

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,

llegó á ser sumamente difícil un individualismo de lugar ó de persona.

El arte provincial languideció, y si bien en muchas ciudades trabajaban arquitectos y escultores en antiguas iglesias, restaurando bóvedas, terminando torres é ingertando capiteles y pilastras de orden clásico en construcciones ojivales, no se acomete en ninguna parte la construcción de algún gran edificio. Podrían mencionarse numerosos nombres de pintores, pero ninguna obra merece realmente ser citada. Muchos artistas que se hicieron célebres nacieron en provincias: Juan Jouvenet en Ruán, Jacinto Rigaud en Perpignán, Coysevox, Nicolás y Guillermo Coustou en Lyon, etc. Sus biografías todas empiezan de la misma manera: su padre, sus hermanos ó sus tíos les dan las primeras lecciones, lo cual demuestra que aún hay talleres en provincias; pero en París les atrae la fama de la escuela académica, la esperanza de alguna gran obra y la gloria, y allí pierden el amor al terruño, si es que les acompañó en su ausencia, y renuncian á su carácter, si alguno tienen. A la más perspicaz admiración del arte de Versalles cuéstate á menudo gran trabajo distinguir por su estilo, en los jardines, un río de otro, una ninfa de otra, pues los artistas, imbuídos en la misma doctrina, ejecutan dócilmente tal ó cual parte que les ha sido confiada de una obra común.

Sin embargo, algunos escultores y pintores que conservaron cierta originalidad, son dignos de que les dediquemos alguna atención en párrafo aparte.

II. — Los escultores y los pintores (1)

Pedro Puget nació en 1622, probablemente á las puertas de Marsella, y aunque pertenece á la misma generación que los amigos de Colbert, pues Le Brun sólo le lleva cuatro años y Girardón sólo tiene ocho menos que él, vivió de muy distinta manera que sus contemporáneos. Nacido de una familia de albañiles y de picapedreros, entró como aprendiz, á los catorce años, en el taller de un maestro obrero que construía galeras y las decoraba con esculturas. Cuatro años después se fué á Italia, á Livorno, á Florencia y á Roma, en donde se apasionó por la pintura; regresó á Marsella, volvió á Roma y se estableció en Tolón. «A los veintiocho años es todavía un operario que busca trabajo en todas partes y es apto para todas las labores, pues esculpe

(1) FUENTES. Además de las citadas en la pág. 208, *Inventaire général du mobilier de la couronne*, pub. por Guiffrey, París, 1885-86, 2 vol. («Coll. des Doc. inéd.») Combes, *Explication historique de ce qu'il ya de plus remarquable dans la maison royale de Versailles et dans celle de Monsieur à Saint-Cloud*, París, 1861.

OBRAS. Courajod, *Leçons professées à l'École au Louvre*, pub. por Lemonnier y Michel, t. III, París, 1903. Hourticq, *L'art académique*, en la «Revue de París», 1.º de junio y 1.º de julio de 1904. C. Blanc, *Histoire des peintres, École française*, 3 vol., París, 1865. De Chennevières, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, París, 1847-62, 4 vol. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française, sous le règne de Louis XIV*, París, 1906. Sanson, *Les frères Anguier*, París, 1889. Gazier, *Philippe et Jean Baptiste de Champagne*, París, 1893. Jouin, *Antoine de Coysevox*, París, 1883. Pattison, *Claude Lorrain*, París, 1884. Lagrange, *Pierre Puget, peintre, architecte et décorateur de vaisseaux*, París, 1868. Auquier, *Puget* («Collection des Grands Artistes»), París, sin fecha.

