

á ella teniendo los ojos fijos en aquellos pueblos? ¿No es más conforme con la «razón» considerar que en las obras del espíritu, como en las ciencias y en las industrias, ha habido y sigue habiendo progreso puesto que la naturaleza «tornea y vuelve á tornear» incesantemente «la misma pasta y puesto que los hombres de hoy, por lo mismo que son los últimos venidos á la tierra, tienen probabilidades de ser superiores á los hombres del tiempo pasado?» Esta generosa proclamación de una ley de progreso indefinido inspirábase visiblemente en el propio espíritu de Descartes. «A medida que la razón se perfeccionará, declaraba rotundamente Fontenelle, la gente se desengañará de la preocupación grosera de la antigüedad.»

De aquí que las ideas de Fontenelle y de Perrault tuviesen numerosos adeptos, que no eran solamente escépticos irrespetuosos y sospechosos, como Bayle, sino también piadosos y graves metafísicos como Malebranche. Una buena parte de las «personas de buen tono» de la última generación del gran siglo las adoptaba, en presencia de Boileau, cuyas convicciones vacilaban (véase su carta de disculpa á Perrault, 1700): así, la señora de Lambert, la más sólida y brillante señora de casa de la época; así, el P. Du Bos, historiador, filósofo, matemático, futuro secretario perpetuo de la Academia Francesa; así, dos «ilustres» Houdar de la Motte y Fenelón.

Fenelón aceptó en 1713 el intervenir en aquella «contienda» que desde hacía cuarenta años agitaba la pequeña república de las letras; y aun cuando estaba enamorado de la antigüedad, sobre todo de la griega, aportó á los Modernos el apoyo de su triple autoridad de gran escritor, de teólogo y de primer ministro probable. La conclusión de su carta-manifiesto al señor Dacier sobre las ocupaciones de la Academia Francesa es ciertamente ecléctica en apariencia, y en sus términos parece más bien favorable á los Antiguos; pero esta peroración conciliadora está desmentida por las tesis de cada uno de los capítulos. De todos los pormenores del programa por él trazado á la Corporación como del que había indicado á los predicadores en sus *Diálogos sobre la Elocuencia* se desprende una consecuencia clara de que se impone la necesidad de acabar con esa doctrina clásica que el Renacimiento había fundado, que Malherbe, Balzac y Vaugelas habían construido y que de Aubignac, Bonhours y Boileau habían fortalecido y desarrollado, todos poniendo los ojos en el ideal antiguo que les fascinaba. Fenelón sólo daba dos preceptos á todos los escritores y para todos los géneros, la *elocuencia*, la *historia*, la *tragedia*, la *poesía*: la aspiración á la «verdad», y no á la verdad escogida y adornada de Boileau, sino á la que primero se presentase, aunque fuese familiar y algo común, y la utilidad. En la poesía, por ejemplo, si no retrocedía ante una revolución del arte tradicional del verso francés, si reclamaba una limitación de la tiranía de la rima, era sin duda para que la poesía pudiera resucitar la «amable sencillez del mundo naciente», pero era también, y aún más, para que los poetas, reducidos durante demasiado tiempo á ser, según frase de Nicole, simples «divertidores», pudieran aspirar á «servir á la religión, á la virtud, á la sabiduría», y á desempeñar en la humanidad y en el Estado un papel «serio» y «util.»

La Motte Houdar partía asimismo del principio de que «sólo á la razón toca apreciar y determinar todas las cosas» con mira á la filosofía y al bien público, y exagerando las ideas de Fenelón hizo, desde 1707 á 1730, una campaña metódica contra la poesía, demoliendo sin respeto el injusto prestigio de los versos, convención pueril y funesta que martiriza y envilece al poeta, le obliga á ser insulso, y le impide tratar todos los asuntos y expresar, en los que trata, todo lo verdadero.

