

y con sus «miradas asestadas» penetró, al través de las caretas, hasta las almas. Ningún escritor francés expresa un sentimiento más realista de la vida, y así como cuando observaba, producíase en su espíritu un tumulto de sentimientos y de imágenes, así también su estilo es un tumulto de períodos embarazados en el que estallan imágenes y locuciones por él inventadas. «Escribió desordenadamente para la inmortalidad; y de sí mismo decía: «No soy un académico.» Por esto no es de su tiempo; su prosa, de haberse publicado en el siglo XVIII, habría parecido de otra época.

Entre los escritores de aquel período, que fueron muchos y que escribieron todos en el mismo estilo, sobresalen dos: Voltaire, por la abundancia, la delicadeza, la soltura, la finura, la gracia, por las imágenes rápidas y divertidas y por el movimiento; y Montesquieu, por la finura también, por las imágenes vivas y cortas, por cierta afectación, pero sobre todo por la concisión, por la gravedad y por rasgos de poesía en los que se vislumbra al hombre que un día dirigió una hermosa invocación a las Musas: «Virgenes del monte Pireo..., corro una larga carrera y estoy agobiado de tristeza y de hastío. Divinas musas, siento que me inspiráis no lo que han cantado en Tempé las zamponas ni lo que la lira ha repetido en Delos; queréis que hable a la razón, que es el más perfecto, el más noble y el más exquisito de nuestros sentidos.»

La política y la historia constituyen los asuntos de las principales obras en prosa de aquel período, la mayoría de las cuales hemos ya citado; a ellas hay que añadir la *Histoire de Charles XII* (*Historia de Carlos XII*) de Voltaire, a quien sedujo ese personaje épico y trágico y que hizo obra de historiador, por el cuidado que puso en recoger los testimonios escritos y orales, y dió en ellas, al mismo tiempo, un modelo de narración histórica. La *Histoire de Carlos XII* se publicó en 1731. Duclós (1) escribió una *Histoire de Louis XI* (*Historia de Luis XI*), que hoy ya no tiene interés, y unas *Considerations sur les mœurs de ce siècle* (*Consideraciones sobre las costumbres de este siglo*), que tuvieron un gran éxito y son un documento curioso.

Los antiguos géneros nobles subsistían; pero ni la elocuencia religiosa ni la forense produjeron grandes obras. El único predicador glorioso fué Massillon (2), obispo de Clermont, cuyos sermones se publicaron en 1745, tres años después de su muerte. Massillon, armonioso, elegante, fecundo, concedía más importancia a la moral que a la doctrina; por esto y por cierta «sensibilidad» agradó a los filósofos, como les agradaba Fenelón. El canciller de Auguesseau (3) ha dejado Mercuriales, Instrucciones y Alegatos escritos con esmero; pero habla un lenguaje oratorio convencional y fastidioso; su fama es debida más a la dignidad de su carácter que a su talento, más a su fidelidad a las opiniones galicanas que a la fuerza de su pensamiento.

Lucas de Clapiers, marqués de Vauvenargues, era un oficial sin fortuna, que regresó enfermo de la retirada de Bohemia en 1743, solicitó un empleo en las embajadas y, no habiéndole obtenido, trató de crearse un nombre en las letras, vióse alentado por Voltaire y mu-

(1) Duclós, nacido en 1704, falleció en 1772.

(2) Massillon, nacido en 1663, falleció en 1742.

(3) Auguesseau, nacido en 1668, falleció en 1751.

rió a la edad de treinta y dos años. Era un alma hermosa, inflamada de «pasiones nobles» amante de la naturaleza, enamorada de la gloria, melancólica y solitaria, y decía «que hay momentos de fuerza, momentos de elevación, de pasión, de entusiasmo, en los que el alma puede bastarse y desdeñar toda ayuda, ebria de su propia grandeza.» Algunas cartas, una *Introduction à l'histoire de l'esprit humain* (*Introducción a la historia del espíritu humano*), *Reflexions et Maximes* (*Reflexiones y Máximas*) han asegurado lenta, pero sólidamente, su reputación. Aunque de espíritu muy libre, no tenía en la razón la confianza satisfecha y limitada de sus contemporáneos; sabía que «las grandes ideas proceden del corazón» y «que no se hacen muchas grandes cosas por consejo» y se preguntaba si la elocuencia no vale más que el saber.

Las novelas continuaron estando de moda. Marivaux (4) debe su celebridad al teatro, pero fué también estimado como novelista; escribió la *Vie de Marianne* (*Vida de Mariana*) cuyas once primeras partes se publicaron desde 1731 a 1741, y *Paysan parvenu* (*Aldeano enriquecido*), que se publicó en 1735 y 1736. Su estilo y el análisis de los sentimientos son de la escuela «afectada» y, sin embargo, ese escritor delicado describió la vida de familia con un realismo enteramente moderno, en lo cual se parece algo a Le Sage que continúa complicando con peripecias novelescas la última parte de su *Gil Blas*, publicada en 1735, y el *Bachelier de Salamanque* (*Bachiller de Salamanca*) publicado al año siguiente.

