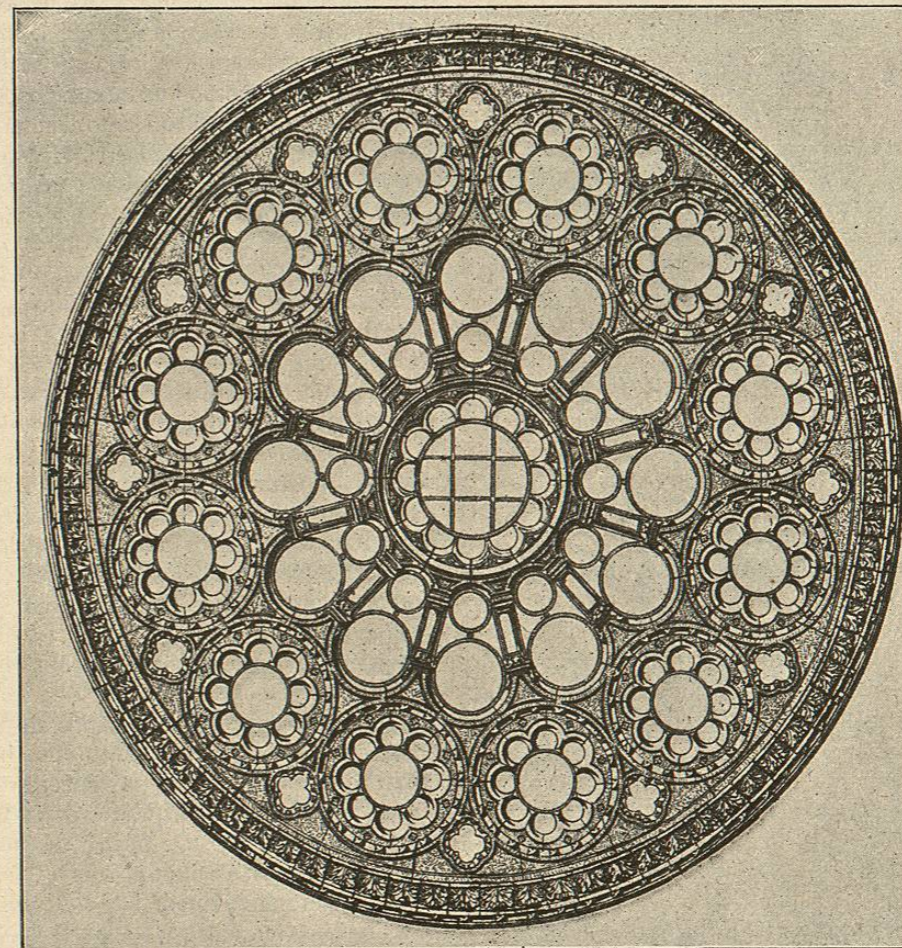
(2) A. Gonse, *L'art gothique*, 1890. Carlos H. Moore, *Development and character of gothic architecture*, segunda edición, 1899.

(3) El álbum de Villard de Honnecourt ha sido publicado por Lassus y Darcel en 1863. Consúltese *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1895, págs. 1 a 20.

un auxiliar para instruíros en los principios fundamentales de la albañilería y carpintería. Encontraréis también el método de dibujar al trazo, según lo quiere y enseña el arte geométrico.»

Honnecourt es un lugar a orillas del Escalda, en el distrito de Cambrai, donde había, en el siglo XIII, un priorato de la orden de Cluni. A seis kilómetros de aquí se terminaba, en la época en que Villard era joven, la gran abadía cisterciense de Vaucelles.

desde 1235 a 1250 son verosímilmente obra de nuestro hombre. Sería interesante buscar en las ruinas que subsisten su marca de fábrica. Esta marca de fábrica puede verse en la iglesia colegial de Saint-Quentin (Aisne), que fué consagrada en 1257: con efecto, las elevaciones interior y exterior del coro de este monumento se conforman con las de la catedral de Reims, anotadas en el «álbum;» el motivo húngaro del «álbum» vuelve a encontrarse en el pavimento del *narthex* de Saint-Quen-

