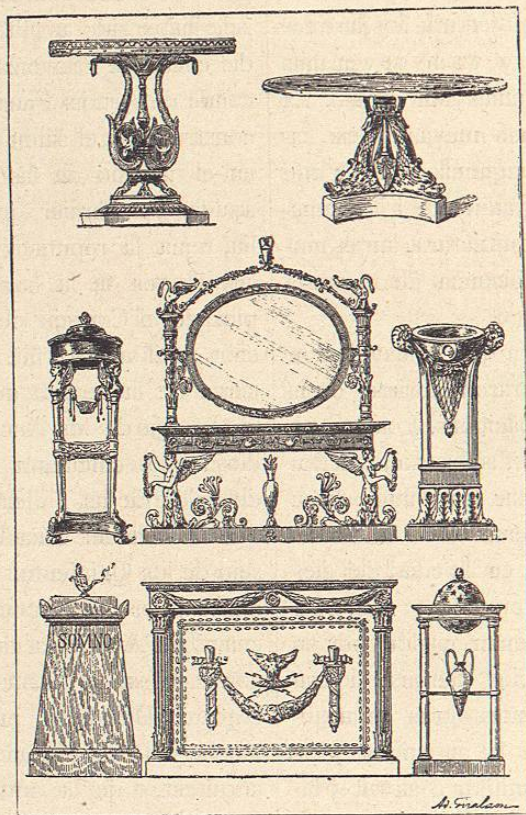


columnas que sostienen un atrio bastante pesado, coronado por un frontón con un bajo relieve, que representa la Ley castigando el crimen y protegiendo la Inocencia. El Consejo de los Quinientos tomó posesión en 1798 del salón de sesiones, dispuesto en anfiteatro, sobre un plan semicircular. La mesa del presidente estaba colocada en el centro, en frente de las banquetas en gradas, y la tribuna, por encima de la mesa, ofrecía un bajo relieve de Lemot representando la historia. Este

bello salón, iluminado por el techo, estaba revestido de estuco verde antiguo, figurando hiladas de piedra con planchas de bronce cubriendo las juntas; más tarde fué necesario por medio de cortinas, sofocar la sonoridad del salón. El estilo griego dominaba en todas partes en la ornamentación, y seis nichos, abiertos á cada lado de la tribuna, recibieron seis estatuas de oradores y legisladores griegos. La fachada principal, que da sobre el río, parecía angosta y mezquina; en 1807 el gobierno imperial



Estilo del Imperio

la hizo reconstruir por Poyet — 1742-1824,— discípulo de Wailly. La nueva fachada, mucho más alta que la otra, se desenvolvía por encima de una vasta escalera exterior, alta de diez y ocho piés y siete de ancho; constaba de doce columnas corintias que sostenían el entablamento, con un frontón adornado con un bajo relieve de Fragonord, hijo del gran pintor del siglo XVIII.

La Revolución... había aceptado en principio la arquitectura griega, que principiaba á estar en boga en el reinado de Luís XVI, y que amenazaba entonces con reemplazar por templos griegos las iglesias góticas, mientras que la arquitectura italiana, apropiada al gusto francés, se apoderaba casi exclusivamente de la construcción de meson-hoteles de la aristocracia y de la finanza. Fué á esta arquitectura

italiana y francesa á la que declaró la República abiertamente la guerra, en los solemnes llamamientos que hacía á los artistas, para invitarles á trabajar para el despertamiento, para el renacimiento de las artes, bajo los auspicios de la idea republicana. Los frecuentes concursos que se abrieron por esta época no sirvieron mas que para dar carrera á los ensueños de los jóvenes arquitectos, quienes, al buscar hacer lo nuevo, lo grandioso y lo extraordinario, cayeron en lo extravagante y en lo ridículo; pero por dicha, ninguna de sus monstruosas creaciones fué ejecutada.

