

milia al monasterio y escribió un *Abrégé de l'histoire de Port-Royal* («Compendio de la historia de Port-Royal») que es una de las obras exquisitas de la prosa francesa por su sencillez y su aticismo. El rey, á quien desagradaba que nadie, fuese quien fuese, profesase opiniones de ninguna clase que difiriesen de una sola de las suyas, dejó ver que se entibiaba su cariño al poeta, quien sintió de ello gran pesadumbre. Dícese, y acaso sea cierto, que Racine suplicó á la señora de Maintenón que entregase al rey una memoria sobre la miseria del pueblo, indiscreción que acabó de disgustar á Luis XIV. Racine murió en 1699 como buen cristiano y fué enterrado, conforme á sus deseos, en Port-Royal, junto á uno de sus maestros, el señor Hamón; sin duda pensó que en ninguna parte debía descansar mejor que en la soledad querida. Pero se equivocaba, pues en 1711, por orden del rey, sus restos fueron desenterrados del cementerio profanado y hoy reposan al pie de una pilastra de la iglesia Saint-Etienne du Mont.

Lo que seguramente explica los remordimientos y la conversión de Racine es la predilección que sintió, entre las pasiones, por el amor, y, entre las personas trágicas, por las mujeres. En todas sus obras, excepto en las dos tragedias sacras, el amor preside en el drama y aun cuando otros sentimientos hacen coro á la pasión capital, es un coro discreto y que se desvanece. En *Mitridates*, la grandeza de Roma y la de su enemigo apenas vislumbradas desaparecen en el conflicto de tres amores, el del viejo héroe y los de sus dos hijos por la misma Monima. Y es lástima que así sea. La tragedia raciniana está excesivamente saturada de amor, que es en ella casi siempre más fuerte que todo lo demás. Racine pintó al «hombre tal como él es,» miserable y vencido por la pasión, y ostentó las derrotas de la voluntad, que Corneille quería victoriosa.

La tragedia de Racine es el modelo de nuestra tragedia clásica: una vez expuesto el asunto, va de prisa al desenlace, aunque sin precipitación, y como impulsada por una fatalidad. Carece de episodios y emplea los menos accesorios y los menos personajes posibles, á fin de que se revele más claramente el drama de las pasiones; el lenguaje es elocuente, siendo los personajes oradores que cambian entre sí discursos, demasiados discursos y demasiado bien hechos. Si «frisa la prosa,» es menos de cerca de lo que se ha dicho; el tono es casi siempre solemne, pero la solemnidad hállase atenuada por una armonía continua, que es la característica de Racine. Esa armonía disimula más de un verso muy mediocre y esos pasajes «fríos y embrollados» que desagradaban á la señora de Sevigné; pero disimula también algunas bellezas, la delicadeza de la expresión y su atrevimiento. Arrolla al oyente con una sonoridad dulcísima y la misma rima evita todo ruido, mas en ciertos momentos surge un breve rasgo trágico, el relámpago de un verso descubre un inmenso paisaje, ó una estrofa pone de manifiesto á Grecia congregada, á Troya en ruinas ó la grandeza de Roma.

La perfección misma de Racine y su discreción le exponen á no ser enteramente comprendido por las multitudes. El ropaje antiguo de su tragedia pareció extraño después que se hubo abandonado la costumbre de transponer el arte en formas del pasado. Y á decir verdad, nos es casi imposible imaginarnos aquella tra-

gedia fuera de sus formas solemnes, sin las cuales perdería «la tristeza majestuosa» que es una de sus bellezas. Pero esta belleza se paga cara: la tragedia clásica se parece menos á su modelo helénico que una flor artificial á una flor natural; huele á falso, porque las palabras y los gestos de los personajes que dentro de aquel marco antiguo se mueven y hablan son del Louvre, de Saint-Germain ó de Versalles. La discordancia entre sus maneras y aquellos nombres lejanos que llevan, son feas manchas del drama raciniano y en ocasiones lo hacen ridículo; y aquellas divinidades, que realizan entre bastidores cosas terribles, ya no aparecen, por lo mismo que han envejecido mucho, sino como seres vagos y ligeros. La tragedia de Racine lleva el sello demasiado visible de cierta época en que imperaba cierta moda, y día vendrá en que sólo interesará á los más delicados; estos elegidos gustarán siempre en ella bellos deleites, pero harán mal en considerar como un mérito de Racine el no haber sido comprendido por el vulgo ni por el extranjero, pues el deber y el mérito del teatro es ser popular y comprendido por todo el mundo.