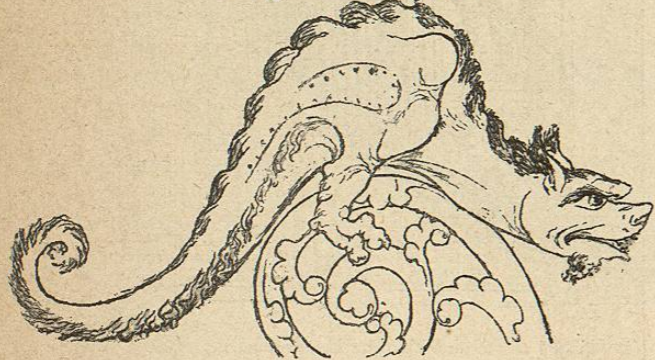


Rosetón de la fachada de la catedral de Chartres. (Croquis del álbum de Villard de Honnecourt.)

Es muy probable que en los talleres de Vaucelles (cerrados en 1235) hiciera el autor del «álbum» su educación y primeras enseñanzas. Después viajó: «He estado en muchas tierras,» dice. En Laón tomó croquis de una de las torres de la catedral, «la más hermosa torre que hay en el mundo,» a su juicio. Hizo en Reims estudios en la catedral que se estaba construyendo. Anotó en su memento la planta de San Esteban de Meaux, el dibujo del rosetón occidental de la iglesia de Nuestra Señora en Chartres y detalles de la catedral de Lausanne. Cuando pasó por Lausanne, iba a Hungría; en Hungría vió, dice, cierto pavimento de iglesia, cuyo motivo reproduce. Los monjes cistercienses de Hungría, que probablemente venían del Cambresis y del Artois, y tal vez de Vaucelles, construían entonces gran número de abadías; y sin duda para servirles se trasladó Villard a tan lejanos países. Sea como fuere, algunos de los numerosos edificios cistercienses construídos en Hungría

tin; el plan de una de las capillas de esta iglesia es parecido al de las capillas de Vaucelles, y el trazado incorrecto del rosetón de Chartres se reproduce en dicha capilla. Vense aquí, a lo vivo, los procedimientos de trabajo del arquitecto y del decorador: combinó los detalles que le habían complacido en diversos edificios. Este método estaba muy en boga. De ahí las semejanzas extraordinarias que se notan ahora entre monumentos con frecuencia muy alejados unos de otros. Villard no se contentaba, por otra parte, con imitaciones: había imaginado, en colaboración con un colega, llamado Pedro de Corbie, una planta de iglesia en que alternaban capillas cuadradas con absidales alrededor del deambulatorio: esta disposición poco común fué realizada en la catedral de Toledo, cuyo arquitecto, muerto en 1290, es conocido bajo el nombre de maese Pedro; no es imposible que este arquitecto de Toledo sea el amigo de Villard de Honnecourt.

Aunque construyera, según nuestros conocimientos, multitud de grandes edificios, Villard no era un artista de primer orden. Al lado de los maestros de París, de Amiéns, de Reims, etc., de todos los que trabajan para los reyes, príncipes y obispos de Francia, el protegido de los monjes de Vaucelles no puede sostenerse. Tenía, por decirlo así, un talento provinciano; su estilo,



Cristo sentado y con los Evangelios en la mano. Dragón simbólico descansando sobre una voluta adornada de hojas. (Dibujos del álbum de Villard de Honnecourt.)

