

que este procedimiento se empleaba ya en el siglo XIV para colorar las estatuas y aun las partes accesorias de los cuadros. Pero las más de las veces los pintores desleían los colores en el agua, en cola ó en clara de huevo, y Masaccio, Fra Angélico y Fra Filippo Lippi todavía pintaron «al temple.» Los Van Eyck perfeccionaron tan ingeniosamente la fabricación de los colores y de los secantes, que desde fines del reinado de Carlos VI los artistas del Norte se pusieron á emplear la pintura al óleo; y con estos descubrimientos técnicos los dos hermanos emanciparon de repente el arte todavía incierto y torpe de los pintores septentrionales, dándole un esplendor y una seguridad incomparables y legando, en fin, como ejemplos, obras maestras que desde su aparición excitaron un entusiasmo prodigioso. Su retablo del *Cordero místico*, comenzado por Huberto y terminado por Juan, para una familia de feligreses de Saint-Bavón de Gante, fué como la manifestación del arte nuevo: los días en que se abrían al público las tablas del célebre políptico, acudía una muchedumbre de admiradores, «como en verano las abejas y las moscas acuden en enjambres en torno de las cestas de higos ó de uvas.» Para comprender la etapa que gracias á aquellos hombres de genio franqueó la escuela franco-flamenca, basta ir al Louvre y comparar la obra de Juan Van Eyck, la preciosa *Virgen del caniller Rolin* (Salón cuadrado), con la obra poco anterior de Enrique Bellechose, un *San Jorge* torpemente compuesto, de un aspecto ingenuamente bárbaro (Sala X). Los Van Eyck no rompieron con las tradiciones de la escuela franco-flamenca, sino que conservando de ella las cualidades de análisis paciente y de respeto profundo á la verdad, le añadieron el arte de la composición, la ciencia del dibujo y de la anatomía y la riqueza y la exactitud del color. La Tournaison Roger de la Pasture (en flamenco Van der Weyden) y el autor de las admirables tablas del retablo de Saint-Bertín (1) acabaron de ilustrar y caracterizar la escuela flamenca del tiempo de Carlos VII y de Felipe el Bueno. Estos flamencos no son hombres de cultura refinada; ignoran casi en absoluto la antigüedad y copian únicamente lo que ven en su país; todo es sencillez, paciencia y realismo ingenioso. Su arte, empero, no es una vulgar reproducción de lo real, sino que se siente vibrar en él una fe religiosa muy profunda y también un verdadero cariño á los cielos, á las colinas, á los ríos y á los hombres de Flandes; su apasionado misticismo hállase suavizado por una cordialidad familiar que encanta los ojos y el alma.

Preciso es ahora que volvamos al problema que nos hemos planteado: ¿existe en el siglo XV un arte francés entre el arte flamenco y el arte italiano? A decir verdad, esta pregunta resulta embarazosa, porque no se puede definir exactamente lo que era entonces la Francia por oposición á la Flandes. Los italianos trataban á Juan Van Eyck de «francés,» *Gallicus*; y en efecto, no sólo los flamencos tenían por príncipe á un francés, el duque de Borgoña, sino que además la Flandes era un feudo

(1) Respecto de Simón Marmión, de Valenciennes, presunto autor de esas tablas, que actualmente se conservan en el palacio del príncipe real de La Haya, véase Dehaisnes, *Les volets du retable de Saint-Bertin y Recherches sur Simon Marmion*, «Réunions des Sociétés des Beaux Arts des départements,» 1889 y 1890.

de la corona de Francia. Gante y Brujas eran francesas como Lilla, Douai y Arrás; Tournai era una ciudad del real patrimonio, y por otra parte Amiéns era una ciudad del Estado borgoñón y un centro de arte exclusivamente flamenco. Pero desde entonces los destinos políticos de la mayor parte de Flandes fueron distintos de los nuestros, y del mismo modo se produjo de un modo muy manifiesto la bifurcación en la evolución artística de ambos países. Es esta una razón suficiente para que interese saber si en el siglo XV Francia ha estado tan «tiránicamente sometida» al arte flamenco-borgoñón como se ha pretendido; si la infiltración italiana es ya visible y, finalmente, si el genio propiamente francés no se manifiesta en algún destello original.