El abate Prevost (5) estaba predestinado a escribir aventuras, por haber sido él mismo un aventurero: discípulo de los jesuitas, desertor del estado eclesiástico, al que estaba destinado, soldado reingresado en los jesuitas, soldado otra vez, refugiado en los benedictinos de Saint-Maur, colaborador de la *Gallia Christiana*, ordenado de sacerdote, predicador, ganoso de conocer tierras extranjeras (ya hemos visto su estancia en Inglaterra), literato para ganarse la vida, limosnero del príncipe de Conti, atacado de apoplejía, tenido por muerto y matado, según se refiere, por la cuchilla de un operador que procedió demasiado pronto a la autopsia del desdichado. El abate aportó a la novela la sensibilidad de un hombre que había conocido las pasiones, relató las agitaciones de su propia vida en los ocho volúmenes, publicados desde 1728 a 1756, de las *Mémoires et aventure d'un homme de qualité* (*Memorias y aventuras de un hombre de calidad*), é hizo que gran número de lectores, entre los cuales debe citarse a Juan Jacobo Rousseau, se interesasen por largas y sombrías historias, como la de *Cleveland*, narrada en cuatro volúmenes que se publicaron en 1732. Su obra maestra fué la *Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Desgrieux* (*Historia de Manon Lescaut y del caballero Desgrieux*), publicada en 1733, historia de amor, bellamente escrita, de estilo sencillo y de un tono tan triste y tan patético que hizo derramar lágrimas a personas «sensibles.»

Sin embargo, la afición del público era para las obras cortas y animadas; la gente gustaba de la alegoría, de los apólogos, de los diálogos breves con discusiones

(4) Marivaux, nacido en 1688, falleció en 1769.

(5) El abate Prevost, nacido en 1697, falleció en 1769.

vivas, de las farsas en las que los personajes, afectando aires graves, se ridiculizan a sí mismos, y sobre todo de los cuentos. Después de los cuentos deliciosos de Hamilton, publicados en 1730, leyéronse los cuentos picarescos de Crebillón hijo, y de Voisenón, que ponían de manifiesto las malas costumbres de las personas distinguidas. Duclós juzgaba así estas costumbres: «Las gentes se gustan y se toman; y como se han tomado sin amor se dejan sin odio;» y denunciaba esa «especie de ateísmo en amor,» el egoísmo y la vanidad de las queridas y la sequedad de corazón de los amantes que abandonan a una mujer «como cosa que ha de volver al comercio.»

Con *Le monde comme il va* (*El mundo tal como va*), con *Zadig* y con *Micromegas*, inaugurará Voltaire la larga serie de sus cuentos en los cuales no se ha omitido quizás una sola de las ideas de la época; en estas obras, en las que divertidos personajes se mueven en inverosímiles aventuras, Voltaire expone toda su propia filosofía clara, sencilla, corta, irónica, irrespetuosa y humanitaria, pero sin ilusiones sobre el valor del hombre.

Acaso la mayor pasión literaria de aquel tiempo fué la del teatro, en verso ó en prosa. La tragedia continuó siendo el género noble por excelencia; pero sentíase la necesidad de renovar el género. Lamotte-Houdard consiguió sorprender a los espectadores con el aparato de algunas escenas, y, sobre todo, enternecerles con su *Inés de Castro*, en 1723. En los Discursos que insertó en la edición de sus obras, en 1730, indica los medios de rejuvenecer la tragedia, a saber: multiplicar los personajes, presentar los acontecimientos como espectáculo más bien que como narración y variar la pintura del amor por el color local; además, critica las unidades y recomienda el empleo de la prosa.

Voltaire imitaba la tragedia de Racine, encarnando, como él, pasiones en personajes célebres: en *Merope* el amor maternal y en *Orosmane* los celos; imitaba también su estilo, pero escribía sus tragedias demasiado de prisa; así terminó en diez días su *Zaire*, en la que pretendía expresar «lo más conmovedor y furioso que hay en el amor.» Por otra parte, hizo del teatro un medio de propaganda de sus ideas, combatiendo la tiranía y defendiendo la tolerancia en *Brutus* y en *Mahomet*, dejando el arte relegado en segundo término. Voltaire fué un dramaturgo hábil, claro, algo patético y elocuente, pero sin originalidad y sin potencia creadora.

Ya hemos visto que él fué quien dió a conocer a Shakespeare en Francia (1); tradujo fragmentos de sus obras, dió al *Orosmane* de *Zaire* cierto parecido con Otelo é introdujo en *Semiramis* la sombra de Nino. Pero muy pronto ofuscó la admiración que algunos sentían por el genio del gran poeta; entonces dijo de *Hamlet* que «diríase que esta obra es el fruto de la imaginación de algún salvaje ebrio,» y en las postrimerías de su vida abogará, en una carta a la Academia, por Corneille, Racine y Molière, contra ese «saltimbanquis que tiene rasgos felices y hace contorsiones»

Uno de los medios que empleó Voltaire para rejuvenecer la tragedia fué la elección de lugares exóticos.

(1) La primera traducción parcial de Shakespeare, la de La Place, publicóse en 1745, y la primera completa, la de Le Tourneur, desde 1776 a 1782.

