

un principio, no le gustó la ópera ó más bien hizo ver que no le gustaba; comprendía que existía una especie de resistencia nacional al italianismo y quería hacer olvidar su origen italiano, manteniéndose fiel al género francés del baile escénico de corte, que fué tan brillante y tan del agrado del rey, como lo prueba el hecho de que entre el de *Casandra*, en el que debutó Luis XIV en 1651, y el de los *Amantes magníficos*, en el que todavía figuró el monarca en 1670, se sucedieran cuarenta bailes suntuosos. Lulli representó su primer baile, *Alcidene*, en 1658, y desde 1661 colaboraba con Moliere en comedias-bailes. Según él, la ópera era una «cosa imposible de ejecutar en nuestra lengua.»

Pero un abad Perrin había dado al público, en 1659, una pastoral, cuyo libreto era suyo y cuya música era de un compositor de valía, Cambert, y ésta fué, como él dice, «la primera comedia francesa en música representada en Francia.» La obra tuvo gran éxito; el público, como escribió Perrin, «se apasionó al ver triunfar nuestro idioma, nuestra poesía y nuestra música de una música, de una poesía y de un idioma extranjeros.» En 1661, Perrin dedicó á Colbert un *Recueil de paroles de musique* («Colección de palabras de música»), rogándole, en la dedicatoria, que no tolerase «que una nación en todas partes vencedora fuese vencida por los extranjeros en el conocimiento de esas dos bellas artes, la poesía y la música.» A nadie podía Perrin dirigirse mejor que á Colbert, á quien agradó la idea de hacer de la música, como de las demás artes y como de las manufacturas, una cosa nacional, y que creyó haber encontrado en Perrin la pareja de Le Brun.

En junio de 1669 hizo otorgar al abate un privilegio «para la fundación de academias de óperas ó representaciones en música y en verso franceses,» en París y en las demás ciudades del reino, por un período de doce años, conminándose á los contraventores del privilegio con la pena de una multa de diez mil libras y de la confiscación de los teatros, máquinas, trajes, etc. El rey permitía á los hidalgos, doncellas y personas de condición cantar en la ópera, «sin que por ello denigrasen su título de nobleza.» Perrin organizó una administración y reclutó artistas, y en el juego de pelota de la calle de Mazarino, transformado en teatro, se representó *Pomona*, de Perrin y Cambert, con éxito extraordinario, ya que se cantó ciento cincuenta veces; pero el abate llevó mal el negocio y fué encarcelado por deudas. Moliere pensó en pedir al rey el privilegio que tan mal resultado había dado á Perrin, y cometió la imprudencia de comunicar su proyecto á Lulli, que en materia de negocios no conocía amigos, y que se avistó en la cárcel con el abate comprándole su privilegio.

Después logró que el rey le ampliara la concesión, quedando autorizado, por virtud de letras patentes de 12 de marzo de 1672, para fundar en París una academia «en donde se representasen obras musicales, así en verso francés como en otras lenguas extranjeras,» Prohibióse á «todas personas dar representaciones acompañadas de más de dos arias y de dos instrumentos sin permiso escrito del señor Lulli,» á quien se reconocía el derecho «de establecer escuelas de música en París y en donde lo juzgara necesario para el bien y provecho de la Academia.» De esta suerte, el superintendente de la música de la Cámara se convirtió en dictador

de las academias, de los teatros y de las escuelas de música, siendo gobernada la música por él, como lo eran por Le Brun la pintura y la escultura, y pasando á ser monárquica, ya que en el privilegio de 1672 á la Academia de música se la denomina «nacional.»

