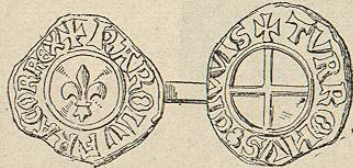


siglo xv, enumera lleno de admiración los palacios de príncipes de la capital, en su mayor parte de reciente construcción ó por lo menos completamente restaurados, tales como los de Artois, de Sicilia, de Navarra, de Flandes, de Alenzón, de Holanda, etc.

Sabemos que Carlos V habíase dado el lujo de una nueva residencia real apropiada á las exigencias, nuevas también, de la vida de corte, edificando el palacio San Pablo, compuesto de palacios antiguos y de nuevas construcciones (1). Su ejemplo fué imitado por Felipe el Atrévado en Dijón, en Lilla y en Hesdin, y por el duque de Berri en Riom y en Bourges. En Poitiers, Juan de Berri convirtió el antiguo castillo en palacio, en el cual la torre de Maubergeón no fué, como se ha dicho ingeniosamente, sino un torreón honorario; su gran salón con su admirable chimenea coronada por una galería esculpida y calada, es una de las obras maestras de



Dinero tornés de Carlos VI

la arquitectura de aquella época. Finalmente, en el siglo xiv construyéronse las casas consistoriales de Clermont, de San Quintín, de Brujas y de Gante y las torres campanarios de Bethune, de Amiéns y de Douai.

La arquitectura militar tenía un pasado más largo, tradiciones y principios. Hasta mediados del siglo xv la intervención de la artillería de fuego en los sitios fué demasiado poco eficaz para que se sintiera la necesidad de modificar el principio mismo de la fortificación; pero la lucha contra los ingleses, las hazañas de las compañías y las demoliciones de la Jacquerie, obligaron á reparar ó á reconstruir los antiguos castillos y á edificar muchos nuevos. Entonces la arquitectura feudal se transforma. El castillo feudal había sido durante mucho tiempo una especie de ciudad de refugio que el señor abría á los habitantes en caso de guerra, y en su recinto se encontraban amontonados almacenes, casas é iglesias. En la segunda mitad del siglo xiv no sucede lo mismo: el señor construye el castillo exclusivamente para sí y pone en él una especie de unidad egoísta; todo allí está dispuesto para él, para sus servidores, para sus guardias, para su seguridad en tiempos de guerra y para su bienestar en tiempos de paz. Se mantienen todos los elementos esenciales de defensa, pero se buscan con pasión todos los embellecimientos posibles. El castillo se ha convertido en una especie de palacio fortificado, en donde todas las riquezas y las delicadezas todas del arte ocultan poco á poco la desnudez de las viejas fortificaciones bajo una decoración opulenta. En esto anticipanse claramente desde principios del siglo xv los esplendores del Renacimiento.

El primer gran castillo del siglo, el de los papas de Aviñón, es todavía muy austero, ahogado por sus altas murallas y por sus torres unidas; su masa es imponente y produce una impresión muy grave. Los arquitectos

(1) Véase pág. 478.

que lo construyeron quisieron ante todo asegurar al pontífice un refugio eficaz y por esto hállanse reunidos en él todos los medios de defensa: espesas cortinas, torres de ángulo, estrechas troneras, barbicanas, almenas y subterráneos secretos. Y sin embargo, podía ya organizarse allí una hermosa existencia religiosa y mundana: el patio es majestuoso, las grandes escaleras se desarrollan con amplitud, y á su alrededor serpentea una elegante galería de bóvedas delicadamente trabadas y entre las gruesas paredes ábrense vastos salones. Pintores italianos han sembrado por todas partes claras decoraciones murales y los fondos azules, vivos y lípidos de los frescos parecen prolongar las bóvedas hasta el mismo firmamento. Los muebles, los tapices y las piezas de orfebrería de toda clase hacían olvidar á los habitantes del palacio los sombríos contornos de la fortaleza.