madera y piedra y no se asusta por una galera ni por una estatua. Por doscientas libras se hará pintor.» Cuán distinto este aprendizaje del que muy pronto habían de hacer los alumnos de la Academia. En 1659 hizo un viaje á París y Fouquet le envió á Génova para escoger bloques de mármol, y allí se quedó algún tiempo trabajando para algunas familias patricias, hasta que en 1661 fué invitado á regresar á Francia para trabajar en las esculturas de las galeras del rey. Invítóle á ello el intendente Infreville, quien, juzgando á los artistas que trabajaban en Tolón incapaces de «hacer brillar en los mares la magnificencia de Su Majestad,» había pensado en Puget, de quien sabía que «sobresalía en su arte;» pero Puget, que lo sabía también, exigió que la invitación se la hiciera el rey personalmente «como necesario á la gloria de nuestra nación,» y pretendió ser considerado no como obrero, sino como funcionario principal, dar todo «el dibujo de la arquitectura del buque,» tener el monopolio de todas las obras de arquitectura dependientes de la marina y percibir grandes emolumentos. Como á Colbert no le gustaba la gente que hablaba en ese tono, transcurrió más de un año antes de que Puget fuese llamado á Tolón; y apenas llegado allí púsose á trabajar con todo su ardor, pero exasperó á Colbert con sus disputas con los obreros, ingenieros y jefes de escuadra. En vista de que la construcción naval se modificó y de que los ingleses suprimieron las grandes figuras á fin de aligerar la popa de los buques, el ministro apresuróse á resolver: «Nada importa tanto como suprimir todas esas grandes obras, á las cuales son aficionados los escultores, más por su reputación que para el bien del servicio.» Y el arsenal cerró sus puertas á Puget en 1670. Entonces éste reanudó sus viajes por Italia, volviendo de cuando en cuando á Tolón y á Marsella; pero seguía trabajando para la corte, y su *Milón de Crotona* fué colocado en Versalles pocos días antes de la muerte de Colbert. La corte le admiró y Louvois, apenas se hubo posesionado de la superintendencia de los edificios, felicitó á Puget, quien le prometió maravillas: «Me he nutrido de las grandes obras, nado cuando trabajo en ellas y el mármol tiembla ante mí, por grande que sea la pieza.» Su favor duró hasta su muerte, acaecida en 1692.

Puget fué pintor, arquitecto y escultor. Su pintura tiene relieves de escultura y el estilo de la escuela mediocre de los Carraccio. En Marsella y en Tolón construyó monumentos y casas de estilo italiano: «un basamento rústico que comprendía la planta baja y el entresuelo, pilastras que dibujaban el cuerpo principal compuesto de dos pisos y encima una cornisa saliente, fuertemente acentuada, y buhardillas formando ático.» Escultor de galeras, dió vida al decorado alegórico de las popas, tan frío en los dibujos de Le Brun y Girardón, que, al parecer, quisieron llevar «á plena mar el estilo académico.» Puget debe su fama á las cariátides que sostienen con expresión de esfuerzo doloroso el balcón de la Casa Consistorial de Tolón, al Milón de Crotona, ante el cual la reina María Teresa se emocionó hasta el punto de exclamar: «¡Ah, pobre hombre!» á la Andrómeda libertada por Perseo, al Alejandro y Diógenes y á la Peste de Milán. Su carácter y la libertad de su educación imprimieron en él un realismo vigoroso: sus mujeres son mujeres del pueblo; sus cariá-

tides y su Milón, fauques de Marsella y de Tolón. Pero es demasiado aficionado á las musculaturas de atletas, al dolor del esfuerzo desmesurado, á los gestos expresivos, á la agitación de los pesados ropajes; es un declamador al estilo de Italia. Por lo demás, cuando se encuentra en nuestro país una imaginación desmedida, violencia y crueldad, casi siempre puede afirmarse la existencia, en su origen, de la influencia flamenca, borgoñona ó italiana.

Otros escultores fueron artistas probos y dotados de talento. Miguel Anguier nació en 1612, en Eu, en Normandía; fué discípulo de Guillaín y estuvo diez años en Italia. Ejecutó casi todas las esculturas del Val-de-Grace, en donde trabajó desde 1662 á 1667, y los relieves de la puerta de Saint-Denis, en 1674, según los dibujos de Le Brun. Era un artista hábil que, dentro de la falsedad de la pompa decorativa, conservó algo del natural y del estilo Renacimiento. En el Val-de-Grace, los evangelistas, las Virtudes que decoran los tímpanos de las arcadas, los ángeles del dosel del altar son personas que en su vida fueron cristianas. Un grupo de encima del altar representa la Natividad: la Virgen lleva correctamente un amplio y pesado ropaje, y San José se asombra con ademán exagerado contemplando al Niño; bien es verdad que el pequeño Jesús no está allí por lo que en sí mismo significa, pues aquella Natividad conmemora el gran acontecimiento, en acción de gracias del cual erigióse la iglesia, es decir, el nacimiento de Luis XIV.