Mientras en París las academias y las escuelas trabajaban, bajo la inspección del rey y la vigilancia de Colbert, con el fervor de todo principiante, en las provincias se extinguía la vida estética é intelectual. Artistas y literatos provinciales intentaban defenderse contra la muerte próxima y en muchas poblaciones había pequeñas sociedades cuyo objeto era «avanzar en el conocimiento de las letras,» «dar lecturas,» «practicar ejercicios de elocuencia y de erudición,» ó, como decían los académicos de Nimes, trabajar, al lado de los comerciantes, de los artesanos y de los artistas, «en todo lo que pueda contribuir á las comodidades y al embellecimiento del Estado.» Varias de esas sociedades pidieron á «monseñor Colbert que se sirviera rogar á Su Majestad que consintiera en honrarlas con sus letras patentes y con el título de academia,» á lo que Colbert accedió de buen grado. Así, la Academia de bellas letras de Soissons, por ejemplo, obtuvo por letras patentes el título de real, y recibió como protector al obispo de Laón, cardenal de Estrées, uno de los cuarenta, después del cual elegirá ella misma, entre los cuarenta, su protector. Todos los años, por San Luis, enviará á la Academia francesa una obra compuesta por ella. Es la hija modesta de una madre ilustre.

Del mismo modo se fundaron academias provinciales de pintura y escultura. En 1676 el pintor Tomás Blanchet escribió á la Academia real que, «habiéndose establecido en la ciudad de Lyon, deseaba crear una academia en dicha ciudad para instruir en ella á la juventud en las artes de la pintura y de la escultura, según las ordenanzas del rey y la doctrina de la Academia.» La Academia reconoció «que esto podía ser útil y ventajoso á los de la profesión,» y Blanchet fué aceptado como académico y nombrado profesor para enseñar en Lyon. La Academia acogió el medio que se le ofrecía de gobernar el arte en todo el reino y acordó que la proposición del señor Blanchet fuese «comunicada á monseñor nuestro protector para obtener su aprobación y su protección, y hacer que ese propósito saliera bien en todos los lugares en donde la Academia lo juzgará conveniente por medio de los oficiales de la misma, que estarán obligados á darle cuenta.» Colbert dió su aprobación, y en 1676 se ordenó, en letras patentes, el establecimiento de academias de pintura y escultura en las principales ciudades del reino; y aunque aquellas letras patentes fueron poco menos que inútiles, pues las academias no prosperarán en las provincias hasta mediados del siglo XVIII, la tentativa hecha por Colbert y por la Academia nacional es interesante. El pintor Blanchet ha dado una fórmula clara: «Instruir á la juventud en las artes..., según la ordenanza del rey y la doctrina de la Academia.»

### III. — La doctrina

La «doctrina,» elaborada desde el Renacimiento, gobernaba, á mediados del siglo XVII, las artes y las letras, y prescribía la admiración de la antigüedad y la obe-

diencia á reglas, bien escritas por los antiguos, como Aristóteles, Horacio ó Vitruvio, bien sacadas por la crítica del estudio de las obras griegas y romanas. En efecto, á partir del siglo XVI, la crítica, «puesta en presencia de las obras maestras de la antigüedad, se esfuerza en reconocer, analizar, definir y catalogar las razones y las causas de la impresión que esas obras producen, y después de haber reconocido esas causas y esas razones, se esfuerza en transformarlas en reglas del arte.»

La doctrina tuvo sus profesores: Carlos Perrault publicó, en 1668, un *Poème sur la peinture* («Poema sobre la pintura»); Dufrenoy, en el mismo año, un *De Arte graphica*; Moliere, en 1669, la *Gloire du Val-de-Grace* («Gloria del Val-de-Grace»); y Boileau, en 1674, el *Art poétique* («Arte poética»), que se enseñó en las academias. La Academia francesa era un conservatorio de las reglas antiguas, y la Academia de arquitectura se propuso, como ella misma ha dicho, «disertar sobre el arte y las reglas de la arquitectura y dar su parecer sobre las obras antiguas y sobre los escritos que de ellas hayan tratado.» Para comenzar por el principio, preguntóse en su primera sesión: «qué es el buen gusto;» á lo que respondió que «la verdadera regla para conocer las cosas de buen gusto es considerar lo que siempre ha gustado más á las personas inteligentes, cuyo mérito se ha dado á conocer por sus obras ó por sus escritos.» Y luego formó una lista de esas personas inteligentes, al frente de la cual está Vitruvio, «el primero y el más sabio de los arquitectos.» Ya tenemos, pues, á la arquitectura provista de su ley y de sus profetas.

