

quiso ensayarse en la comedia, pero obtuvo escaso éxito; sus obras de esta clase presentan ciertos barrios de París, las maneras de las gentes del gran mundo y de sus criados; en una palabra, el marco exterior más bien que el alma de la sociedad de aquel entonces. Hay asimismo una parte de observación en las comedias, farsas y bufonadas de Tomás Corneille (1625-1709), de Scarrón (1610-1660) y de Cirano de Bergerac, lo propio que en las que Moliere, actor y autor, representó desde 1643 á 1658 en provincias y en París. Pero la primera comedia de carácter, en orden de fecha, *Les Precieuses ridicules* («Las preciosas ridículas»), no se representó hasta 1659, siendo Moliere y no el gran Corneille el verdadero creador de este género literario.

La fuerza creciente del espíritu clásico, de la que era ya testimonio el éxito de la reforma de Mairet, puede explicar la aparición durante los cinco ó seis años que siguieron á la Fronda, de tantos poemas épicos: el *Saint-Louis* («San Luis»), del P. Lemoyne, jesuita (1651); el *Alaric* («Alarico»), de Jorge de Scuderi (1654); la *Pucelle* («Doncella»), de Chapelain (1656); el *Clovis* (Clodoveo), de Desmarests de Saint-Sorlin (1657). Pero estas obras, inspiradas, como *La Franciada*, de Ronsard, en el deseo glorioso de dar á Francia «Homeros y Virgilio» y compuestas, como *La Jerusalén libertada*, del Tasso, sobre un modelo antiguo, anuncian, por el nuevo elemento que en ellas se introduce, es decir, lo maravilloso cristiano, «la contienda de los Modernos y de los Antiguos.»

También la novela busca su camino, y antes de llegar á la pintura de las costumbres, se extravía en toda suerte de esferas de acción: primero aparece la novela pastoril, cuya primera y más importante muestra es la *Astrée*; viene luego la novela pseudo histórica ó novela de clave (1); después la novela de aventuras y la novela geográfica (2); la novela científica (3), y, por último, la novela histórica (4), todas igualmente heroicas y extravagantes.

De toda esta literatura novelesca no quedarán más que algunas obras que se inspiraron en la realidad, como *Franción de Sorel* (1623), y sobre todo el *Roman Comique* («Novela Cómica»), de Scarrón (1651), cuyo héroe nos hace pensar á la vez en el *Panurgo* de Rabelais y en el *Gil Blas* de Lessage.

Por el número y el carácter de las Memorias es fácil juzgar el estado político de un país. Ya hemos visto que son pocos en número bajo un régimen de orden ó de opresión, al paso que abundan en las épocas de relajación, en que se emancipan las individualidades fuertes. Las agitadas regencias de María de Médicis y de Ana de Austria (sobre todo la última) han sido especialmente favorables á este género literario.

Todas estas Memorias del siglo xvii se distinguen de las del xvi en que conceden mayor espacio á la vida social y en que en ellas no aparece ya el hombre solo en su fuerte individualidad; contienen datos sobre la

(1) *La Carithée*, de Gomberville (1621).

(2) *La Polixandre*, de Gomberville (1629-1637).

(3) *Histoire comique des Etats et empires de la lune*, de Cirano de Bergerac (1659).

(4) *Cassandre*, de La Calprenede (1642-1645); *Artamene ou le Grand Cyrus* (1649-1653); *Clelie. Histoire romaine* (1654-1660), de la señorita de Scudery.

corte, la sociedad y la ciudad que no se encuentran en tanto número en las del siglo xvi, y no son simples autobiografías. Las Memorias de Bassompierre, llenas de relatos de fiestas y de intrigas galantes, dan la idea más brillante, más alegre y más vana del gobierno de María de Médicis; las de Pontchartrain, Brienne, Arnaldo de Andilly y del mariscal de Estrées, muestran, bajo las apariencias de una perpetua fiesta, los manejos y las luchas de los partidos y las intrigas de la corte y del gabinete.