Por lo que á la arquitectura se refiere, la respuesta es sencilla. La reacción clásica, ya triunfante en Italia, ninguna influencia ejerce en Francia, y no cabe hablar de la tiranía del arte flamenco; nuestro estilo «flamígero» es un producto de la tradición nacional, una nueva forma del arte gótico.

¿Dónde ha nacido el gótico flamígero? La historia de sus comienzos es oscura: este tipo de arquitectura, como los demás, no ha nacido de repente, no ha salido entero del cerebro de un artista, sino que se ha formado poco á poco. Se ha demostrado recientemente (2) que una de las características de este estilo, el arco en forma de llave, fué empleado, muy excepcionalmente por cierto, en dos monumentos del siglo XIII, Saint-Urbain de Troyes y el convento italiano de San Galgano. Una capilla de la catedral de Amiéns, que data de 1373, está construída en el estilo flamígero puro; pero el estilo más severo, propio del siglo XIV, se defendió durante largo tiempo, y el gótico flamígero no triunfó hasta la época de Carlos VII.

La guerra de Cien Años, el vandalismo de los soldados ingleses y franceses y la imposibilidad de encontrar dinero para las reparaciones urgentes, habían sido funestos así á los edificios más magníficos como á los más humildes. «Los monasterios caen en ruinas, las iglesias se derrumban, los conventos perecen en el incendio,» exclama el obispo Juan Germain en su *Livre des vertus de Philippe le Bon*, y Marcial Curé nos dice que muchos curas se ven obligados á decir misa en granjas. En las súplicas dirigidas al papa durante el reinado de Carlos VII, vemos que en Saint-Michel de Ruán «el campanario ha sido derribado por los enemigos; el coro, la techumbre, las paredes y los pilares se han derrumbado en gran parte;» en Avranches, el campanario, las paredes, las ventanas no se sostienen en pie; en Evreux, para sostener las pilastras que aguantan la linterna é impedir el desplome de la catedral, ha sido preciso colocar puntales que privan la entrada en el coro; el monasterio de Saint-Vincent du Mans, que «en otro tiempo brillaba por su admirable arquitectura,» está en parte destruído y su iglesia arrasada; en Nevers la catedral amenaza ruina, y se señalan como «destruídos» ó «amenazando ruina» ó «incendiados» un número increíble de templos y monasterios de las ciudades pequeñas y grandes y del campo. La recopilación de estos documentos ha podido ser con razón denominada: «La

(2) Enlart, *Manuel d'archéologie*, 1902. Hemos visto las pruebas de imprenta de esta importante obra.

desolación de las iglesias durante la guerra de Cien Años.»