que es un intermedio entre los de la Isla de Francia, Champaña y los países del Rin, no es puro; dibujaba bastante mal; sus figuras son vulgares y laboriosa y pesadamente vestidas, á la alemana. Su *vademecum*, como lo ha hecho notar con razón J. Quicherat, no puede dar idea de la habilidad de un Hugo Libergier, de un Pedro de Montreuil, de un Juan de Chelles, en abocetar edificios; pero proporciona, en cambio, nociones muy precisas sobre lo que era, en el siglo XIII, la cultura general de un arquitecto, y hasta de un práctico mediocre. Villard era un hombre instruído; sabía, bastante mal, el latín; se interesaba en las historietas que en su tiempo constituían la ciencia zoológica; indica la manera de confeccionar un herbario, recetas para una pomada depilatoria y contra las heridas frecuentes en los talle-

res. Era ingeniero: el «álbum» contiene, en esquema, muchas máquinas (sierra hidráulica, gato, balanza), y el autor se jactaba de haber encontrado el movimiento continuo por la suspensión de pesos móviles sobre la circunferencia de una rueda. Muchos problemas de elementos de geometría práctica se presentan y resuelven en el «álbum;» encontrar el centro de un círculo, determinar la circunferencia de una columna adherida, medir la amplitud de una ribera sin cruzarla, etc.; en cuanto al corte de piedras y al cálculo de la resistencia de los materiales, no son necesarias las observaciones de Villard para convencernos de que los constructores del siglo XIII eran muy expertos en estas materias. Pero no es inútil hacer constar que las cuestiones de carpintería y de vignería preocupaban tanto al autor del «álbum» como las cuestiones de albañilería. Habla de la manera de hacer un puente, los apuntalamientos, una bóveda. Enseña, finalmente, dibujo ornamental y de figura para uso de los escultores: para dibujo de figura, «el procedimiento, dice Quicherat, consistía en reducir las actitudes á líneas simples... De esta manera se adquiría el arte de encontrar las posiciones, no recordando más que ciertos trazos convenidos...; y las posiciones á que con predilección se refiere el método, ó la rutina, indicado en el «álbum,» son precisamente aquellas más usadas entre los escultores y miniaturistas contemporáneos...» En una palabra, Villard de Honnecourt estaba al corriente de la enciclopedia científica y artística de su tiempo. Los grandes maestros del siglo XIII fueron, como él, á la vez arquitectos, estatuarios, decoradores, geómetras é ingenieros militares y civiles.

II.—Los artistas del siglo XIII

El azar, que favoreció la memoria de Honnecourt, fué adverso á la de la mayoría de los más hábiles maestros de su tiempo. Casi todas las mejores obras del siglo XIII son anónimas. ¿De quién es la Santa Capilla de Saint-Germain-en-Laye? ¿De quién el refectorio de Saint-Martin-des-Champs, de quién la nave de Saint-Denis, de quién el coro de la catedral de Beauvais, para no citar más que los monumentos completamente originales? No se ha demostrado que Pedro de Montreuil sea, como se ha dicho algunas veces, autor de la Santa Capilla del Palacio en París. Una inscripción enclavada en el laberinto de la catedral de Reims informa á la posteridad de que «los maestros de la obra» de esta catedral fueron, desde el advenimiento de Luis IX á la muerte de Felipe *el Hermoso*, Juan le Loup, Gaucher de Reims, Bernardo de Soissons y Roberto de Couci; pero la parte respectiva de estos cuatro maestros en su obra colectiva, comenzada por Juan de Orbais (1211-1231), no es fácil de determinarse: estos nombres no son más que nombres. Por otra parte, la mayoría de los monumentos, cuyos autores pudieran ser designados nominativamente, no existen ya. Hugo Libergier había dirigido la construcción de la iglesia de San Nicasio de Reims, porque la leyenda de la piedra sepulcral de este maestro lo afirma así; pero la iglesia de San Nicasio de Reims, que era una de las producciones más homogéneas y acabadas del arte gótico en el siglo XIII, fué destruída de 1798 á 1807. Eudo de Montreuil, al servicio de Luis IX, construyó, se dice, en Palestina, la fortale-

za de Jaffa, y en París, los Quince-Vingts (hospicio de París fundado por Luis IX para trescientos ciegos), los Cartujos, los Franciscanos, Sainte-Croix de la Bretonnerie, Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers, los Blancs-Manteaux, los Maturinos; pero todos estos edificios han desaparecido; la «manera» de este artista tan fecundo nos es desconocida.