Las Memorias de Richelieu se componen de dos partes: una, que contiene la descripción, escrita en bellísimo estilo, del reinado de Luis XIII hasta 1624, es positivamente obra del propio Richelieu, á lo menos en lo relativo al período de 1610 á 1619 y en su redacción definitiva; otra (1624-1638) es un resumen de los acontecimientos interiores y exteriores que al parecer escribieron, por orden de Richelieu, algunos secretarios, principalmente Aquiles de Harlay, obispo de Saint-Malo (5), para acompañar los documentos oficiales de su ministerio, sus cartas y sus consultas diplomáticas y políticas, pero en la cual hay páginas y algunos retratos de gran relieve que revelan la mano del cardenal.

Las Memorias de Nicolás Goulas son de un secretario de Gastón de Orléans que relata, con buen humor genuinamente francés, las escapatorias de su señor á los Países Bajos, sus escapatorias amorosas y las rivalidades de la pequeña corte de Blois. Las Memorias de Pontis, teniente de los guardias, muerto en Port-Royal, fueron redactadas por Du Fossé, un solitario, y á pesar de haber llegado hasta nosotros por este conducto, conservan toda su gracia y su viveza. Ningún documento da de una manera tan exacta como la biografía de ese oficial de Luis XIII la impresión de una nobleza alegre, atolondrada, aventurera, que va llena de entusiasmo en busca de estocadas y las devuelve con prodigalidad y que no se halla todavía cohibida por las exigencias de la vida cortesana. Estos hidalgos son soldados y no simples comparsas de la representación monárquica. ¡Qué lástima que la señora de Chevreuse no haya esorito sus aventuras para mostrarnos la existencia femenina que hiciera juego con esos héroes de novela!

El que quiera conocer el reverso de las grandes reputaciones de aquella primera mitad del siglo xvii, no tiene más que coger las historietas de Tallemant des Reaux, tan maliciosas y tan verdaderas, aunque sólo contienen la verdad á medias, puesto que el autor refiere únicamente lo que dice la maledicencia.

La regencia de Ana de Austria dió la materia brillante de las Memorias que no se publicaron, ó tal vez no se escribieron, hasta más adelante, en medio de la calma impuesta por el gobierno personal de Luis XIV, á saber: las Memorias de la Gran Mademoiselle, de la señora de Motteville, de La Rochefoucauld y del cardenal de Retz.

En Historia no puede citarse ningún nombre ilustre, á no ser que debamos incluir entre los historiadores de la época de Luis XIII á De Aubigné, cuya obra no se publicó hasta 1616. Mezeray es un escritor, pero Escipión Duplex no es ni esto siquiera.

(5) Roberto Lavollée, *Le «Secrétaire» des Mémoires de Richelieu*, «Revue des Études historiques», 1904, págs. 449-477.

Mientras la literatura se acerca á los antiguos, la ciencia se aleja de ellos, rechazando la autoridad de Aristóteles y hasta con el mismo principio de autoridad. El ejemplo viene de fuera: de Inglaterra, de donde el canciller Bacon, en su *Novum Organum*, denuncia entre las causas de errores la superstición de la antigüedad, aconseja á los sabios el estudio de la naturaleza y les enseña el método experimental; de Italia, en donde Galileo, uniendo la práctica á la doctrina, fabrica el telescopio, observa los astros y demuestra la rotación de la tierra sobre sí misma. Este trabajo de renovación científica no se realizó en Francia en las escuelas, puesto que las Universidades continúan enseñando la física y la metafísica de Aristóteles; la facultad de Medicina, que podría estar al corriente de lo que pasa en el extranjero, aun tiene por dioses mayores á Hipócrates y á Galeno; y el mismo Colegio de Francia, más libre que las universidades y no sujeto á los deberes y á los programas de enseñanza, no muestra mayor entusiasmo ni más iniciativa.