Boileau, que vivió desde 1636 hasta 1711, es, como Moliere, un parisiense de París, pero nacido en sitio más grave, en el Palacio de Justicia, y de una familia más ilustre, cuya historia se remontaba á un notario y secretario del rey, ennoblecido en 1371. Su padre, escribano de la Primera Cámara del Parlamento, lo destinaba á la Iglesia, por lo que el niño, al salir del colegio, fué tonsurado y estudió teología; mas la carrera no le agradó, porque no tenía predispuesto para ello su espíritu. En defecto de la teología, que conducía á los beneficios, quiso la familia que estudiara derecho, que era el camino de los empleos; pero al morir su padre en 1657, Boileau siguió su vocación que le impulsaba á ser literato, poeta y crítico. Se hizo amigo y compañero de Moliere, de La Fontaine y de Racine; compuso *Sátiras*, de las que publicó una primera colección en 1666; luego *Epístolas* y el *Arte poética*, que se imprimió en 1674, año en que se publicaron también la primera serie de *Epístolas* y los primeros cantos del poema cómico *Le Lutrin* («El Facistol»). Presentado por la señora de Montespán al rey, fué por éste muy bien acogido, pensionado y nombrado historiógrafo, renunciando entonces á la profesión de poeta, aunque no del todo, puesto que siguió escribiendo epístolas y sátiras y combatió hasta el fin de su vida por las buenas letras.

La desgracia de Boileau estriba en ser un poeta escolar á quien los escolares no pueden ni comprender bien ni querer, porque se enfada con gentes que ellos no conocen, como los Scarrón, los Saint-Amant, los Cotin, etc., y porque una poesía de preceptos no es lo más á propósito para seducir á la juventud. Sus sentencias, que han llegado á ser proverbios, parecen haber sido siempre triviales; á fuerza de energía y de paciencia abrió puertas resistentes, y sin embargo, el efecto que hoy produce es el de haber echado abajo puertas que ya estaban abiertas. Para ser justo con él, hay que recordar que en la época en que comenzaron á circular las primeras sátiras, hacia 1660, pululaban los novelistas y escritores trágicos ó épicos, de sentimientos heroicos ó empalagosos, los refinadores de estilo, los buscadores de «lo fino,» de «lo fino entre lo más fino,» ó de

«naderías galantes,» amantes de Iris por las cuales morirían «metafóricamente,» importadores de brillantes falsos de España ó de Italia. Moliere se había anunciado con *Las preciosas ridículas*, pero La Fontaine se dedicaba todavía á sus travesuras y Racine hacía y rehacía lindos sonetos, como aquel del cual dijo «le he cambiado la punta, que es lo más importante en esas obras,» y escribía versos como el siguiente, que se refiere á la Aurora:

Y tú, hija del día, que naces antes que tu padre...

Ahora bien; el ciudadano de París, Boileau, tenía el ojo realista, veía las cosas tales como eran y las reproducía tales como las veía. En el *Facistol*, en *Los embarras de París* («Las perplejidades de París») y en varias sátiras escribió trozos de verdad pintoresca. Amaba la verdad apasionadamente y la encontraba en los franceses Malherbe, Corneille, Pascal y Descartes y, pasando por encima de nuestro Renacimiento, que apenas veía, y de nuestra Edad media, que no veía poco ni mucho, en Virgilio, en Horacio y en Homero. Creía, pues, como artículo de fe, que hay una verdad y no más que una para todos los tiempos y para todos los países, y mientras le exasperaba la fealdad de sus contemporáneos prolijos y amanerados, admiraba la belleza en los escritores de lo verdadero. Lo bello y lo verdadero eran, por consiguiente, una misma cosa, y como lo verdadero es lo natural, la naturaleza, que es verdadera, es la fuente de toda belleza. Y reconocer la naturaleza no es difícil, porque «se la siente desde luego;» tiene una evidencia que «esa razón humana, que se llama sentido común,» descubre. Naturaleza, verdad, belleza, razón, esos cuatro conceptos inseparables constituyen toda la doctrina de Boileau, que no es una doctrina *a priori* obtenida por la meditación de un espíritu metafísico. La estética de Boileau es enteramente experimental, basada en la observación de los hechos, en la identidad comprobada de lo bello en todos los tiempos y en todos los países, en el consenso universal que así lo reconoce, como lo prueba la gloria de Homero, de Sófocles, de Horacio y de Virgilio. Del mismo modo la experiencia, la de los antiguos, es la que ha descubierto las reglas de arte, la que ha distinguido sus géneros y la que á cada uno de éstos ha señalado las conveniencias particulares; ella ha dado á las Bellas Artes la medida que hay que guardar en la imitación de la naturaleza, y ella demuestra que de ésta hay que escoger, no lo particular y accidental, sino lo que tiene de común á todos los hombres, es decir, lo universal.