Zaira pasa en tierra musulmana, lo que permite presentar en escena una «mezcla de plumeros y turbantes;» *Alzire*, en el Perú, y *L'Orphelin de la Chine* (*El huérfano de la China*) en la China de Gengis-Kan. El Oriente era entonces la decoración predilecta de las imaginaciones; pero era un Oriente de ópera cómica, país de metamorfosis, de prodigios, de amores ardientes, que se admiraba al través de *Las Mil y una Noches* traducidas por Gallaud en 1704, y de *Los mil y un días*, traducidos por Petis de la Croix en 1710. En la literatura francesa hubo una invasión de turcos, persas, chinos é indios; el teatro daba *Arlequin dans l'île de Ceylan* (*Arlequin en la isla de Ceylán*), *Arlequin Grand-Mogol* (*Arlequin Gran Mogol*), *Soliman II ou les trois Sultans* (*Solimán II ó los tres Sultanes*); y Montesquieu, después de haber tomado del Oriente la ficción de las *Cartas Persas*, estudió algo más seriamente en el *Esíritu de las Leyes*. Los filósofos, a su vez, buscaron en él ejemplos también de tolerancia religiosa. El divertido desfile de todos aquellos pueblos que se diferenciaban por sus trajes, por sus costumbres y por sus creencias, daba ideas de un mundo más vasto y más variado y hacía mirar con curiosidad benévola «todos esos pequeños matices que distinguen a los átomos llamados hombres,» según la expresión de Voltaire.

La comedia vióse renovada por el ingenio de Marivaux, cuyo teatro es la obra más original producida por el arte dramático en el siglo XVIII. Sus mejores comedias, *Arlequin poli par l'amour* (*Arlequin afinado por el amor*), *La surprise de l'amour* (*La sorpresa del amor*), *La double inconstance* (*La doble inconstancia*), *Jeu de l'Amour et de l'Hasard* (*Juego del Amor y del Azar*), *Les Fausses confidences* (*Las falsas confidencias*), y *L'épreuve* (*La prueba*), se representaron entre 1720 y 1740. Marivaux procura no tanto pintar caracteres y las costumbres de la sociedad real como mostrar los matices más delicados del amor por medio de sencillas intrigas, algo novelescas, en ambientes lindos y vagos y por boca de personajes de nombres elegantes y raros, como Araminta, Herminia, Silvia; desde este punto de vista merece ser parangonado con Racine. El mismo explicaba sus propósitos defendiéndose del reproche de monotonía de que le hacían objeto.

«He espiado en el corazón humano todos los diferentes rincones en donde puede esconderse el amor cuando teme dejarse ver, y cada una de mis comedias tiende a hacerle salir de uno de esos rincones... En mis obras trátase, ora de un amor ignorado de los dos amantes, ora de un amor que éstos sienten y que quieren ocultarse el uno al otro, ya de un amor incierto y como indeciso, un amor seminacido, por decirlo así, que presienten sin estar bien seguros y que espían dentro de sí mismos antes de dejar que emprenda el vuelo.»

De suerte que el amor ya no es un «medio» de la comedia propio para revelar los caracteres de los personajes, sino que es el asunto mismo de ella, y Marivaux lo analiza con tal delicadeza, que Voltaire le acusa de «pesar huevos de mosca en telarañas;» pero su delicadeza es exquisita y en el poeta alienta, como en Watteau, la gracia, un tanto amanerada del siglo.

Otros escritores continuaban la tradición de la comedia de caracteres; pero ya en 1732 Destouches, el

autor del *Glorieux (Glorioso)* (1) se jacta de «haber adoptado un tono que ha parecido nuevo,» aun después de Moliere, de haber presentado, aun en escenas patéticas, «la virtud bajo un aspecto tan bello, que se atrae la estimación y la veneración públicas.» La Chaussée inspiró en la «sensibilidad» de moda y creó la comedia lacrimosa, en la que tomaba asuntos trágicos, no ya de la historia de los príncipes antiguos, sino de la vida ordinaria; no tenía talento ni estilo, no obstante lo cual sus obras *Le préjugé à la mode (El prejuicio de moda)*, en 1735, y *Melanide*, en 1741, tuvieron un éxito inmenso. Voltaire, siguiendo la corriente, escribió en el mismo tono *L'enfant prodigue (El hijo prodigo)* y *Nanine*. De este modo anunciábase el teatro de Diderot y sus ideas que, sin embargo, no debían ser aplicadas hasta el siglo XIX.

La pasión por el teatro (2) se manifiesta en el siglo XVIII por el gran número de escenarios particulares: no había apenas recepción mundana en la que la mitad de la concurrencia no subiese á las tablas para representar delante de la otra mitad; y en los colegios de los jesuitas y en los conventos ricos los alumnos hacían comedias. En 1753, los magistrados desterrados en Bourges tenían dos compañías que durante quince meses representaron la mayor parte de las obras de repertorio. En Sceaux, la duquesa del Maine transformó una galería de su palacio en sala de espectáculo, en la cual representó Voltaire, en 1750, el papel de Cicerón de su *Roma sauvée (Roma salvada)* cuyo argumento le había inspirado aquella dama. Un mes antes de la muerte de ésta, en diciembre de 1752, escribía Voltaire: «Ponedme á los pies de la señora duquesa del Maine; es un alma predestinada, ama la comedia y cuando esté enferma os aconsejo que le administréis alguna obra en vez de la extremaunción. Cada cual muere como ha vivido.» El duque de Chartres representaba con la duquesa en Saint-Cloud; Mauricio de

(1) Destouches nació en 1680 y falleció en 1754.

