

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA FRANCESA E
ITALIANA

REPRESENTACIONES DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO
EN LA NARRATIVA LIBERTINA FRANCESA DEL SIGLO
XVIII

M^a ÁNGELES LENCE GUILABERT

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2006

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 11 de Novembre de 2005 davant un tribunal format per:

- D^a. Elena Real Ramos
- D^a. Lydia Vázquez Jiménez
- D^a. Irene Aguila Solana
- D. Vicente García Ros
- D^a. Ana Monleón Domínguez

Va ser dirigida per:

D^a. Dolores Jiménez Plaza

©Copyright: Servei de Publicacions
M^a. Àngeles Lence Guilabert

Depòsit legal:

I.S.B.N.:84-370-6513-5

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia

Departament de Filologia Francesa i Italiana

**REPRESENTACIONES
DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO
EN LA NARRATIVA LIBERTINA FRANCESA
DEL SIGLO XVIII**

Tesis doctoral

Presentada por : **M^a Ángeles Lence Guilabert**

Dirigida por : **Dra. Dña Dolores Jiménez Plaza**

[Valencia 2005]

Dedico esta tesis a mi familia, por cederme una porción generosa del tiempo que les debía.

Agradezco esta tesis a mi maestra, Lola Jiménez, por su dedicación siempre afectuosa.

Agradezco a mis amigos José Antonio Soler y Sergio Villanueva su importante contribución artístico-técnica ...

... y a todos los que supieron esperarme, su amistad.

Índice general

Introducción:

La seducción del espacio

I. *Petites maisons* o la arquitectura del placer: su representación en la narrativa libertina del siglo XVIII francés.

1. Origen y definición de *petite maison*

1.1. Espacio social

1.2. Espacio arquitectónico

1.3. Espacio teatral

1.4. Espacio literario: la *petite maison* en la narrativa libertina

1.4.1. Corpus de novelas y cuentos libertinos por orden cronológico

*Les Confessions du comte de**** (1741)

Le Sopha, conte moral (1742)

Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse (1745)

Angola, histoire indienne sans vraisemblance (1746)

Les Sonnettes (1748)

La Petite Maison (1758)

L'heureux divorce (1761-1771)

Les malheurs de l'inconstance (1772)

Félicia ou mes fredaines (1775)

Point de lendemain (1777)

II. Las fachadas del siglo XVIII francés y su representación en la narrativa libertina

1. Las fachadas del siglo XVIII francés
 - 1.1. Teoría y crítica sobre las fachadas
 - 1.2. Modelos de fachadas
2. « La fragua de Vulcano »: las fachadas en la narrativa libertina

III. La distribución y la decoración en el espacio interior del siglo XVIII francés. Su representación en la narrativa libertina

1. La distribución y la decoración en el espacio interior
 - 1.1. La distribución de la vivienda en los tratados de arquitectura
 - 1.2. Los objetos de decoración interior
 - 1.2.1. La pintura: Boucher, Fragonard, Hallé
 - 1.2.2. La escultura: Falconet y Vassé
 - 1.2.3. Tapicería, porcelana, orfebrería
 - 1.2.4. Mobiliario
2. « El palacio de Venus »: el espacio interior en la narrativa libertina

IV. El jardín en el siglo XVIII francés y su representación en la narrativa libertina

1. El jardín en el siglo XVIII
 - 1.1. Origen
 - 1.2. Evolución y denominaciones
 - 1.3. Función
 - 1.4. Teorías del trazado
 - 1.5. Modelos de jardines
 - 1.5.1. Fabriques
 - 1.5.2. Teatro y fiestas en los jardines
2. « El jardín de las delicias »: los jardines en la narrativa libertina

V. Conclusiones:

La arquitectura de los sentidos

Bibliografía

1. Bibliografía del siglo XVIII
 - 1.1. Corpus de novelas y cuentos libertinos. Ediciones utilizadas para las citas de los textos literarios
 - 1.2. Corpus de novelas y cuentos libertinos. Ediciones utilizadas para las citas de los textos críticos
 - 1.3. Textos contemporáneos del XVIII
 - 1.3.1. Obras literarias
 - 1.3.2. Memorias y correspondencia. Revistas
 - 1.3.3. Tratados y ensayos de arquitectura