Por aquel mismo tiempo (1719), el P. Du Bos, en una larga obra dogmática, *Reflexions critiques sur la peinture et la poésie* (*Reflexiones críticas sobre la pintura y la poesía*), reproducía apaciblemente; apoyándose con razones, análogas declaraciones revolucionarias: «la poesía del estilo es la que hace al poeta;» la tragedia ha de tener sólo «un fin moral;» la poesía épica únicamente ha de tratar «asuntos cristianos, nacionales y modernos.» Si el cartesianismo no engendraba una literatura, por lo menos nacía de él una crítica, una «estética» nueva que aplaudían la mayoría de aquellos que debían ilustrar la época siguiente, como Duclós, Marivaux, Maupertuis, Montesquieu y Buffón.

II.—Las bellas artes (1)

Era imposible que las bellas artes no se vieran poco ó mucho arrastradas por ese movimiento de renovación, pues artistas y escritores comprendían cada vez más, siguiendo las doctrinas de Perrault, de Fenelón y

(1) FUENTES: Además de los catálogos, inventarios y documentos publicados en revistas y colecciones anteriormente indicadas, y de la *Correspondance des Contrôleurs généraux* de A. de Boislesle, véanse para la pintura: J. Guiffrey, *Collection des Livrets des anciennes Expositions depuis 1673*, París, 1869-72, 42 vol. *Les Comptes des Bâtimens du Roi*, t. III, IV ó V, París, 1891-1901 (*Coll. des Documents inédits*). *Notes et Documents sur les Exposit. du XVIII^e siècle*, P., 1873. — Florent Le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, P., 1699-1700, 3 vol. en 12.^o Guerin, *Description de l'Académie de peinture et de sculpture*, P., 1715; *Mémoires inédits sur l'Acad. de peinture et de sculpture*, pub. per Dussieux, Soulié, etc., P., 1854, 2 vol. Jouon, *Conférences de l'Académie*, 1883. Actas de la Academia pub. por A. de Montaiglón, P., 1875.

OBRAS DE CONSULTA: Además de los diccionarios y de las historias de las diversas artes anteriormente indicados, véanse en el siglo XVIII: Mariette, *Abecedario*, pub. por Chennevieres, 1851-1860. Lepicié, Caylus, etc., *Vies des premiers peintres du Roi*, París, 1752, 2 vol. — Y entre los trabajos modernos de carácter general, en primer término los de Montaiglón y de J. J. Guiffrey en los *Archives* y *Nouvelles Archives de l'Art français*. Artículos de Andrés Michel en la *Histoire générale de Lavis* y Rambaud, t. VI y de S. Rocheblave en la *Histoire de la langue et de la littérature française* de Petit de Julleville, t. V y VI. — Roger Peyre, *Répertoire chronologique de l'Histoire universelle des Beaux-Arts*, París, s. f. E. y J. de Goncourt, *L'art du XVIII^e siècle*, P., 1881-1882. Ecorcheville, *De Lulli à Rameau*, P., 1907. Pedro Marcel, *La peinture française de la mort de Le Brun á la mort de Watteau (1690-1721)*, P., 1906. Artículos de Hourticq en la «Revue de París», 1904, y en la «Revue historique», 1906-1907; de Lemonnier en la «Revue de l'art ancien et moderne», 1907; de C. G. Picavet en la «Revue de Synthèse historique», 1907.

Para la pintura: Oliverio Merson, *La peinture française*, t. II («Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts»). Marquet de Vasselot, *Hist. du Portrait en France*, P., 1880. Emilio Michel, *Etudes sur l'Histoire de l'Art*, P., 1896; *Les maîtres du paysage*, P., 1906. G. Lafenestre y Eug. Richtenberger, *Le Musée national du Louvre*, s. f. E. Bourgeois, *Le Grand Siècle*, P., 1896.

de Du Bos, el parentesco de todas «las obras de la inteligencia.»

Además resultó que las mismas circunstancias que en el final del reinado de Luis XIV parecían, desde el punto de vista material, perjudiciales á los artistas les incitaron á regenerarse.