Coysevox, nacido en Lyon en 1640, tenía diez y siete años cuando vino á París; fué discípulo de Lerambert, uno de los más antiguos escultores de Versalles, y no fué á Roma. Trabajó en Sceaux para Colbert, en Chantilly para Condé, en el Louvre, en la galería de Apolo, en los Inválidos, en Versalles y en Marly; la mitad de las esculturas de Versalles son suyas. Practicó la forma académica, y así, en sus monumentos funerarios hace llorar, según las reglas, á cada lado de la efigie del muerto arrodillado y cubierto con un largo manto, á una porción de personas convencionales cuyo dolor no conmueve, porque harlo se ve que llorar es su oficio. Pero Coysevox había nacido sincero; amaba su mármol, que «desbastaba y acababa» por sus propias manos, y su escultura decorativa, como, por ejemplo, la de los trofeos de bronce dorado de la gran galería de Versalles, es vigorosa. Como retratista, el estudio intenso del modelo y un instinto psicológico preserváronle del academicismo. El busto de Condé, un rostro flaco y arrugado, una nariz dominante y provocadora y unos ojos que miran en una batalla, es un documento sobre el señor príncipe; y en su propio busto, la hombría de bien, la cordialidad y la libertad del modelo anuncian el arte del siglo XVIII. El buen artista trabajó hasta su muerte, acaecida en 1720.

Girardón, algo más viejo que Coysevox y muerto poco antes que él (1628-1715), esculpió con mano un tanto blanda el solemne sepulcro de Richelieu, un busto exacto de Boileau y las lindas *Ninfas en el baño*, de la fuente de Diana de Versalles.

De los pintores, algunos vivieron fuera de la cuadrilla oficial gobernada por Le Brun, ó aun formando parte de la misma, conservaron dentro de ella un carácter. «La grave y noble inteligencia de Poussin» se extinguió

en Roma en 1665; Claudio Gelée, el Lorenés, nacido en 1600 y fallecido en 1682, apenas pertenece á Francia, pues le atrajo y le retuvo Italia, en donde contempló, no los restos de lo antiguo, sino la naturaleza, Tívoli, el mar de Nápoles y la luz de las auroras y de los crepúsculos vespertinos; Mateo Le Nain, que murió en 1677, es el último sobreviviente de tres hermanos nacidos en Laón y cuya obra es de un realismo grave, lo mismo si pintan retratos, que temas religiosos, que cuadros de género; y Felipe de Champaña, nacido en Bruselas en 1602 y fallecido en París en 1674, terminó su hermosa carrera de artista, en la que se aunaron «muy felizmente las cualidades del espíritu flamenco, tan enamorado de la verdad, con las del genio francés, tan preocupado de penetrar en el ser moral,» y «amó en su arte el medio de expresar su sentimiento religioso y de atestiguar su fe.»

Van der Meulen, nacido en Bruselas hacia 1624 y muerto en 1690, estudió primeramente en Bélgica, vino á Francia, llamado por Colbert por consejo de Le Brun, que hizo de él su colaborador y le casó con una sobrina suya; fué pensionado por el rey y alojado en los Gobelinos, y acompañó á Luis XIV en sus campañas de Flandes y del Franco Condado. Fué, pues, un pintor oficial, pero era flamenco, y por esto las victorias que Le Brun representa con pomposas alegorías, él las refiere familiarmente, pintando los países, los caminos, los accidentes del suelo, las murallas de las ciudades, las tropas tal como están colocadas, los hombres en su traje verdadero, los caballos tal como los ve. A él debemos una corte de Luis XIV, ya no reproducida en representaciones teatrales, sino viviendo al aire libre, en las cacerías y en las batallas. Su manera de pintar es fácil, ligera y transparente.