«Algunos proyectos que nos ha transmitido el grabado, dice Leon Vaudoyer en su *Historia de la Arquitectura en Francia*, pueden dar una idea de esas imposiciones fantásticas que no han existido

jamás mas que sobre el papel; encuentran en ellos edificios cuyo destino está expresado por formas simbólicas, pero cuya ejecución material hubiese sido de todo punto imposible.» Las innovaciones que se habían querido introducir en la imitación del arte griego no duraron, después de algunas tentativas para asociar á ese sistema de arquitectura diferentes ensayos del arte egipcio y hasta del arte oriental. Esto era el resultado de la expedición á Egipto, que tuvo sobre la moda una influencia de

corta duración. No se temió construir en París algunos hoteles y algunas casas en estilo de arquitectura egipcia. El pasaje del Cairo y el establecimiento de los Baños chinos fueron los más tristes ejemplos de esta moda pasajera. La fuente de Palmier, levantada sobre el antiguo solar del gran Châtelet, y el pedestal egipcio de la estatua de Desaix, levantada en la plaza de las Victorias, eran ensayos híbridos aún cuando tuvieron más éxito que los otros. Corrompióse también el arte griego con una inmixción grosera y



LA GRASSINI

torpe del arte romano: «Tal fué el origen, dice Vaudoyer, de ese estilo sin acento y sin color, que se ha calificado después con el nombre de *Messidor* y que estuvo en boga durante el Directorio y hasta últimos del Consulado. Bajo el Imperio se principió á pretender una imitación más seria del arte antiguo. Todas las tradiciones del arte de la Edad media y del Renacimiento, quedaron de lado; parecía que no había habido jamás en Francia otro tipo de arquitectura, ya no bajo Francisco I y Carlos IX, sino bajo Luís XIII y Luís XIV.» Tratábase de resucitar el imperio romano en el nuevo imperio francés y de restablecer en París á la antigua Roma. El gusto personal del emperador era sumamente favorable á esta desviación extraña del genio nacional francés, y sus más distinguidos arquitectos de esta época, los más sabios y más hábiles, obedecían demasiado servilmente los caprichos del maestro, que no ha-

bía querido en su capital mas que templos, arcos de triunfo, fuentes y columnas antiguas; pero el reinado del emperador no fué bastante largo para operar esta transformación monumental de París.

Fué Napoleon mismo quien redactó del campamento de Posen, en 1806, el programa del concurso que se abrió para la continuación del templo de la Gloria, dedicado al Gran ejército, sobre el emplazamiento de la iglesia de la Magdalena, cuyos cimientos apenas estaban á flor de tierra al cabo de quince años. «No hay necesidad de madera en la construcción, decía el emperador. ¿Por qué no se emplearía para la bóveda, que ha sido objeto de cuestión, el hierro ó los vasos de arcilla? En un templo que está destinado á durar millares de años, es necesario buscarle mayor solidez posible, el granito, el hierro... Todo lo que es fútil no es ni simple ni noble; todo lo que no es de larga duración no ha de em-

plearse en ese monumento.» Ciento veinte concurrentes tomaron parte en el concurso y la Academia concedió el primer premio á Beaumont; pero habiéndose enviado al emperador los ciento veintisiete proyectos, Napoleón no dió su aprobación al dictamen de la Academia. «Después de haber examinado los diferentes planos del monumento dedicado al Gran ejército, escribía al ministro Champigny, no he vacilado un momento: el del Sr. Vignon es el único que llena mis intenciones; es el templo que había pedido, y no una iglesia.» Bartolomé Vignon, —1762-1846,—encargado sólo de construir el templo de la gloria, conforme á su plan, hizo demoler todo lo que se había hecho para construir la iglesia de la Magdalena, y principió el nuevo monumento sobre nuevos cimientos. En 1814, los muros de la cella y las columnas del peristilo se elevaban á la altura del edificio proyectado; pero la Restauración ordenó que se convirtiera el templo en iglesia, dejando subsistir una parte de las construcciones, y Vignon continuó siendo el arquitecto del monumento que había principiado y que continuó hasta su muerte. Todavía se pueden descubrir en el interior de la Magdalena, las principales disposiciones del templo de la Gloria.

Napoleón tenía derecho, después de sus brillantes victorias, á contar con un más largo reinado imperial; quería, pues, en plena guerra, acabar el Louvre y reunirlo al palacio de las Tullerías, aún cuando el eje central de los dos palacios no correspondiera exactamente y que fuera disparatado el paralelismo de las dos fachadas. Sin embargo, Carlos Percier, —1764-1838,— nombrado arquitecto del emperador, después de haber sido el del primer cónsul, fué, de concierto con su amigo y camarada Fontaine, encargado de levantar el plan general para la reunión de las Tullerías y del Louvre, disimulando, por medio de construcciones decorativas, el defecto de regularidad que existía entre el eje y el nivel de los dos palacios.