Para construir ó restaurar sus castillos de Vincennes y del Louvre, encontró Carlos V un arquitecto de primer orden que trabajó mucho y creó escuela, Raimundo del Temple, de tal modo que la mayoría de las grandes construcciones de reyes y príncipes que se ejecutaron hasta 1415 aproximadamente, proceden de él, de su hijo Juan ó de sus discípulos. El rey le llamaba «su amado sargento de armas y albañil» y fué padrino de uno de sus hijos. Raimundo del Temple dirigió la transformación del Louvre de Felipe Augusto; las cortinas fueron elevadas para dar al conjunto un aspecto más esbelto, y en ellas se apoyaron nuevos edificios que alegraron el patio y en los cuales, frente al viejo torreón, se dispusieron varios salones de gala, de colecciones y de baños y la hermosa biblioteca de que ya hemos hablado. Pero la maravilla de aquel palacio fué la escalera de gran caracol: Raimundo del Temple «la lanzó enteramente fuera de la obra dentro del patio y apoyada en el cuerpo de edificio que miraba al jardín, y la enriqueció por fuera con bajos relieves y seis grandes estatuas de piedra, cubierta cada una de ellas por un dosel, colocada en un nicho ó sostenida por un pedestal. En el primer piso, á un lado y á otro de la puerta, había dos estatuas de sargentos de armas que modeló Juan de Saint-Romain, y alrededor del hueco de la escalera se distribuyeron sin orden ni simetría, de arriba abajo de la concha, las figuras del rey, de la reina y de sus hijos varones, las dos primeras ejecutadas por Juan de Lieja. Por último, al término de aquel caracol había las imágenes de la Virgen y de San Juan, esculpidas á la manera de Juan de Saint-Romain, y el frontón de la última ventana estaba adornado con las armas de Francia, con innumerables flores de lis, que tenían por sostén dos ángeles y por cimera un yelmo coronado sostenido por dos ángeles (2).» La cámara del rey y la gran capilla no estaban adornadas con menos delicadeza.

Luis de Orleans quiso convertir en maravilla su castillo de Pierrefonds, cuya construcción fué comenzada en 1330, tal vez por Juan Lenoir, discípulo de Raimundo del Temple. Un sistema complicado de defensas avanzadas, varios puentes y puertas, ocho fuertes torres coronadas por un doble piso, un torreón original situado entre dos torres, y elevadas cortinas garantizaban la seguridad del castillo; pero en el interior ¡cuántas dis-

(2) Sauval, *Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris*, 1724, III, 23.

posiciones majestuosas!, ¡qué de combinaciones espléndidas! El gran patio con su ingeniosa irregularidad; el torreón con sus espaciosas habitaciones, el salón señorial, tan imponente y con tanta riqueza decorado; la capilla, la amplia escalinata, todo allí recuerda una existencia magnífica, fastuosa. Y sin embargo, el castillo de la Ferté-Milón, con su regia entrada, su tímpano esculpido y sus macizas torres, habría indudablemente sobrepajado á Pierrefonds, si hubiese podido ser terminado.

### III.—La escultura (1)

La arquitectura había conservado su carácter nacional; la escultura, en cambio, no pudo prescindir de extranjera ayuda; después de haber producido en el siglo xiii tantas obras perfectas, estaba agotada. Habíase esforzado por sacar tipos generales de la observación de la naturaleza, en la que había encontrado su verdad y su gracia; era, pues, francamente idealista, y un arte idealista consume pronto toda su inventiva y todo su esfuerzo. De aquí que se impusiera la vuelta á la naturaleza y á la realidad, que desde los últimos años del siglo xiii se venía preparando (2).

La ayuda vino de muy cerca, de Holanda, de Brabant, de Lieja, de Flandes y de Artois; pero ¿puede decirse que tal ayuda fuese propiamente extranjera? La Flandes y el Artois eran feudos dependientes de la corona de Francia, y una parte de aquellos países hablaba nuestro idioma.

El realismo se encontraba en Flandes en su propia patria; era el producto de la raza, del suelo fértil, de la riqueza adquirida por los oficios y por el comercio. La política y la guerra, sobre todo la unión del duque de Borgoña y de la heredera del condado, multiplicaban las relaciones entre aquel país y Francia. Atraídos por el prestigio de la realeza y de la caballería francesa, y acaso también perturbados en su tierra por las crisis económicas que agitaron á las comarcas valonas y flamencas, multitud de artistas, formando á menudo colonias numerosas, instaláronse en París y en algunas grandes ciudades, viviendo gustosos en un mismo barrio, ó fueron de ciudad en ciudad y de castillo en castillo.