Pedro Mignard, que nació en Troyes en 1610 y murió en 1695, recibió la misma educación que Le Brun; como éste, fué á Roma, estudió el antiguo, sin comprenderlo siempre bien, admiró á Rafael y siguió á Anibal Carraccio. Copió todas las pinturas de la galería Farnesio, y fué algo mejor colorista que Le Brun, no mucho; pero tenía más gracia y más afectación y sus retratos resultaban favorecidos, lo que le captó las simpatías de la corte y de la ciudad. En 1663 terminó, después de un año aproximadamente de trabajo, lo que no era mucho, la gran decoración de la cúpula del Val-de-Grace, la primera obra ejecutada en Francia por el procedimiento del fresco, y en la que abundan las reminiscencias italianas. En 1677 pintó en la galería de Saint-Cloud la historia de Apolo y las Estaciones, en la que las bellas damas de la corte formaban el cortejo de las diosas: en el centro del gran techo, Apolo Luis XIV guiaba una cuadriga. En la galería pequeña de Versalles, pintó Mignard también á Apolo y á Minerva ocupados en recompensar las artes y las letras. A la muerte de Le Brun fué nombrado primer pintor del rey.

Los retratos de Mignard, á pesar de su falta de vigor, son lo mejor de su obra. Por lo demás, si la pintura y la escultura merecen algún aprecio en tiempo de Luis XIV es por el retrato, que constituye la prueba de que pintores y escultores eran capaces de trabajar del natural y de que eran dignos de algo mejor que de la suerte mediocre á que les relegó su dócil academicismo. Claudio Lefebvre, las fechas de cuyo nacimiento y de cuya

muerte son inciertas (probablemente 1633 y 1675), trabajó en los Gobelinos á los órdenes de Le Brun, pero luego se hizo retratista, pintó los retratos del rey, de la reina y de los principales personajes de la corte, y al ingresar en la Academia, presentó como obra de recepción un retrato de Colbert. Posteriormente fué á Inglaterra, en donde sus retratos eran muy solicitados. De él posee el Louvre el retrato de un maestro y de su discípulo, y otro de hombre que son obras sanas y vigorosas. Jacinto Rigaud, que vivió casi un siglo (1649-1743), conservó, bajo la majestad de la decoración, el sentimiento del natural y de la vida; Languilliere, que vivió casi tanto como él (1656-1746) pintó hábilmente varias generaciones; á los dos volveremos á encontrarlos en el siglo XVIII. Pero el mejor retratista de la época, á quien los historiadores deben mayor gratitud, es Nanteuil.

Roberto Nanteuil, que nació en Reims hacia 1623 y murió en París en 1678, recibió una educación literaria muy esmerada y escribió multitud de versos, muchos de ellos agradables; pero su vocación era el dibujo. Hizo su aprendizaje con un grabador de Reims, con cuya hija se casó á la edad de diez y siete años, y luego vino á París, en donde hizo en seguida célebre por sus retratos. Aprovechó de su celebridad para rebelarse contra la maestría y consiguió que por un edicto de 1660 se declarase el grabado arte libre, distinto de las artes mecánicas. Nanteuil fué un inventor que, merced á procedimientos laboriosamente investigados, dió á sus grabados una intensidad de color no sobrepasada por ningún artista. Mientras los mejores grabadores contemporáneos suyos, Edelinck y Gerardo Audrán trabajaban copiando pinturas, él tenía ante su vista sus propios dibujos, de los cuales se han conservado algunos que tienen la bella factura del siglo XVI. El rey, la reina, grandes señores, ministros y literatos sirvieronle de modelos, y él los dibujó honrada é inteligentemente; viéndose perfectamente en sus retratos que el cardenal de Bouillon era muy bizco, que el duque de Chaulnes y el de Brunswik-Luneburgo eran ilustres señores muy orgullosos, que Louvois era un brutal, Colbert un reflexivo inquieto, Fouquet un sensual astuto y Chapelain un literato fatigado. La nariz enorme, de perro dogo, del gacetista Loret es divertida. La colección de los grabados del maestro, que nos introduce en la intimidad de los hombres del siglo XVII, nos permite descansar de los ropajes superfluos, de las corazas y de las jarreteras á la romana, y del parecido en todo lo noble y en todo lo grande.