Después de Colbert, no hallaron ya en los ministros la misma solicitud en estimular en favor suyo el amor propio y la generosidad de Luis XIV. Louvois, que sucede á Colbert en la superintendencia de los Edificios, no es muy inteligente en materia de arte, pues prefiere «una buena copia en mármol pulimentado á una escultura antigua con la nariz rota,» y pide á los alumnos-pintores de Roma más «techos» que cuadros de caballete. Villacerf, que le reemplaza en 1691, fué un empleado insignificante, y Mansard, cortesano y arquitecto (1699), no pensaba más que en los «edificios.» Y así transcurren los años hasta que en 1708 el duque de Antin llevó á la «dirección general de los edificios, jardines, artes y manufacturas de Francia» un gusto amplio y la ambición de hacer todo el bien que hiciera Colbert con muchísimos menos recursos que éste.

Porque el presupuesto de Bellas Artes no es entonces, de mucho, lo que era en otro tiempo. Es cierto que el rey no ha cesado de «construir;» que Versailles se ha aumentado, en 1685, con el Naranjal; en 1697 con el Gran Triánón, y desde 1699 á 1710 con la Capilla; que en 1711 se termina la iglesia de los Inválidos; y que desde 1695 hasta el final del reinado Luis XIV paga la mayor parte de los embellecimientos de Meudón respecto de los cuales mostrábase, en su concepto, tacaño el Gran Delfín. Sin embargo, desde 1685 han disminuído considerablemente los gastos aun para «las construcciones» y, en general, para todas las Bellas artes. El presupuesto de las mismas, que entonces era de 15.340.000 libras, queda reducido, en 1687, á 7.916.746 y en 1709 á 1.200.000, que fué la cifra más baja. Los encargos de cuadros disminuyeron desde 121.000 libras, en 1680, á sólo 1.000 en 1713; y los gas-

Gruyer, *La peinture au château de Chantilly (Peinture française)*, P., 1898. G. Macón, *Les arts dans la maison de Condé* (en la «Revue d'art ancien et moderne»). — Pablo Mantz, *Largillière* (en la «Gazette des beaux arts», 1893). — Sobre Watteau, las obras de E. de Goncourt (1875), de Pablo Mantz (1892), de Dargenty (1895), de Gabriel Seailles. — F. N. Leroy, *Jouvenet*, P., 1860. Antony Valabregue, *Claude Gillot*, 1883.

Para la arquitectura: Aug. Choisy, *Hist. de l'architecture*, P., s. f., 2 vol. P. Marcel Levi, *Invent. des papiers manuscrits de Robert et Jules-Robert de Cotte*, Macón, 1906.

Para la escultura: Estanislao Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française sous le règne de Louis XIV*, P., 1906.

Para la música (la mayor parte de las óperas de la época citadas más adelante están en la colección Michaelis): F. J. Fetis, *Biographie universelle des musiciens*, P., 1860-1865, 8 vol.; Reissmann, *Allg. Gesch. d. Musik*, Leipzig, 1864 (t. III); H. Lavoix, *Histoire de la musique*; Román Rolland, artículo *La musique sous Louis XIV*. Véase págs. 60 y 61.

Respecto de los superintendentes: Julio Guiffrey, *Le duc d'Antin et Louis XIV*, 1869. Luis Courajod, *L'Ecole royale des Elèves protégés*, P., 1874. Babeau, *Les tableaux du Roi chez le duc d'Antin* en 1715, P., 1903.

Respecto de los aficionados: J. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français*, P., 1856-63, 4 vol. Clemente de Ris, *Les amateurs d'autrefois*, 1877. Bonnafé, *Les collectionneurs de l'ancienne France*, 1873; *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle*, 1884.

tos de grabados y medallas que, desde 1664 á 1680, habían importado 186.964 libras, no fueron más que de 2.642 desde 1706 á 1715. El presupuesto total de bellas artes (incluso el sostenimiento de varios literatos, de las diversas academias y de los grandes establecimientos científicos), no excedió, entre 1687 y 1715, de un término medio anual de 2.300.000 libras. Al mismo tiempo, multitud de edictos «suntuarios», motivados por las mismas necesidades de economía, mataban, entre 1687 y 1715, la mayor parte de las artes decorativas y de las industrias del oro y de la plata. En 1689-1690 y en 1709, Luis XIV enviaba á la Moneda, para ser fundidas, su vajilla, la del Delfín y la del duque de Borgoña, y en 1694 dejaba de pagar á los profesores de la «Escuela del modelo» aneja á la Academia de pintura y escultura. En el período de 1694 á 1708, continuamente se cercenaba algo de la consignación destinada á la Academia de Francia en Roma.