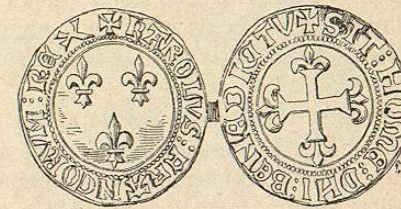
Entre esos artistas del Norte los hubo muy ilustres. A principios del siglo, Juan Pepino de Huy, escultor de tumbas y tallista de alabastro, se hace ciudadano de París y dirige allí un gran taller. En tiempo de Carlos V, Andrés Beauneveu de Valenciennes, muy celebrado ya en su país, establécese en la capital de Francia y modela estatuas de reyes para los jacobinos (dominicos) y sobre todo para Saint-Denis, siendo posible que contribuyera también á la decoración de un nuevo pilar de la catedral de Amiéns; muerto el monarca francés, su protector, fué á establecerse cerca del duque de Berri en Mehún y en Bourges. Juan Hennequin de Lieja trabajó para Carlos V en Senlis, en los Celestinos de París, en Saint-Denis y en la catedral de Ruán, y á él se deben

(1) OBRAS DE CONSULTA.—Courajod y Marcou, *Catalogue raisonné du musée de sculpture comparée du Trocadero, XIV et XV<sup>e</sup> siècles*, 1892 (en esta obra se encuentra una bibliografía abundante de los trabajos anteriores á 1892). Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, III, 1901. Chabeuf, *Dijon, monuments et souvenirs*, 1894.

(2) Véase pág. 389.

las estatuas de Carlos V y de Juana de Borbón que adornan la gran escalera del Louvre. Al lado del duque de Berri vivía á principios del siglo xv Juan de Rupí, llamado de Cambrai, autor de la estatua sepulcral del duque y probablemente también de las estatuas arrodilladas del duque y de su esposa, en la catedral de Bourges, y de las de Luis de Borbón y Ana de Auvernia, en Souvigni. Y además se encuentran artistas flamencos, brabantones y del Hainaut, aislados ó por grupos, en Ruán, en Troyes, en Lyon, en Montpellier, y en una palabra, en la mayoría de las grandes ciudades del reino.

Ellos son los que renuevan las imágenes tradicionales: la Virgen, por ejemplo, adopta trajes y actitudes variadas y adquiere una expresión familiar y popular; es una madre bondadosa que se dispone á dar de mamar



Moneda de Carlos VI, acuñada en Tournai

á su hijo, que lo hace saltar en sus brazos, que juega tranquilamente con él.

El escultor del siglo xiv es las más de las veces un retratista. Reyes, príncipes, ricos ciudadanos quieren tener en su tumba su estatua parecida. París tiene su corporación de escultores de sepulcros muy próspera y que ha contado entre sus miembros á algunos de los mejores artistas del siglo. Saint-Denis conserva una serie de estatuas sepulcrales de los Valois y de los individuos de la familia real, desde Roberto de Artois hasta Isabel de Baviera. Las de los duques de Berri, de Borgoña y de Borbón, en Bourges, Dijón y Souvigni, y las de los papas en Aviñón, Villeneuve y la Chaise-Dieu, son en su mayoría obras maestras de sinceridad y de vida. La estatua-retrato substituye á las imágenes convencionales, adorna hasta las paredes de las iglesias y se instala en el interior de los palacios, por ejemplo, en las jambas de la ventana monumental abierta en el fondo del gran salón del palacio de Poitiers.

De estas imágenes las más hermosas son de mármol: en el Norte del reino se emplea el mármol de grano compacto procedente de las riberas del Mosa, y los mármoles tallados para Aviñón y para la Chaise-Dieu tienen la blancura reluciente del de Carrara. En los sepulcros, á menudo una losa de mármol negro hacía resaltar el brillo y el relieve de la estatua funeraria, y debajo y encima de ella desarrollábanse orlas de gran riqueza en las que se mezclaban la piedra, el mármol, el alabastro y aun el bronce. Finalmente, lo que mejor indica el carácter preconcebido de realismo de esa estatuaria es la policromía: las estatuas pasaban las más de las veces de las manos del escultor á las de los pintores, y el azul, el encarnado, el oro sobre todo, recordaban con exactitud el traje del difunto y la opulencia de sus joyas. La desaparición de estos colores no nos permite hoy juzgar el efecto de vida intensa por tales obras producido.