(2) Para dar mayor variedad y verdad á las escenas trágicas y á las cómicas, púsose mucho cuidado en los trajes y en las decoraciones. El creador de la Ópera Cómica, Favart, en una escena de la comedia de *Acajou* representada en 1744, burlábase de los actores de tragedias que se ponían corazas de tela de plata y sombreros con penachos; de las actrices que adoptaban el traje de corte para representar con más dignidad las heroínas antiguas; y de las cabezas empolvadas de Abner, de Augusto ó de Electra. Quiso que su esposa, la gran actriz, rompiera con las tradiciones: «Mi mujer, dice, ha sido la primera en Francia que ha tenido el valor de vestirse como se debe... en *Bastien et Bastienne*;» en esa comedia presentose vestida con una falda de lana, con una cruz de oro en el cuello, con los cabellos lisos y sin polvos y calzada con zuecos y alcanzó un gran éxito. En otra ocasión, para representar *Solimán II* envió á buscar un traje á Constantinopla. La señorita Clairón presentose con los brazos desnudos en *Electra* y sostuvo, contra el parecer de Voltaire, que los versos trágicos no han de recitarse con énfasis; y su colega Le Kain llevaba en *L'Orphelin de la Chine* una túnica con rayas carmesí y oro que él se imaginaba que era oriental.

Otra revolución efectuóse en el escenario y fué quitar los bancos en que se sentaban algunos espectadores, nobles y asentistas, que estorbaban la representación, hacían casi imposible el arreglo de la escena y del decorado, se conducían á menudo muy mal, cruzaban insultos con los de la platea y provocaban incidentes cómicos: un día la sombra de *Nino* no pudo pasar, y otro un mensajero no pudo llegar hasta Childerico, á pesar de que el público gritaba: «¡Paso al cartero!»

Sajonia llevóse en una de sus campañas á la compañía Favart; en casa de los Brancas representaban los Forcalquier, los Pont-de-Veyle y el presidente Henault; y todos los amigos de la señora du Deffand, los Du Châtel, los de Ussé, los Mirepoix y los Luxembourg pisaron las tablas: Los banqueros naturalmente imitaban y algunas veces dejaban atrás á los grandes señores: La Popelinere hizo representar en su castillo de Passy comedias escritas por él mismo; su esposa, hija de actriz, representaba á la perfección y su teatro estaba dotado de todos los elementos necesarios.

De todas las compañías de aficionados la más curiosa fué la del príncipe-abad de Clermont, quien, después de haber renunciado á la carrera de las armas porque le habían negado el mando del sitio de Berg-op-Zoom, había llevado á sus ayudantes de campo á su casa de Berny para hacerles representar comedias. Rodeado de libertinos como él y de cómicas, ingenioso, nada literato é ignorante de la ortografía pero enamorado de la literatura, se las echó de autor, y cuando su proveedor teatral, el señor Collé, escribió *Barbarin ou le Fourbe puni (Barbarin ó el Bribón castigado)*, consintió que se dijese que esta comedia «era del príncipe.» Sus hermanos le censuraban porque comprometía su dignidad alternando con gentes de pluma; Duclós y de Alembert, para vengarse de esa impertinencia, le hicieron ingresar en la Academia Francesa.

El triunfo del teatro de Clermont fué un género nuevo, la «farsa.» Algunos señores ilustres, como Maurepás, Caylús, el conde de Argensón y el caballero de Orleáns habiábase aficionado á las farsas de las ferias de San Germán y San Lorenzo, en vista de lo cual Collé pensó en componer algunas para la escena. Tales producciones eran bufonadas parecidas á las de nuestros cafés-conciergos. Encopetadas damas se divertían vistiéndose de amas de café y señores linajudos vestidos con un delantal y cubierta la cabeza con un gorro blanco, gustaban de oírse llamar: «¡Mozo!» Aquél fué, por otra parte, el tiempo en que algunas señoras les dió por convertir en «cafés» sus salones.

V. - Las artes (3)

Ya hemos visto cómo en los últimos años de Luis XIV y sobre todo en el período de la Regencia, el arte se transformaba; cómo Watteau rompía con las tradiciones y cómo nacía un estilo nuevo en arquitectu-

(3) FUENTES: *Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publicados por De Montaiglón en los t. V y VI, París, 1883-1885. *Correspondance des directeurs de l'Académie à Rome avec les surintendants des Bâtimens*, publicada por De Montaiglón y Griffey, t. VI á X, París, 1896-1900. *Mémoires inédites sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publicadas por Dussieux, Soulié, etcétera, 2 vol., París, 1854. Mariette, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, publicado por De Chenevieres y De Montaiglón, París, 1851-1860, 6 vol. Abate Du Ros, *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1.^a ed., 2 vol., París, 1719. El P. André, *Essai sur le Beau*, 1.^a ed., París, 1749.

Boffraud, *Livre d'architecture...*, París, 1745. J. F. Blondel, *Architecture française ou recueil de plans... des églises, maisons royales, palais, hôtels... bâtis par les plus célèbres architectes*, 4 vol., París, 1752-1766. Id., *Distribution des maisons de plaisance*, 2 vol., París, 1738. Id., *Discours sur la nécessité de l'étude de l'ar-*

ra, en pintura y en las modas. Este estilo impera desde el final de la Regencia hasta mediados del siglo, en que los artistas volverán el gusto del antiguo, y Diderot y Rousseau les animarán á amar la naturaleza y la virtud. Entre estas dos fechas hay que estudiar el arte del siglo XVIII, ó, mejor dicho, el arte de Luis XV.

