

gran parte la de Bourges; el pórtico occidental de la de León, en España, es una imitación directa de los pórticos laterales de Chartres; existen lazos de parentesco muy estrechos entre las catedrales de Beauvais y de Colonia, entre las de Laón, de Reims, de Bamberg y de Naumburgo; entre San Nicasio de Reims (destruido ya, pero del que se guardan dibujos) y la iglesia de Famagusta, entre la iglesia de los Dominicos en Saint-Maximin de Provenza y la catedral de Lucera (Italia del Sur). Sin salirnos de Francia, ¡cuántos monumentos cuyos prototipos pueden designarse! Uno de los maestros que concibieron la nave de Saint-Denis



Estatua de un papa (catedral de Chartres.)

conocía indudablemente la nave de Amiens y el crucero de París; la Santa Capilla de Saint-Germer, construida en 1259, es una de las hijas de la Santa Capilla del Palacio en París; el campanario de San Pedro de Caén, que pertenece á 1308, sirvió de modelo, directa ó indirectamente, á muchos otros campanarios bretones.

Pero la más racional de todas las clasificaciones se funda en la sucesión cronológica. Ella muestra que, desde el advenimiento de Luis IX hasta la muerte de Carlos IV, se verificaron en el arte francés dos grandes movimientos sucesivos. El primero se había iniciado en el siglo XII; se continuó, creció y agotó en el siglo de San Luis. El segundo, que comienza á fines de este siglo, no adquiere toda su importancia hasta el advenimiento de los Valois.

Se ha dado al estilo gótico del siglo de San Luis el nombre de «lanceolado,» á causa de la forma levantada de los arcos

que, en muchos monumentos de esta época, recuerda el hierro de una lanza. Pero así como el arco de tres puntos no es la sola característica del arte gótico en general, tampoco el arco lanceolado caracteriza el segundo período de este arte. El gótico del siglo XIII difiere del gótico anterior como la flor difiere del botón: es su expansión natural. No se introdujo entonces en la técnica ninguna modificación capital; pero las innovaciones del siglo XII produjeron todos sus efectos en manos de maestros y de obreros, cuya sorprendente habilidad autorizaba el atrevimiento con perfecciones de detalle.

El artificio del cruzamiento de ojivas, inventado en el siglo XII, localizando el arranque de la bóveda sobre puntos aislados, á los que era posible oponer por medio de estribos y pilares la resistencia necesaria, había permitido, teóricamente, horadar los muros, que, en adelante, no debían soportar peso alguno, y levantar todo lo posible, sin el menor inconveniente, la clave de la bóveda. Pero nadie osó aventurarse, desde el principio, á sacar rigurosamente todas las conclusiones de esta teoría. Los artistas del siglo XIII, más expertos que sus an-

tepasados en la construcción de estribos y de pilares (de los que dependía todo el equilibrio arquitectural), se hallaron en condiciones de construir edificios más altos, vastos y claros que los de sus predecesores.

La nave de la catedral de París, obra maestra del gótico primario, tiene treinta y dos metros de elevación bajo la clave. Las claves de bóveda del coro de San Pedro de Beauvais, consagrado en 1272, están suspendidas á cuarenta y siete metros. Este coro, de dimensiones colosales, de una elevación vertiginosa (sólido, aunque construido de materiales mediocres y á pesar de la escasez de soportes), es el último esfuerzo de la construcción en piedra. Sólo la construcción moderna en hierro puede ir más allá.

Los maestros del siglo XIII redujeron los muros de ciertos edificios religiosos al estado de claraboyas, por la supresión casi total de las mamposterías llenas. En la capilla alta de la Santa Capilla de París, los muros están reemplazados por inmensos ventanales, apenas separados entre sí por haces de columnillas que soportan el declive del arranque de los arcos apuntados y de las ojivas de la bóveda. El mismo esfuerzo ha sido realizado en grandes catedrales y en iglesias lugareñas (Saint-Sulpice-de-Favières, en los alrededores de Dourdán).