Ese plan de reunión, ingenioso y grandioso «había sido adoptado por el emperador, y los trabajos principieron por desprender las Tullerías de las construcciones que las rodeaban, por abrir la calle de Rivoli y la construcción de los primeros cuerpos de edificios destinados á unir las Tullerías al Louvre, á partir del pabellón de Massan. Al mismo tiempo Percier y Fontaine dirigían los trabajos del Louvre, que fueron llevados con una prodigiosa actividad. Antes de 1802 el viejo Louvre presentaba la imagen desconsoladora de una inmensa ruína, degradada y ennegrecida por el tiempo; desde hacía

más de un siglo, las fachadas del Mediodía, de Levante y del Norte, que se habían dejado sin acabar, carecían de techos, ó no tenían mas que techos provisionales medio destrozados; el gran patio del interior estaba lleno de casquijo que se elevaba hasta el primer piso; al exterior asquerosas barracas se habían ido amontonando y pegando á sus muros. La fachada oriental, llamada del Reloj, era la sola completa, la única que conservara su carácter de arquitectura del siglo XVI. Habíase decidido que las fachadas exteriores del Mediodía y del Norte se reconstruirían conforme á los proyectos de Carlos Perrault, para armonizar en la fachada de Levante, en donde se desplegaba la columnata construída en tiempo de Luís XIV. En el espacio de ocho años todas las fachadas fueron rascadas, acabadas y adornadas con bellas balustradas y cubiertas con techo de pizarra. El estilo simple y correcto, pero un poco frío y monótono, de la arquitectura del siglo de Luís el Grande tenía necesidad de ser retirado por esculturas, que no se ejecutaron, á excepción de las cifras coronadas del emperador y de los emblemas del imperio, que la Restauración se apresuró á hacer desaparecer.

Habíase creado el número de antigüedades en las salas bajas, que componían la antigua estancia de la reina, debajo de la galería de Apolo, que no se pudo restaurar; pero una admirable escalera á dos tramos del más noble y elegante estilo, digna de ser comparada á las obras de Pedro Lescot y de Juan de Gaujon, sirvió de entrada al Museo de pintura. Esta escalera monumental, obra maestra de Percier, fué desgraciadamente destruída, porque era un obstáculo á la conclusión del Louvre, durante Napoleón III. Otras escaleras, más grandiosas y no menos notables, aún cuando desprovistas de los mismos adornos, fueron construídas en diferentes partes del edificio, en donde se multiplicaron las escaleras interiores colocando en todas partes las más bellas puertas de bronce y maderas preciosas, esculpidas y doradas, aún antes de que se hubiese designado á ese vasto edificio el destino que debía tener. Percier y Fontaine tuvieron también que ocuparse simultáneamente de la restauración del palacio de las Tullerías que el Directorio había dejado en el más vergonzoso abandono desde el momento que no le ocupó la Convención. El primer Cónsul se hizo un honor de borrar las huellas del saqueo del 10 de Agosto. El viejo palacio de los reyes estaba pronto para recibir un emperador cuando Napoleón fué á establecer en él la silla del imperio en 1804. Los palacios de la Malmaison, de Saint-

Cloud, de Copiegne, de Versailles y de Fontainebleau, fueron igualmente restaurados bajo la dirección de Percier y de Fontaine, que confiaron una parte de sus trabajos á su discípulo Hurtaut, —1765-1824.—Esos tres arquitectos se habían pronunciado casi exclusivamente por el estilo del renacimiento, á pesar del gusto dominante por el arte greco-romano, que se estudiaba en todos los talleres.