Los que hacen progresar la ciencia son gentes ilustradas de la burguesía y del mundo parlamentario: Viète (+ 1603), el creador del álgebra, es consejero del parlamento de Rennes y más tarde relator del *Hotel*; Fermat, uno de nuestros más grandes geómetras, es consejero del parlamento de Tolosa; Peiresc, gran coleccionador de animales, plantas é insectos, corresponsal, protector y amigo de los sabios del mundo entero, es consejero del parlamento de Provenza; y Esteban Pascal, matemático y presidente del Tribunal de los Arbitrios de Clermont, es padre de aquel niño prodigio que se llamó Blas Pascal. Pero estos espíritus eminentes se ocupan menos de ciencias experimentales que de matemáticas (ciencias de raciocinio), para las cuales estaban tal vez mejor preparados por el estudio de la escolástica y por su educación racional; y consagran á estas altas especulaciones sus ocios, sus vigiliias y sus fortunas.

A esta misma clase social pertenece Descartes. Nacido en La Haya, en Turena, en 1596, de un padre consejero en el parlamento de Rennes, estudió en el colegio de Jesuitas de La Fleche (1604-1612) y vivió luego algunos años en París dedicado al estudio y al placer del juego. En 1616 estudia derecho en la Facultad de Poitiers; en 1617 se alista como voluntario en el ejército holandés; en 1619, pasa al servicio militar de Baviera; desde 1620 á 1629 viaja por la Alemania del Norte y por Italia, regresa luego á Francia, se establece después en Holanda, en donde permanece veintinueve años, y muere en 1650 en Estokolmo, adonde le habían atraído las promesas de la reina Cristina.

Descartes no es, pues, ni un sabio de profesión ni un filósofo de gabinete. Es de carácter inquieto, curioso é inestable, muy aficionado á viajar y tan celoso de su tiempo y de su libertad que para reservar el uno y defender la otra abandona su patria por temor á las exigencias de la sociedad y á la intolerancia de las doctrinas oficiales. Nunca compró un cargo, ni desempeñó función alguna, ni vivió más que para el estudio. Constituye una verdadera novedad. Nadie, bajo más graves apariencias, es más irrespetuoso que él con el pasado; todo lo que se relaciona con la educación de su tiempo le merece las mismas censuras, así los restos de la Edad media como las reformas del Renacimiento, la educa-

ción escolástica ó la educación literaria; y desprecia la cultura de los libros, pues quiere ver los hombres y las cosas directamente, sin intermediario.

Desde que estudiaba en el colegio había mostrado gran afición á las matemáticas que más adelante cultivó con gran provecho, habiendo creado la geometría analítica por medio del empleo sistemático de las coordenadas, y simplificando el álgebra con la invención de los exponentes.

Pero de estos descubrimientos se alaba muy modestamente; muy distinto era el servicio que creía haber prestado al espíritu humano. En 1619, durante su campaña de Alemania, habíase encerrado, para meditar, en una habitación con estufa, y una noche (10 de noviembre), en un sueño, continuación del ardiente trabajo del día, «parecióle que de lo alto del cielo descendía el espíritu de la verdad para posesionarse de él.»

Era la revelación de un método aplicable á todas las ciencias y que permitía resolver el problema del mundo: «la matemática universal.» Este método no es la inducción baconiana que parte de los hechos aislados para elevarse hasta las leyes, ni el método deductivo cuyo principal instrumento es el silogismo y que vacía, por decirlo así, las generalizaciones de todo su contenido sin añadirles nada; es el método geométrico que, partiendo de los principios y de los axiomas, va avanzando poco á poco, de demostración en demostración, de teorema en corolario, por el campo de lo desconocido.

El *Discours de la Methode* («Discurso del Método»), que no se publicó hasta 1637, expone las reglas y enseña á qué resultados ha llegado Descartes aplicándolas á la solución de diferentes problemas físicos y metafísicos.

Descartes piensa consolidar de este modo los principales dogmas del espiritualismo, tales como la existencia de un Dios, creador y providencia del mundo, y la espiritualidad é inmortalidad del alma.