El arte de los arquitectos del siglo XIII es muy sabio; no alcanzaron su ideal de grandeza, de gracia, de esbeltez, de ligereza corriente y luminosa, sino por medio de cálculos cuya ingeniosidad y precisión asombran á las gentes del oficio. Sin embargo, este arte no estaba todavía reducido á fórmulas abstractas: era vivo y en esta vida consistía su encanto. Todos los maestros del siglo XIII procuraban resolver los mismos problemas y obtener efectos parecidos; pero la variedad de las soluciones y de las combinaciones adoptadas atestiguan la fecundidad de su imaginación creadora. La individualidad de los mejores aparece fuertemente marcada en sus obras. El autor de la Santa Capilla de Saint-Germain-en-Laye, por ejemplo, no tenía el mismo temperamento que el de la Santa Capilla de París. El autor de esta última tenía más fantasía y talento que el autor del refectorio de Saint-Martin-des-Champs, obra grave, de una sobriedad refinada. El coro de la catedral de Meaux es también de un maestro que no se parece á ningún otro. Las grandes construcciones de Saint-Germain-des-Prés, que fueron arrasadas durante la Revolución, llevan el sello de Pedro de Montreuil. ¿Y Saint-Jean-des-Vignes de Soissons? ¿Y las abadías, tan queridas de Luis IX, que las hizo y las vió construir, de Royaumont y de Maubuisson, cerca de Pontoise? Eran otras tantas concepciones personales, otras tantas interpretaciones originales de los grandes temas generales de la arquitectura entonces de la moda. Los monumentos del siglo de San Luis se recomiendan, no sólo por su perfección técnica, la seguridad y la finura de la ejecución material, sino porque son graciosamente espontáneos, y porque, por decirlo así, se les incorporó el pensamiento. Esto es verdadero en los edificios de primer orden y en los pequeños edificios rurales, como los que se ven en Agnetzles-Clermont, en Donnemarie-en-Montois, en Triel, etc. Esto es verdadero, no sólo de las iglesias, sino de las otras construcciones: basta con citar la sala de Sens, el palacio episcopal de Laón, la casa de los Músicos de Reims, la Grange-aux-Dimes de Provins, las magníficas

fortificaciones de Carcasona y de Aigues-Mortes, y las modestas casas consistoriales que se han conservado en algunos burgos del Mediodía: Figeac, Montpazier, Martel, Saint-Antonin, etc., muy sencillas y no obstante de un aspecto tan bellamente monumental.

madas de personajes, en las grandes salas de los castillos y en los refectorios de los conventos: véase, por ejemplo, en el castillo de Hesdin, una «sala de las canciones,» en que aparecía el «Jeu de Robin et de Marión,» según la obra de Adam de la Halle. Pero en las



Vidriera de la catedral de Chartres

Como en la época anterior, la pintura y la escultura fueron, en el siglo XIII, artes auxiliares de la arquitectura. Y tampoco en ellas, hablando con propiedad, crearon nada los contemporáneos de San Luis; continuaron más ó menos felizmente la tradición de los primeros artistas góticos.

Era inevitable que la casi supresión de los muros acarrearía la transformación de la decoración policromada en lo interior de los edificios religiosos. En el siglo XIII hubo todavía sitio para las vastas composiciones, ani-

glesias las superficies para decorar se habían reducido irremisiblemente y la pintura mural tuvo que acomodarse á cuadros nuevos. Los decoradores no tuvieron casi más trabajo que realzar de colores apropiados los relieves de la arquitectura (claves de bóveda, nervaduras, gárgolas, capiteles), en la medida en que era necesario para amortizar la luz del exterior que penetraba á borbotones por las aberturas gigantes, descompuesta por los vidrios de colores que guarnecían estas aberturas. Viéronse obligados por este motivo á sobrepujar



la armonía tradicional de las tonalidades: los tonos de las pinturas románicas, en que dominan los blancos, los amarillos y los matices intermedios (verdosos, casta-



Busto relicario de San Luis, conservado antiguamente en la Santa Capilla de París. (Colección de Gaignères.)

ño, gris), son de ordinario discretos y quebrados, tenues, lavados, muy dulces; en el siglo de Luis IX se emplean preferentemente los azules y los rojos francos, el oro y los estampados en oro. Por lo demás, en el siglo XIII se manifestó igual predilección por las armonías brillantes en la decoración policromada del exterior de los edificios y de la estatuaria: ya se sabe que las portadas, las estatuas y casi todos los objetos esculpidos, lo mismo en plata que en marfil, se realizaban é iluminaban con oro en la Edad media. Puede juzgarse del partido que los coloristas contemporáneos supieron sacar de esta moda por el tímpano del pórtico (crucero septentrional) de la catedral de Reims, que protegido largo tiempo contra las intemperies por construcciones adventicias, ha conservado su antiguo aspecto.