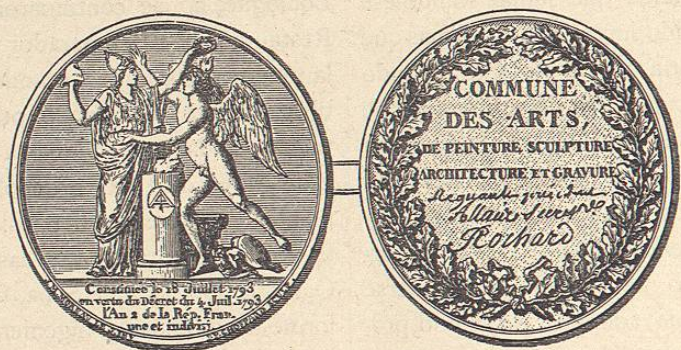
Napoleón decretó, en 1806, la construcción de dos arcos de triunfo, el del Carrousel y el de la plaza de la Estrella; sólo el primero fué ejecutado, tomando por modelo el arco de Séptimo Severo según las proporciones de ese monumento, tomadas en Roma por Percier y Fontaine. Ese arco de triunfo, por elegante y perfecto que fuera, hubiese ganado sin embargo, en no ser una tan servil imitación de lo antiguo, pero sus proporciones no están en armonía con las de la plaza que lo rodea. El segundo arco de triunfo decretado por el emperador debía ser el más grande que jamás se hubiese construído, pero el reinado imperial no vió mas que el simulacro en carpintería y telas pintadas, cuando la archiduquesa María Luísa, hija del emperador de Austria, hizo su solemne entrada en París el día 1.º de Abril de 1810, al irse á casar con Napoleón en Nuestra Señora. Dos arquitectos, Raymond y Chalgrin, habían sido encargados de esta importante construcción, pero no pudieron entenderse sobre el plan que se debía adoptar: Raymond proponía adornar las fachadas del monumento con columnas aisladas llevando estatuas; Chalgrin no quería mas que superficies planas decoradas en bajos relieves. Fué Chalgrin quien ganó y quien quedó único director de la construcción. Pero los cimientos de esta masa enorme entrañaron retardos imprevistos, á causa de la poca solidez de las capas calcáreas del subsuelo... A la caída del imperio el monumento no llegaba mas que á flor de tierra; Chalgrin había muerto y le había reemplazado su inspector, llamado Gouch, que no adelantó mucho los trabajos hasta el momento en que fueron suspendidos por orden del nuevo gobierno. No volvieron á renovarse hasta nueve años más tarde, cuando Luís XVIII los hubo confiado á Huyot, quien no alteró gran cosa el plan primitivo. La obra de Chalgrin fué conservada lo mismo en la sencillez de las grandes líneas que en el aparato imponente de su conjunto.

Napoleón pudo ver acabada la columna triunfal que hizo levantar á la gloria del gran ejército, en la plaza Vendome, frente á la calle de Castiglio-

ne y del jardín de las Tullerías. Esta columna de piedra, revestida de placas de bronce, en las cuales se desenvuelven en espiral esculpidos los cuadros, de la campaña de 1805, desde la salida de las tropas del campo de Boulogne hasta la batalla de Austerlitz, fué principiada en 25 de Agosto de 1806, y terminada el 15 de Agosto de 1810, por Lepere y Goudonin, arquitectos, bajo la dirección de Desson, director general de los Museos. Rematósele con la estatua de Napoleón, en traje de emperador romano y coronado de laureles. Era una imitación de la famosa columna de Antonino, que los bárbaros de la República habían tenido la idea de trasladar de Roma á París. Napoleón había proyectado otra columna monumental, para consagrar el recuerdo de la expedición que había querido hacer de Boulogne á Inglaterra. La Barre, —1762-1833,— discípulo de Raymond, obtuvo por concurso, en 1804, el encargo de la columna, pero los trabajos interrumpidos desde que se levantó el campo de Boulogne, no se continuaron sino en tiempo de la Restauración. El emperador concentró en la capital la mayor parte de los grandes trabajos de arquitectura durante su reinado, pues quería que París no tuviera nada que envidiar á Roma; por decreto de 2 de Mayo de 1806, ordenó la erección de quince fuentes en diferentes barrios; la mayor parte de esas fuentes, alimentadas por las aguas del canal del Ourcq ó por las del Sena, fueron construídas conforme los dibujos del ingeniero Bralle, con estatuas ó bajo relieves de Bauvelet y de Fortin. La más bella era la de Bondy, compuesta de tres zócalos circulares, de cuyo centro salía una copa de bronce que dominaba cuatro leones acoplados que la sostenían y arrojaban agua por la gola. La fuente del elefante, que debía colocarse en la plaza de la Bastilla, hubiera sido la más colosal, si la fundición en bronce del modelo en yeso del elefante se hubiese hecho, para coronar el inmenso vaso de piedra que Alavoine principió á construir, cuando los sucesos de 1814 paralizaron los trabajos que no se continuaron jamás.