Pero esta disminución de los «beneficios del rey» producía un efecto bueno, cual era debilitar la «protección,» á menudo molesta, que aquéllos traían consigo. La Academia, desatendida por el rey, volvíase hacia el público y le interrogaba, para lo cual proporcionábale los medios necesarios una de las instituciones creadas por Colbert, la Exposición anual. En el prefacio del «catálogo» de la de 1699, el propio Mansard no vacila en consentir que se diga que «para mantener en los pintores y escultores de la Academia real esa laudable emulación necesaria,» cuenta «con el juicio del público.» En 1714 (28 de junio), una decisión del Consejo de Estado que autorizaba á la Academia para hacer imprimir y grabar descripciones de objetos de arte y conferencias, declara que es menester «que el público esté enterado de los progresos que en ella realizan las artes.» El rey abandonaba, pues, sus derechos de prelación en estas materias.

Los particulares fueron bastante numerosos para sustituirle. El duque de Orleans aumentó los cuadros en el Palacio Real y el número de «curiosos» es mayor, de día en día, en la rica clase media parisiense: Everardo Jabach, Miguel Bégón, Pedro Crozat, De La Roque, Gaignerres, Baudelot, La Live de Jully y la condesa de Verrue forman «gabinetes» que son verdaderos museos. Esos aficionados son, á veces, mecenas: Crozat, por ejemplo, aloja en su casa, á La Fosse, á Watteau y á la Rosalba. Y gracias á ellos, á pesar de la supresión de las munificencias reales, son muchos los pintores que hacen fortuna, pudiendo citarse entre éstos á Antonio Coypel, á Luis Boullongne y á Largillière, el cual no se recataba de decir que prefería hacer el retrato de un burgués que el de un señor, porque «el pago es más pronto.» De manera que los artistas, á lo menos una parte de ellos, no han perdido nada cambiando de amo.

Y desde el punto de vista intelectual aún salen gananciosos, porque una «protección» diseminada, temporal, no administrativa, dejaba más ancho campo á la originalidad y á la vida, y la pintura de entonces permite comprobar los felices resultados de este nuevo estado de cosas.

En primer término, nótese una disminución de los cuadros de grandes dimensiones, difícilmente instalables en otros sitios que en palacios, de esas «grandes

machines) análogas, como dice un pintor de la época, á «epopeyas.» Realmente, en el período anterior había habido demasiados poetas épicos en pintura.

En segundo lugar, esa emancipación de los artistas es una limitación, también oportuna, de aquel culto de la antigüedad del cual había hecho el Estado, con Lebrún, su doctrina oficial; porque los particulares que encargan cuadros prefieren á los grandes asuntos de la mitología heroica, ó de la historia griega ó romana, temas más modernos ó antiguos modernizados. Y si no se abandona la mitología se toma de ella la parte graciosa, como hacen Lemoine y Raoux, ó se mezcla con ella cierta alegría cómica y un tanto irreverente, como vemos en Gillot. En su consecuencia, el público comienza á emanciparse de los italianos que, en las artes como en la literatura, habíanse beneficiado siempre en Francia de esa antigüedad, de la que parecían ser, sin razón, los herederos, y la nueva generación de aficionados (La Roque, la condesa de Verrue) se enamora de los flamencos. Y Flandes, recobrando su autoidad, vuelve á enseñar á nuestros pintores tres cosas útiles: el amor al color, el gusto de la naturaleza rural y aun algo de la realidad familiar.

