

castillo de Blois, en donde Gastón de Orléans hizo trabajar á Francisco Mansart: al lado del ala de Francisco I y de su elegante escalera exterior, una fachada fría ostenta el progreso del estilo académico. El palacio del Luxemburgo, construido por Salomón de Brosse tocando al recinto de París, en un terreno que María de Médicis había comprado en 1612 al duque de Luxemburgo-Piney, es de un arte más original y viene á ser, por su estilo, un término medio entre las construcciones francesas y los palacios del Renacimiento italiano, pues si bien con sus almohadillados recuerda el



Aparición de Jesús á la Magdalena, cuadro de Eustaquio Lesueur

palacio Pitti, es francés por su disposición general, por sus alas retiradas hacia atrás, por sus altas techumbres y por la sencillez de su decorado.

El vuelo que toma la vida de sociedad y las prolongadas estancias de la aristocracia en las ciudades multiplican los palacios, «siendo quizás el edificio más completo en este género el palacio Lambert,» construido para un presidente de la Cámara de las Cuentas por Le Vau (Luis), que fué el arquitecto favorito de Mazarino y de Fouquet. Como el palacio no se hacía para el público, sino para la «sociedad» (1) que lo frecuentaba, el decorado de la calle era generalmente sobrio; la puerta cochera estaba adornada y lo estaban aún más las fachadas del patio y del jardín; la escalera se desarrollaba «amplia y majestuosa,» y en las salas de recepción imperaba el mayor lujo, muy distinto, sin embargo, del de nuestros días, pues sólo se veían en ellas unos cuantos muebles, sin baratijas ni cortinajes ingeniosamente plegados. Los tapiceros de entonces

(1) Lemonnier, pág. 253.

son los pintores y los escultores, que con «los adornos en relieve, los estucos, los dorados y los frescos,» animan, alegran y coloran la desnudez de los techos y la uniformidad de las paredes.

La aristocracia, sobre todo la aristocracia nueva, compuesta de parlamentarios, asentistas y ministros, se construye en el campo castillos más grandes y más hermosos que los palacios de las ciudades, con patios por delante, jardines por detrás y rodeados por todos lados de parques. Las «casas» de Richelieu en Rueil y en Richelieu, que son los ejemplares más grandiosos

de esta clase de edificios, sólo los conocemos por los grabados; delante del castillo de Richelieu, Le Mercier había edificado, para que le sirviera de marco, una población con largas avenidas que se cortaban en ángulo recto, y una iglesia; y esta población, esta iglesia y este castillo formaban un conjunto en el que más adelante habían de inspirarse los que construyeron Versalles.

«El castillo debía constituir el centro artístico de la obra, del mismo modo que constituía su razón de ser... Un primer patio, luego otro á cuyo lado se alzaban las dependencias ó casas de habitación, preceden al castillo propiamente dicho... El cuerpo principal es macizo, severo y frío; nada se ve en él que rompa la armonía ó, mejor dicho, la rigidez de las líneas; en parte alguna hay un rincón reservado á la imaginación y á la fantasía; todo es austero y, por lo mismo, todo deja la impresión de la grandiosidad (2).» El castillo de Vaux-le-Vicomte, construido veinte años después por Le Vau para Fouquet, contrasta por su magnificencia con esta seve-

(2) Lemonnier, pág. 255.

ridad; columnatas, pórticos, varias cúpulas dispersan ó suavizan el efecto de conjunto; «en los jardines, en donde podía desplegarse una fantasía más libre sin chocar demasiado con la estética, las fuentes, los surtidores, los grupos de rocas y las estatuas componen una decoración mitológica agradable á los ojos.» Richelieu y Vaux-le-Vicomte son las etapas que conducen al Versalles de Le Vau y de Julio Hardouin.

En tiempo de Luis XIII, como en el de Enrique IV, la escultura muéstrase influida de una manera desigual por las seducciones del arte italiano y por las tradiciones del arte flamenco y francés. Pocas obras nos quedan

Pero en donde mejor se mantienen las cualidades nacionales es en el retrato. Las medallas y los bustos de Guillermo Dupré y de Warin y las estatuas de reyes del monumento (2) del Pont-au-Change, de Simón Guillaín, son armonizaciones notables del arte con la realidad. Guillaín había representado á Ana de Austria «con toda la expansión de la vida y toda la soberbia de la raza,» sin disimular la plenitud de sus formas, reproduciendo con «absoluta verdad el traje bello de la época, el vestido que descubría los hombros» y las mangas cortas que dejaban ver los brazos y las manos, aquellas manos regias cuya belleza encomiaban los contemporáneos.