Boileau tuvo muy pronto ideas «claras y ciertas,» como las buscaban los hombres de aquella época, Descartes, Pascal ó Colbert; tenía desde muy joven «la certidumbre» del espíritu, condición primera de la autoridad, y precisamente poseía también el temperamento de un hombre de autoridad. Era luchador y buscaba ocasiones de asestar golpes; lo que no amaba, lo detestaba y no podía callarlo; por esto fué un crítico y un legislador. «Fundó la crítica literaria» en Francia, ó, por lo menos, fué el primero que se hizo «consejero del público en el juicio de los escritos.» Acometió, «por simples razones de gusto, la obra de demoler ó levantar reputaciones literarias,» asestando repetidos y duros golpes á los malos escritores y siendo «el censor» para

los mismos Moliere, La Fontaine y Racine. El cenáculo de los cuatro amigos celebrábase en la taberna ó en casa de Boileau y de él habían sido excluidas, según La Fontaine nos refiere, las conversaciones metódicas y todo cuanto huele á conferencia académica. Allí se «adoraban» las obras de los antiguos y se leían las de los modernos dignas de alabanza, y los cuatro «se daban consejos sinceros cuando alguno de ellos era atacado de la enfermedad del siglo y escribía un libro...» El mejor de los consejeros del cenáculo fué indudablemente Boileau, que defendía en público á los amigos



Nicolás Boileau des Préaux
Copiado del grabado de Drevet sacado del original De Pilex

gloriosos á quienes aconsejaba, y fué para Racine y para Moliere un amigo admirable. En este punto, lo que hace el mayor elogio de Boileau y lo que constituye su gloria es que sin él no cabe imaginarse el siglo XVII después de 1660.

Su obra vale menos que su persona. Carece de sensibilidad, casi de imaginación y en absoluto de gracia; su estilo no es afluente, su respiración es corta y en todas las composiciones algo largas se adivina la parada para tomar aliento. Es un excelente artista versificador y posee el arte de dar forma al proverbio; pero la implacable regularidad del alejandrino, partido en dos, produce el efecto de que se oye marcar el compás, y así, en el *Arte poética*, el lector siéntese molestado por un tic tac de metrónomo.

La doctrina del «legislador del Parnaso,» por verdadera que fuese, estaba llena de peligros. El precepto, exacto en sí mismo, de que no todo lo de la naturaleza debe ser imitado y de que el arte, cuyo objeto es causar placer, ha de ser agradable, resulta peligroso si el legislador tiene acerca del placer ideas mezquinas y frías; si la prohibición de presentar «circunstancias bajas» lleva á traicionar la verdad misma; ó si el gusto de la época, su «cortesía» y su «magnificencia» ensanchan demasiado, como en realidad sucedió, el campo de la «bajeza.»

El tan recomendado estudio de la naturaleza será incompleto en una mitad si el legislador, interesado únicamente en la observación moral, entiende por naturaleza la naturaleza interior y desdén la otra, es decir, la observación de la vida del cielo y de la tierra, de la que nuestra vida es parte. Reconocer como verdadero únicamente lo que es universal, equivale á prohibir que hable el individuo que quiere revelar su alma personal, como á ello tiene ciertamente derecho.