La Academia de pintura y escultura debía reunirse, á tenor de su reglamento, una vez al mes «para discutir... sobre el tema y razonamiento de la pintura, de la escultura y de sus dependencias;» y como tuviese algo olvidada esa obligación, Colbert se la recordó apenas se hubo posesionado de la superintendencia, pues su espíritu necesitaba definiciones claras y principios ciertos. A partir de 1664 y por espacio de diez años, diéronse en ella frecuentes «conferencias,» en las cuales se estudiaba una estatua ó un cuadro, y después de haber «considerado» la obra, leíanse «los autores que sobre ella han escrito,» se discutía y la discusión terminaba con la fijación de una «regla,» sea por pluralidad de votos, sea por sentencia de un árbitro. Las reglas eran «registradas» y pasaban á ser esas «reglas aseguradas» que la Academia enseñaba á los «estudiantes,» como explicaba el secretario á Colbert un día en que éste asistía á la sesión. A Colbert le gustó seguramente ver que de este modo, artículo por artículo, se preparaba una ordenanza sobre el buen gusto en aquella especie de «comisión» que era la Academia de pintura (1).

Ese método, cuyo objeto era abstraer reglas, daba por resultado concebir tipos é ideas generales ó, como se decía entonces, «reducirlo todo á lo universal,» y su doctrina se ajustaba, por consiguiente, á la filosofía cartesiana que abstrae, desindividualiza y va en pos de lo universal.

Además despreciaba las realidades de la historia. La

(1) El académico Testelin ha resumido las resoluciones de la Academia en su *Table des préceptes* que se publicó en 1696. Véanse las *Conférences de l'Académie de peinture*, publicadas por Jouin, pág. 141 y sig.

Academia francesa, en sus *Sentiments sur le Cid* («Opiniones sobre el Cid») recomienda al poeta que trabaje «con miras á esa belleza universal que ha de gustar á todo el mundo;» y dice que si trata una materia histórica, ha de «reducirla á los términos de lo decente, sin tener en consideración la verdad;» y que el arte, «al proponerse la idea universal de las cosas,» debe depurarlas «de los defectos y de las irregularidades particulares que la historia se ve obligada á sufrir por la severidad de sus leyes.» Lo mismo opina la Academia de pintura: un día, Felipe de Champagne lamentóse de no ver en el *Eliezer y Rebeca*, de Poussin, «los camellos de que habla la Escritura;» Le Brun censuró esa crítica, diciendo que «Poussin, procurando siempre depurar y desembarazar el asunto de sus obras y hacer aparecer agradablemente la acción principal que en ellas trataba, había suprimido de ellas los objetos extraños que podían distraer la vista del espectador y entretenerle en minucias.» Otro día, en que se hablaba de una *Natividad* de Carracci, Le Brun echó en cara al pintor el que hubiese puesto en primer término al buey y á la mula, esos animales que tanto gustaron á los primitivos, pues, en sentir suyo, el artista tiene el derecho de «suprimir del asunto principal... las circunstancias extravagantes y embarazosas que le proporcionan la historia ó la fábula.» En esto se ve clara la inspiración de Descartes, que detestaba todas las «irregularidades» de las obras humanas. A la ciudad milenaria, construída al día según las necesidades, los caprichos y los azares, incoherente, confusa, prefería el filósofo la ciudad dibujada en el plano de una vez y para siempre; y del mismo modo, á un conjunto de leyes y de instituciones, obra confusa también de generaciones separadas por siglos, y cada una de las cuales subvino, á su tiempo, á las necesidades y conveniencias de su vida, prefería una legislación salida en un momento dado del cerebro de un solo hombre, como del de Licurgo.