La dirección de las artes no ha variado desde los tiempos de Luis XV y de Colbert; las administra un director de los edificios, título que ha substituído al de superintendente general (1). El director sólo depende del rey; tiene á sus órdenes un primer oficial, tesoreros, intendentes, inspectores, un primer pintor y un primer arquitecto del rey; hace los encargos, concede las pensiones y los alojamientos de artistas en el Louvre; y de él dependen las academias de pintura y de arquitectura y la Academia de Francia en Roma, en donde los alumnos «trabajan para el rey.»

La Academia de pintura y escultura sigue enseñando, distribuyendo recompensas y escogiendo los alumnos para la Escuela de Roma y sólo sus miembros, académicos ó admitidos, pueden tomar parte en las exposiciones; la Academia de arquitectura, definitivamente organizada en 1717, es una corporación docente como la de pintura y escultura. Estas academias conservan la

chitecture, París, 1747. Patte, *Monuments érigés en France en l'honneur de Louis XV*, París, 1765. *Livre-journal de Lazare Duvaux*, publicado por Courajod (con una amplia introducción), París, 2 vol. M. Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours.-XVIII^e siècle*, 2 vol., París, 1904-1907.

OBRAS DE CONSULTA: C. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles, École française*, 3 vol., París, 1862 (Debe ser consultada con precaución). E. y J. de Goncourt, *L'art du XVIII^e siècle*, 3.^a ed., 2 vol., París, 1880-1883. André Fontaine, *Les doctrines d'art en France... de Poussin à Diderot*, París, 1909. Lady Dilke, *French painters of the XVIII^e Century*, Londres, 1900. Idem, *French architects and sculptors...*, Londres, 1900. Id., *French furniture and decoration...*, Londres, 1902. Id., *French engravers and draughtsmen...*, Londres, 1903. Gonse, *La sculpture française depuis le XIV^e siècle*, París, 1894. Id., *Les chefs-d'œuvre des musées de France, la Peinture*, París, 1900; *la Sculpture*, París, 1904. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, publicadas por H. Lemonnier y A. Michel, t. III, París, 1903. Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, 4 vol., París, s. f. Bouilhet, *L'orfèvrerie française*, París, 1908. Molinier, *Histoire des arts industriels. Le mobilier aux XVII^e et XVIII^e siècles*, París, 1899. Dussieux, *Le château de Versailles*, t. II, París, 1886. De Nolhac, *Le château de Versailles sous Louis XV*, París, 1898. De Champeaux, *L'art décoratif dans le vieux Paris*, París, 1898. Guiffrey, *Histoire de la tapisserie*, Tours, 1886. Vogt, *La porcelaine*, París, 1893. Lefebvre, *Broderie et dentelles*, París, 1887. A. Michel, *Les arts en Europe* (en el siglo XVIII), en la *Histoire générale*, publicada bajo la dirección de Lavisse y Rambaud, t. VII. Le Chevallier-Chevignard, *Histoire de la porcelaine de Sevres*, París, 1909.

Mantz, *François Boucher, Lemoyne et Natoire*, París, 1880. De Nolhac, *Natier*, París, 1904. A. Michel, *François Boucher*, París, 1886. G. Kahn, *F. Boucher*, París, 1904. Ed. Pilon, *Chardin*, París, 1908. G. Schefer, *Chardin*, París, 1903. A. Dayot, *Chardin, sa vie, son œuvre, son époque*, París, 1907. E. de Goncourt, *La Tour* («Gaz. des Beaux Arts», 1867). Champfleury, *La Tour*, París, 1887. Tourneux, *La Tour*, París, 1904. Rocheblave, *Les Cochin*, París, 1893. Id., *Pigalle et son art* («Revue de l'Art ancien et moderne», nov., 1902). Roserot, *Bouchardeau*, París, 1894, y en la «Gaz des B.-A.» 1897-1906.

(1) El duque de Antin, director á la muerte de Luis XIV, continuó siéndolo hasta 1736. Sus sucesores fueron Filiberto Orry, desde 1736 á 1745; Lenormant de Tournehem, tío de la señora de Pompadour, desde 1745 á 1754; y Poisson de Vandieres, hermano de la señora de Pompadour, desde 1754 á 1775.

doctrina clásica fundada en la doble imitación de la antigüedad griega y romana y del arte italiano de los siglos XVI y XVII: Rafael, Carracci y Poussin continúan siendo los grandes maestros y modelos; los temas señalados para las obras de recepción ó para los concursos de los premios de Roma siguen tomándose de la Biblia ó de la antigüedad pagana; y la pintura de historia, profana ó sagrada, es todavía la gran pintura (2).

En 1748 fúndase la «Escuela real de los alumnos protegidos,» en donde los que han obtenido becas del rey se preparan para la Academia de Roma; allí habían de leer ó oír leer la *Historia universal* de Bossuet, la *Historia antigua* de Rollin, la *Historia de los judíos* del P. Calmet, extractos de Herodoto, de Tucídides, de Jenofonte, de Tácito, de Tito Livio, de Homero, de Virgilio y de Ovidio y los autores que han escrito sobre la fábula; y cuando encontraban algún rasgo histórico que ofrecía «un hermoso asunto para la pintura ó la escultura» debían hacer croquis del mismo. Al parecer, pues, nada ha variado desde los tiempos de Luis XIV y de Le Brun; pero esto es sólo en apariencia.