La admiración de la antigüedad clásica podía dar origen á puerilidades. Cuando Boileau escribe sobre tal ó cual asunto porque lo trataron Horacio ó Juvenal; cuando se burla, siguiendo el ejemplo del primero, ó se indigna, tomando por modelo al segundo, hace temas de escolares que, por otra parte, no siempre le salen bien. La mayoría de los escritores del siglo XVII hicieron varios temas de ese género, perdiendo en ello el tiempo y algo de la libertad de su espíritu; y si no se les puede censurar porque «tomaron de allí donde encontraron,» tampoco se les debe glorificar porque tal hicieran. Lo mejor es tomar de sí mismo lo que se necesita, y aquellos escritores habrían encontrado otros héroes y temas intactos en nuestra Edad media, durante la cual nuestros antepasados, entre los tiempos del orden romano y los del orden monárquico, vivieron excitados por tantas pasiones y guerrearon por sus torreonos y sus atalayas, por ó contra el rey, por ó contra la Iglesia y por Dios, y Francia comenzó á reunirse en una persona por medio de la realeza, que santificó San Luis y por la cual murió Juana de Arco. Es un achaque de nuestras letras clásicas no tener, como las de Inglaterra, Alemania, España é Italia, dramas ó poemas de esos que, tomados de la vida del pueblo, viven en la memoria y en la conciencia de éste.

Y menos mal si nuestras letras se hubiesen por igual inspirado en las dos antigüedades, sagrada y profana. La antigüedad sagrada, que no había ni ha muerto todavía, ofreciese como manantial de sensaciones nuevas; en él bebieron Corneille y Racine, componiendo los dramas *Poliuto*, *Fedra* y *Athalía*, que son los más hermosos de nuestro teatro antiguo. Pero *Poliuto* permaneció solitario; *Fedra* es una tragedia jansenista terminada por una intervención poco inteligente de Neptuno; y *Athalía*, hija de un capricho feliz de la señora de Maintenón, fué representada en secreto por las señoritas de Saint-Cyr. ¡Y Boileau prohibió la entrada en el Parnaso al poema sagrado! Tal vez no sentía su belleza, por ser religioso muy tibio y «haberse convertido» muy tardíamente; pero acaso también consideraba como intrusas en el arte las emociones cristianas que no habían conocido sus maestros de Atenas y de Roma. De todos modos es un hecho que en el tiempo en que Milton cantó el *Paraíso perdido*, en que Pascal y Bossuet vieron morir á Cristo en la cruz, y en que hubo mujeres que esperaron el martirio, Boileau excluyó la religión de la poesía, por medio de una sentencia dictada en malos versos.

Por lo demás, nuestras letras clásicas no hacían sino continuar caminando sobre las huellas de los destinos de Francia (1). Esta había olvidado enteramente su pasado, que sólo sobrevivió en la obscura memoria popu-

(1) Véase anteriormente, pág. 215.

lar; las clases directoras, como hoy decimos, expatriábanse por la educación, y el rey casi nada sabía de sus orígenes, siendo de notar que Luis XIV casi nunca invoca la autoridad de sus predecesores. Monarquía de Luis XIV, filosofía cartesiana y estética clásica fueron revolucionarias. No hay frase más revolucionaria que la escrita por Boileau para justificar su repugnancia por el estudio del derecho: «La razón» que se cultiva en ese estudio, decía, no es «la razón humana, ni la que se llama buen sentido, sino una razón especial, fundada en multitud de leyes que se contradicen unas á otras.» Esa «razón» es aquella á la cual la Revolución erigirá altares.

CAPÍTULO III

LAS ARTES

I. Los directores de las artes. — II. Los escultores y los pintores. III. La música. — IV. El Louvre y Versalles

I.—Los directores de las artes (2)

Las artes tuvieron tres directores principales: el rey, el superintendente de los edificios, Colbert, y Le Brun, «primer pintor del rey.»