La Borgoña, en donde no existían tradiciones de arte



bien marcadas, fué el país en donde los artistas del Norte siguieron más libremente su inspiración. Felipe *el Atrevido* les confió la decoración de la Cartuja de Champmol, de la que pretendía hacer el Saint-Denis de la nueva casa de Borgoña. El 20 de agosto de 1383, la duquesa y su hijo primogénito, el futuro Juan *Sin Miedo*, colocaron la primera piedra en el cercado escogido á orillas del Ouche, y los trabajos de escultura comenzaron en 1384 bajo la dirección del escultor y doméstico del duque, Juan de Marville. Construyéronse talleres, reuniéronse obreros artistas y se buscaron mármoles y piedras en las orillas del Mosa; pero parece que Marville, al morir en 1389, no había terminado más que los estudios preparatorios y algunos trabajos de detalle. Sucedióle Claus Sluter, alemán ú holandés, uno de los que habían trabajado á sus órdenes, el cual hubo de dirigir á la vez varias obras: la tumba del duque, la portada de la iglesia y el calvario monumental erigido en el patio.

La construcción de la iglesia llevóse á cabo rápidamente, verificándose la consagración en 24 de mayo de 1388. Seuter se dedicó primeramente á la portada, cuyas admirables estatuas modeló desde 1389 á 1393, al mismo tiempo que algunos artistas especiales ejecutaban las esculturas de ornamentación que debían servir de marco á las obras de capital importancia. De esta portada se conservan la Virgen que la coronaba, las efigies del duque y de la duquesa y las estatuas de San Juan y de Santa Catalina: el trabajo de estas esculturas es excelente, de un realismo vigoroso, exuberante; la vida alienta en las figuras del duque y de la duquesa y en el hermoso anciano que representa á San Juan. Alrededor de la Virgen, que quizás es obra de Juan de Marville, flotan amplias colgaduras, de un relieve profundo, con las majestuosas roturas á que tan aficionados se mostraban los artistas flamencos, y en las cuales se observa ya el cuidado de cincelar, agitar é hinchar las telas, cuidado que más adelante exagerará la escuela de Borgoña.

El *Pozo de Moisés*, en el que trabajó Claus Sluter desde 1392 á 1405, vale por lo menos tanto como la obra que dejamos descrita; pero en este monumento tuvo Sluter un colaborador, de tanto talento como él, su sobrino Claus de Werve. A Sluter corresponde toda la gloria de la invención, pero á su sobrino toca la mitad, si no más, del mérito de la ejecución. Además, con ellos trabajaban dos escultores flamencos. Lo que se denomina *Pozo de Moisés* era un calvario, del cual se conserva el pedestal sostenido por una pila hexágona, en cada una de cuyas seis caras hay una estatua de un profeta sobre una cartela decorada. Encima de ese pedestal alzabase un grupo de estatuas formado por un Cristo en la cruz entre la Virgen, San Juan y la Magdalena, y el conjunto estaba pintado de encarnado, de verde y de azul con toques de oro. Aquel calvario fué desde el siglo xv una obra célebre y gloriosa, habiéndose concedido indulgencias especiales á los que ante él oraban. En esta obra se admira la misma vida que en la portada de la iglesia, más dilatada todavía, el mismo afán por encontrar la verdad, los mismos pliegues tumultuosos de las vestiduras. Los personajes tienen el talle corto y rechoncho, que será uno de los signos distintivos de la escuela entera.

Sluter murió en el momento en que aquel monumento se terminaba. Claus de Werve púsose en seguida á trabajar en el sepulcro de Felipe *el Atrevido*, concebido tal vez por Juan de Marville, comenzado por Sluter, quien lo descuidó requerido por los demás trabajos, y concluido en 1412, después de la muerte del duque. Sobre un bello enlosado de mármol negro álzase un pequeño edificio rectangular, cada uno de cuyos lados está decorado con una galería de arquitectura ricamente esculpida, que forma nichos; debajo de éstos, distribuidos con inteligente irregularidad, se suceden cuarenta y dos estatuas de alabastro envueltas en holgados mantos y grandes capuchones, que representaban á «los llorones» que en los entierros rodeaban el féretro. Vestidos con el mismo traje, tienen todas actitudes diferentes y con sus ademanes expresan otras tantas formas del dolor fúnebre. Encima de esta especie de zócalo hay tendida una ancha losa de mármol negro sobre la que yace la estatua del duque, con los pies apoyados en un león echado; á cada lado de la cabeza se ven dos ángeles arrodillados cuyas alas verticalmente desplegadas producen el efecto más sorprendente. Esta tumba no es de concepción enteramente original, puesto que existen otros muchos monumentos funerarios anteriores rodeados de personajes en dolorosas actitudes, pero ninguno es comparable al de la Cartuja de Dijón por la composición admirable del conjunto, por el esfuerzo de imaginación, por su observación sincera, por su variedad y por su vida.