Esta misma desolación suscita un intenso movimiento de reconstrucción para mayor provecho del arte. En efecto, el clero y los fieles no se desalientan, y las súplicas que envían al papa terminan casi invariablemente con peticiones de indulgencias, que es el gran recurso para tener dinero y reparar los desastres causados por cien años de guerras. Nicolás V, por ejemplo, en una bula de 1451 concede indulgencia plenaria á todos cuantos visiten, entre el primero y el segundo domingo después de Pascua, la catedral de Troyes y contribuyan con su limosna á la terminación de los trabajos. De esta bula se expidieron copias hasta á Picardía y Borgoña, y de las limosnas que se recogían una cuarta parte era enviada á la Santa Sede y con el resto se comenzó inmediatamente la construcción de las dos últimas capillas de la nave (1). En 1459 se acomete la reparación de la catedral de Noyón que amenaza ruina, y el cabildo, para procurarse fondos, envía hasta á la Baja Normandía postulantes que pasean encerradas en cofres las reliquias de San Eloy, San Bartolomé, San Felipe y San Albino. En todas partes se realizan trabajos inmensos de restauración y terminación, emprendiéndose obras en las catedrales de Evreux, de Tours, de Nevers, de Bourges, en la Sainte Chapelle de París y en una porción de iglesias de todos los órdenes y estilos. Indudablemente redóblase la actividad á fines del reinado de Carlos VII, pero es de notar que hasta durante la dominación inglesa y aun en el reino de Bourges los fieles hicieron grandes esfuerzos por restaurar ó reemplazar sus iglesias. Así Juan de Dampmartín, «maestro de la obra de albañilería de la iglesia de Tours,» dirige por el año 1432 la construcción de los últimos tramos de la nave; en la misma época se trabaja en la gran torre de Saint-Julien du Mans; desde 1435 á 1439, Juan Gausset edifica la portada de Saint-Germain-l'Auxerrois de París; en Ruán, Alejandro de Berneval reconstruye, á partir de 1419, la nave de Saint-Ouen; Juan Salvart repara el coro de la catedral, y un arquitecto venido de París, Juan Robín, empieza allá por el año 1433 la bonita iglesia Saint-Maclou sobre el recinto del antiguo Saint-Maclou, que en parte se desplomó en 1432 (2). La nave de Saint-Ouen se reconstruye conforme al gusto del siglo XIV; pero Saint-Maclou y la portada de Saint-Germain-l'Auxerrois nos ofrecen un modelo de estilo flamígero. Desde entonces, salvo muy raras excepciones, ora se trate de edificar una iglesia nueva, ora de terminar ó modificar una antigua, este estilo es el que se adopta en toda Francia: ya no hay escuelas provinciales; de un extremo á otro del reino los arquitectos emplean los mismos procedimientos.

Un templo de estilo flamígero se reconoce á primera vista por el tipo de las ventanas. Desde el siglo XIV habíanse suprimido á menudo los capiteles de las columnas, que los nuevos métodos de construcción hacen inútiles, y se habían enlazado los nervios de las bóvedas con los de los fustes. En el siglo XV, asimismo, el hueco de las ventanas no se llena con rosetones, inde-

(1) L. Pigeotte, *Etude sur les travaux d'achèvement de la cathédrale de Troyes*, 1870.

(2) De Beaurepaire, *Les architectes de Saint-Maclou*, «Commission des antiquités de la Seine-Inférieure,» tomo VII, 1866.

pendientes de los cruceros que dividen el resto del vano; estos cruceros se prolongan, se ramifican y forman en la parte superior de la ventana un conjunto sinuoso de líneas combadas «que recuerdan el aspecto de una llama agitada por el viento.» El objeto es simplemente facilitar la salida de las aguas que los rosetones tenían el defecto de retener. Una vez más el arte gótico toma un aspecto nuevo á consecuencia de un progreso técnico. Del mismo modo, por una consecuencia fatal de



Virgen atribuída al rey Renato. Miniatura de uno de sus devocionarios. (Biblioteca Nacional, París.)

los principios y de las aspiraciones de sus antecesores, los artistas del siglo XV procuran suprimir apoyos inútiles, armonizar la luz y la sombra para el mayor placer de los ojos, y obtener la arquitectura más luminosa y más aérea. Es indudable que los maestros del siglo XIII construían más sólidamente, que sus obras eran más imponentes, más gravemente religiosas; tampoco puede negarse que las iglesias del siglo XV, en general bastante pequeñas, carecen de misterio y de majestad; pero sería injusto pretender que el arte flamígero es un arte de decadencia, cuando es una evolución lógica del gótico que ha dejado monumentos de admirable esbeltez, inferiores, sin duda, á las obras maestras del siglo XIII, pero que es lícito preferir á la fría arquitectura del XIV.