Siguiendo siempre el camino de la consecuencia, distingue rigurosamente lo que es del cuerpo y lo que es del alma; el alma es pensamiento, la materia extensión; los sonidos, los colores, los olores, los sabores son cualidades sensibles ó, como hoy diríamos, subjetivas, pero que tienen por fundamento movimientos de la materia; el cuerpo mismo no es sino materia, y los fenómenos biológicos son funciones de la materia y por ende comensurables; el animal es una máquina admirablemente montada, un autómata más perfecto que las obras análogas del hombre; sólo el pensamiento, función única del alma, no es reductible al movimiento.

«Dadme, dijo Descartes, según parece, materia y movimiento y reharé el mundo.» Y en realidad de verdad, lo ha rehecho hipotéticamente. La materia es infinita, lo llena todo sin dejar hueco alguno, y es arrastrada por movimientos giratorios de los cuales los más importantes son los torbellinos cósmicos. En cada uno de éstos, la fuerza centrífuga oprime hacia la periferia del mismo los «corpúsculos redondos» de la materia celeste y reúne en el centro la mayor parte de la «materia sutil» que toma allí la forma esférica del lugar que ocupa y se convierte de este modo en el «sol» del torbellino. De estos soles primitivos, los unos se revisten de una corteza de materia sutil hecha inerte y prove-

niente de los torbellinos vecinos, y otros permanecen fluidos y luminosos; los primeros son los planetas de sistemas astronómicos arrastrados con su movimiento propio alrededor de los segundos, que son los soles definitivos.

Por la misma fuerza centrífuga y por los impulsos que de ella se derivan explicaba Descartes, además, las propiedades físicas de la materia, tales como la luz y la gravedad. De modo que, en último resultado, á la mecánica, y á una mecánica enteramente geométrica, pedía la explicación de toda la astronomía y de toda la física, es decir, de todo el Universo (1).

Este gran metafísico, en su poderoso esfuerzo por adivinar el sistema del mundo, acertó en muchas cosas; y si no está probablemente en lo justo cuando se alaba de haber sugerido á Pascal el famoso experimento para demostrar el peso del aire, es positivo que lo imaginó por sí solo; del mismo modo que si no puede disputar á Huygens la gloria de haber explicado por las ondulaciones la propagación de la luz, en cambio á él se deben el descubrimiento de la ley de la refracción y la explicación por medio de la misma del fenómeno del arco iris.

De modo, pues, que esta primera generación científica se compone no de experimentadores pacientes, sino de geómetras y de lógicos que han sobresalido especialmente en el álgebra, en la geometría y en la metafísica.

Descartes, el más osado de todos ellos, se lanza de un salto á la explicación del sistema del mundo; pues su fe en el poder de la razón no tenía límites, confianza tanto más notable cuanto que contrastaba con su carácter prudente y tímido por naturaleza. Sabido es, en efecto, que dejó de publicar el *Traité du Monde* («Tratado del Mundo»), en que exponía la rotación de la tierra, cuando supo que la Inquisición romana había condenado á Galileo á retractarse. Mas no abrigaba la menor duda sobre la aptitud de la Razón para percibir la realidad. Por su osadía es realmente hombre de su época, y por el golpe que asestó contra la doctrina de la autoridad inaugura en Francia los tiempos del libre examen.

El adversario de Descartes no es Gassendi, sacerdote provenzal y uno de los padres del sensualismo, sino Blas Pascal, hijo de Esteban, que á la edad de doce años reconstituyó los seis primeros libros de Euclides, leídos ocultamente en una tarde, á los diez y seis escribió un tratado sobre los cónicos y á los diez y ocho inventó una máquina aritmética, y que tiene sobre Descartes la ventaja de haber hecho la prueba experimental del peso del aire. También él creyó en la razón, pero, iluminado por la gracia, convertido al jansenismo, penitente y arrepentido (noviembre de 1654), descubre con terror el daño que á la busca de la salvación causaban esas especulaciones de la inteligencia en las que el orgullo se complace y se exalta. En su famoso coloquio con el señor de Sacy sobre Epicteto y Montaigne reproduce los argumentos de los escépticos contra la razón, con la intención puesta á la vez en los que piensan llegar á la verdad por sus solos conocimientos y en los que quieren llegar á la virtud por sus solas fuerzas.