Algunas obras de primer orden han podido, sin embargo, restituirse á los talleres de donde salieron. Y así maestros muy hábiles, cuyo nombre estaba en olvido, han vuelto á verse en su lugar, en primera fila. Es el caso de Juan Pepín, de Huy (cerca de Lieja), «imaginer» favorito de la condesa Mahaut de Artois, uno de los más hábiles marmolistas del Mosa que se establecieron en París en los comienzos del siglo XIV. Juan Pepín y sus «compañeros» trabajaron mucho para la condesa de Artois, que les encargó, entre otras cosas, la tumba de su marido, Otón de Borgoña, en la abadía de Charlieu; la de Roberto II de Artois en Maubuisson; la de Juan de Artois en la iglesia de los hermanos predicadores de Poligni; estatuas para el monasterio de Santa Clara en Saint-Omer, para las damas religiosas de la Thieulloye, cerca de Arras, y para la Cartuja de Gosnai. Todo esto se ha perdido; pero poco después de 1317 la condesa de Artois había vuelto á entenderse con Juan Pepín para la estatua funeraria de su hijo, Roberto *el Niño*; esta estatua, que permaneció en los Franciscanos de París hasta fines del siglo XVI, vino á parar, sin estado civil, á la iglesia de Saint-Denis, donde fué por mucho tiempo considerada como una obra maestra anónima; desde que fué identificada, se está en condiciones de apreciar el talento de Juan Pepín, el estilo de su taller. Dos compañeros de este taller, en otro tiempo célebre, habían ejecutado la mayor parte de las esculturas de la encantadora capilla, demolida en 1808, que la cofradía de San Jaime hizo levantar en París de 1319 á 1323; los restos de estas esculturas, fragmentos de estatuas de apóstoles, están en el museo de Cluny (1).

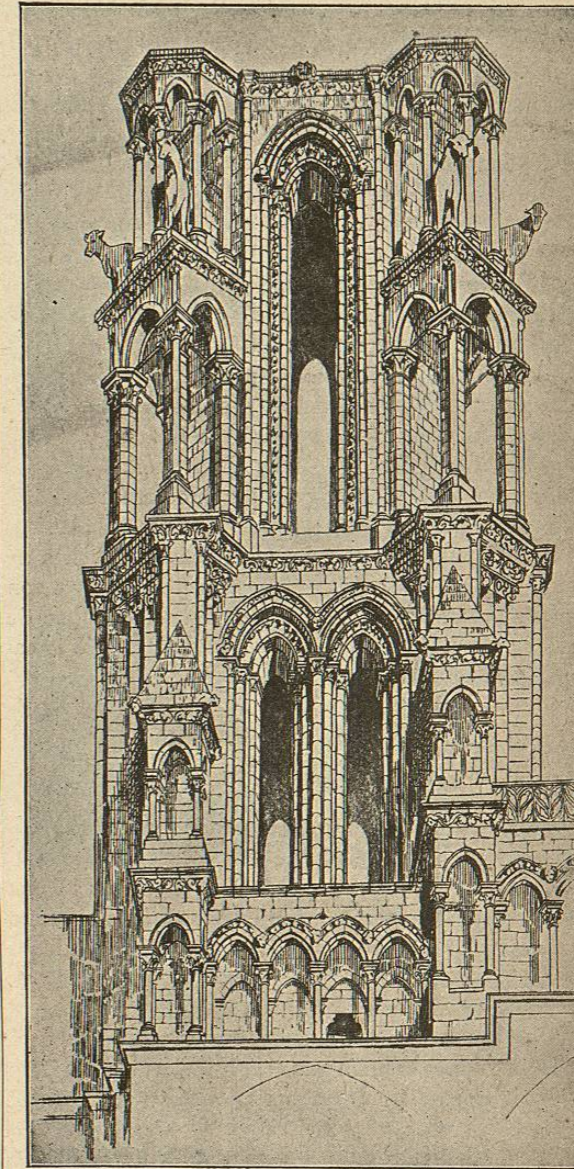
Todo lo que se sabe de la condición social y de las costumbres de los hombres que, en el siglo XIII, levantaron y decoraron edificios, se saca de los presupuestos y cuentas de gastos (2).