El arte del vidriero se transformó también. Pero es preciso confesar que, según nuestro gusto moderno, los artistas contemporáneos de San Luis no lograron hacer nada mejor, en este punto, que los de la Edad precedente. Existen, es cierto, muestras admirables de la vidriería del siglo XIII: conjuntos en la catedral de Chartres y en la Santa Capilla de París, vidrieras aisladas en casi todas las grandes iglesias. Pero se inicia ya la decadencia: parece que los vidrieros, á causa de la enorme demanda que se hizo de sus productos, cesaron en esta época (como los esmalistas de Limoges y por iguales motivos) de trabajar con amor, y que la boga extraordinaria de la pintura translúcida ocasionó algunas veces su fabricación industrial.

En la escultura, y sobre todo en la estatuaria ornamental, se produjo, por el contrario, á partir de 1250, aproximadamente, un magnífico renacimiento. El celo

iconoclasta de los tres últimos siglos arrancó de las fachadas principales ó laterales de Amiéns, de Reims, de Chartres y de París, todo un pueblo de estatuas ejecutadas en Francia doscientos años antes de Donatello, en épocas en que la escuela, ó mejor, las escuelas de escultura francesas eran sin duda las primeras de Europa. Los arqueólogos que han estudiado estas obras se maravillan todos de la semejanza que ofrecen con las del arte griego, del arte griego arcaico en Chartres y del arte griego contemporáneo de la tumba de Mausolo en Reims. Es decir ya una cosa sabida atribuir á los escultores franceses del siglo XIII y á los escultores griegos de la buena época la misma sobriedad de factura, los mismos prejuicios de simplificación, el mismo cuidado en la armonía de las actitudes y del efecto total. Es también un lugar común calificar con el epíteto de «espiritualista» ó «idealista» la inspiración de los imagineros contemporáneos de Luis IX. La calma, la serenidad, la dignidad del «hermoso Dios» y de la Virgen que se encuentran en la portada de Amiéns justifican estas afirmaciones. Pero sería un error creer, ó que la técnica alcanzara entonces su ápice de perfección, ó que todas las producciones de este tiempo son igualmente «ideales.» Se ha encontrado argumento, para demostrar que las estatuas de los apóstoles de la Santa Capilla de París son posteriores á la consagración de este edificio (1250), en el hecho de estar tratados los trajes en estas estatuas de un modo que «sobrepaja en ciencia y en re-



Copón en cobre esmaltado, obra del siglo XIII

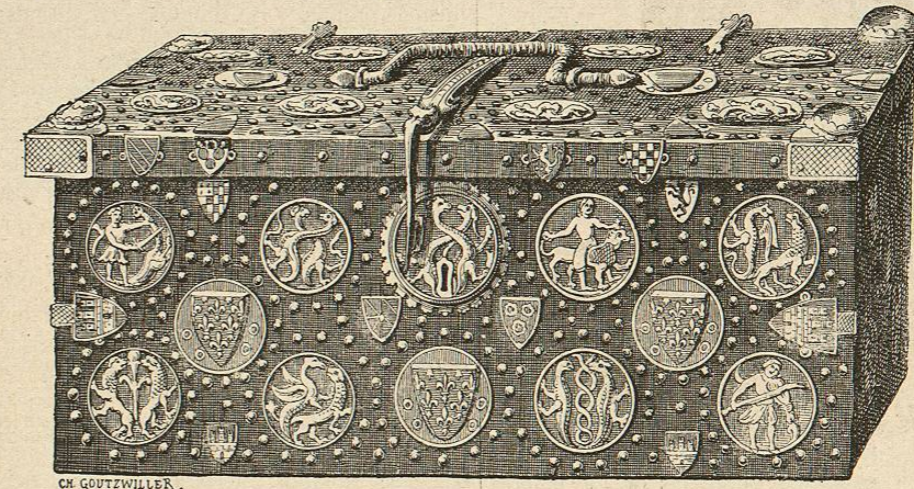
finamiento de composición á todo lo que ha producido el siglo XIII de más atrevido y completo.» Por otra parte, la estatuaria de Reims es viva y gozosa, de una alegría completamente profana, y de una profusión tal, que figurillas exquisitas están colocadas en lo exterior, como so-

portes, en sitios donde nadie puede verlas. La prodigiosa destreza, el incomparable aplomo y el «naturalismo» de los prácticos del período siguiente se inician en la variada iconografía de la época «espiritualista» en Reims, en Bourges y en París (1).