(1) Hannequin, *Histoire littéraire*, IV, 503.

Al mismo tiempo que escribe las *Provinciales* para defender Port-Royal y la austeridad de la moral cristiana contra la relajada casuística de los jesuitas, proyecta demostrar en contra de los incrédulos, de los indiferentes y de los malos cristianos la verdad de la religión de Cristo. La adhesión respetuosa de Descartes á la religión establecida y á la moral convencional y su firme propósito de dejar á una y á otra fuera de la duda metódica, no podían satisfacer ni tranquilizar á Pascal, quien veía que la razón invadiría los dominios reservados á la fe y que el racionalismo conducía directamente á la incredulidad. Y aun cuando fuese respetada la línea de demarcación, ¿no era un ultraje á la religión abandonarle sólo una parte del hombre en vez de entregárselo por entero?

A esa razón soberbia que pretende reemplazar á la fe, Pascal opone la incoherencia de su obra social: instituciones, costumbres y leyes. ¿Cómo podría explicar el Universo siendo ella para sí misma un misterio? La debilidad del hombre y su grandeza, las ambiciones y los desfallecimientos de su voluntad, su superioridad sobre la materia orgánica ó inorgánica, en su condición de ser pensante, y los errores de sus sentidos y de sus juicios son otras tantas contradicciones que ni las religiones, salvo una, ni las filosofías han logrado conciliar. Sólo el cristiano tiene la clave de este enigma, pues sabe que la descendencia de Adán, corrompida por el pecado original, ha sido redimida por la sangre de Cristo, pero no restablecida en su primitiva nobleza, y que sus miserias provienen de su caída, del mismo modo que su grandeza se deriva de su divino origen.

Pascal murió á los treinta y nueve años, después de muchos ó más bien después de toda una vida de sufrimientos. De su apologética sólo quedan pensamientos y fragmentos, sublimes en su aislamiento. «Pascal, admirable escritor cuando completa, es aún superior en aquello en que fué interrumpido.»

Su sensibilidad y su pasión unidas á su lógica formaron un estilo lleno de vigor y de vida, irónico ó vehementemente, preciso y pintoresco, que hace de él uno de los más potentes y elocuentes de nuestros escritores, uno de los maestros de la lengua y el primero cronológicamente de los prosistas de genio.

III.—El arte y la escuela neo-clásica (1594-1661) (2)

El Arte, durante los reinados de Enrique IV y de Luis XIII, ó, para hablar con más exactitud, desde la entrada de Enrique IV en París (1594) hasta el gobierno personal de Luis XIV (1661), sigue la misma evolu-

(2) FUENTES: Véase la bibliografía citada en las págs. 221, 224, 226 y 227, y también la de la obra de Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, 1893, passim y en particular las notas de las páginas 220-223. Guillet de Saint-Georges, *Mémoires inédites sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publicadas por Dussieux, 1854, 2 vol. Andrés Felibien, *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bastimens de France*, publicadas por la «Société de l'Histoire de l'art français», 1874. *Le chateau de Fontainebleau au xvii^e siècle* (1625), «Mémoires de la Société de l'histoire de Paris», XII, 1885. *Procès-verbaux de l'Académie royale de sculpture et de peinture*, publicadas por Anatolio de Montaignon, tomo I, 1875 («Société de l'Histoire de l'art français»). F. Mazerolle, *Les médailleurs français du xv^e*

ción que la literatura; este período representa el fin rápido del Renacimiento y, en el transcurso de unos sesenta años, la implantación, aunque no exclusiva, de una nueva escuela, la escuela neo-clásica ó académica. Después de las últimas producciones de los sobrevivientes del siglo xvi, nace y se extiende, al través de las resistencias del pasado y del gusto nacional, el sistema que prevalecerá y triunfará durante el reinado de Luis XIV.