La autoridad se ha debilitado en el arte como en todo lo demás, y la del director de la Academia es puramente nominal. Las costumbres han cambiado prodigiosamente y con la disciplina han desaparecido la majestad y la gravedad. La gente quiere fantasía, alegría, voluptuosidad, y se ha formado un nuevo público de aficionados, compuesto de arrendadores generales, de parlamentarios, de grandes señores, dotados de un carácter libre y de un espíritu ecléctico que prefieren el arte vibrante y luminoso de Ticiano y del Veronés, ó el de Rubens, ó el arte familiar y realista de los Países Bajos, y aun el de Rembrandt, á la serena gravedad de Rafael ó á la fría corrección de los Carracci. Ahora bien, los artistas viven en relaciones íntimas con los aficionados de quienes dependen más aún que del director de los edificios, funcionario de un Estado empobrecido y á quien el arte interesa muy poco, y por otra parte están en sociedad mucho más que estuvieron sus predecesores del siglo XVII y encuentran motivos de inspiración en las fiestas que agradan á la ciudad y á la corte. Su imaginación se ve reducida por el arte brillante y «lúbrico» de la Ópera, por las decoraciones, por los trajes, por el esplendoroso aparato de la escenografía de aquel teatro de sensaciones, y para la Ópera trabajan los más grandes pintores. El arquitecto decorador italiano, Servandoni, inventó un espectáculo nuevo, una especie de diorama combinado con música y dispuesto para hacer resaltar la belleza de los trajes y de las decoraciones, las habilidades de la maquinaria y las luces.

De este modo se formó, bajo la dirección clásica oficial, un arte opuesto al clasicismo, un arte libre y de fantasía, á pesar de persistir una doctrina fija. Sin embargo, los teóricos no cesan de predicar la vuelta á las tradiciones sanas, y esas dos tendencias contrapuestas se encuentran en los «salones» de la época, es decir, en las exposiciones inauguradas en tiempo de Luis XIV, probablemente en 1673, y que, interrumpidas en 1704 y reanudadas treinta años después, no tardaron en ser bienales. Los catálogos de aquellos salones demues-

(2) Sobre las academias y la doctrina, véanse págs. 211-213 del tomo anterior.

tran que el mayor espacio siguen ocupándolo la pintura y la escultura académicas; pero aumenta con regularidad el número de los asuntos familiares, realistas, galantes para los cuales es la simpatía del público. El éxito del arte nuevo se advierte naturalmente más en las exposiciones de los jóvenes que se celebran en la plaza Dauphine y atraen a la multitud, que en los «salones» oficiales reservados a los miembros de la Academia. Por otra parte, no hay que hacer gran caso de los títulos de las obras, pues los mismos temas antiguos no son tratados con la gravedad de antes, sino que dan pretexto a brillantes decoraciones de arquitectura y a trajes deslumbrantes y en ellos los personajes tienen la elegancia y la desenvoltura de los marqueses y de las marquesas de la época. La historia antigua, la Biblia al igual que la mitología, es tratada en forma de «escenas galantes.»

Los arquitectos más reputados fueron Roberto de Cotte, Boffrand, Gabriel y Blondel (1). La arquitectura expresa claramente las dos tendencias del arte. En los tratados de arquitectura, que son muy numerosos y entre los cuales los hay de Boffrand y de Blondel, prevalece la pura doctrina clásica; en ellos se invoca la autoridad de Vitruvio y de sus discípulos italianos, Vignolle y Palladio, se prescribe el empleo de los órdenes y de las proporciones, tal como lo practicaron los puros clásicos, y se habla de la «sana arquitectura.» La doctrina clásica es aplicada en la construcción de los monumentos públicos; los portales de las iglesias, el de San Roque, el de los religiosos de la orden de San Agustín, el del Oratorio y el de Santo Tomás de Aquino, terminados en 1736, en 1740 y en 1745, lo mismo habrían podido ser construidos por Mercier ó por Mansart, puesto que en ellos encontramos las columnatas, los frontones, los entablamentos de aspecto grave y frío. Y ya el portal de San Sulpicio, edificado desde 1733 á 1745, según los dibujos de Servandoni, anuncia la vuelta al clasicismo; por lo menos así se apresuran a proclamarlo los partidarios de la doctrina antigua. Cuando en 1750 se trató de crear la plaza de Luis XV, hoy de la Concordia, los proyectos presentados para las construcciones que habían de rodearla, apenas difirieron del estilo Luis XIV; y el proyecto de Gabriel, que fué adoptado, está inspirado en la columnata del Louvre. La concepción clásica se nos aparece en la Escuela militar, que también es de Gabriel. Y la gran obra de Blondel, *L'architecture française* (*La arquitectura francesa*), no es sino la apología del arte de Luis XIV estudiado desde el punto de vista de los principios clásicos.