Otros artistas, pintores y escultores, obreros modestos, encontraremos en las obras de arte colectivo que constituyen el Louvre y sobre todo Versalles; pero antes de llegar á los grandes monumentos del reinado, conviene hablar de la música y de los músicos, que ocupaban un sitio muy importante en la vida del rey, de la corte y de la ciudad.

III.—La música (1)

Lulli ejerció su imperio de la música desde 1672 hasta 1687. Fué un artista grande y fecundísimo que transformó, por decirlo así, en ópera nuestra tragedia.

(1) FUENTES. Además de las citadas en la pág. 208, nota 1: los *Chefs-d'œuvre classiques de l'Opéra française*, en la colección

Como Corneille, Racine y Bossuet, ponía orden, lógica y elocuencia en la expresión de las pasiones. Se había unido á un poeta dramático, Quinault, á quien tenía dominado, sin dejarle chistar, y obligándole á cambiar diez y veinte veces los versos, las escenas y los caracteres. Su orquesta, que dirigía con severidad extremada, era la mejor de Europa y los maestros alemanes de la época vinieron á admirarla; y su canto de ópera fué de una tan perfecta escuela de declamación y de acción trágicas, que la Champmeslé, la gran actriz de Racine, cuyo arte había servido de modelo á Lulli, tomaba á su vez, lecciones escuchando á los cantantes. Transformó la danza, creando pantomimas de las que el teatro de entonces no ofrecía ningún ejemplo.

Lulli trabajó también para la capilla del rey, en la que éste había substituído al antiguo arte polifónico, puramente vocal, la declamación acompañada por el órgano y por violines y violas. El oído, acostumbrado á la magnificencia de las sonoridades de la ópera, ya no se contentaba con la sencillez de aquella música; de aquí que Luis XIV, al instalarse en Versalles, aumentara el número de sus cantores y que Lulli compusiera grandes salmos á ocho y diez voces, especie de óperas religiosas ó de cantatas dramáticas, que comprenden recitados, arias, dúos, tercetos, sinfonías y coros, y que se cantaban en la capilla á toda orquesta. El rey se aficionó á ese estilo grandioso y patético y lo impuso á los compositores, quienes obedecieron á Lulli, como los pintores y los escultores obedecían á Le Brun.

El segundo gran músico del reino fué Lalande, á quien el rey escogió en 1683 para nombrarle maestro de música de la capilla, previo un concurso entre todos los maestros de capilla del reino. Luis XIV se felicitó de haber encontrado en él «un sujeto que hacía para los altares lo que Lulli había hecho para el teatro.» Los cuarenta motetes de Lalande son de estilo grandioso.

También compuso Lalande hermosas sinfonías para las cenas del rey. La música de cámara se amplió, como se había ampliado la de la capilla, y ochenta personas, cantantes é instrumentistas, cantaban y tocaban en los conciertos, cuyo esplendor maravillaba á La Fontaine:

Sus diversiones todas recuerdan la guerra:
Sus conciertos instrumentales producen el ruido del trueno,
Y sus conciertos vocales se parecen al estrépito
Que en un día de combate arman los gritos de los soldados.

Luis XIV era músico como lo había sido su padre; tocaba bien el laúd y el clavecino y aún mejor la guitarra, tenía excelente oído y cantaba bien, y compuso al-

Michaelis. *El Journal de Dangeau*, pub. por Soulié, París, 1854-1868, 19 vol. Las *Letras* de la señora de Sevigné.

OBRAS. Lecerc de la Vieville de la Fresneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruselas, 1705. Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets*, Amsterdam, 1715. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*, París, 1873. Dauriac, *La corporation des ménestriers*, París, 1880. Pougin, *Les vrais créateurs de l'Opéra française*, París, 1881. Del mismo autor, *L'Opéra sous le règne de Lulli*, París, 1885. Schletterer, *Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigerkönige*, Berlín, 1884. Nutter y Thoinan, *Les origines de l'Opéra*, París, 1886. E. Radet, *Lulli, homme d'affaires, propriétaire et musicien*, París, 1891. M. Brenet, *La musique sacrée sous Louis XIV*, en la «Tribune de Saint-Gervais», febrero-abril 1899. Lavoix, *Histoire de la musique*, París, sin fecha.