En 1680, Testelin, formulando la teoría de la pintura de la «gran escuela,» escribía: «La brillantez del color no seduce generalmente más que á los espíritus vulgares; la verdadera belleza consiste en una circunspección armoniosa (del color) dirigida por el dibujo.» Esta «circunspección» era avaricia. El *pardo rojo* era el fondo triste de la paleta, muy poco variada, de casi todos los pintores; pero la gente se cansa de esa tonalidad oscura. Al propio Antonio Coypel, á pesar de mantenerse fiel al «gran gusto» de 1660, echábanle en cara los clásicos, al decir de su hijo Carlos, el exceso de su admiración por el colorido de Rubens; Le Moyne, en sus escenas mitológicas (el *teatro de Hércules* de Versalles) persigue con amor la «suavidad» de un colorido halagador; Roberto Tournieres toma de Gerardo Dow una luz nueva; Carlos Parrocel, en sus batallas, reproduce los «tonos cálidos» de Van Dyck y de Rubens; y en Rubens también se inspiran La Fosse y Luis de Boullogne para pintar los brillantes frescos de la iglesia de los Inválidos. En cuanto á Largilliere, á quien un azar de su vida ha hecho comenzar sus estudios en Amberes y continuarlos en Inglaterra bajo la dirección de los discípulos de Van Dyck, ya no siente el miedo de la brillantez, sino que mezcla los tonos azules con los rosas y se atreve á pintar rojos vistosos y amarillos provocadores. Él era asimismo quien decía, según afirma uno de sus biógrafos:

«¿Por qué no acostumbrar en nuestras escuelas á la juventud á que dibuje todas las cosas del natural, como se hace en Italia, paisajes, animales, frutas y flores?.. La escuela francesa dice que es preciso «dar gusto» á lo que se dibuja del natural á fin de corregir sus defectos y su insipidez... La escuela flamenca dice que es menester acostumbrar á la juventud á reproducir el natural tal cual lo ve... «El señor de Largilliere no titubeaba en abrazar este último razonamiento.»

Uno de los «críticos de arte» de la época, Florencio Le Comte, que no es un revolucionario, confesaba «que se encuentra belleza hasta en las extravagantes producciones de una tierra inculta.»

Desde aquel momento, la pintura de paisaje, con los Allegrain y luego con Oudry, discípulo de Largilliere, empieza á prescindir de personajes, de templos y de «fábricas» italianas; tiene el valor de presentar construcciones de granjas y establos sucios y de poner gallinas en el primer término, y se atreve á dar al cielo, á la tierra y á los árboles, no ya un color tradicional, sino el color del sitio y de la hora. Con el mismo Oudry y con Desportes, discípulo de un discípulo de Snyder, las pinturas de animales llegan á ser «retratos» tomados del ejemplar vivo de la perrera ó de la colección de fieras del rey ó de la pescadería de Dieppe. La pintura de flores, tratada con especial conciencia por Monnoyer y J. B. Flin de Fontenay, conquista en el arte un lugar al que su humildad no habría osado aspirar treinta años antes. Todos esos pintores contemplan la naturaleza y sus biógrafos hacen notar, como una novedad, que se iban al campo «con caballetes portátiles y con sus cajas de colores, no sólo á dibujar, sino también á pintar.»

De igual modo la sencillez y el estilo familiar de los flamencos se insinúan en la pintura de género que, «á partir de 1690, ocupa el primer puesto en la Escuela.» Después de Claudio Gillot, heredero de las tradiciones de Callot y de Le Nain, los autores de esos «cuadros de fantasía» cuya boga sin cesar aumenta, se fijan en la vida ordinaria, en las gentes vulgares: Santerre pinta una «mujer cortando coles,» y otra «mondando zanahorias;» Boullongne y Juan Raoux pintan «mujeres buscándose las pulgas,» y Watteau pintará su «amolador.» En el retrato hay que tolerar ciertamente multitud de concesiones á la afición aparatosa de las clientas: la señora de Seignelay se hace retratar de Thetys por Mignard, y Largilliere se ve apurado para retratar á la gruesa Carlota Isabel de Baviera de náyade. Pero el retrato en sí mismo pierde algo de su pomposa afectación: Rigaud, discípulo de Rane y admirador de Van Dyck; Largilliere, émulo de Van Dyck; Juan Jouvenet y Francisco Puget conservan las más de las veces en la imagen los rasgos individuales del modelo, aunque sea vulgar, y le dejan en el rostro arrugas y muecas, hoyos y mofletes. Hasta los retratistas secundarios de aquella época, en que tan felizmente fecundo fué el retrato, como J. B. S. Santerre, José Vivien, Gobert, Tournieres y Grimou, siguen inteligentemente los consejos de valor realista de los flamencos que nuevamente están de moda.