«La arquitectura durante el régimen imperial, fué empleada sobre todo en obras de utilidad pública...» Pero el monumento civil más considerable y notable que honra el reinado de Napoleón, es el palacio de la Bolsa, que el gran arquitecto Brongniart, —1733-1815,— estuvo encargado de construir, conforme á los planos aprobados por el emperador, y de la cual se puso la primera piedra en 24 de Marzo de 1808. Teodoro Brogniart, á quien se consideraba con razón como el arquitecto más sa-

bio y más inventivo de todos los arquitectos del tiempo de Luis XVI, había adoptado el orden jónico, como el más conveniente al destino del palacio que tenía que edificar; pero cuando los cimientos estaban terminados y se principiaba á construir, se vió obligado, bien á pesar suyo, á reemplazar el orden jónico por el orden corintio y á modificar enteramente sus planos para levantar el edificio y darle más extensión, á fin de reunir á la Bolsa el Tribunal de Comercio. La decoración del edificio hubo de sufrir también cambios poco agradables, que no disminuyeron, sin embargo, la correcta belleza de esta soberbia construcción, continuada por Labarre á la muerte de Brongiar.



CAPITULO VII

EL GRABADO

Los grabadores del siglo XVII: los Aubran, Sdelinck, Sebastián Leclerc.—El grabado oficial.—Los talleres y las familias de grabadores.—El grabado al lápiz y en color.—La escuela de Bas.—Los grabadores de retratos: los Drevet.—Los Cochin y los Saint-Aubin.—Los libros ilustrados: Gravelot, Eisen, Masillier, Choffard.—Moreau el joven.—Debucourt.

DURANTE los últimos años del reinado de Luis XIV, el arte del grabado, que, bajo ese reinado, había estado tan gloriosamente representado por los más celebres artistas que jamás haya Francia producido, había caído en una suerte de abandono y de decadencia; no sólo el número de estampas en talla dulce que salían en las casas de los comerciantes de la calle Saint-Jacques habían singularmente disminuído, y aún disminuían cada día sin cesar, sino que, entre las nuevas estampas, apenas si se notaban algunas debidas al buril de los buenos grabadores que todavía vivían, ó que salían de sus talleres después de muertos; pues la mayor parte de los grabadores que se habían hecho un nombre en la segunda mitad del siglo XVII habían muerto, ó llegaban con rapidez, rendidos y abatidos, al término de su laboriosa vida.

El famoso Gerardo Audran, tercero de la familia Audran, discípulo y amigo de Le Brun, murió en París en 1691, después de haber adquirido la reputación del mejor grabador de historia que fuese capaz de reproducir magistralmente, por medio del grabado, las grandes composiciones de Poussin, de Le Sueur, de Le Brun y de Mignard. Antonio Masson, el maravilloso grabador de retratos históricos,

había muerto en 1702, once años después que su digno colega en la Academia real de pintura. El ilustre Gerardo Edelinck, que Luis XIV, había naturalizado francés lo mismo que su hermano y su tío empleándolos en los grandes trabajos de grabado, bajo los ojos del director de los Gobelinos, terminó, pues, malísimamente su carrera, á la edad de cincuenta y seis años en 1707, y el infatigable Sebastián Leclerc en 1714, en una edad mucho más adelantada, dejando una obra compuesta de más de cuatro mil piezas de todos géneros. En esta época, la mayor parte de los grabadores, eran editores y comerciantes de estampas, y el tiraje de las planchas grabadas se hacía en corto número de ejemplares, según las necesidades de la venta, lo que permitía conservar esas planchas en buen estado y restaurarlas á cada tiraje. Así se explica también cómo podían los antiguos cobres, sin deteriorarse, dar tirajes sin cesar repetidos, hasta tal punto que los grabados originales de J. Callot y de Israel Silvestre daban todavía pruebas tan bellas como las primeras.

El carácter del grabado francés no había cambiado, por cuanto continuaba siendo el mismo el de la pintura y dibujo. Los asuntos religiosos, sacados de la historia santa y de los Evangelios, lo mis-