Moisés salvado de las aguas del Nilo, cuadro de Nicolás Poussin

de aquella época, en la que, por otra parte, no brillaron en este género artístico grandes talentos (1).

Son en gran número los escultores flamencos ó de origen flamenco: Van Opstal, Simón Guillaín, cuyo padre, Nicolás Guillaín, nació en Cambrai, y Juan Warin, de Lieja. De Italia llegan barcas llenas no de artistas, sino de obras antiguas y modernas, habiendo recibido Richelieu, en un solo año (1633), «60 estatuas y 60 bustos» para el decorado de sus palacios; de esta suerte se conservaban y fortalecían las lecciones que los franceses habían ido á aprender en Italia. El escultor Jacobo Sarracín, que figuró en su tiempo como jefe de escuela, pasó en Italia diez y ocho años; esto no obstante, sus obras, por lo menos las que se conservan, tienen un carácter personal, siendo las principales de ellas el sepulcro de Enrique II, príncipe de Condé (actualmente en Chantilly), cuyo simbolismo no es pagano; las Cariátides que sostienen la cúpula del Pabellón del Reloj, en el Louvre, y las Famas puestas debajo del frontón, unas y otras notables «por su nobleza y suavidad.»

(1) Principales escultores: Gerardo van Opstal (1597-1668), Simón Guillaín (1581?-1658), Juan Warin (1604-1672), Jacobo Sarracín (1588-1660), Guillermo Dupré (nacido hacia el 1576, † en 1643).

«Nada de ropajes antiguos, nada tampoco de alegoría simbólica.»

Los más recientes escultores de aquel período, Francisco Anguier (1613-1669), que construyó el sepulcro de Enrique II de Montmorency (en Moulins), y su hermano Miguel Anguier (1614-1686) cultivan el género pomposo, la escultura funeraria de lujo ó, como puede decirse, de «oración fúnebre.» Con ellos empieza la gran escultura decorativa del tiempo de Luis XIV.

La misma complejidad hallamos en la pintura (3). En 1621, María de Médicis llamó á París á Rubens y le hizo pintar, para una de las galerías del Louvre, los principales episodios de su casamiento y de su regencia; y más adelante, cuando quiso decorar las otras galerías, dirigióse á Guido Reni y al Josepino (José Cesari, llamado el Giuseppino), que no vinieron. Esta elección de un flamenco y dos italianos nos demuestra claramente

(2) Monumento reconstruido hacia el año 1647 y que participaba á la vez del arco de triunfo, del pórtico y de la fachada decorativa.

(3) Principales pintores: Felipe de Champaigne (1602-1674), Simón Vouet (1590-1649), Francisco Perrier (1590-1650), Sebastián Bourdón (1616-1671), Antonio Le Nain (1588?-1648), Luis Le Nain (1593?-1648), Mateo Le Nain (1607-1677), Eustaquio Le Sueur (1616-1655), Nicolás Poussin (1594-1665).



el eclecticismo ó más bien la confusión del gusto de aquella época.

Uno de los mejores retratistas de aquel tiempo, Felipe de Champaigne, es un flamenco neto; percibe los rasgos dominantes de una fisonomía, los que son manifestación de un carácter, y los fija y acentúa, mostrando el alma debajo del cuerpo, y lo que en tal ó cual hombre hay de esencial y constante al través de las inconstancias de la vida y de la edad. ¿Quién, en presencia del retrato de Richelieu, no advierte las cualidades más características del cardenal-ministro, el espíritu dominador y soberbio, la voluntad inflexible?

La mayoría de los franceses, sin embargo, se italianizan de una manera desatinada. Simón Vouet (1590-1649), el gran pintor de la época (aunque hoy olvidado), estuvo quince años en Italia y fué el maestro y el predecesor de los pintores de grandes composiciones heroicas, mitológicas y alegóricas del reinado de Luis XIV.

A su lado encontramos á Francisco Perrier y á Sebastián Bourdón, ambos pintores de gran facilidad, brillantes, sin profundidad, pertenecientes á la categoría de aquellos de los cuales decía Poussin más adelante que trabajan «jugando» y «pintan cuadros en veinticuatro horas.»