A fines del siglo XIII se verifican modificaciones que hacen á los historiadores de arte fijar aquí el fin del gótico «lanceolado», y los comienzos del gótico «flamígero.» En la época «flamígera», dicese, los tiempos de las rebuscas fecundas, de la iniciativa, de la espontaneidad, y también de la simplicidad, han pasado: los constructores, en plena posesión de una ciencia constituida, tienen tanto de ingenieros como de artistas, y recargan de

Carcasona, se concluía en 1321. En cuanto á los palacios que Felipe el Hermoso y Juan XXII habían hecho construir en París y en Aviñón, han desaparecido (2).

Saint-Nazaire de Carcasona conserva sus vidrieras y huellas de algunas pinturas. Los vidrios son de «grisallas» en conformidad á una moda que estuvo muy extendida á partir de la segunda mitad del siglo XIII. Indudablemente que contribuyeron á la boga de estas «grisallas», de fondos monótonos, compuestas de motivos arquitectónicos, sin líneas interesantes, tristes y pobres de tono, motivos económicos. Parece que el don del color se extinguiera, después de San Luis, á la vez que el gusto por los policromados violentos.



Cofre de San Luis. (Museo del Louvre.)

ornamentación sus edificios, llenos de soportes y estribos para disimular su flaqueza; la decadencia de la decoración, por medio de mosaicos transparentes ó de cristales se consuma; y renace la escultura icónica, que tiene de representar los individuos tales como son.

Los monumentos religiosos del estilo que podría llamarse «estilo Felipe el Hermoso» son, en efecto, construcciones teóricamente irreprochables y, de hecho, muy elegantes, pero frágiles, matemáticas y como afiligranadas. Los principales son los coros de la catedral de Evreux y de la catedral de Burdeos, las capillas absidales de París y las de la nave de Saint-Denis (lado Norte), los portales del crucero de Ruán, Saint-Urbain de Troyes, Saint-Just de Narbona y Saint-Nazaire de Carcasona (en parte); Saint-Ouen de Ruán, comenzado en 1318, es un poco posterior. Por esta época, las escuelas provinciales han desaparecido ó vegetan: maestros franceses son quienes levantan, en suelo de Langüedoc ó de Gascuña, el coro de Burdeos y también el coro, el crucero y las capillas de Saint-Nazaire, tal vez las más felices muestras del gótico terciario. El coro de Burdeos fué construido casi por entero en los primeros años del siglo XIV, bajo el obispado y el pontificado de Bertrand de Gôt (Clemente V). Saint-Nazaire, debido á las liberalidades de Pedro de Roquefort, obispo de

Pero el desarrollo definitivo de la escultura, y sobre todo de la estatuaria, durante la edad «flamígera», compensa de la excesiva perfección abstracta de las arquitecturas y de la decadencia de la decoración en color. Sobre el flaco esqueleto de los edificios, los imagineros del incipiente siglo XIV arrojan un manto de encajes; las fachadas y el interior quedan transformados en museos. La escultura ornamental (de que son modelos acabados las portadas de la Calenda y de los Libreros en la catedral de Ruán) es mucho más complicada, si no más hermosa, que la de la Edad precedente; ya no se copia, como en otro tiempo, los yaros y las plantas de pantano, sino la viña, la hiedra, el rosal, el cardo, el perejil, la achicoria, la col rizada y toda suerte de vegetales atormentados, nerviosos y crispados. Esta flora delicada se aplica á las gavias, á los remates angulares, á los pináculos y á las consolas, que se multiplican en lo exterior, y también—lo que no se hace común hasta el siglo XV—á los miembros ascendentes de la arquitectura interior, en lugar de los capiteles suprimidos. Semejante decoración no era posible más que en un tiempo en que los prácticos habían adquirido, en el manejo del cincel, una habilidad extraordinaria, y en que el

(1) Las escenas tradicionales y las representaciones alegóricas con que los imagineros del siglo XIII adornaban las iglesias, hacían de ellas «el libro de los ignorantes.» Pero el sentido de este libro se ha hecho obscuro para los modernos. E. Male ha intentado dar de él una explicación sistemática: *L'art religieux du XIII siècle en France*, 1898.