El arte francés se había inspirado en el Renacimiento italiano, bien que con originalidad; y cuando, agotado por el esfuerzo de su producción, necesitó renovarse, dirigióse también á esos iniciadores extranjeros que le recomendaban una primera prueba, su gloria universal y el prestigio de la Antigüedad, de la cual les creía continuadores é intérpretes fieles. Y dócilmente, desde los comienzos del siglo xvii, volvió á entregarse á su escuela; pero ya no se estimó bastante llamar á Francia á los maestros italianos, sino que los franceses fueron á tomar lecciones en el país de origen de las artes, con lo cual el contacto fué directo y la impresión más profunda. De este modo revélase á la admiración de los visitantes y se impone á su veneración la Italia entera, con su civilización, su naturaleza y su cielo, con la obra de sus grandes muertos y la de sus discípulos vivos, con sus monumentos del pasado en ruinas y sus iglesias y sus palacios en pie. La mayoría no se limitan á adorar de paso las reliquias de la antigüedad y las magnificencias del tiempo presente, sino que establecen su residencia en aquellos sagrados lugares. A excepción de Le Sueur, de los Le Nain, de Felipe de Champagne y de La Hire (1), todos los pintores de nota realizan su peregrinación á Italia: Nicolás Poussin pasó allí casi toda su vida; el pintor Simón Vouet y el escultor Sarrazin permanecieron el uno quince y el otro diez y ocho años en aquel país, y Esteban Martellange, hermano coadjutor de la Compañía de Jesús, trajo de él el estilo que iba á predominar en la arquitectura religiosa de Francia. El mismo Enrique IV consideraba esa excursión á Italia, ó á lo menos una permanencia en Roma, favorable á la perfección del talento; y en 1609 escribía á Savary de Breves, su embajador cerca del papa, recomendándole un joven pintor que prometía mucho, Renato Le Franc,

siècle au milieu du xvii, 3 vol., 1892-1894 («Coll. Doc. inédits»).

OBRAS DE CONSULTA: Enrique Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, 1893 (mi principal guía). L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, publicadas por E. Lemonnier y Andrés Michel, tomo III; *Origines de l'art moderne*, 1907. Adolfo Bertz, *Topographie historique du vieux Paris. Région du Louvre et des Tuileries*, tomo II, 1866 («Collection de l'histoire générale de Paris»). Andrés Michel, *L'art en Europe* (1648-1716), cap. IX del tomo V de la *Histoire générale de Lavis* y Rambaud. Alberto Babeau, *Le Louvre et son histoire*, 1895. Dr. Enrique barón de Geymüller, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, 2 fasc., Stuttgart, 1898-1901. Pablo Mantz, *La Peinture française du ix^e siècle à la fin du xvi^e*. Enrique May, s. d. («Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts»). Charvet, *Etienne Martellange*, 1874. Raúl Rosieres, *L'évolution de l'architecture en France*, 1894. Pfnor, *Le château de Vaux-le-Vicomte*, 1890. Oliverio Merson, *La peinture française au xvii^e et au xviii^e siècle*. Enrique May, s. d. («Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts»). Gonse, *La sculpture française depuis le xiv^e siècle*, 1895. Pablo Desjardins, *Poussin. Biographie critique*, s. d. («Coll. des Grands Artistes»). Andrés Fontaine, *Quid senserit Carolus Lebrun de arte sua?* (tesis latina, 1903).

(1) Lemonnier, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, pág. 91.

que marchaba á Roma para ver «tantos buenos maestros y tantas obras hermosas.» En esto podemos ver el origen más remoto y muy humilde del proyecto de establecimiento en Roma de una Escuela francesa oficial de aprendizaje artístico.

Los flamencos, que en tan gran número emplean Enrique IV y Luis XIII, toman el mismo camino. La tradición de su escuela nacional, su temperamento y su amor al natural parecían buena defensa contra el idealismo del Renacimiento; pero, á partir del siglo xvi, también ellos habían sido conquistados por las tendencias dominantes; y ahora van al otro lado de los Alpes para aprender á despreciar la mitad de la realidad y á transfigurar la otra mitad, y en vez de impedir á los franceses que imiten á los italianos, les dan con frecuencia el ejemplo de ello.