Por otra parte, sus consejos de realidad se ajustaban perfectamente á aquel método de observación y de experiencia que enseñara Descartes, y concordaban asimismo con la estética liberal de los «modernos» de Fenelón admirando á Nausicaa y al porquero Eumeo. Indudablemente no siempre están acertados, en cuanto á la ejecución, los pintores de aquella época; así Francisco Le Moyne y Antonio y Carlos Coypel siguen evidentemente un camino equivocado cuando van á buscar en la tumultuosa escenografía de Crebillón modelos de expresión y de actitud, gestos declamatorios, «actitudes forzadas.» Santerre pinta en 1709 para la capilla de Versalles una *Santa Teresa* tan apasionada, que «los eclesiásticos, al decir de Argenville, evitan el celebrar los sagrados Misterios en el altar de aquella capilla.» Pero lo que, á pesar de esos defectos de gusto, es digno

de alabanza en todos esos pintores, es el ansia de *animar*, como Fenelón quería que se animasen la tragedia y el sermón, la tendencia á poner la vida en el lienzo, del mismo modo que, mientras llegaba Voltaire, quería Le Motte-Houdar que se la pusiera en el teatro.

Bajo este concepto es notable Juan Jouvenet, quien, á pesar de conservar en demasía aquel respeto hacia la concepción noble que todavía en 1721 hará que Antonio Coypel considere como un sacrilegio colocar, en una *Natividad*, «los animales del establo en el centro del cuadro;» á pesar de persistir en la superstición absurda de esos ropajes de los cuales decía Antonio Coypel que de ellos y de sus pliegues han de «depender» á menudo las figuras; á pesar de todas esas preocupaciones, introdujo aún en la «gran pintura» de asuntos religiosos y académicos una verdad á la que el público no estaba acostumbrado. Su *Vista del altar mayor de Nuestra Señora* no es una obra maestra, pero atestigua un respeto del todo nuevo «á la ingenuidad de las personas y de las cosas.»

Sin embargo, esos distintos esfuerzos que la pintura de la época nos ofrece para infundir en el arte más emoción, más vigor viviente, más realidad, no llegan á producir, hacia el 1715, una escuela nacional duradera. Así como en literatura las paradojas de La Motte-Houdar y los ensueños de Fenelón no engendran el romanticismo ni el realismo que uno y otro anuncian, así en pintura la evolución que se inicia á la muerte de Colbert tampoco conduce en punto á inventiva á un triunfo de la originalidad individual emancipada, ni en punto á ejecución á una precisión deliberadamente fiel á la realidad.

El hombre en quien se patentizan así el resultado como la desviación del movimiento de renovación artística es Antonio Watteau.

Y no porque sea esencialmente «representativo», de su tiempo, ya que en él la principal cualidad es la originalidad personal y genial. Nació en 1684 en Valenciennes, cerca de la patria de Rubens y de Teniers; educado en el medio un tanto flamenco de su ciudad natal, es en 1705 discípulo de Gillot y en 1709 fracasa en el concurso de Roma. Todas estas circunstancias le «preservan,» como se ha dicho con frase feliz, de la influencia académica y de la cultura clásica italiana. Rubens es una de sus primeras admiraciones y en las obras de su juventud se acuerda de Teniers; pero aun aprovechándose de los flamencos, fué ante todo él mismo. Y lo fué en la composición de aquellas *Fiestas galantes*, en las cuales puso algo más y mejor que elegancia voluptuosa, á saber, una sensibilidad un tanto enfermiza, muy suave, un ensueño regocijado y triste á la vez, fantasías ideales; y lo fué igualmente por aquel modo de pintar que no es la aplicación estudiada de colores artificiales, sino verdadera luz llevada á la tela con efectos no previstos en los libros sino encontrados por la naturaleza, con reflejos nunca vistos, con transparencias ilógicas, con acordes extravagantes y con esos matices fugaces que generalmente sólo una vez se ven (tintas verdes y azules en las sombras; reflejos rojos y azules en las claridades). Juntanse en él un alma poética y una observación documentada de la realidad y en él se mezclan los recuerdos de teatro, las engalanadas visiones de baile, de comedia y de ópera, con