Luis XIV era aficionado á los edificios, á los jardines y á las artes que sirven para adornarlos; estudiaba con gran atención todos los «diseños» que le proponían, daba órdenes, vigilaba la ejecución de sus mandatos, reprendía ó elogiaba á los artesanos y á los artistas y prodigaba el dinero. Probablemente jamás sintió un placer de artista contemplando una estatua, un cuadro ó un monumento; las artes eran para él una de las manifestaciones de su riqueza y de su poderío, y á todas las hizo trabajar en componer la decoración vasta y soberbia de su vida, siendo éste para él uno de sus negocios más graves. Tampoco Colbert tenía una sensibilidad de artista: como su señor, pedía á las artes que asombraran á los hombres y llevaran hasta los más lejanos tiempos la gloria del nombre y del reinado, y de aquí que, á pesar de haber discutido con el rey sobre el sitio en que la decoración debía colocarse y de haber hallado demasiado caros los precios de la misma, sirvió con celo sincerísimo la pasión de Luis XIV por las construcciones, puso en marcha todo el trabajo, se hizo dar cuenta con «la más rigurosa exactitud,» comprobó, inspeccionó y dió conocimiento de todo al rey. La historia de las artes en aquel tiempo está escrita por entero en sus papeles.

Le Brun nació en París en 1619 y su educación fué en parte francesa y en parte romana, habiendo en Roma copiado las grandes decoraciones de Rafael y de Carraccio y estudiado con atención los monumentos. Estaba dotado de un espíritu filosófico y fué quien mejor profesó la doctrina. Por Descartes, que no tuvo discípulo más exacto que él, conoció la naturaleza de las pasiones, y en un tratado enteramente cartesiano ex-

(2) Además de las fuentes y obras citadas al comienzo del capítulo I, véanse: Jouin, *Le Brun et les arts sous Louis XIV*, París, 1889; Fontaine, *Quid senserit C. Le Brun de arte sua*, París, 1903; Leclerc, *Ch. Le Brun (1619-1690), son œuvre et son influence sur les arts au XVII^e siècle*, en «Versailles illustré,» años 1902-1903.

pone por medio de cuáles gestos y de cuáles juegos de fisonomía se revelan y da recetas infalibles para representar esos movimientos del alma. Es psicólogo como los literatos contemporáneos suyos, curioso del drama humano, indiferente al resto de la naturaleza, instruido en historia antigua, en arqueología y en mitología, y, por ende, hábil para transponer en escenas y figuras antiguas las cosas y las personas vivientes. Gusta de la ordenación bella de las grandes composiciones, adora la majestad del rey y posee una facilidad asombrosa para el trabajo y el arte de hacer trabajar á los demás.

Le Brun decoró la galería de Apolo del Louvre, varias habitaciones del castillo de Saint-Germain, el castillo que tenía Colbert en Sceaux, y la Gran Galería y los salones de la Guerra y de la Paz de Versalles; pintó gran número de cuadros de historia, de los que los más célebres son las batallas de Alejandro; cuadros religiosos y retratos; hizo dibujos de tesis para la decoración de buques y galeras y para la de las grandes fiestas reales, y grabó algunas de sus obras.

Le Brun no es un buen pintor. Puso gran atención en sus *Batallas de Alejandro*, con las que creyó hacer una obra maestra, estudiándolas en Quinto Curcio, que le explicó las actitudes y los papeles de Alejandro, de Clito, de Darío, de Poro, de los soldados y de los elefantes, y copiando las armas, los jarros y otros accesorios de los monumentos antiguos, especialmente de la columna de Trajano, lo cual le hizo incurrir en anacronismos. Los pintores y los escritores del siglo XVII que tanto admiraban la antigüedad y tanto se atormentaban con el escrúpulo de imitarla exactamente, distinguían mal las épocas de la misma; así Le Brun, después de toda su labor de erudición, vistió á Alejandro casi como un centurión romano, y á sus soldados como legionarios. Para la composición de los cuadros carecía de modelo antiguo, y seguramente lo lamentó; pero había copiado en el Vaticano el fresco de Rafael, *Constantino vencedor de Maxencio*, y de esa obra ilustre tomó para su batalla de Arbelas y para su paso del Gránico la composición general, las grandes masas y aquellas actitudes de los combatientes y de los caballos, en las que se ve el ímpetu de uno de los dos bandos y que el otro, contenido en su avance, va á volver la espalda.