Estos documentos dan á conocer las formas ordinarias de los contratos entre los empleados y los que los empleaban. Cuando se trataba de una nueva construcción, los trabajos que habían de ejecutarse eran objeto de un presupuesto, después de un contrato debatido entre las partes y fijado por escrito, ó de una adjudicación con rebaja. El «maestro de la obra» trazaba los planos, hacía los presupuestos descriptivos y estimativos, escogía y compraba los materiales, discutía los precios con los contra-

(1) Raúl de Hédincourt, uno de los compañeros de Pepín de Huy, que trabajó en la capilla de San Jaime, es también designado como colaborador en el sepulcro de Roberto *el Niño*. No siempre es fácil distinguir, por las menciones de las cuentas, los artistas de los prácticos y los maestros de obras de los ejecutantes.

(2) Los presupuestos antiguos son muy raros (véase Mortet en el *Bulletin monumental*, 1897). Las cuentas no son abundantes más que en el tesoro de cartas de Artois; las de los años de 1302-1329 fueron examinadas por J. M. Richard (*Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne*, 1887). Las cuentas de construcción de los grandes edificios religiosos y de los monumentos levantados por los reyes y por los príncipes que desde fines del siglo XIII inauguraron, por decirlo así, la lista de los grandes *amateurs* del siglo de los Valois, se han perdido casi por completo.

tistas y con los obreros en caso de destajo, y vigilaba y recibía los trabajos. El rey y los grandes señores tenían un «maestro de obras» con título, y algunas veces dos (el de albañilería y el de carpintería), que cobraban un sueldo regular, sin perjuicio de honorarios é indemnización en caso de traslado, cuando dirigían un taller, y



Torre septentrional de Notre Dame de Laón (Croquis del álbum de Villard de Honnecourt.)

de las gratificaciones á la terminación de sus trabajos. Pedro y Eudo de Montreuil ó de Montreuil (*de Musteroles*) fueron «maestros de obra» de Luis IX. Los príncipes y los prelados extranjeros hacían frecuentemente venir de Francia, y no solamente de París, maestros albañiles y carpinteros; el valón Villard de Honnecourt no es el único práctico que vió «muchas tierras;» Esteban de Bonneuil fué contratado en 1287 para construir la catedral de Upsal en Suecia; y fueron franceses los maestros que por entonces construyeron y edificaron los más hermosos monumentos góticos de España, Italia y Oriente (3).

(3) Los *amateurs* extranjeros llamaban no solamente á los maestros franceses, sino á los obreros de sus talleres. Es muy fá-

Los obreros cobraban, ya por días, ya por trabajo hecho, á tanto la toesa ó á tanto la pieza ó á destajo. Existían familias en que la tradición de un oficio se transmitía de padres á hijos durante muchas generaciones; en las cuentas de las obras del castillo de Hesdín, durante más de cien años, figuran dos familias de carpinteros-imagineros; un cierto Evrard de Orleáns fundó, bajo Felipe el Hermoso, una célebre dinastía de pintores y de imagineros. No es necesario advertir que el artesano no se distinguía entonces del artista tan netamente como hoy día. Los imagineros ó «talladores á cuchillo,» que sabían esculpir con cincel las estatuas destinadas al portal de las iglesias ó á los monumentos funerarios, manejaban en caso necesario los útiles del carpintero y aun el hacha grande de los vigueros; en las cuentas del castillo de Hesdín vese á Guissin, Balduino de Wissoc y Juan de Saint-Omer, encargados de ejecutar un frontis de altar, el retablo y la crucifixión para encima de este retablo, en la capilla, y una estatua de San Luis, y al mismo tiempo fabricar un armario «para guardar los ornamentos» sacerdotales; y Guissin, dos años después, fué empleado en la fabricación de sillas de tijera. Los pintores pintan alternativamente cuadros, enseñas y coches; realzan de color las estatuas, los relieves de arquitectura y las nervaduras de las bóvedas; decoran las paredes, ya con rosas y estrellas de estaño ó de plomo, ya con escenas animadas, ya con motivos esquiados. En Hesdín, el pintor Jaime de Boulogne pinta alternativamente el «retablo de la capilla» y «máscaras para los niños.»