2. Bibliografía sobre el siglo XVIII
 - 2.1. Literatura
 - 2.3.2. Historia de la literatura
 - 2.3.3. Literatura libertina
 - 2.3.4. Literatura contemporánea del XVIII
 - 2.3.5. Publicaciones colectivas
 - 2.3.6. El espacio literario
 - 2.2. Sociedad y costumbres
 - 2.3. Arquitectura y artes plásticas
 - 2.3.1. Teoría de la arquitectura
 - 2.3.2. Historia de la arquitectura
 - 2.3.3. Arquitectura de jardines
 - 2.3.4. Arquitectura privada
 - 2.3.5. Arquitectura y filosofía
 - 2.3.6. Urbanismo y paisaje

2.3.7. Historia y crítica del arte

2.3.8. Catálogos

3. Diccionarios y enciclopedias

3.1. Diccionarios y enciclopedias del siglo XVIII

3.2. Diccionarios y enciclopedias sobre el siglo XVIII .

3.3. Diccionarios y enciclopedias que hacen referencia al siglo XVIII

3.4. Otros diccionarios de consulta

4. Páginas web de consulta

4.1. Literatura

4.2. Arquitectura y urbanismo

4.3. Artes plásticas

Anexos

1. Glosario de arquitectura

2. Tabla de calles y situación de *petites maisons* en el plano de París

3. Modelo de práctica interdisciplinar

INTRODUCCIÓN

LA SEDUCCIÓN DEL ESPACIO

La seducción del espacio es un tema que pervive en el tiempo. El ser humano busca permanentemente la felicidad, una existencia ideal, una utopía. Robert Mauzi nos recuerda ese *bonheur existenciel* que nos ofrece la naturaleza, adentrándose en nuestro interior, antípoda de esa otra felicidad, artificial, provocada por los objetos que nos rodean, que constituye la voluptuosidad. Provocada para conseguir el mismo fin que la felicidad existencial y que no es otro que experimentar las sensaciones que nos reportan placer, la voluptuosidad necesita de accesorios y ornamentos, muebles y máquinas, recursos pictóricos y musicales, perfumes, constituyendo así una especie de mecánica del placer¹.

No es pues extraño que la literatura haya recreado, a lo largo de su historia, ese universo voluptuoso, diferente al filosófico, aunque comparta con él lo más intrínseco al ser humano: el afán de libertad y la necesidad de un espacio íntimo donde ejercerla. Como señala Mauzi, la voluptuosidad novelesca exige cierta vida de retiro y un lugar cerrado, definiendo ese *séjour de la volupté* al que se alude constantemente en la narrativa libertina del siglo XVIII como « lieu séparé du reste du monde, soigneusement cerné et protégé² ». Como veremos en este trabajo, es del todo cierto que en ese refugio literario se prepara, distribuye y gradúa el placer.

¹ Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, pág. 427.

² *Ibid.*

Como objeto creado por el ser humano, un libro tiene numerosas finalidades. Dirigido siempre a un lector, el autor tiene la obligación de procurar bienestar, satisfacción, placer en la lectura. En concreto, en el difícil género erótico, el escritor debe lograr que el lector experimente determinadas sensaciones físicas. En este caso, el imaginario que se recrea en el objeto-libro y que se transmite al lector, constituye también un espacio de seducción, cuya lectura puede incluso provocar la necesidad de buscar, si no un lugar apartado, un rincón íntimo para disfrutarlo plenamente. Como apunta Michel Delon, el ser humano necesita *un espace à soi*³, un lugar donde ensoñarse a sí mismo, lejos del transcurso trepidante del mundo.

No es extraño pues que en los últimos años se hayan reeditado numerosas obras pertenecientes al siglo XVIII francés, que se enmarcan dentro del género libertino⁴. Conscientes de la problemática existente en torno a este adjetivo, su elección se ha hecho por comodidad. Como dice Goulemot, « nous ne nous sommes laissé enfermer dans aucune définition préalable de l'érotique, du libertin, du pornographique, de l'obscène, du galant ou du licencieux, choisissant l'épithète libertin par commodité et sans vouloir en faire une catégorie littéraire figée⁵ ». En cualquier caso, estamos de acuerdo con Goulemot en que los espacios descritos en la narrativa libertina, son lugares privados: la *petite maison*, y en su interior, la *chambre*, la *antichambre*, el *boudoir*, el *cabinet de toilette*, el *bain*, espacios concebidos para el placer del libertino, para la seducción y la conquista amorosa.

Si bien es verdad que las nuevas ediciones de estos textos interesan especialmente a investigadores, existe también un público menos informado que disfruta con las aventuras amorosas ambientadas en el XVIII, aunque sea a través de sus adaptaciones cinematográficas,

³ Michel Delon, *L'Invention du boudoir*, Toulouse, Zulma, Coll. Grain d'Orage, 1999, págs. 7-10.