El dibujo de Le Brun no tiene la corrección ni la elegancia del «bello dibujo,» según lo prescribía la Academia. Las figuras son más ó menos elegantes, tienen formas precisas ó vagas, según sean de personajes heroicos, como Alejandro ó sus lugartenientes, ó vulgares mortales, como los soldados ó esclavos; pero las mismas figuras «nobles» son pesadas, y diríase, al verlas, que Le Brun copió con demasiada frecuencia los soldados rechonchos de la columna Trajana. Por otra parte, no es capaz de la aplicación sobria que se requiere para lograr el «dibujo bello,» y su color es muy mediocre. En ambos lados de sus inmensos lienzos envuelve, en una monótona penumbra multitud de cosas y de gentes, prisioneros, cadáveres. Era menester que aquellas batallas tuvieran, cuando menos, un poco de paisaje, árboles, un horizonte, un cielo; pero tales cosas no interesaban á Le Brun. Endosó el pincel á artistas flamencos empleados en los Gobelinos y que habían

conservado la buena costumbre de amar la luz y el color, y el contraste entre su composición pesada y las notas claras de los flamencos no le preocupó: aquellos grandes cuadros parecen haber sido compuestos con serena indiferencia, y esa indiferencia conquista el ánimo del espectador.

Al fin Le Brun dejó de pintar y se limitó á trazar rápidamente con lápiz los dibujos, dejando á sus subordinados el trabajo del pincel. Su verdadero talento consistió en concebir la decoración de un conjunto; preveía los mármoles, los metales, las esculturas, las pinturas, las tapicerías, los muebles, los espejos, los cristales, los hierros de una habitación, de una galería, de una escalera; escogía los materiales, distribuía la labor entre artistas y artesanos y dibujaba el objeto que debía ejecutarse ó aprobaba un dibujo que le proponían. «Todas las artes trabajaban á sus órdenes,» como dijo á su muerte *Le Mercure de France*, y es un hecho notable que en la primera época de aquel reinado se presentaran grandes obreros para hacer todo cuanto el rey y Colbert mandaban que se hiciera. El rey y Colbert querían una gran decoración para el reino, y Le Brun fué el gran decorador.

Elevado funcionario, favorito del rey y del superintendente, distribuidor de los encargos, Le Brun fué muy poderoso. Ciertamente no creó el arte Luis XIV y que la mayoría de los artistas á quienes dirigió estaban preparados para ser dirigidos; pero por lo mismo que él tuvo la dirección, «el arte de Versalles» tiene el aspecto imponente de una obra creada por una voluntad única y soberana. La regularidad, el orden, la grandiosidad, la magnificencia que el gobierno del rey buscó en todo y que Colbert soñó para cada una de las partes de su obra inmensa, sólo se hallan en estado de perfección en el arte del reinado.

Mas fué menester pagar todo aquello muy caro. Cada arte en particular hizo su sacrificio: el arquitecto construyó «fachadas uniformes que ofrecen, de uno á otro extremo, la repetición de los mismos temas,» sin atreverse ya á revelar por el exterior la distribución interior, es decir, los distintos usos del monumento, y borrando hasta las techumbres; el escultor y el pintor desconocían los procedimientos propios de cada una de esas artes, y si el escultor rivalizaba con el pintor en cuanto al movimiento de las figuras y de los ropajes y á la multiplicidad de los planes, el pintor se olvidaba de que «sólo era pintor porque empleaba los colores,» como decía un día un académico á otro que censuraba á Tiziano por haberse dejado «seducir por la bella apariencia.» Aquellos artistas intelectuales, más intelectuales que artistas, querían, por medio del pincel ó del cincel, expresar ideas con un dibujo siempre noble; y los preceptos les daban hasta los gestos de todas las emociones, los dedos separados, las bocas entreabiertas, los ojos saltones, todo un convencionalismo de aspecto teatral.

Del mismo modo que cada una de las artes, cada uno de los artistas, ó poco menos, se conformó con las circunstancias y se confundió, por decirlo así, en el gran conjunto. Por efecto de la doctrina académica, de la pedagogía oficial y también del llamamiento cerca del rey de esas legiones de trabajadores de todos géneros,