Lo absurdo de la teoría de la pretendida decrepitud del gótico en tiempo de Carlos VII se patentiza cuando contemplamos los monumentos civiles de aquella época. Puede admitirse que la arquitectura religiosa había llegado al término de su desarrollo, ya que no es posible construir con piedra iglesias más nerviosas y más delicadas; pero la ley de la transformación de los géneros encuentra aquí toda su aplicación: el estilo gótico,

en una época en que la Iglesia había perdido una parte tan importante de su poder, estaba precisamente á punto de hacerse laico y encontraba bajo su nueva forma toda su juventud, produciendo en la arquitectura civil obras de una frescura y de una novedad encantadoras. El palacio y el hospital construídos al mismo tiempo (1443-1451) por Jacobo Cœur en Bourges y por el canceller Rolín en Beaune, y tantas otras casas pintorescas que todavía se conservan en nuestras provincias, no constituyen el crepúsculo del arte, sino la mañana. Y efectivamente, el gótico civil aún producirá, después del reinado de Carlos VII, una larga serie de obras maestras. Su aurora, como hemos visto, no data más que del siglo XIV, época en que los viejos castillos fortificados comienzan á parecer tristes y en que el enriquecimiento de la clase media y el desarrollo de la vida de corte requieren una arquitectura más alegre, más adornada, más cómoda.

El arquitecto, para nosotros desconocido, que edificó la casa de Jacobo Cœur, unía al gusto más exquisito el arte más ingenioso de distribuir una casa: supo sacar maravilloso partido del terreno irregular que el joyero de Carlos VII había comprado á lo largo de las murallas de Bourges, construyendo dos edificios casi paralelos separados por un patio; sobre la calle álzase una fachada elegante animada por una ancha puerta, por un postigo, un balcón en donde había en otro tiempo una estatua de Carlos VII, por numerosas ventanas cuadradas y un gran vano de estilo flamígero; allí están la sala de guardias y la capilla. En la parte trasera, apoyada en la muralla y al abrigo de las agitaciones de la ciudad, se encuentran las habitaciones con vistas al campo ó al elegante patio de honor. Varias escaleras encerradas en torrecillas aseguran en el interior la independencia de las diversas estancias. No se observa simetría ni en el plano ni en la ornamentación; el conjunto presenta un aspecto imprevisto y variado que encanta (1).

En el campo, el gran movimiento de fortificaciones suscitado por la guerra cesa en cuanto se restablece la paz; á los torreones incómodos situados en las colinas se preferirán muy pronto las casas solariegas á orillas de los ríos. El rey Renato es uno de los primeros en dar el ejemplo, construyendo alrededor de Angers modestas viviendas de recreo en las que se combinan la antigua arquitectura feudal y la arquitectura llena de libertad y de fantasía que prevalece en las ciudades. Así desde el tiempo de Carlos VII se señalan los orígenes lejanos de los admirables castillos del Loira; así las construcciones más sencillas, lo propio que los palacios y las iglesias, manifiestan la vitalidad de la arquitectura gótica, arte puramente francés.

Numerosos escultores ocupáronse en adornar esas iglesias y esas viviendas y en levantar mausoleos que encargan los príncipes y los ricos para glorificar su memoria ó la de sus allegados. La mayor parte de estas obras han desaparecido, y las que habían sido moldeadas en cobre y en bronce han sido casi todas destruidas para ser fundidas. Han desaparecido: el mausoleo del obispo de París, Dionisio du Moulin, con su estatua de cobre

(1) Respecto del hospital de Beaune, que es también muy notable, véase la *Histoire de l'Hôtel-Dieu de Beaune*, por el P. Bavaud. «Public. de la Société d'archéologie de Beaune,» 1881.

y sus cuarenta y nueve estatuitas; la tumba de bronce que Carlos VII había hecho construir por Juan Morant para sepultura de Barbazán en Saint-Denis; el mausoleo del rey Renato en la catedral de Angers, y el monumento con figuras de bronce que los ciudadanos de Calais habían erigido en 1457 á la memoria de Juana de Arco.