⁴ Véase la historia del término *libertin* en Raymond Trousson, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, prólogo, págs. I-VI.

⁵ Jean M. Goulemot, « Présentation » en: « Faire catleya au XVIII^e siècle. Lieux et objets du roman libertin », *Études Françaises*, n° 32-2, Les Presses de l'Université de Montréal, Automne 1996, pág. 5.

cuyo éxito suele llevar al espectador a convertirse en lector de las novelas que las han inspirado.

Tratándose de textos antiguos, las nuevas ediciones francesas van acompañadas de prólogos excelentes de autores de prestigio como Michel Delon, Maurice Lever, Raymond Trousson, Henri Lafon, Françoise Juranville, Jean-Paul Sermain, que nos acercan no sólo a la obra y al autor, sino también a su contexto. Asimismo, los autores que han escrito ensayos y artículos sobre los libertinos del siglo XVIII francés, especialmente en lo relativo al arte de la seducción y a la literatura que genera en la época: Michel Delon, Olivier Blanc, Lydia Vázquez, Catherine Cusset, nos han transmitido, con la amenidad que caracteriza sus publicaciones, un conocimiento profundo del mundo libertino.

No vamos, por tanto, a insistir en lo que ya se ha trabajado de forma magistral; sí recurriremos a los autores mencionados para apoyar esta tesis, ampliando sus ideas desde un punto de vista más específico, aportando los resultados de una investigación que se basa, esencialmente, en los textos y documentos –láminas, inventarios, informes- que arquitectos y estudiosos de la arquitectura, de la época y posteriores, nos han legado, a partir de aquellos aspectos que aparecen representados en la narrativa libertina de nuestra selección.

Narrativa que, sin duda, responde a un cambio en el gusto de la época, deseosa de intimidad. Como consecuencia, se produce una auténtica revolución en el espacio interior. A principios de siglo aún impera la distribución vertical en la vivienda, en la que las dependencias no tienen una función específica y se confunde el espacio del trabajo y de la vida familiar –a veces existe una mínima separación marcada por la presencia de un biombo o de tabiques-, la importancia acordada a la chimenea y a la cocina, espacio multifuncional que sirve para todo y para todos, y el papel de la habitación cuando la vivienda comprende diversas estancias, corazón del espacio habitable y núcleo de la sociabilidad privada y pública. Sin embargo, como señala Daniel Roche, la revolución del espacio no llega al mismo tiempo para todos,

puesto que más de un tercio de la población sigue viviendo en una pieza única⁶.

Claro está, es en el medio de los arrendados y de los propietarios que gozan de las mejores condiciones en las viviendas, donde se producen las transformaciones principales: las dependencias se multiplican y se especializan, el vocabulario se diversifica, el dormitorio se convierte en espacio íntimo y privado, el comedor, el salón, la biblioteca, el *cabinet*, en los ambientes más privilegiados un espacio femenino íntimo, el *boudoir*, un lugar reservado a la higiene, el *cabinet de toilette*, el cuarto de baño, se corresponden con el rango y la fortuna de sus ocupantes. De este modo, progresan simultáneamente dos valores, el de la intimidad como eco del cambio afectivo familiar y del aumento del individualismo, y el de la especialización y racionalización de las tareas en espacios más precisos, más delimitados⁷.

Paralelamente se produce la revolución de los objetos. Arcas y arcones desaparecen prácticamente de los inventarios a partir de 1750, sustituidos por los armarios de dos puertas que permiten colocar los enseres de forma más eficaz y metódica. Las cómodas, los *chiffonniers*, todos los tipos de mueble inventados para la comodidad de los usuarios, representan una economía de energía y tiempo. Daniel Roche hace especial hincapié en la conquista de la cama individual y en la multiplicación de asientos de todo tipo, objetos de seducción omnipresentes en nuestra narrativa. Y a la par se multiplican los pequeños objetos decorativos, hechos de diversos colores y materias, que reflejan la capacidad productiva y creativa del mundo de los artesanos⁸.

Esta revolución del espacio y de los objetos que contiene, llevará a la conquista de la intimidad tan anhelada por el ser humano. Una vez conquistada la libertad individual, el amor, en sus múltiples facetas, encontrará en ese continente íntimo su primer cómplice, y en su

⁶ Daniel Roche, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993, pág. 502.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, pág. 503.

contenido, todos los demás cómplices. Cuanto más pequeño sea este espacio, más fácil será para el libertino la conquista del placer. En consecuencia, el espacio se va haciendo cada vez más reducido, lo que ya se anuncia en el lenguaje (*petite maison, petit souper ...*).