La influencia de Italia se deja también sentir en Eustaquio Le Sueur, á pesar de no haber visitado aquel país. Este pintor imita á Rafael (San Pablo predicando en Efeso) y pinta asuntos mitológicos en los «gabinetes» del palacio Lambert; pero se distingue de los artistas de aquel grupo por la sinceridad de su inspiración, y en él revive algo del alma seria y de la imaginación ingenua de los antiguos iluminadores (Vida de San Bruno).

Diferenciándose más aún de la pintura italo-clásica de Vouet, sobrevive el realismo en la obra de los Le Nain, ó á lo menos en la de uno de los tres hermanos, y también (aunque de otro modo) en la de los grabadores Jacobo Callot y Abraham Bosse. Callot, como los burlescos de la literatura, Scarrón y Cirano de Bergerac, tiene la imaginación fogosa, grosera y sobre todo libre y sin la menor sujeción á los preceptos académicos.

En esta época no hay más que un gran pintor, Nicolás Poussin, y si se le quiere incluir entre los neoclásicos, preciso es concederle un puesto aparte, muy por encima de todos los pintores, franceses é italianos, de su tiempo.

Normando de nacimiento, como Corneille, Poussin, á la edad de treinta años se estableció en Roma (1624), en donde pasó el resto de su vida, salvo una estancia de dos años en Francia, y en donde falleció en 1665.

Allí más que en ninguna otra parte encontraba la antigüedad, por la cual sentía culto y hasta superstición y cuyos restos estudió piadosamente, examinando, copiando y midiendo con compás las estatuas y aun la nariz del *Antinous*. Inspiróse en las *Bodas Aldobrandinas*, y muchas de sus pinturas están tomadas de la historia griega y romana ó de la mitología, y en sus mismos cuadros religiosos buscó con preferencia los asuntos del Antiguo Testamento. Cuando trata temas cristianos, mezcla en ellos reminiscencias paganas, representando, por ejemplo, en el *Milagro de San Javier* al Dios Padre con las facciones de Júpiter. Su famosa serie de los *Siete Sacramentos* no produce emoción religiosa algu-

na (1): «La Cena es para él un festín de filósofos, y pinta *gallardamente* el sacramento de la *Extremaunción*, diciéndose una y otra vez que es un asunto digno de Apeles, que tan aficionado era á representar tránsitos (2).» Artista ante todo, parece olvidar que es cristiano.

Su gran admiración por la antigüedad es debida á que los monumentos que de ésta subsisten responden á su concepción íntima del arte, existiendo, por tanto, entre ella y él mucha afinidad; la escultura antigua, á falta de pintura, le ofrece los cuerpos bellos, y los bellos ademanes y actitudes de que está enamorado. Poussin es un idealista que toma de la realidad todo lo que tiene de bella y aun le añade algo, prescindiendo, en cambio, de sus fealdades y de sus defectos. Como los escultores, se impondrá la obligación de no traspasar ciertas medidas y se vedará á sí mismo el expresar pasiones que puedan romper la armonía de las formas. Por miedo de alterar la dignidad de las figuras, las pinta bellas, impersonales, serenas; expresa el sentimiento por medio de una actitud, de un gesto; fija, por decirlo así, la emoción, y desconfió de las brillanteces del color como de las agitaciones demasiado vivas del alma. En la interpretación del paisaje le asaltan las mismas preocupaciones en punto á elección; exacto en los detalles, hasta el punto de regresar de sus paseos con un pañuelo lleno de flores, de guijarros y de musgos para copiarlos, no se deja imponer por la naturaleza el conjunto de un cuadro. Ha estudiado más que suficientemente la campiña romana y nadie mejor que él ha comprendido la salvaje grandiosidad de la misma, reconociéndose fácilmente en sus obrascieros rincones del valle del Tíber; pero al pintar guiándose por sus recuerdos ó por sus croquis, no dejó de arreglarlos ó modificarlos, y su imaginación más que su visión fué la que dirigió su mano.

El idealismo, á fuerza de proponerse la belleza, se ve reducido á tener que repetirse; pero un artista como Poussin se substraerá, merced á su labor y á su genio, á las fatalidades de la escuela.