Los restos que hasta nosotros han llegado bastan para demostrar que el estilo vigorosamente realista de la llamada escuela borgoñona impera en absoluto en el arte plástico de toda la Francia durante el siglo XV. Lo único que ha cambiado es el centro de irradiación: el duque de Borgoña no reside ya en Dijón, comarca amenazada de continuo por los desolladores, sino que vive preferentemente en Flandes, y en Flandes están los principales talleres (2).

Una sola obra magna fué ejecutada en Dijón durante el reinado del duque Felipe el Bueno: la tumba de Juan Sin Miedo y de su esposa Margarita de Baviera (Museo de Dijón). Este mausoleo tuvo muchas vicisitudes: el escultor español Juan de la Huerta, que lo comenzó en 1443, se hizo anticipar dinero durante más de doce años sin terminar su trabajo y acabó por emprender la fuga; los señores de la Cámara de las Cuentas de Dijón le reemplazaron con Antonio Le Moiturier, que había dirigido y ejecutado importantes trabajos de ornamentación en la abadía de Saint-Antoine-de-Viennois: este artista esculpió las dos estatuas yacientes y terminó el sepulcro en 1470. Juan de la Huerta era aragonés y Le Moiturier de Aviñón; pero el arte borgoñón había penetrado hasta el fondo de España, lo propio que en los talleres aviñonenses, y aquel notable mausoleo lleva impresa la innegable marca del mismo. Por voluntad del propio Felipe el Bueno construyóse aquel monumento según el modelo de la famosa tumba de Felipe el Atrevido; la disposición general es idéntica y algunos de los «llorones» ejecutados por Juan de la Huerta son casi copias (3).

Esta sepultura de Felipe el Atrevido era considerada en el siglo XV como un tipo de belleza del que no había modo de apartarse: Gilles Le Backere, de Brujas, inspiróse en ella hacia 1436 para su tumba de Micaela de Francia (iglesia de Saint-Bavon en Gante); Carlos VII la dió como modelo á Juan de Cambrai y luego á Esteban Bobillet y á Pablo Mosselmann cuando les encargó la ejecución del mausoleo del duque de Berry (catedral y museo de Bourges); y el duque y la duquesa de Borbón impusieron el mismo tipo al escultor lyo-

(2) «Estilo borgoñón» es indudablemente una expresión muy convencional, pues las estatuas clasificadas bajo este nombre son en su mayoría, así las del siglo XV como las del siglo XIV, obra de artistas septentrionales. Esta designación tiene, sin embargo, un gran mérito: el de recordar la situación política de los países en donde habíase fundado la escuela de Sluter y en donde ésta floreció aún durante todo el siglo XV. Por otra parte, no podría ser reemplazada por otra mejor denominación; además ha entrado ya en el uso; de suerte que aunque se presta á la crítica, vale más conservarla.

(3) Chabeuf, *Le tombeau de Jean Sans Peur*, «Mémoires de l'Académie de Dijon,» cuarta serie, tomo II, 1890-1891.—Respecto de Antonio Le Moiturier, véanse también las memorias del P. Requin, «Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements,» 1890, y de J. J. Marquet de Vasselot, «Mémoires et documents» (Fundación Eugenio Piot), tomo III, 1896.—Respecto de la tumba de Felipe el Atrevido, véase pág. 602.

nés Jacobo Morel cuando le encargaron su sepulcro (iglesia de Souvigny).

Aquella monotonía de los encargos no ahoga el número de los escultores. La estatua del duque de Berry modelada por Juan de Cambrai y los llorones de Pablo Mosselmann son obras maestras; Jacobo Morel, que esculpió las admirables estatuas de Souvigny y murió en el servicio del rey Renato, en 1459, agobiado de deudas y «poseedor de cinco sueldos,» figuraría seguramente entre nuestros artistas más célebres si conserváramos todavía su tumba del cardenal Amadeo de Saluces y las figuras que ejecutó para el mausoleo del rey Renato (1). El *Santo Sepulcro*, terminado hacia 1452 por Juan Miguel y Jorge de la Sonnette para el hospital de Tonnerre, la estatua funeraria de la duquesa de Bedford (Louvre) por Guillermo Veluton, la de Felipe de Morvilliers (Louvre), las esculturas de la casa de Jacobo Cœur acaban de demostrar que la potencia productora de la escuela «borgoñona» no estaba en modo alguno agotada, antes bien veíase incesantemente rejuvenecida por el estudio sincero de la naturaleza.