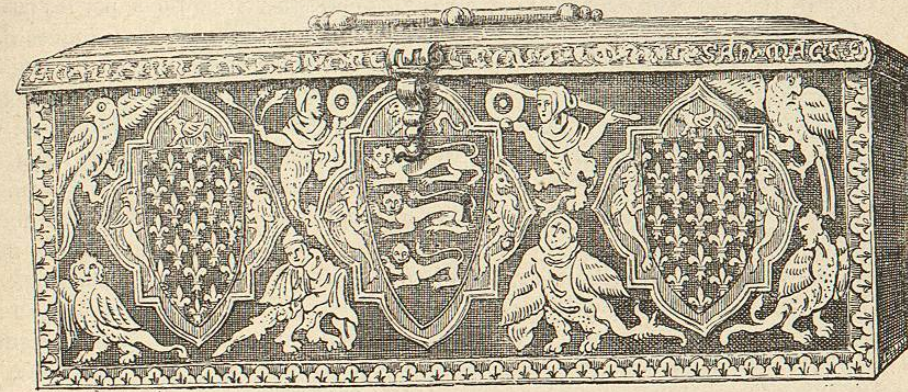
Las obras de Dijón han inspirado á toda la escultura francesa del siglo xv. Los sucesores de Marville y de Sluter, Antonio le Moiturier, Juan de la Huerta, Jacobo Morel y aun el mismo Miguel Colombe recuerdan á aquellos gloriosos maestros cuya imperiosa influencia se manifiesta no sólo en Borgoña, sino que también en todo el Este y el Mediodía, en Souvigni, en Bourg, en Aviñón, en Montpellier, en Beziers, en Narbona y en Tolosa, en una multitud de monumentos secundarios. El realismo flamenco había adquirido en la rica y embriagadora tierra borgoñona una especie de audacia, de violencia, que muy pronto se impuso más ó menos en todas partes, pero especialmente en el Este y en el Mediodía.

Al lado de esta grande y hermosa labor de la escultura del siglo xiv ¿qué hicieron los escultores franceses propiamente dichos? Muchas obras de aquel tiempo han desaparecido y con los monumentos que han sobrevivido es muy difícil reconstituir una escuela francesa y más difícil aún encontrar, como han pretendido algunos, las pruebas de una influencia de dicha escuela sobre la escultura italiana del Renacimiento. Ciertos fragmentos franceses, como el tímpano que corona la puerta del castillo de la Ferté-Milón, son obras simples y vigorosas, de un realismo de inspiración flamenco, pero suavizado por la delicadeza del gusto nacional.

Las esculturas de menores dimensiones é importancia, como las que se ejecutaban en marfil, madera, bronce, metales ordinarios y metales preciosos, estaban en estrecha dependencia á la vez de la arquitectura y de la escultura grande; eran, por decirlo así, «artes de reflejo.» La arquitectura determinó los ornamentos y las formas góticas vinieron á ser como marcos obligatorios,

simplificados ó complicados con extrema fantasía, y se aplicaron maravillosamente lo mismo á las grandes obras que á las pequeñas. La estatuaria imprimió la dirección en todo cuanto se refería á expresión y agrupación de los personajes, y la tendencia naturalista por ella impuesta es la que prevalece sea cual fuere la materia empleada y ora fuese esculpida, cincelada ó fundida. Pero en estas esculturas en que ahora nos ocupamos, el realismo es mucho menos atrevido y emprendedor, pues los metales, la madera y el marfil no ofrecen la misma flexibilidad que la piedra. Por otra parte, la producción era mucho más activa; necesitábanse modelos que pudieran repetirse en numerosos ejemplares, y estos modelos eran á menudo antiguos ó por lo menos