gunas piecitas, entre ellas «una bellísima pavana.» Más que á sus arquitectos, escultores y pintores, quiso, según parece, á sus músicos; ennobleció á Lulli, asistió á la boda de Lalande y seguía sus trabajos atentamente. Todos los asuntos de las óperas de Lulli eran sometidos al examen del rey, quien leía el poema, á medida que se escribía, y se lo hacía cantar antes de que nadie lo conociera. Tenía á su alcance á Lalande, á quien hacía componer pequeñas obras que él examinaba varias veces al día. Sus preferencias eran para el estilo decorativo, enérgico y pomposo, y se deleitaba con los prólogos de óperas, piezas alegóricas en donde se simbolizaban los sucesos de su historia y su gloria era celebrada. Saint-Simón dice que «cantaba en familia los trozos» de esos prólogos «más encomiásticos para él» y que «hasta en sus cenas públicas... canturreaba entre dientes las mismas alabanzas.» Pero se interesaba, además, por todos los géneros musicales, y le gustaron los conciertos que en 1682 dió el violinista alemán Westhoff y las obras de los italianizantes, cuando á fines del reinado volvió á estar de moda la música italiana.

Casi podría decirse que Luis XIV vivió siempre en medio de la música; en efecto, en la mesa, en la capilla, en el juego, en el paseo, en la caza y en el campo oía sus violines; en las noches de reunión, actos de óperas, y en las demás veladas, pequeños conciertos en los que á veces él mismo cantaba. Por lo demás, la corte, la ciudad y el reino todo se apasionaron por la música; las arias de Lulli cantábanlas las personas distinguidas y «todas las cocineras de Francia,» y se tocaban en las esquinas de las calles y en el Puente Nuevo. En 1688, «á pesar de la miseria común á todos los estados,» establecióse la ópera en Lyon, en donde actuaba una compañía que trabajaba alternativamente allí, en Marsella y en Montpellier. Las academias provinciales de música, de las que había un número bastante grande, daban conciertos de ópera autorizados y vigilados por Lulli, y en 1694 el severo Arnauld deploraba que «se propagara por toda Francia el veneno de las canciones de Quinault y de Lulli.»

IV.—El Louvre y Versalles

Uno de los pecados que, al morir, confesó Luis XIV fué la excesiva afición que tuvo por los edificios. En el arte de su siglo, el principal lugar lo ocupa la arquitectura: en los castillos de Saint-Germain y de Fontainebleau realizáronse grandes trabajos de «reparación;» en París erigiéronse importantes monumentos, y al castillo de Versalles se le rodeó de otros castillos menores. Ningún rey, no obstante ser todos los reyes aficionados á construir, construyó tanto como Luis XIV; pero en donde particularmente hay que estudiar el arte del reinado es en el Louvre y en Versalles.

De haberse seguido el plan de sus primeros arquitectos y de Lescot, el Louvre (1) sólo ocuparía la cuarta parte

(1) FUENTES: Véanse páginas 208 y 230, y además: Blondel, *Cours d'architecture*, 2.^a ed. París, 1698. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, t. II, París, 1724. De Chantelou, *Voyage du cavalier Bernin en France*, pub. por Lalande, París, 1885.

OBRAS: Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, t. I, París, 1841. Vilet, *Le Louvre et le Nouveau Louvre*, París, 1828.

de la superficie que al presente ocupa; pero en tiempo de Luis XIV fué agrandado. Jacobo Le Mercier trazó el proyecto de un palacio cuadrangular, cada una de cuyas alas había de componerse de dos edificios simétricos unidos por un pabellón con cúpula. En 1660, cuando se reanudaron los trabajos interrumpidos desde la muerte de Luis XIII, el ala occidental, aquella en cuyo pabellón hay un reloj, obra de Lescot y de Le Mercier, estaba terminada tal como se ve hoy en día; las dos alas que de ella arrancan, la del Norte, en la

Babeau, *Le Louvre*, París, 1895. Frascetti, *Il Bernini*, Milán, 1900. Mirot, *Le Bernin en France*, en las «Mémoires de la Société de l'histoire de Paris,» 1904.