III.—Las escuelas y las obras (1)

Es preciso resignarse á ignorar casi todo lo referente á los artistas del siglo XIII, pero no es imposible clasificar metódicamente sus obras.

La lista de las construcciones del siglo XIII, de fecha cierta ó probable, que se mantienen todavía en pie, no se encuentra en ningún sitio. Es cierto que los edificios religiosos, militares ó civiles de aquel tiempo conservados íntegramente son contados; pero multitud de otros edificios más antiguos fueron acabados, completados ó reemprendidos parcialmente en el siglo XIII. Este siglo dejó más «fragmentos:» galerías, campanarios, claustros, capillas, fachadas, etc., que conjuntos. Y no es que los canteros no fueran entonces aptos para llevar á cabo prontamente grandes empresas; por el contrario, le cuesta á uno convencerse de que obras en que no se descubre la menor negligencia, como la sala sinodal de Sens y la Santa Capilla del Palacio en París, fueran ejecutadas de una vez, en pocos años, en algunos meses. Pero en el siglo anterior se habían comenzado

cil distinguir los edificios góticos que fueron construídos, así en el extranjero por obreros franceses, de los que lo fueron por obreros indígenas bajo planos de un maestro francés ó de un maestro de la tierra: la ejecución de éstos deja bastante que desear. La encantadora iglesia de Wimpfen es, en tierra alemana, una iglesia completamente francesa. Santa Isabel de Marburgo, las iglesias de Chalcs y de Mistra (en Morea) son falsificaciones «coloniales.» Véanse los trabajos de M. Enlart, principalmente *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, 1894; *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, 1899.

(1) Bibliografía completa en el *Manuel d'Archeologie du moyen age* (en prensa), de M. Enlart.

por todas partes construcciones tan colosales, que la mayor parte de las fuerzas de la posteridad directa debía naturalmente emplearse en concluir las.

Aun cuando el inventario general de los monumentos de arte del siglo XIII deja todavía mucho que desear, se han podido ya marcar los límites de una clasificación razonada, por «escuelas.»

Las grandes «escuelas» regionales del siglo XII, cuya individualidad era tan saliente durante el período románico, se prolongan y se reconocen todavía bajo Luis IX. Sabemos ya (2) que en la Isla de Francia se habían imaginado los artificios de construcción (bóvedas sobrecruzadas de ojivas, arbotantes, etc.), que permitiendo abrir en los muros anchos ventanales y grandes arcadas, habían originado la creación de un arte nuevo, llamado «gótico.» El gótico nació de una transformación del románico en la Isla de Francia. Desde la segunda mitad del siglo XII la fortuna de este estilo había sido grande, y había entablado competencia con los otros estilos románicos de Provenza, de Normandía, de Borgoña y del Sudoeste, que, hasta entonces, habían evolucionado independientemente unos de otros y en direcciones diversas. Los métodos inventados en la Isla de Francia eran tan felices, resolvían á ojos vistas tan elegantemente todos los problemas que habían preocupado á los artistas románicos (abovedar espacios amplios, levantar las claves de las bóvedas á grandes alturas, dar espacio y luz al interior de los edificios), que los maestros de Borgoña y del Sudoeste en un principio, y los de Normandía y Provenza algo más tarde, los habían adoptado en todo ó en parte, sin renunciar, no obstante, á la mayoría de sus tradiciones particulares.