Los artistas doctrinarios creían que todo el arte había sido mostrado á los antiguos por una especie de revelación, y no comprendían que es expresión de las ideas y de las emociones sucesivas de los hombres. Por otra parte, nada querían saber de la humanidad entre la antigüedad y su siglo, y por esto, excepción hecha de algunos eruditos, nada entendieron de la Edad media. Moliere se indigna

...del gusto insípido de los monumentos góticos,  
Esos monstruos odiosos de los siglos ignorantes,  
Que los torrentes de la barbarie produjeron  
Cuando su corriente, inundando casi toda la tierra,  
Hicieron una guerra mortal á la cortesía...

Esos malos versos son del poema en que celebró la *Gloria del Val-de-Grace*, es decir, la pálida decoración paradisiaca pintada por Mignard en la cúpula de aquella construcción fría. El mismo La Fontaine despreció la barbarie de los tiempos góticos, y La Bruyere dirá:

«Ha sido preciso hacer con el estilo lo que se ha hecho con la arquitectura: se ha abandonado enteramente el arte gótico, que la barbarie había introducido para los palacios y para los templos, y se han resucitado el dórico, el jónico y el corintio. Lo que ya sólo se veía en las ruinas de la Roma y de la Grecia antiguas, ha venido á ser moderno y luce en nuestros pórticos y en nuestros peristilos.»

Lo mismo que á la historia, impúsose á la naturaleza la obediencia á las reglas del arte; también ella tiene sus desórdenes, que ofuscaban al cartesiano Malebranche:

«Es verdad, escribe en sus Meditaciones cristianas, que el mundo visible sería más perfecto si las tierras y los mares tuviesen configuraciones más regulares; si, siendo más pequeño, pudiese sustentar igual número de hombres; si las lluvias fuesen más regulares y las tierras más fecundas, en una palabra, si no hubiese tantos monstruos y tantos desórdenes. Pero Dios quería enseñarnos que será el mundo futuro su verdadera obra, ó el objeto de su complacencia y el motivo de su gloria.»

En cuanto al mundo presente, es desordenado porque es la mansión de los pecadores; las irregularidades de las rocas y los escarpes de las costas son castigos del pecado. Malebranche, en esta ocasión, habla en su triple cualidad de geómetra, de cartesiano y de sacerdote; pero no fué el único que, en su tiempo, opinó de esta manera.

La doctrina enseñaba á no mirar la naturaleza imperfecta sino al través del arte de los antiguos. Bourdón, académico escultor, aconsejaba á los artistas jóvenes que se familiarizaran con la antigüedad hasta el punto de que pudiesen reproducirla de memoria; indudablemente, les decía, hay que dibujar del natural; pero para dar luego á la figura «el carácter de alguna figura antigua, del *Hércules Cómodo*, por ejemplo, ó de cualquier otra estatua que les atrajera más particularmente.»

Quería que el artista «comprobase luego, con el compás en la mano, si lo que había dibujado del natural tenía las medidas que daba lo antiguo;» y si resultaba alguna diferencia, era menester «sujetarse» á las medidas de lo antiguo, puesto que «éstas son exactas.» De manera que el artista no debía buscar la forma; la antigüedad la había encontrado. Y así Le Brun no se sorprende, antes bien lo admira, cuando reconoce en *Los israelitas recogiendo el maná*, de Poussin, un Laocoón, una Niobe, un Séneca, una Venus y un Médicis.