Sería, sin embargo, una exageración «pretender que la escuela «borgoñona» impera en absoluto en Francia. En las orillas del Loira, en el país en donde comienza su carrera Miguel Colombe, los escultores se inspiran en las antiguas tradiciones góticas más bien que en el estilo vigoroso de Sluter: las tumbas de la dama de Bueil (Tours) y de Inés Sorel (Loches) demuestran que los escultores de aquella época no son todos discípulos fieles de las doctrinas flamenco-borgoñonas.

Más difícil es concretar las distintas influencias en lo que se refiere á la pintura. El delicioso cuadro de la *Coronación de la Virgen*, que el sacerdote Juan de Montagnac mandó ejecutar á sus costas en 1453-1454 para adornar el altar mayor de los Cartujos de Villeneuve-lès-Avignon (2), ha sido atribuído durante mucho tiempo á la escuela flamenca; sin embargo, es de un francés, Enguerrando Charontón, pudiendo verse en él la huella de influencias italianas, perfectamente explicables en un medio como el Comtat-Venaissin. Esta mezcla de cualidades flamencas y de recuerdos de Italia observábase igualmente en la obra de Juan Fouquet, sin que, esto no obstante, sea suficiente para caracterizarla, puesto que Fouquet es, á pesar de todo, un artista original y francés.

Juan Fouquet (3) nació en Turenna y murió en Tours á fines del reinado de Luis XI, entre 1476 y 1481; pero por sus obras pertenece á la generación de Carlos VII. La mayoría de las que poseemos fueron ejecutadas, según parece, entre 1445 y 1461, siendo muy pocas las que pueden fecharse con absoluta preci-

(1) Respecto de Jacobo Morel, véase Courajod, «Gazette archéologique,» 1885; N. Rondot y el P. Requin, «Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements,» 1889 y 1890.

(2) Padre Requin, «Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements,» 1889, pág. 118.

(3) Memorias de Vallet de Viriville, del marqués de Laborde, etcétera, en *Jehan Fouquet*, edición Curmer, 2.ª parte; de Anatolio de Montaiglon en los «Archives de l'Art français,» 2.ª serie, tomo I; de Enrique Bouchot, Gruyer, Emilio Michel, en la «Gazette des Beaux-Arts,» tercer período, tomos IV, XV, XVII, y sobre todo el estudio de P. Leprieux, en la «Revue de l'Art ancien et moderne,» tomos I y II, 1897.

sión. La vida de Fouquet es muy poco conocida, y lo mismo sucede con la de todos los artistas septentrionales de aquel tiempo: su carrera era humilde y obscura.

Fouquet no se sustrajo á la influencia de los maestros flamencos; con la misma paciente atención que éstos contempla la naturaleza y con la misma veneración escrupulosa la reproduce y toma de ellos algunas particularidades de estilo, especialmente en los pliegues de las vestiduras; pero tiene su originalidad. En primer lugar, es turenés y en punto á las artes del color y de la escultura existen en Turenna antiguas tradiciones, una escue-



Juan, hijo de Renato de Anjou. Miniatura de uno de los devocionarios de este rey. (Biblioteca Nacional, París.)

la de miniaturistas que se remonta hasta el siglo IX y una escuela de pintores que en tiempo de Fouquet ejecutó las grandes escenas de la iglesia de Azay-le-Rideau. Además un pintor dotado de un temperamento personal no puede ver ni pensar del mismo modo que un flamenco en aquel risueño valle del Loira, sino que expresará de distinta manera la vida y el ensueño; y en efecto, Fouquet tiene un colorido, una visión de la naturaleza y un sentimiento de lo sobrenatural que en propiedad le pertenecen.