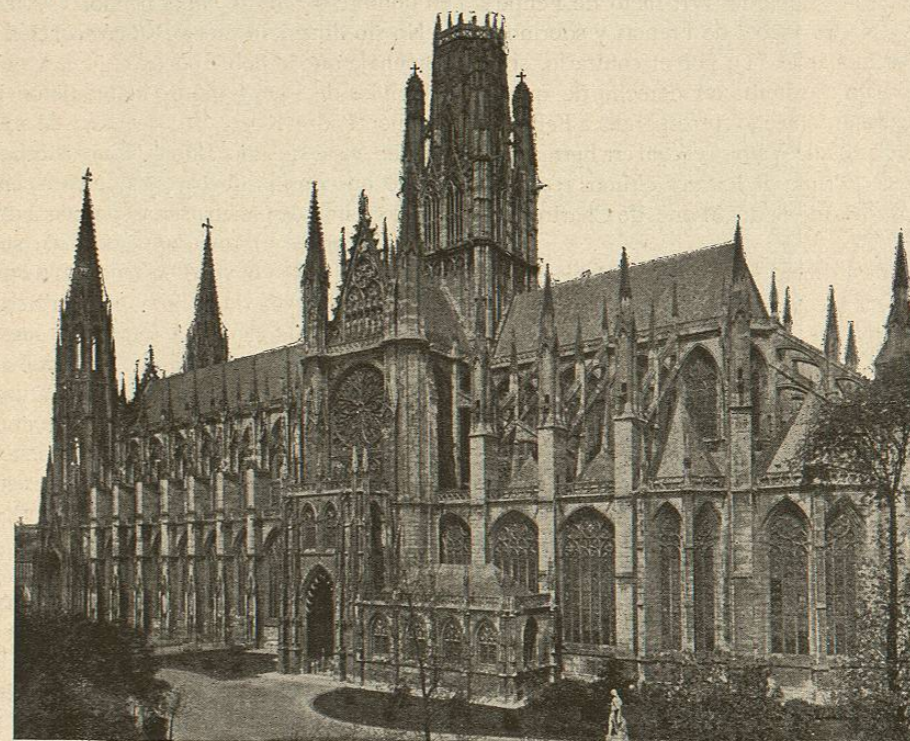
En el siglo XIII, las supervivencias del arte románico local tienden por todas partes á disiparse ante el victorioso progreso de las modas francesas del Norte. Pero cada una de las provincias interpreta estas modas á su manera: hay un gótico borgoñón, un gótico angevino, un gótico anglo-normando, un gótico provenzal, que se diferencian por los detalles. Pero en lo sucesivo y en todas partes se emplea la bóveda sobrecruzada de ojivas. Reemplaza á las bóvedas de arista en Borgoña, á la cúpula en el Sudoeste y á las vigas en Normandía. Pero el estilo gótico de los maestros de Normandía se distingue por el empleo de las linternas, de los arcos sobregudos y de los capiteles redondos; el de los maestros de Borgoña, cuya influencia se extendía desde la Champaña al Delfinado, se distingue por ciertos tipos de repisas de plano triangular y de cornisas con moldillones curvilíneos, etc. Compárese, por ejemplo, las iglesias góticas del siglo XIII, en Anjou (capilla del antiguo hospital de San Juan en Angers, iglesias parroquiales de Fontevrault, de San Sergio de Angers, de San Juan de Saumur, de Airvault, de Saint-Germain-sur-Vienne) y en Borgoña (catedrales de Auxerre, de Nevers y de Lausanne, iglesias parroquiales de Nuestra Señora de Dijón, de Villeneuve-sur-Yonne, de San Juan de Sens, de Saint-Père-sous-Vezelay, de San Germán de Auxerre): la estructura en sus líneas esenciales es la misma; pero los especialistas y el observador atento pueden distinguir fácilmente las particularidades secundarias que diferencian á cada uno de estos grupos naturales.