No pinta al azar de la inspiración, como esos pintores decoradores, esos «chafallones» como él les llama, que, «silbando,» llenan los techos y las paredes de una mitología abundante y vulgar; sino que no coge el pincel hasta después de haber meditado mucho su asunto y examinado diversos modos de tratarlo; y cuando ha fijado su plan, hace que los personajes y los lugares coadyuven á ilustrar aquella concepción de la obra, subordinando rigurosamente las partes al todo, los episodios al tema principal. Hasta el paisaje ha de estar en completa armonía con la idea generatriz, así es que cuando la naturaleza no suministra los elementos necesarios para ello, Poussin los inventa. En el *Moisés golpeando la peña* no representa el desierto de Arabia tal como es, sino que pinta un «desierto psicológico recargado con todos los accidentes del terreno que simbolizan la turbación de los espíritus, la desesperación de los israelitas antes del momento en que brota la fuente milagrosa (3).» Las horas del día y las coloraciones no serán las mismas, según que se trate de una escena

(1) Lemonnier, pág. 322.

(2) Pablo Desjardins, *Poussin*, pág. 104.

(3) Lemonnier, pág. 94.

triste, alegre ó amorosa, pues del cuadro ha de desprenderse una impresión perfecta de unidad.

De suerte que Poussin conserva del arte idealista todo lo que tiene de excelente, como la nobleza de las actitudes, la pureza de las líneas y la belleza de las formas, y le añade todo lo que él lleva dentro de sí mismo como producto de su propio genio y patrimonio de su raza y de su tiempo. Es un francés y un contemporáneo de Corneille, de Descartes, de Pascal y de Richelieu y tiene, como todos estos grandes hombres, una fuerza de razón, y aun puede decirse de elocuencia, que comunica á la pintura. Tiene formado tan alto concepto del arte que lo preserva de toda afectación, de toda vulgaridad y de toda grosería. Este normando de porte rudo, de amargas frases, sencillo y brusco, ha evocado, desde su modesta casa del Pincio ó de la *Via Paolina*, las formas más perfectas y ha vivido un sueño de belleza ideal.

El arte neo-clásico se aprovechó de la gloria de Poussin, á pesar de ser ésta tan personal, y fué ganando cada día mayor terreno hasta lograr un triunfo definitivo en tiempo de Luis XIV. La fundación de la Academia de escultura y de pintura en 1648 constituye una fecha memorable en esta marcha progresiva; pues si bien esta sociedad de artistas no llegó á ser una potencia oficial hasta los días de Colbert y sólo entonces tuvo en la esfera de las bellas artes la misma autoridad que la Academia francesa en la de las letras, fué desde su origen el centro de la nueva escuela. Su miembro más respetado era Carlos Lebrún, que durante una estancia de cuatro años en Italia, desde 1642 á 1646, había copiado de la antigüedad «todo lo que se ofreció ante sus

ojos,» estatuas, armas romanas, objetos del culto, etcétera. De regreso en Francia, conquistó rápidamente la celebridad y ya en 1649 pintó en la galería del palacio Lambert la «Apoteosis de Hércules.» Muy estimado por Fourquet, y encargado de dirigir los trabajos de decoración de Vaux y de Saint-Mandé, había de gozar de la misma consideración cerca de Luis XIV, que le nombró su primer pintor. Lebrún fué el representante más eminente de ese estilo impersonal, vago y noble, teatral y falsamente antiguo que disfraza los asuntos, los personajes, los lugares y los tiempos; en otros términos, del estilo académico.

Pero en la época de Richelieu y de Mazarino el arte no se inspira únicamente en Italia y en la antigüedad, sino que, además, tiene sus tradiciones, se adapta á las necesidades, á los gustos y á las aspiraciones de las diferentes clases sociales, de los gobernantes y de los súbditos, y es, según el temperamento de los artistas ó el carácter de sus clientes, ora suntuosamente decorativo, noble y digno al modo clásico, ora realista y á veces austero y religioso. Todavía se substraerá á la tutela oficial que Luis XIV sabrá hacer tan brillante, pero también tan pesada, y no se sujeta ni al «credo académico,» ni á la voluntad del rey; pero acepta, si quiere (y quiere casi siempre), esas dos disciplinas que obran en el mismo sentido. «De aquí, en medio de la unidad en las tendencias generales, la variedad, la flexibilidad, la libertad, en una palabra, la vida. Bajo el reinado de Luis XIV el arte, que antes de él es un organismo, llega á ser una máquina admirable (1).»

(1) Lemonnier, pág. 121.