Tal como hizo Gaston Capon⁹, partiremos también de la narrativa de este período, donde se refleja el espacio arquitectónico en que se sitúan las historias, a través de las descripciones de lugares –paisajes, jardines, fachadas, interiores– y que en nuestro caso se analizarán desde lo más general a lo más específico, siguiendo la teoría del *emboîtement* del espacio de Henri Lafon¹⁰, según la cual los espacios se encajan unos en otros, como esos cubos de diversos tamaños con los que juegan los niños pequeños y cuya destreza se pone a prueba para llegar al objetivo de conseguir que el cubo mayor abarque todos los demás, en una gradación de más a menos, o de menos a más, pero que en todo caso alcanza el mismo resultado: un cubo que oculta otros más pequeños. Encajando los cubos de mayor a menor, nosotros comenzaremos por establecer el origen y la definición de *petites maisons* para luego introducirnos en ellas percibiendo sus fachadas y penetrando en su interior, desde el vestíbulo hasta la estancia más recóndita de la casa, *cabinet reculé* o *boudoir*, para ver qué hacían sus ocupantes, y si paseaban por un jardín, cómo lo disfrutaban. En este sentido, seremos *voyeurs* e incluso *voyeurs de voyeurs*.

Consideramos que el tema exige presentar un repertorio suficientemente amplio y variado de novelas y cuentos libertinos, pero no excesivo. A lo largo del siglo XVIII la literatura libertina tuvo un extraordinario desarrollo, explicable, según Elisabeth Bourguinat, por el

⁹ Gaston Capon, *Les petites maisons galantes de Paris au XVIII^e siècle. Folies, Maisons de Plaisance et Vide-Bouteilles, d'après les documents inédits et les rapports de police*, Paris, R. Yve-Plessis, 1903.

¹⁰ Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire foundation, 1992, pág. 86.

afán de los libertinos en demostrar que ellos pertenecían a otra especie diferente a la de sus víctimas¹¹.

Coincidimos con Capon en la elección de *La Petite Maison* (1758) de Jean-François de Bastide, cuento gracias al cual obtenemos abundante información sobre las casas galantes; sin embargo, obviaremos el análisis de las otras obras por él referidas, ya que no las consideramos pertinentes al tratarse de textos que apenas son reseñados en las obras consultadas para esta tesis.

En cambio, analizaremos otras obras narrativas en las que podemos encontrar descripciones que nos ayudan a trazar una tipología del espacio arquitectónico al servicio de la seducción. Estas obras que Capon no tuvo en cuenta, son: *Les Confessions du comte de**** (1741) de Duclos, *Le Sopha* (1742) de Crébillon fils, *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse* (1745) de Godard d'Aucour, *Angola* de La Morlière (1746), *Les Sonnettes* (1748) de Guillard de Servigné, *L'heureux divorce* de Marmontel (1759), *Les malheurs de l'inconstance* (1772) de Dorat, *Félicia ou mes fredaines* (1775) de Nerciat y *Point de lendemain* de Vivant Denon (1777).

Se trata de textos mencionados con frecuencia en los autores que han escrito sobre la narrativa libertina de la época. Textos que han recibido la venia de la crítica –Trousseau, Delon, Cusset, Vázquez- y que además nos ofrecen suficientes elementos valiosos para el desarrollo de este trabajo.

Son estas obras las que delimitan un período al que se ceñirá esta tesis y que abarca desde la primera publicación en 1741 –*Les Confessions du comte de****- hasta la última en 1777 –*Point de lendemain*-, es decir, treinta y seis años en los que veremos un estilo en la decoración y mobiliario –el estilo Luis XV- en todo su esplendor, la evolución de la simetría del jardín francés hacia la asimetría natural del jardín inglés, la moda de la construcción de residencias hechas para el placer, la búsqueda de la comodidad y de la funcionalidad de los

¹¹ Elisabeth Bourguinat, *Le siècle du persiflage, 1734-1789*, Paris, PUF, Coll. Perspectives littéraires, 1998, pág. 109.

muebles, la nueva distribución de las viviendas, la adquisición del nuevo valor de la higiene, el refinamiento y el lujo, los lugares de encuentro y de seducción –la Ópera, la Comedia-, la vida de los aristócratas entre Versalles y París –la Corte y la Ciudad-, la búsqueda de la intimidad y de la tranquilidad en lugares apartados de la capital, la recreación, en fin, de un espacio hecho para la diversión.