impresiones rurales muy precisas, y sin dejar de ser el pintor quizás más perfecto de los goces frívolos del gran mundo, supo traducir, de paso, las cosas sencillas y comprender á los seres humildes. Mas á pesar de todo, la tendencia de su obra, en resumidas cuentas monótona, es estrecha; sea que una existencia demasiado corta (murió á la edad de treinta y siete años al regresar de un viaje á Inglaterra) no le permitiera concebir otras ambiciones, sea porque el éxito le moviera á no buscar otros caminos, es lo cierto que Watteau se satisface con lo lindo. Ora se trate de impotencia, como á porfía afirman Voltaire, Caylus y Diderot, ora de falta de curiosidad de algo más grande, todas sus grandes cualidades le sirven sólo para pequeños efectos de gracia elegante. Watteau no nos conduce á Greuze ni á Chardin, sino á Lancret, á Nattier, á Boucher, á Fragonard; personifica deliciosamente una decadencia del arte francés.

Lo propio sucede en la escultura. Coysvoix, cuyos bustos (Le Tellier, Bossuet) son á menudo retratos sorprendentes, no hace escuela: Lemoine, Le Lorrain, Dumont, Guillermo Coustou, Renato Freymor y Bousseu manifiestan todos una análoga tendencia al pequeño sentimentalismo, al amaneramiento sensual, á las cualidades vivas y ligeras, pero inferiores, gratas á una sociedad mundana que, como más adelante veremos, al emanciparse se rebaja. La arquitectura (1), la música misma siguen, descienden por esa pendiente de «amabilidad galante ó ingeniosa.» Campra, el compositor más notable de aquel entonces, cual si temiera una repugnancia del público para la gran ópera de Lulli, «verdadera tragedia lírica... que es traducción musical (2)» del drama á la manera de Corneille y de Racine, compuso la ópera-baile (*Europa galante*, 1697) (3). Todos los artistas se ven obligados á complacer los gustos de aquella sociedad que, en lo sucesivo, es su soberana, y no tienen interés en dejarse penetrar por el soplo de la «nueva filosofía;» de aquí que las vigorosas semillas del cartesianismo fructifiquen muy poco en todas las bellas artes; y que no sean la imaginación robusta ni la profundidad de la sensibilidad, sino el ingenio, la voluptuosidad, la gracia, las cualidades que suceden á la intelectualidad majestuosa del estilo Luis XIV. Este estilo ha desaparecido visiblemente antes de 1715; el gusto, noble y abstracto, que los mismos contemporáneos denominaban con orgullo «el gran gusto» y que imperaba desde fines del reinado de Enrique IV, queda destronado; en las bellas artes, como en casi todas las obras de la inteligencia y todas las manifestaciones del pensamiento, el «gran siglo» ha muerto antes que el gran rey.

(1) Respecto de la arquitectura, la edición del curso de De Aviler publicada en 1710 por Le Blond, atestigua una tendencia á más «ligereza» y «variedad.» Lemonnier, artículo citado.

(2) H. Lavoix, *Hist. de la musique*, pág. 218, 220, 222, 224.

(3) Las *Fiestas venecianas* de Campra y Desmarests (1710) alcanzaron asimismo un gran éxito. Véanse también las obras de Colasse (*Thetis y Peleo*, 1699; *Baile de las estaciones*, 1695), de Charpentier (*Medea*, 1693), Couperin (*Conciertos regios*, 1693-1713), Lalande (baile de los *Elementos*), Marais (*Alcyoné*, 1706), Mouret (*Fiestas de Talla*, 1714, y *Amores de los dioses*, 1727). Esta «serenidad» (R. Rolland) se manifiesta en el estilo musical por un retroceso á la imitación de los italianos fomentado por el duque de Orleans. — La música religiosa elevada sosteniéndose, sin embargo, con Lalande, Montéclair, Desmarests y Destouches.