Flamencos y franceses buscan en Italia la Antigüedad, sin distinguir entre la latina y la griega; pero en realidad no saben de Atenas más que su grandeza y sólo de odas conocen los templos destruidos de la Italia meridional y de Sicilia. Lo que ven y admiran es el Coliseo, en parte derruido, pero soberbio todavía; los arcos de triunfo descantillados, las columnas, últimos testigos de los edificios desaparecidos, y el Panteón de Agripa con su cúpula, único monumento que se conserva entero en medio de tantas ruinas. Por lo demás, tal vez aquellos artistas no habrían sabido apreciar la armonía de las proporciones, la belleza de líneas, la gracia serena y la belleza, por decirlo así, inconsciente del Partenón. El arte romano de la época imperial era á primera vista más capaz de causar impresión por la amplitud de sus masas, la majestad de sus formas y la ostentación de su poder.

Los grandes arquitectos italianos se habían formado en presencia de estos modelos. Las iglesias y los palacios que habían construido los Peruzzi, los San Gallo, los Vignole y los Palladio, venían á ser la aplicación y el desenvolvimiento de las reglas sentadas por los romanos; y para suplir las lagunas de los monumentos, todos aquellos artistas habían tomado por guía á Vitruvio, el teórico y el contemporáneo del arte romano del tiempo de los emperadores, cuyo libro era para ellos una Biblia. A excepción de Miguel Angel y de su escuela, todos los constructores profesan «el respeto de los órdenes, tales como habían sido elaborados por la antigüedad romana.»

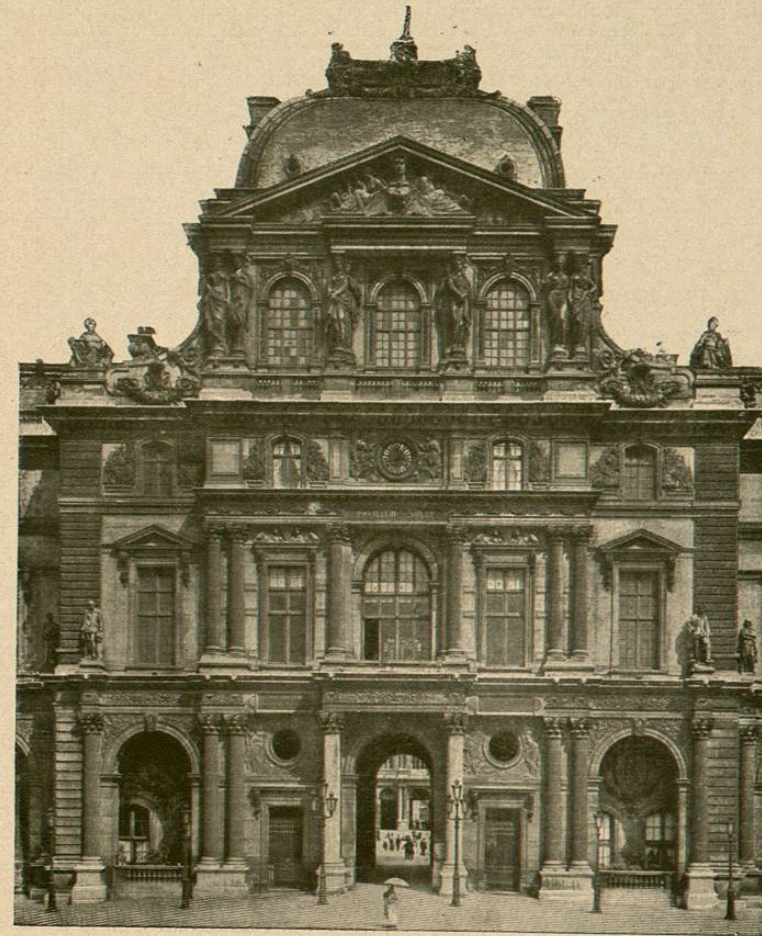
Tampoco era puramente griega la estatuaría antigua recogida en las colecciones del Vaticano y de los particulares. Las estatuas más admiradas, como el Apolo, el Lacoón, el Torso, la Ariana y el Hércules de Farnesio, eran ó imitaciones de un modelo griego interpretado brutalmente, como la última citada, ó bien obras del helenismo asiático que, por el relieve de las musculaturas ó por la afectación de las actitudes ó por su expresión extremada, se ajustaban más al gusto un tanto rudo de los romanos que á la perfección discreta del arte de la época bella. A imitación de Miguel Angel, pero sin el genio de éste, los escultores más renombrados de la decadencia italiana, Juan de Bolonia (1525-1608) y el Algarde (1583-1664), interpretaban estos modelos y transmitían á los franceses que en su escuela se formaban sus admiraciones y su afición á los plagios.