En cambio, en la arquitectura privada ha desaparecido toda huella del estilo Luis XIV: las quintas y los palacios revisten un aspecto menos solemne; ya no hay en ellos cuerpos salientes ni alas avanzadas, sino que presentan una decoración exterior achatada, como pegada á la pared, y algunas veces un arimez en la fachada, un pequeño saledizo, con pilastras y frontón, ofreciendo un aire de elegante sencillez. Pero en donde el cambio es más radical es en los interiores; en ellos termina la transformación iniciada en los primeros años

(1) Roberto de Cotte vivió desde 1656 á 1735; Boffrand, desde 1667 á 1754, Gabriel, desde 1698 á 1782, y Blondel, desde 1705 á 1774.

del siglo (2). Antes «todo se sacrificaba al exterior, á la magnificencia... y se ignoraba el arte de alojarse cómodamente y para sí;» ahora nadie quiere estancias que dependan unas de otras, sino que se construyen pequeñas galerías, pequeñas escaleras, ocultas á veces en el espesor de las paredes, y se multiplican los lindos tocadores, los «gabinetes.» Hasta el palacio de Versalles es objeto de grandes transformaciones.

Los arquitectos, al mismo tiempo que buscaban lo cómodo, quitaban al decorado interior sus formas rígidas. Boffrand decora el palacio Soubisse, hoy palacio de los Archivos nacionales, el palacio de Samuel Bernard y la quinta de Cramayel-en-Brie; en el primero, los adornos de hojas y de atributos y los temas sacados de las fábulas de La Fontaine son verdaderas maravillas. Las mismas fantasías encontramos en los púlpitos, en las tribunas de órganos, en las «glorias,» en los baldaquines y en las verjas de las iglesias; en estas obras el arquitecto Oppenord llega á veces al ridículo (3), inventando querubines que juegan con mitras y rostros desconsolados que guiñan el ojo como para mostrar que su dolor no es verdadero. Estos fueron los excesos de un estilo que aquellos á quienes no agradaba denominaron «estilo rocallo.» Algunos clásicos censuraron á los artistas porque «torturaban» las cosas, doblegaban la materia «bajo su mano triunfante,» obligaban á las cornisas de los mármoles más duros á prestarse á «ingeniosas extravagancias» y negaban á los balcones y á las rampas «el derecho de seguir rectamente su camino.» Pero el estilo rocallo no cometió en Francia los mismos excesos que en otros países y hasta en muchos casos fué delicioso: el decorado de las habitaciones del delfín en el palacio de Versalles, renovadas en 1743, y el del despacho del rey llevado á cabo en 1755 y 1756, son de una elegancia exquisita (4).

Meissonier (5), «el gran Meissonier,» en sus tratados ó compilaciones de arquitectura, de mobiliario ó de orfebrería, da innumerables modelos á los fabricantes y á los obreros. Los obreros de aquel tiempo son verdaderos artistas: Cayeux es hábil en los adornos de cornisas y en las «caídas» de flores. La Joue hace resaltar en un tablero caballos desbocados, dragones ó temas de caza; y en el mobiliario trabajan con Cressent (6), Vassé, Cremer y Eben. En aquella época alcanzan gran boga los muebles de Cressent, cómodas, costureros, escritorios, muebles de palo de rosa con disposiciones en aristas, cuadros y rombos; muebles de limonero con filetes blancos; muebles de maderas teñidas en mosaico y todos ellos de formas esbeltas y ángulos redondeados.

Dos novedades tuvieron gran éxito en aquel entonces: la caoba y el barniz Martín. En 1720, un médico de Londres, Mr. Gibsons, se manda hacer un bufete de caoba para aprovechar unas piezas de madera que han

(2) Véase pág. 33.

(3) Oppenord nació en 1672 y murió en 1742.

(4) Las ediciones del *Dictionnaire d'architecture* de d'Aviler, publicadas desde 1691 á 1750, permiten hacerse cargo de la sucesiva introducción de novedades; todo lo referente á la construcción subsiste sin variación alguna, pero respecto del decorado se añaden capítulos. Los editores dicen: «Se han modificado tanto las chimeneas y los artesonados, y los planos de las casas... que...»

(5) Véase pág. 33.

(6) Cressent nació en 1693 (?) y murió en 1765. Véase pág. 33.

servido de lastre á un barco; el color encarnado y la variedad de las venas hacen la suerte de la caoba. Como estaban muy de moda las lacas de China y del Japón, los ebanistas enviaban muebles á Oriente para que los barnizaran con aquella materia; pero los hermanos Martín solicitaron permiso para fabricar lacas y un decreto del Consejo les otorgó, en 1744, el privilegio de esa fabricación por veinte años. Entonces se barnizaron los artesonados, los muebles, los techos, los carruajes y las sillas de manos, y la pasión por el barniz alcanza tales proporciones que en Versalles se cubren con él admirables artesonados de taracea ejecutados hacia poco por Boule. Los hermanos Martín fueron solicitados en el extranjero, y hoy los más hermosos modelos de sus ornamentaciones hay que buscarlos en Potsdam, en las colecciones de Federico el Grande.