(2) Las grandes construcciones pontificales de Aviñón que subsisten son posteriores. Clemente V, que consideraba Aviñón como una residencia provisional, se contentó con la hospitalidad de los dominicos. Juan XXII, que habitaba el castillo del obispo, emprendió el engrandecimiento de este edificio y la construcción, al lado, de un palacio pontifical; pero de la obra de Guillermo de Coucourón, su arquitecto, nada queda. Véase Faucon, *Les Arts á la Cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII*, «Mélanges de archeologie et d'histoire», 1882, pág. 36.



gusto de lo suntuoso, de lo difícil y de lo raro había reemplazado al sentimiento de la belleza ingenua y sana. En cuanto á la estatuaria, se aprovechó también de los progresos de la técnica: gracias á esos progresos, pudo, en lugar de reproducir tipos sintéticos y hasta



Báculu de cobre esmaltado, obra de Limoges.

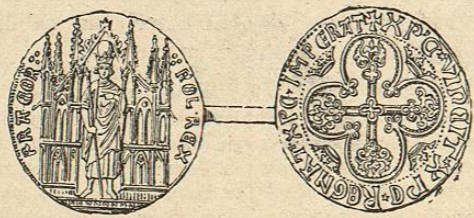
cierto punto convencionales, intentar la reproducción de los individuos vivientes. El contacto con la vida la salvó del amaneramiento. Y este arte, entonces francés por excelencia, se rejuveneció, vigorizado por nuevos destinos. La evolución se venía preparando de antemano, ya lo hemos visto: «la inquietud del retrato» en la estatuaria monumental se acentúa insensiblemente desde la catedral de Reims á Saint-Urbain de Troyes, á la catedral de Burdeos y á la portada de los Libreros. Se ha comparado frecuentemente, para oponerlas, la Virgen todavía ideal de la puerta Sur de la fachada de Amiéns y la Virgen de la Puerta Dorada de la misma catedral, que presagia, ya entonces, el triunfo del «naturalismo»: las Vírgenes un poco pesadas, bonachonas y burguesas de los talleres franco-flamencos del siglo XIV, y sus parodias involuntarias, las Vírgenes maritornes de los talleres alemanes. Cuando el movimiento naturalista se dibujó netamente, la estatuaria se separó de la ordenanza arquitectónica. Los «imagineros sepulcrales» crearon el monumento funerario, en que la imagen del difunto es la pieza principal y que por sí solo constituye un conjunto completo. Bajo Felipe el Hermoso y sus hijos, estos artistas formaban ya en París una corporación poderosa. Se conservan en Saint-Denis gran número de estatuas en mármol de Flandes y del Hainaut, talladas por los más antiguos panteonistas franceses, hennuyeses y flamencos residentes en París; son las primeras obras maestras de la estatuaria propiamente dicha, independiente de la arquitectura y bastándose á sí misma. Citemos las estatuas de los reyes de Francia (desde Felipe el Atrevido); la de Carlos de Etampes († 1326), procedente de los Franciscanos; las de Luis de Francia, conde de Evreux († 1319), y de Carlos de Valois († 1325), procedentes de los Jacobinos; la de Catalina de Courtenai (¿ó de Mahaut de

Artois?), procedente de Maubuisson, etc. Las tumbas de Haymón, conde de Corbeil, y de Matifas de Bucí († 1304) están todavía en Saint-Spire de Corbeil y en Notre-Dame de París.

Las «artes menores» ó, como se dice, «industriales», se desarrollaron, durante la Edad media, á la par de las «artes mayores», en armonía con ellas y á su servicio. Esto contribuía grandemente á embellecer la vida, que la vulgaridad propiamente dicha ó la vulgaridad presuntuosa de los objetos usuales afean hoy día. Las historias especiales de la orfebrería, marfilería, esmalte, carpintería, ferretería, fabricación de libros, de telas y de armas, deben ser consultadas para imponerse de lo que se sabe hoy día acerca del estilo y procedimientos de los obreros contemporáneos á los últimos Capetos directos (1). Nada se sabe fuera de esto, porque las cuentas é inventarios del tiempo no dicen ordinariamente otra cosa que el hecho de existir tal cosa en tal época y su precio; en cuanto á los objetos en sí mismos, á excepción de los esmaltes de Limoges, sobre cobre, y de los libros manuscritos, enriquecidos de miniaturas, son extremadamente raros.