Pero no tratamos aquí de ahondar en el arte de vivir del libertino, sino de estudiar paralelamente los textos y los tratados de arquitectura de la época que, a nuestro modo de ver, los ilustran y son ejemplo del modo de concebir la obra arquitectónica por parte de los autores, ellos mismos arquitectos y profesores de arquitectura.

En su ensayo, Capon no menciona tratados de arquitectura; si llegó a consultarlos no los consideró importantes. Sin embargo, creemos que son fundamentales para entender mejor la importancia que los escritores daban al arte en general y a la arquitectura en particular, en respuesta al convencimiento de que el espacio, a través de los sentidos, influye sobre los seres que lo habitan.

En efecto, los cinco sentidos se agudizan en los lugares consagrados al placer. No se trata sólo del efecto visual producido por el seductor o la seductora –su ropa, su peinado, su maquillaje, sus gestos, sus palabras- sino del provocado por el espacio que envuelve a la seducción y que ha sido preparado por artistas para conseguir el máximo grado de placer.

Para ello, por ejemplo, la ubicación adecuada de la *petite maison* es fundamental. La naturaleza ofrece elementos esencialmente cómplices al acto de la seducción. Sin embargo, el artificio vendrá a reforzar estos elementos, los hará más llamativos; otras veces, los imitará –el sonido del agua o de los pájaros, la rocalla de una gruta, el perfume de plantas y flores- o los dispondrá trabajándolos como objetos –un lecho de césped, una pérgola vegetal, un laberinto de setos en los jardines-. En fin, el arte colocará aquí y allá esculturas galantes, pabellones que inviten a un alto en el paseo, senderos tortuosos que

permitan esconderse y sorprender y cuantas estrategias ayuden al seductor en su tarea de hacer sucumbir a su objeto amoroso.

Si la vista y el olfato contribuyen a avivar los sentidos, no menos lo harán esos *soupers fins*, celebrados sin la presencia de criados, donde el gusto de saborear ricos manjares y el poder afrodisíaco en ellos contenido, harán la conquista más fácil.

Y por último, el tacto, quizá ya insinuado en el roce que facilita el movimiento de una carroza; y como objetivo cumplido, un lecho bien mullido, un sofá en el que hundirse, múltiples cojines dispuestos en el suelo, un colchón natural hecho de hierba.

Si en este trabajo hemos procurado dar la relevancia que merece al espacio arquitectónico, es porque nuestro objetivo no es estrictamente literario. Convencidos de que la literatura se nutre del espacio que habitamos, en mayor o menor medida según el realismo o la fantasía con la que pretenda rodear su ficción, parece lógico que los escritores copien o se alejen de la realidad. En ciertas obras, además, se produce una simbiosis –pensemos en *Le Sopha*, por ejemplo– cuando la realidad contemporánea es trasladada a un Oriente fantástico que refleja, sin embargo, el espacio aristocrático parisino¹².

Por otro lado, literatura y arquitectura tienen mucho que ver. Así nos lo demuestra Pierre Naudin al comparar al arquitecto Le Camus de Mézières con el escritor Vivant Denon, exponiendo cómo uno y otro autor tratan el espacio del *boudoir*: efectivamente, si no fuera por el personaje que introduce el novelista, las dos descripciones serían similares. Y es que en todas las épocas arquitectos y decoradores han prestado sus modelos a la imaginación de los novelistas¹³.

Discurso avalado por otro gran investigador, Philippe Hamon, al establecer diversas conexiones a lo largo de la historia entre uno y otro campo, a pesar de que esta relación no sea tan evidente como la de

¹² Péter Nagy, *Libertinage et révolution*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1975, pág. 60.

¹³ Pierre Naudin, « L'architecte et le romancier au siècle de Le Camus de Mézières et de Vivant Denon » en: Madeleine Bertaud (dir.), TRAVAUX DE LITTÉRATURE, *Architectes et architecture dans la littérature française*, vol. XII, Paris, ADIREL, 1999, pág. 64.

literatura-pintura o la de literatura-música¹⁴, por ejemplo. Efectivamente, veremos cómo la literatura y la pintura son « almas siamesas » en el siglo XVIII, de tal manera que los cuadros recrean espacios y éstos componen cuadros. Del mismo modo, la relación entre arquitectura y pintura es fundamental, puesto que la primera se sirve de la segunda para decorar sus muros y techos, buscando siempre la armonía de temas, formas y colores. Los objetos también participan de esta composición arquitectónico-pictórica: mobiliario o *bibelots* se disponen en armonía conforme al conjunto, son piezas que han de encajar en un todo, concebido por los arquitectos-decoradores.