Como en aquella época no se conocen de la escuela

antigua más que los *Grotteschi* y las *Nozze Aldobrandine* (1), los pintores copian las estatuas, los bustos y los bajos relieves; y cuando estudian á los italianos acuden á los maestros contemporáneos, á quienes tienen por los intérpretes más fieles de la antigüedad, al jefe de la escuela boloñesa, Anibal Carraccio, y á sus discípulos el Guido, Lanfranc y el Albano «copiosos improvisadores de mitologías para techos y de cuadros de santidad sin piedad» y que sobresalen, no sin talento, en el «noble

tiéndolos y armándolos á la antigua, ó á lo que ella cree tal, alterando la verdad de los tiempos, de los lugares y de las condiciones sociales, y deformando ó desnaturalizando la realidad con el pretexto de idealizarla. Aquella pintura es fríamente correcta y frívolamente expresiva; nunca emociona, porque nunca ofrece seres vivientes.

Estas buenas cualidades, belleza de formas, pureza de líneas, horror á lo vulgar, y estos defectos, falta de



Pabellón del Reloj, del palacio del Louvre

procedimiento de reproducción de los modelos recortados ó picados (2).»

Tales son las lecciones que los franceses encuentran en Italia y que siguen dócilmente. El culto que profesan á la antigüedad y á los italianos hace que en todo imiten á la antigüedad y á Italia: los arquitectos reproducirán los órdenes, las columnas, la cúpula del Panteón y harán consistir la originalidad únicamente en variar y combinar los elementos de la arquitectura romana; la escultura reproducirá indefectiblemente los hermosos gestos, los bellos cuerpos, las nobles actitudes de las estatuas antiguas; y la pintura, que se resiente de haberse inspirado demasiado en el arte escultórico, dará á todos sus personajes una actitud teatral y afectada, vis-

naturalidad, de verdad, de vida y de color, é impersonalidad de las figuras, constituyen el neo-clasicismo ó academicismo que de Italia importaron los artistas franceses del siglo xvii.

No se crea, sin embargo, que esta forma de arte imperara exclusivamente desde 1600 á 1660, puesto que el genio nacional se defiende y á veces hasta se manifiesta de un modo brillante. En efecto, hay en Francia arquitectos que construyen á la italiana sólo á medias, y aun á veces ni á medias siquiera; escultores que, como Simón Guillaín, modelan verdaderos cuerpos; pintores y grabadores como los Callot, los Bosse y los Le Nain, que pintan los soldados, los mendigos, los cortesanos y los burgueses tales como los ven y tales como son; y retratistas fieles á la tradición de los Clouet, que reproducen con la misma exactitud los trajes que las facciones de sus modelos. En la misma pintura religiosa, en la que Italia se imponía por el gran número de cuadros de este género, algunos artistas ingenuamente religio-

(1) Son frescos encontrados, los *Grotteschi* en el siglo xv en un corredor abovedado de la Casa dorada de Nerón, y las *Nozze Aldobrandine*, en el Esquilino á principios del xvii, al final del pontificado de Clemente VIII (Aldobrandini).

(2) Pablo Desjardins, *Poussin*, págs. 40 y 43.