Finalmente, Fouquet ha visto Italia, habiendo realizado, en nuestro sentir, aquel gran viaje hacia el año 1445, en la época en que se empezaba á poder cruzar con seguridad la Francia, y pudo, por consiguiente, admirar las obras de Brunelleschi, de Ghiberti y de Donatello. Los arquitectos y los escultores de aquella península, si no los pintores, causaron gran impresión en él, que copió motivos arquitectónicos que le ofrecían los monumentos romanos y las obras italianas. A su regreso, complacióse en introducir en sus miniaturas monumentos de gusto antiguo, pilastras y columnas torcidas, pórticos y cúpulas clásicos, arcos de triunfo y antiguos templos. Aquella fué, según alguien ha dicho, «la primera dentellada seria del arte italiano sobre el

arte franco-flamenco.» Es preciso, sin embargo, no exagerar: Fouquet hasta el fin de su vida no dejó de copiar escrupulosamente los tipos y los trajes que por sus propios ojos veía en Turena, sin que tomara, en resumen, del arte italiano más que algunas decoraciones.

Fouquet fué muy admirado por sus contemporáneos, incluso por los italianos, y en realidad su obra, que por fortuna se ha conservado en gran parte, es admirable. En primer término es el más grande de los miniaturistas: las pinturas con que enriqueció, por ejemplo, las *Horas* de Esteban Chevalier (1) y las *Antigüedades judaicas* de Josefo (Biblioteca nacional) son maravillas de composición, de realismo discreto, de ejecución y de colorido delicado y armonioso. Gozó también fama de excelente retratista, y un artista italiano, Filarete, ha dicho de él: «Es un buen maestro, sobre todo para retratar del natural; en Roma pintó el papa Eugenio y otros dos personajes de su casa, que tienen realmente el aspecto de seres vivientes.» Este cuadro no existe, pero lo que de él decía Filarete puede decirse del retrato, tan soberbiamente modelado, de Chevalier, que se encuentra en el Museo de Berlín. Atribúyense también a Fouquet una Virgen del Museo de Amberes que, según parece, es el retrato de Inés Sorel (2) y que es de factura muy sobria, los de Carlos VII y del canciller Guillermo Jouvenel (Louvre), y un buen retrato de un desconocido de la colección Lichtenstein (Viena). La efigie de Guillermo Jouvenel está actualmente instalada en el salón cuadrado del Louvre, y en cuanto a la de Carlos VII no puede darse nada más sincero ni más sugestivo: este cuadro, sea ó no de Fouquet, honra en gran manera á la escuela francesa del siglo xv.

Sin embargo, Fouquet se encontraba más en su centro en la miniatura, y en el mismo caso se hallaban muchos de sus contemporáneos, lo cual se explica porque la pequeñez disimula oportunamente las imperfecciones del dibujo. El siglo xv señala la edad de oro y casi el fin de este arte encantador que poco á poco harán desaparecer la imprenta y el grabado. La escuela de París, tan floreciente á principios del siglo, produce hacia 1430 su obra maestra: las cuarenta y cinco grandes miniaturas del *Breviario de Salisbury* (Biblioteca Nacional), encargado por el duque de Bedford, y se extingue unos diez años después en medio de la miseria que agobia á la capital. Dejando á un lado á Fouquet, la preponderancia corresponde desde entonces á los talleres de Brujas, Gante y Lilla.

Con las obras de Fouquet y las miniaturas de la escuela parisiense, la pintura mural y las vidrieras nos ofrecen, en los límites de la Francia actual, los ejemplares más interesantes de las artes del color. Los ángeles que vuelan por la bóveda azul de la capilla en la casa de Jacobo Cœur, la *Procesión de San Gregorio* de la catedral de Autún, la expresiva *Danza de los muertos* de la abadía de la Chaise-Dieu, los restos de pinturas murales recientemente descubiertos, por ejemplo en el presbite-

(1) Las miniaturas de las *Horas* están dispersas: hay cuarenta en Chantilly, dos en el Louvre, una en la Biblioteca Nacional y otra en el Museo Británico.