(2) Véase el tomo I, págs. 608 y siguientes.

Y lo que es verdadero desde el punto de vista de la construcción propiamente dicha, no lo es menos desde el punto de vista de la decoración escultórica.

Los artistas de la Isla de Francia habían renovado simultáneamente la arquitectura y la ornamentación. Rompiendo con las convenciones anteriores, habían reemplazado la reproducción de los motivos tradicionales de las escuelas románicas por el estudio y la interpretación, á la vez libre y fiel, de la naturaleza viva, animales y vegetales. Mucho se ha hablado de la fauna y la flora vigorosas y ricas de los primeros edificios góti-

tendencias, que son las de todo el arte gótico primitivo: el gusto por los tipos generales y por la verdad sintética; pero la ejecución es en Picardía relativamente torpe y desmañada. La manera original, expresiva y extraordinariamente deliciosa de los prácticos champañeses, dominados por la fuerte influencia borgoñona, es exclusiva de ellos; el golpe de cincel de los tallistas de imágenes de Reims se reconoce á la primera ojeada. Y en ninguna parte fueron sobrepujadas la pureza, la simplicidad y la nobleza de estilo de la Isla de Francia, «esa Atica de la Edad media.»



Catedral de Ruán

cos. Como la bóveda sobrecruzada de ojivas, y á la par de ella, el uso de la decoración natural se extendió en seguida fuera de la Francia del Norte. Pero cada una de las grandes regiones artísticas del período románico la aprovechó á su manera: en Normandía, donde la ornamentación de los edificios había sido siempre sobria hasta la sequedad, el impulso dado por el renacimiento gótico fué, en los dominios de la escultura, medianamente fecundo; en Borgoña, país en que la escultura románica había sido más amplia, más rica y poderosa que en parte alguna, dióse una florescencia maravillosa. En la misma Francia del Norte se continuaron las escuelas ó se constituyeron otras nuevas. El estilo de la escultura ornamental ó de la estatuaria monumental no era el mismo, durante el siglo XIII, en la Isla de Francia que en Picardía, en Picardía que en Champaña. Basta comparar en este punto las catedrales de París (fachada de Juan de Chelles), de Reims y de Amiens. Efectivamente, en estos tres monumentos, la función de los ornamentos y de las imágenes, subordinadas á las líneas de la arquitectura, aunque siempre esculpidas aparte, antes de su emplazamiento, está comprendida con la misma intuición superior de los grandes conjuntos decorativos; y se revelan en ellas las mismas

Sin embargo, las grandes escuelas regionales de arquitectura y escultura estaban, al comenzar el siglo XIV, en decadencia: en arte, como en política, Francia tendía á la unidad, á la uniformidad. Por esto los historiadores no se contentan hoy con caracterizar estas escuelas. Los arqueólogos han echado hoy día por un camino muy fecundo, tratando de distinguir las relaciones de filiación que existen entre los edificios considerados como individuos. Algunas obras maestras del siglo XIII ejercieron en torno y con frecuencia lejos de ellas una influencia cuyas huellas son evidentes; sirvieron de inspiración, fueron imitadas y muchas veces copiadas servilmente. Así reprodujo Villard de Honnecourt en Saint-Quentin, como ya hemos visto, las particulares disposiciones de la catedral de Reims. Es muy interesante establecer las analogías de este género, que constituyen, por decirlo así, los primeros trazos de un cuadro genealógico de los monumentos del arte francés y que ponen de relieve la originalidad de los modelos. La prueba más fehaciente de la boga internacional del arte francés en el siglo XIII son hechos como los siguientes: la catedral de Upsal, en Suecia, y el coro de la catedral de Nicosia, en Chipre, son imitaciones de Notre-Dame de París; las catedrales de Toledo y de Burgos reproducen en