Felibién tenía por cierto que el grupo del Laocoón había inspirado á los artistas italianos en quienes se continuaba la revelación hecha á la antigüedad. La Academia contemplaba religiosamente aquella obra dramática, que Van Obstal ensalzó un día, en una lección: Laocoón, dijo, es «un hombre de calidad... Si los movimientos que el dolor determina en todo su rostro no hubiesen alterado sus facciones, veríanse en él las señales más bellas y más naturales de un hombre de bien.» Después que hubo dicho esto, «todos convinieron en que en aquel modelo es donde puede aprenderse á corregir hasta los defectos que generalmente se ven en el natural, porque todo en ella se presenta en un estado de perfección y tal como parece que la naturaleza haría todas sus obras si no tropezase con obstáculos que le impiden darles una forma perfecta.»

La doctrina, que no quería tener para nada en cuenta el natural y la historia, era, sin embargo, el natural producto de una historia consumada en un país determinado, Francia, y fué una especie de repetición de la política real. La política y la doctrina, cada una á su

manera, hicieron la guerra al provincialismo, al particularismo, á la independencia de los individuos. El rey buscó en las diferencias y desemejanzas históricas y naturales el tema de su ley, y la doctrina el de sus reglas; uno y otro tenían como mira una especie de ser de razón que les obedeciera, y su acción paralela se acercó y acabó por confundirse. A medida que se afirmaba la autoridad del rey, la crítica hacíase más autoritaria; los grandes obreros del clasicismo, Malherbe y Balzac, fueron contemporáneos de Richelieu y de Mazarino, y las dos fuerzas, la intelectual y la política, se unieron en las academias bajo el reinado de los cardenales. De igual modo el rey y la crítica hicieron la guerra al extranjero, el uno por la independencia y la gloria de la corona, y la otra por la «nacionalización de la literatura» y por la gloria del ingenio francés; y en el momento mismo en que el rey, vencedor de sus enemigos, se dejaba dominar por el orgullo, los escritores quisieron «equiparar el nombre francés al nombre romano,» y reforzar la supremacía por las armas con una supremacía por la inteligencia. Esta conformidad con la vida nacional explica la victoria de la doctrina que fué, en su tiempo, una potencia legítima.

Por lo demás, el método de los doctrinarios, consistente en deducir lo abstracto de lo concreto y ascender de lo particular á lo universal, es uno de los procedimientos naturales del espíritu humano; y la antigüedad, que imponían como modelo, es un modelo hermoso de razón y de belleza. La doctrina clásica inspiró obras claras, ordenadas y grandes; pero fué un error asombroso querer hacer «moderno» con «ruinas» y transportar á Francia pórticos, peristilos, los estilos jónico, dórico, corintio y compuesto, lo propio que el épico y el trágico, á la manera de «la Roma y de la Grecia antiguas,» puesto que no se podía, al mismo tiempo, traer sus dioses, su culto, sus ceremonias, el aire transparente, el color del cielo y las costumbres de las antiguas ciudades. Poner un modelo entre la naturaleza y el artista ó el escritor, equivalía casi á negar á éstos el derecho de inventar; los académicos, que, en sus conferencias, empezaban por admirar un modelo y continuaban leyendo lo que acerca de él habían escrito los buenos autores, parecían resignados con la condición de alumnos perpetuos.

La doctrina tuvo el poder de una ortodoxia; única que se enseñaba en las escuelas, en París, en provincias, en Roma, apoyábase en una jerarquía que formaban el primer pintor, las academias, el superintendente de los edificios y el rey. Toda rebeldía contra un orden tan bien establecido era imposible. En los primeros años del siglo xvii había aún cierta libertad de acción con una posible fantasía; algunos jóvenes partían aisladamente hacia el país de los antiguos, en donde trabajaban como bien les parecía, y varios hombres se congregaban en corporaciones libres para discutir ideas; quien quería «poner modelo,» y quien podía, hacíase Mecenas; siendo posible que hubiese varias maneras de poner modelo y que los Mecenas tuvieran distintos gustos en artes y letras. Por el contrario, en la segunda mitad de aquel siglo no quedan más que un Mecenas, un gusto y un taller; las composiciones son academias reales, y los artistas viajeros, una escuela de Estado; todo se convierte en institución.