Multitud de textos establecen que la tapicería de labor lisa era floreciente en el siglo XIII, y que desde los comienzos del XIV los talleres de París y de Arras producían en grande; no se conoce, sin embargo, muestra alguna auténtica de tapicerías tan antiguas. Es cierto que los ebanistas fabricaron entonces, por millares, los muebles en madera (lechos, armarios, cofres, facistolos, etcétera), pintados, aherrados (es decir, decorados con aplicaciones de ferretería) y esculpidos, que eran maravillas de combinación, de corte, de trazado y de talla. ¿Qué queda de esto? Un armario muy sencillo, que había sido pintado, en la iglesia de Obazine (Corrèze); el armario de la catedral de Bayeux; un cofre ferreteado, procedente de la abadía de Saint-Denis, en el Museo Carnavalet; otro cofre en el museo de Cluni. Y ya no existen más maderas esculpidas del siglo XIII que las sillerías de Nuestra Señora de la Roche cerca de Chevreuse y de la catedral de Poitiers. Los «imagineros» del siglo XIII que trabajaban el marfil y los metales, así los vulgares como los preciosos, no eran menos expertos que sus cofrades, los tallistas en piedra y mármol; tenían la misma educación artística: algunas obras, salidas de sus manos, y conservadas, no por ser extraordinariamente bellas, sino por azar—como el famoso «Coronamiento de la Virgen» en marfil, que se conserva en el Louvre,—lo atestiguan á las claras. Pero del conjunto de su obra no quedan más que algunas muestras, esparcidas acá y allá, por los museos de Europa.

(1) E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*. (Se está publicando.)



Moneda de Carlos IV



Batalla de la Esclusa (24 de junio de 1340)

## LOS PRIMEROS VALOIS Y LA GUERRA DE CIEN AÑOS (1328-1422)

POR A. COVILLE, DE LA UNIVERSIDAD DE LYÓN

### LIBRO PRIMERO

#### ADVENIMIENTO DE LOS VALOIS Y COMIENZO DE LA GUERRA DE CIEN AÑOS (1328-1350)

##### CAPÍTULO PRIMERO (1)

###### PRIMEROS AÑOS DE FELIPE VI

I. Advenimiento de los Valois. — II. Felipe VI en Flandes. III. El proceso de Roberto de Artois. — IV. Política lejana.

###### I.—Advenimiento de los Valois (2)

Carlos IV, el tercero y último hijo de Felipe el Hermoso, había muerto en 1.º de febrero de 1328. Habíase casado tres veces: su primera esposa, Blanca de Borgoña, «una de las mujeres más hermosas del mundo, no guardó al marido la debida fidelidad» y fué encerrada en el castillo Gaillard; la segunda, María de Luxemburgo, hija del emperador Enrique VII, «muy modesta y

muy devota,» tuvo un hijo que no vivió; la tercera, Juana de Evreux, no había tenido más que hijas, pero estaba encinta cuando murió Carlos IV; de suerte que, como al fallecimiento de Luis X (3), planteábase la cuestión de quién sería rey.

Si el hijo esperado era varón, bastaría designar un regente; mas si era hembra, ¿se seguiría el precedente sentado en 1316? A la muerte del hijo póstumo de Luis X, el hermano del difunto monarca, Felipe, había-se encargado de la regencia, proclamándose luego rey con el concurso de algunos príncipes y barones, con lo cual había quedado descartada del trono la hija de Luis X. Tal vez fué entonces cuando se declaró «que la hembra no sucede al trono de Francia;» pero ese precedente no constituía aún una ley del Estado. Del mismo modo en 1322, cuando murió Felipe V, Carlos IV había recogido sin discusión ni dificultad la sucesión de su hermano, con exclusión de las hijas de los dos últimos reyes. Era, pues, probable que en 1328 no sería mejor reconocido que en 1316 y en 1322 el derecho de las hembras á ceñir la corona de Francia.

(1) FUENTES.—*Recueil des Historiens de France*, XXI, 1855. *Continuations de la Chronique de Guillaume de Nangis*, edición Geraud, 1843. *Grandes Chroniques de Saint-Denis*, edición P. Paris, V, 1837. *Chronique parisienne*, en las «Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris,» XI, 1884. Juan le Bel, *Les Vraies Chroniques*, edición Polain, 1863. Juan Villani, *Istorie fiorentina*, edición Racheli, I, 1857. Rymer, *Fœdera... inter reges Angliæ et alios quosvis reges*, etc., II, segunda parte, edición de 1821.

(2) OBRAS DE CONSULTA.—Violet, *Histoire des institutions politiques de la France*, II, 1898 (en las notas de esta obra se encontrará la indicación de los principales textos y trabajos acerca

de la cuestión de la sucesión al trono). Viard, *La France sous Philippe de Valois*, «Revue des Questions historiques,» LIX, 1896. Longman, *The life and the times of Edward III*, I, 1869.

(3) Véase pág. 315.