Dos corrientes se determinan con facilidad procedentes una de Italia y otra de los Países Bajos. Entre los primeros italianos que trabajaron en Aviñón, el artista más grande fué el «divino» Memmi, ó dicho más exactamente, Simone di Martino, de Siena, que pintó el pórtico de la catedral y comenzó la decoración de una capilla del castillo. Según refieren ciertas tradiciones, el fresco de la catedral fué inspirado por consejos de Petrarca y en él está el retrato de Laura de Noves; dos siglos después, Francisco I, «al verlo, estremeciése de admiración y no se saciaba de contemplarlo.» De él se conserva sólo un fragmento en el que se reconoce la exquisita dulzura de Memmi. Los discípulos de éste continuaron y terminaron el decorado de la capilla de San



Caja de novia con las armas de Francia y de Inglaterra. (Museo del Louvre.)

resultaban atrasados con relación á la grande escultura. Y además, salvo ciertas piezas excepcionales, los objetos de este género más extendidos eran ejecutados generalmente por obreros sólo capaces de reproducir con exactitud los modelos que tenían á la vista, los cuales obreros, por consiguiente, trabajaban tanto mejor cuanto menos cambiaban aquellos modelos.

#### IV.—Las artes del color (1)

En la Edad media gustaba ver resplandecer en los monumentos los tonos cálidos, los oros brillantes, no pareciendo la obra acabada si el pintor no sucedía al arquitecto y al escultor.

De la pintura del siglo xiv nos quedan pinturas murales, sobre todo en los edificios religiosos, cuadros y miniaturas: en las paredes, la pintura se aplicaba al fresco en trazos amplios y vigorosos; los cuadros se pintaban sobre madera, sobre seda ó sobre tela ligeramente cubierta de yeso; y las miniaturas se ejecutaban al huevo ó á la aguada sobre pergamino. Pero estas diferencias de técnica y de objeto no son óbice para que la pintura del siglo xiv sienta la acción de influencias comunes.

(1) OBRAS DE CONSULTA.—Respecto de los pintores de Aviñón, véanse los trabajos de E. Müntz indicados al principio del capítulo. Durrieu, *Les miniatures de Beauneveu*, «Le Manuscrit», 1894, y *Un dessin du Musée du Louvre, attribué à André Beauneveu*, «Melanges Piot», I, 1894. De Lasteyrie, *Les miniatures de Jacquemart de Hesdin*, id. IV, 1898. Delisle, *Les Livres d'Heures du duc de Berry*, «Gazette des Beaux-Arts», segundo período, XIX, 1884. De Champeaux, *Les peintres de la cour de Bourgogne*, tercer período, XIX, 1898. Guiffrey, *Histoire de la Tapisserie*, 1886, y Nicolas Bataille, *tapisserie parisienne du XIV<sup>e</sup> siècle*, «Memoires de la Société de l'Histoire de Paris», X, 1877.

Juan en el palacio pontificio, que es la obra maestra de la pintura francesa del siglo xiv.

Entre los discípulos que Memmi tuvo en Aviñón, Matteo di Giovanetto de Viterbo parece dotado de un talento superior. Trabajó en aquella ciudad hasta 1367 y á su alrededor se agruparon numerosos artistas italianos que bajo su dirección pintaron los profetas del salón del Consistorio y las grandiosas escenas y los paisajes de la capilla de San Marcial. Matteo de Viterbo y su escuela se reconocían por el empleo dominante del azul ultramarino, por la expresión de los rostros feos y contraídos por las muecas, por la riqueza y extravagancia de los trajes imitados del antiguo, y por el lugar que conceden á los paisajes de arquitectura y de verdor. En esas pinturas, los personajes, con su tipo acentuado y su vigoroso realismo, parecen proceder de influencias septentrionales; pero la decoración, las arquitecturas y la viveza del colorido vienen de Italia. Las otras partes del palacio de los papas, y las iglesias de Aviñón y de Villeneuve debieron de poseer muchos frescos del mismo género. En la capilla de Inocencio VI de la Cartuja del Val de Benedición, á las puertas de Villeneuve, se conservan todavía algunas pinturas, muy borradas, es cierto, que representan escenas del Nuevo Testamento, por algunos atribuidas á Simonet de Lyon: son muy interesantes, pero no tienen la gracia ni el vigor de las grandes decoraciones del palacio pontificio.

La influencia italiana, tan manifiesta en Aviñón, propagóse al Mediodía y al Centro, apareciendo en el claustro de Abondance, en San Nazario de Carcasona, en San Julián de Brionde, en los Dominicos de Tolosa y en las miniaturas ejecutadas en Bourges para el duque de Berry. Adivínase también esta influencia, sin que