(2) Esta Virgen formaba parte de un díptico pintado por Fouquet para la iglesia de Melún; la otra tabla del mismo es el retrato de Esteban Chevalier. Se ha puesto en duda la autenticidad de la Virgen de Amberes y en realidad puede admitirse esta duda.

rio de Parcé, demuestran que en tiempo de Carlos VII había pintores que, sin substraerse á la escuela flamenca, no carecían de originalidad (3) y que habrían sido capaces de decorar grandes superficies si la mayoría de los monumentos religiosos no hubiesen tenido las bóvedas demasiado altas y sus paredes no hubiesen estado cortadas por vanos inmensos. En el siglo xv no es el pintor sino el vidriero el que decora las iglesias francesas. Las vidrieras se convierten en vastos cuadros, pudiendo citarse como ejemplo las que adornan la capilla-coro de la catedral de Bourges. Desde hace mucho tiempo se ha renunciado á las concepciones puramente decorativas de los maestros de los siglos xii y xiii: los artistas quieren componer grandes escenas para las cuales se escogen asuntos anecdóticos tomados hasta de la historia profana. Muy á menudo los mismos individuos acumulan el arte del pintor al del vidriero.

Los tapices de la «Historia de Clodoveo» (catedral de Reims), las sillas de coro de la catedral de Ruán (1457-1469) y multitud de objetos diversos diseminados en los museos y en las colecciones particulares atestiguan que las artes suntuarias no habían en modo alguno declinado. Y sin embargo, se trata sólo de restos muy escasos respetados por el tiempo. Ciertos documentos, empero, compensan parcialmente la desaparición de las piezas: las cuentas, los inventarios de las colecciones de los príncipes y de los tesoros de las iglesias demuestran el inusitado desarrollo de las industrias de lujo á mediados del siglo xv y tienen además la ventaja de informarnos en muchos casos de los lugares de producción. En tales documentos se ve que París, agobiada por los desastres de la guerra, había perdido sus obreros de arte; que era ya considerable la importación de marfiles, de la taracea y de la orfebrería de Italia; que Arrás brillaba en primer término en Europa por sus magníficas tapicerías y que las ciudades flamencas estaban profusamente dotadas de talleres artísticos de toda clase.

La música era en el siglo xv un arte universalmente apreciado, lo mismo por el pueblo que por los magnates, así en el templo y en la calle como en los castillos. Carlos VII, el duque de Borgoña, el rey Renato, el duque de Borbón, Gilles de Rais, todos tenían sus capillas que sostenían con grandes gastos, y no había regocijo público ni representación teatral sin la presencia de una pequeña orquesta. Los músicos laicos formaban en muchas ciudades corporaciones; sin duda seguían reproduciendo las sencillas melodías debidas á la inspiración popular, y sus instrumentos, arpa y laúd, viola, guitarra, órgano de mano, flauta, trompeta, cuerno, dulzaina y tambor, eran todavía muy poco variados. En cambio la música religiosa había llegado á ser un arte complicado, de una técnica ingeniosa y difícil que utilizaba sabiamente los recursos de la voz humana. Habíanse inventado el contrapunto y la fuga y los compositores sabían mezclar las melodías y combinar en un conjunto armonioso varios cantos tomados, por ejemplo, unos de la liturgia, y de la tradición popular otros. Más adelante, esta perpetua polifonía fatigará los

(3) Respecto de las pinturas murales del siglo xv véase L. Girou, «Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements,» 1885; H. Chabeuf, «Revue de l'Art chrétien,» 1894; A. Maignan, «Revue du Maine,» 1895.



CARLOS VII DE FRANCIA
(Retrato existente en el Museo del Louvre)