## CAPITULO II

## LAS LETRAS (I)

I. La Rochefoucauld, Retz, la señora de Sevigné.—II. Bossuet.  
III. Moliere, La Fontaine.—IV. Racine, Boileau.

I.—*La Rochefoucauld, Retz, la señora de Sevigné*

Los escritores y los artistas estaban, pues, expuestos al peligro de ser dóciles á preceptos, á modelo, á una moda, á poderes; pero para los escritores el peligro era menor, ya que no estaban sujetos á la disciplina de un taller, ni gobernados por un superintendente, sino que estudiaban en la naturaleza viviente caracteres de hombres y observaban con atención los hechos que á su vista acaecían. Y si admiraban lo antiguo, no lo admiraban como los escultores y los pintores al través de la imitación italiana, sino en los mismos textos de Grecia ó de Roma. Por otra parte, resultó que el genio se hallaba distribuido desigualmente entre los escritores y los artistas, con ventaja para los primeros que se mantuvieron más libres porque eran más fuertes.

Los grandes escritores del período de Luis XIV que estudiamos fueron el duque de La Rochefoucauld, el cardenal de Retz y la marquesa de Sevigné, personas de la alta sociedad; y el obispo Bossuet, Moliere, La Fontaine, Racine y Boileau, gente de la clase media y literatos. En 1661 La Rochefoucauld tiene cuarenta y ocho años; Retz, cuarenta y siete, y la señora de Sevigné, cuarenta y cinco; Bossuet, nacido en 1627, ya ha predicado, escrito, combatido por la fe y emprendido sus direcciones principales; y Moliere y La Fontaine han llegado á los cuarenta. Los seis formaron su espí-

(1) FUENTES. En la «Collection des Grands Ecrivains de la France» (París, Hachette) han sido editadas las *Obras de La Rochefoucauld*, 3 vol., 1868-1881, por Gilberto de Gourdauld; del *Cardenal de Retz*, 10 vol., 1870-1896, por Feillet y Chantelauze; de la *Señora de Sevigné*, 14 vol., 1862-1866, por Monmerqué; de *Moliere*, 13 vol., 1873-1890, por Dubois y Mesnard; de *La Fontaine*, 11 vol., 1884-1892, por Regnier; de *Racine*, 8 vol., 1865-1873, por Mesnard. Las obras completas de Bossuet han sido editadas en Versalles, imprenta de Lebel, 43 vol., 1815-1819, y por Lachat, 31 vol., París, 1862; y sus obras oratorias por Lebarq, 6 vol., 1890-1896.

OBRAS DE CONSULTA: Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, citado en la pág. 2. Nisard, *Histoire de la Littérature française*, París, 1875, 4 vol. Petit de Julleville, *Histoire de la Langue et de la Littérature française*, París, 1890-1900, 9 vol. Brunetiere, *Manuel de l'histoire de la Littérature française*, 2.<sup>a</sup> ed., París, 1899. Lanson, *Histoire de la Littérature française*, 9.<sup>a</sup> ed., París, 1905. Faguet, *Le XVII<sup>e</sup> Siècle*, 28.<sup>a</sup> ed., París, 1903. Numerosos estudios en Sainte Beuve, *Causeries du lundi*, 6.<sup>a</sup> ed., París, 16 vol. (con índice analítico por Pierrrot); *Premiers lundis, Nouveaux lundis, Portraits contemporains* (índices alfabético y analítico por V. Giraud). Lemaitre, *Impressions de théâtre*, 13.<sup>a</sup> ed., París, 1901, 10 vol.

En la serie «Les Grands Ecrivains français» (París, Hachette) se han publicado monografías sobre *La Rochefoucauld*, por Bourdeau, 1887; *la Señora de Sevigné*, por Boissier, 1889; *Bossuet*, por Rebelliau, 1900; *La Fontaine*, por Lafenestre, 1895; *Racine*, por Larroumet, 1898, y *Boileau*, por Lanson, 1892.