El mobiliario de la época seduce por su aspecto de riqueza, de elegancia, de ligereza y de gracia un tanto «afectada.» Las memorias de Luynes describen la cámara de la delfina en 1745: la cama era de una tela carmesí, tejida de flores de oro y de delfines de plata, y las butacas, los taburetes, las pantallas y las sillas, de una tela parecida. En el palacio de Evreux, la señora de Pompadour cubrió las paredes de su gran salón con tapices de los Gobelinos encerrados en artísticos marcos de madera; cada cortina de sus ventanas había costado de cinco á seis mil libras. En el *Estado de los muebles* de la actriz Desmarés, formado en 1746, figuran tapices de cuero plateado, cortinajes de terciopelo de Utrecht, guarnecidos de galones de oro, portiers de los Gobelinos, camas «á la romana» y alfombras de Turquía. Tenía la Desmarés sofás de madera dorada, «sillas á la reina,» mesas de palosanto, de mármol en brecha, de alabastro, de loza de Delft y de porcelana del Japón ó de China; tocadores de porcelana de China y de plata sobredorada; una cómoda dorada con oro molido y tabla de mármol de Sicilia, un clavicordio y un reloj de taracea, cuadros de Desportes, su propio retrato pintado por Coypel, medallones, estampas, mamparas de tapicería, lozas, bronce, figuritas de porcelana de Sajonia y mil chucherías de lujo y de arte, recuerdos de amigos ilustres.

El presidente Henault tenía dos salones que se comunicaban por un vano de columnas y uno de los cuales podía ser arreglado como teatro para representar comedias; el pequeño estaba decorado con entabladuras en las que los cuadros alternaban con los espejos; el mayor contenía ocho espejos que adornaban otros tantos entrepaños, ocho cuadros sobre los espejos y dos más sobre las puertas. Los portiers eran de damasco carmesí; del techo pendía una araña de cristal de Bohemia, y completaban la decoración consolas de madera esculpida y dorada, sillones, sillas, taburetes, poltronas de madera dorada, un reloj de Mathieu en su caja, figuras de Sajonia y porcelanas antiguas de China.

El arte de los cinceladores y de los plateros produjo lindas chucherías, tales como cajitas para relojes, tabaqueras, puños de bastón y mangos de cuchillo, y obras de gran lujo (1). Tomás Germain ejecutó tocadores para las reinas y las damas ilustres, vajillas para los re-

(1) Entonces los hombres llevaban anillos hebillas en los zapatos y cajas y estuches de oro ó de plata en todos sus bolsillos. Esta moda enriquecía á los obreros artífices.

yes, y objetos de orfebrería para las capillas; Rottiers, un servicio de vajilla para la delfina, en 1745, y cuatro años después, una gran bandeja de mesa para el Elector de Colonia que representaba una triple caza del ciervo, del lobo y del jabalí; y Felipe Caffieri cinceló los marcos dorados de los grandes espejos que Luis XV envió al Sultán en 1742.

Casi tanto como las joyas eran obras de arte el bordado y el encaje. En los vestidos empleábanse para el bordado el oro y la plata en hilos, en granos y en lentejuelas y la seda en torzal ó plana. Hasta las pequeñas cintas, como las que sirven de señales en los libros, eran bordadas. El bordado pasó de los trajes á los muebles y á las carrozas. El encaje adornó los desabillés galantes, los cubrecamas, las guarniciones de sábanas ó de almohadas: encajes de Alenzón, cuyos fondos de mallas eran de punto retorcido; encajes de Valenciennes, sin relieve, preferidos para los trajes de casa; encajes de Chantilly, uno de los más lindos productos de la Isla de Francia.

La fabricación de la loza y de la porcelana fué una industria muy próspera. Los fabricantes de loza de Ruan ejecutaban en sus platos escenas del Antiguo Testamento, temas mitológicos ó simplemente orlas decorativas, y hacían jarrones de chimeneas, fuentes y vasijas para sidra; los de Estrasburgo sirvieron de modelo á todo el Este, y los de Marsella trabajaron inspirándose en el gusto de los de Estrasburgo, pero con un colorido más pálido y un dibujo más rebuscado.

Hacia el año 1740, los progresos que la fabricación hacía en Sajonia y en Inglaterra causaron gran alarma en Francia; en Sajonia, Boettcher había encontrado el secreto de la porcelana dura y comenzado la fortuna de la célebre manufactura de Meissen. Esto hizo que se formase en Vincennes una sociedad privilegiada con el nombre del Sr. Adam, protegida y subvencionada por el rey, que tuvo por director artístico al pintor Bachelier y en la cual el químico Hellot buscó los colores del fuego vivo y el ceramista Gravant la perfección de los blancos en los jarrones adornados con relieves y en los grupos de bizcocho. Vincennes produjo principalmente flores de porcelana sobre follaje de bronce. La señora de Pompadour protegió la fábrica de Vincennes, pero sobre todo la de Sevres, fundada en 1760 y que muy pronto luchará con éxito contra sus rivales del extranjero.

En la pintura de aquella época pueden distinguirse cuatro géneros: la pintura galante, la académica, la de retratos y la realista y burguesa. Muchos artistas, sin embargo, cultivan varios géneros.

Watteau tuvo como continuadores á Lancret y á Pater (2); estos dos pintores «galantes» tenían en su imaginación más fantasía que poesía; su arte se acerca más que el de Watteau á la vida real y sus bailes elegantes y sus escenas pastoriles fueron muy admirados.

Los pintores académicos eran muchos y muy fecundos: De Troy pintó, desde 1722 á 1752, ciento sesenta cuadros; Van Loo (3) ejecutó en el coro de Nuestra

(2) Lancret nació en 1690 y murió en 1743; Pater nació en 1695 y murió en 1736.

(3) De Troy nació en 1679 y murió en 1752; Van Loo nació en 1705 y murió en 1765.