En París, el Colegio de las Cuatro Naciones, hoy palacio del Instituto, fué comenzado en 1664 por Le Vau, quien aplicó á ese pequeño edificio dos formas que le gustaban, la cúpula redonda y el orden colosal. — En aquel mismo año, Le Vau recibió el encargo de terminar las Tullerías, que estropeó por querer darles un aspecto más majestuoso. — El Observatorio fué construído desde 1667 á 1672, según los dibujos de Claudio Perrault, y los Inválidos fueron comenzados en 1670 por Bruant (la capilla es del último período del reinado.) Son dos bellos monumentos adaptados á sus fines: el primero, desnudo, grave, de ventanas muy altas y muy claras; el segundo, inmenso, soberbio por su puerta triunfal, que no fué esculpida hasta el siglo XVIII, y por las cadenas y trofeos que adornan su puerta principal. — Para celebrar las victorias del rey, erigióse en 1670, en el arrabal Saint-Antoine, un arco de triunfo, según los dibujos de Claudio Perrault, una pequeña parte de piedra y lo demás de yeso, para que pudiera juzgarse el efecto del mismo; era grande y de pomposa decoración, pero no llegó á construirse en forma definitiva y el boceto fué demolido en tiempo de la Regencia. Francisco Blondel construyó en 1673 la puerta de Saint-Denis, cuyos bajos relieves esculpió Miguel Anguier, según los dibujos de Le Brun, y Pedro Bullet construyó en 1674 la puerta Saint-Martin. — Mediocre fué la construcción de edificios religiosos, salvo en los Inválidos y en el castillo de Versalles, dos mansiones reales que tuvieron magníficas capillas, porque allí era preciso contentar á Dios y al rey. (Esta opinión está manifestada en una historia manuscrita de Le Brun, citada por de Nohac en la *Création de Versailles*, pág. 226, á propósito de pinturas destinadas á la bóveda de la capilla: «Debiendo representar á los ojos de tan gran príncipe y de una corte tan importante un tema en una bóveda, era oportuna una elección que representara con majestad y grandiosidad el poder de Dios, su majestad, su amor y su misericordia, en la vivienda de un rey que es su imagen en la tierra.») La nave de San Sulpicio, fría y cuyas proporciones son bellas, fué comenzada en 1665 por Le Vau y continuada lentamente por Gittard, no quedando terminada la iglesia hasta el siglo XVIII. El coro de Saint-Jacques du Haut-Pas había sido empezado en 1630; la señora de Longueville costeó el resto del edificio, cuya primera piedra puso en 1675. A ese monumento de inspiración jansenista conveníale la arquitectura regular y triste. — Demoliciones, ensanches, calles nuevas, plazas y la construcción de muelles, de bulevares y de avenidas cambiaron el aspecto de París, sobre todo desde el Puente Nuevo, aguas abajo. Saint-Germain l'Auxerrois quedó desembarazado; la construcción del Louvre obligó á derruir un pequeño barrio, y vistas desde el Puente Nuevo, las dos orillas del río comenzaron á tomar aspecto monumental con el Louvre, las Tullerías, cuyo jardín se plantó, y el Colegio de las Cuatro Naciones. Colbert pensó en levantar un faro en el Puente Nuevo. Dos avenidas unieron Versalles á Chaillot y el Cours-la-Reine al barrio del Roule. En Versalles, construyéronse en torno del castillo una porción de pequeños edificios. En 1670, en el sitio que ocupaba el lugarejo de Trianon, construyó Le Vau el *Trianon de porcelana*, en el que imitó el decorado de las casas chinas; y en el sitio de éste, que fué demolido en 1687, Mansart construyó el gran Trianon que hoy existe. Clagni fué construído para «los señores hijos naturales del rey» y para su madre, la señora de Montespán, en 1674 y 1675, y luego demolido y reconstruído en 1676, según los planos de Mansart, que comenzó allí su fortuna. Marli, comenzado en 1679, fué terminado, en sus formas generales, en 1686; lo constituían seis pabellones á cada lado de una avenida que conducía á la vivienda del rey.