Para la bibliografía detallada de las fuentes, obras, opúsculos, artículos, véanse el *Manuel* de Brunetiere, antes citado; la *Histoire de la Langue et de la Littérature*, de Petit de Julleville; las monografías de la serie de los «Grands Ecrivains français.» La bibliografía corriente hállase indicada en la *Revue d'histoire littéraire de France*.

ritu en una época de disturbios políticos y de anarquía intelectual, de la que surgen Descartes, Pascal y Corneille; en cambio, Racine y Boileau vieron, entre los veinte y los treinta años, cimentarse el orden político y la gloria del rey.

La Rochefoucauld, noble de vieja cepa, estudió muy poco tiempo; á los trece años era soldado; á los quince estaba casado, y á los diez y siete era «maestre de campo» y cortesano. De modo que muy pronto agotó las curiosidades de la vida. Sirvió en la corte á damas ilustres, tales como la reina Ana, perseguida por Richelieu, y la duquesa de Longueville, hermana del gran Condé; conspiró contra los dos sucesivos cardenales, é hizo todas esas cosas porque sentaban bien á un hombre de su condición. En la guerra civil no le impulsaba ninguna pasión política, ya que la cosa pública le era indiferente, ni ningún sentimiento honrado, ni dignidad alguna; era valiente y recibió terribles heridas, pues no le favorecía la suerte; pero, por lo demás, su corazón era mediano. Después de la primera Fronda, confesó que si Mazarino hubiese pensado en su «engrandecimiento,» él no le habría combatido: «No presumo bastante de mi virtud para atreverme á contestar que habría odiado al cardenal, si éste me hubiese amado.» El final de la Fronda hallóle desprevenido: «Os confieso, escribía, que me hallo muy perplejo, pues os aseguro que ya no sabré qué hacer cuando ya no haga algo malo.» En 1653 retiróse á sus tierras, pero tres años después volvió á París, reconcilióse «con las potencias;» tomó dinero de Fouquet, á quien prometió apoyo, y fué muy bien recibido en la corte y hasta distinguido por el rey. Su hijo será el cortesano modelo, asiduo en los actos de levantarse y acostarse el monarca, en los cambios de traje, en las cazas y en los paseos, y uno de sus nietos se casará con una hija de Louvois. Esta historia de La Rochefoucauld se parece á la de Condé; el señor príncipe también se ha hecho cortesano, su hijo no se apartará de palacio, y su nieto se casará con una bastarda del rey. Los La Rochefoucauld y los Condé pasaron de la rebeldía á la servidumbre.

«Ya no sabré qué hacer,» había dicho La Rochefoucauld; pero supo qué hacer, porque resultó que aquel señor ilustre había nacido escritor, é inmediatamente después de la Fronda escribió sus memorias, que no se publicaron hasta 1665, obra distinguida y mediocre, falta de calor, sin miras superiores á las cosas miserables elegantemente relatadas. Era incapaz de una gran obra continua, para la cual carecía de aliento, pero encontró un género. Su delicada inteligencia aun se refinó con el trato de las personas que recibía en su casa ó que encontraba en los salones de los intelectuales, entre ellos en el de la señora de Sablé, que expiaba graves pecados de juventud con un jansenismo suavizado por una buena mesa y por las conversaciones sobre la filosofía, la religión y las pasiones. La madre Angélica decía que la señora de Sablé «era doctísima en las pasiones, en las intrigas y en las bellaquerías del mundo;» y La Rochefoucauld sólo en ella creía, «en lo tocante á ciertos capítulos y sobre todo á los repliegues del corazón.» La especialidad de aquel salón era la «máxima;» y La Rochefoucauld escribió *Máximas*, de las que publicó una edición en 1665, después de cinco ó seis años de trabajo. Continuó trabajando su obra, luego que