Pero volvamos a la relación literatura-arquitectura. Hamon se basa en tres aspectos fundamentales que unen la escritura y la construcción: el metalingüístico, el semiótico y el creativo.

En el plano metalingüístico, las diversas lingüísticas, retóricas, críticas y teorías literarias, han tomado sus metáforas y conceptos descriptivos de la arquitectura y de las artes del espacio para hablar de sus objetos: términos como *plan*, *charpente*, *hors-d'oeuvre*, *seuil*, *distance*, *littérature édifiante*, *topos*, *style*, *construction*, *structure*, entre otros muchos, sirven para designar tanto géneros y subgéneros literarios como nociones o « lugares » particulares del texto a describir.

En el plano semiótico general, se puede plantear la analogía entre los dos campos. La arquitectura, arte de dar la dimensión al espacio mediante una estructura, una articulación que diferencia sus partes con tabiques, suelos, puertas, barreras, paredes y límites que definen y separan lo público de lo privado, lo sagrado de lo profano, etc., es similar a una obra de lenguaje, arte de producir sentido mediante diferencias, plasmadas en el relato, secuencializaciones y articulaciones en una cadena sonora o escrita:

En architecture comme en langage, il n'y a sens que là où il y a différence (Saussure), et il n'y a de maîtrise de l'espace qu'en le

¹⁴ Sobre esta relación, difícil de delimitar, entre literatura y arquitectura, Hamon nos remite al coloquio de Rennes: « Littérature et architecture », publicado bajo su dirección en 1988 en Presses de l'Université de Rennes.

« mettant en architecture », comme il n'y a de maîtrise du temps qu'en le « mettant en récit¹⁵ ».

Por último, en el plano creativo, Hamon afirma que la arquitectura es por esencia *cosa mentale*, y el arquitecto es, como el escritor, un productor de seres de papel, de objetos gráficos y semióticos, de « ficciones »: los bocetos, planos, proyectos, maquetas, descriptivos, presupuestos, los alzados de los arquitectos, que esbozan un edificio virtual aún no levantado por los constructores, se asemejan mucho a la partitura del músico, o a la novela del novelista, o a la obra de teatro del dramaturgo, o al poema del poeta, objetos semióticos igualmente virtuales que piden ser actualizados y realizados concretamente por un acto de lectura real:

Pour l'architecte comme pour l'écrivain, il n'y a que des « monuments en papier » (Du Bellay, *Les Antiquitez de Rome*, 32). D'où la propension, peut-être, des architectes à beaucoup écrire, qui savent avec brio utiliser toutes les possibilités de tous les genres littéraires, l'aphorisme (Le Corbusier), le dictionnaire et l'histoire didactique (Viollet-le-Duc), le Journal ou les Mémoires (Pouillon), l'essai (Virilio), le roman (F. Jourdain), etc¹⁶.

Hamon expone una perspectiva histórica de la relación general entre literatura y arquitectura, para ver cómo se presenta la arquitectura en el texto literario:

Art de mise en ordre de l'espace, l'architecture se présente en texte littéraire, aux époques classiques, sous les régimes mêmes d'une sorte d'« espacement » rhétorique, sous les régimes de la distanciation, de la mise à distance [...]¹⁷

En este sentido, en lo que se refiere a la narrativa libertina, la presencia de la arquitectura es fundamental y la distancia de la que habla Hamon atañe al hecho de haber quedado aislada la arquitectura

¹⁵ Philippe Hamon, « Littérature et architecture: divisions et distinctions » en: Madeleine Bertaud (dir.), TRAVAUX DE LITTÉRATURE, *Architectes et architecture dans la littérature française*, vol. XII, Paris, ADIREL, 1999, pág. 315.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, pág. 316.

en géneros menores o marginales en relación a los « grandes » géneros literarios:

[...] genres érotiques de l'espace intime (avec escaliers dérobés, alcôves et *petites maisons* soigneusement agencées)¹⁸.

Todo creador necesita un espectador. Todo escritor necesita un lector.

Si en el siglo XVIII, las fachadas, los vestíbulos y las escaleras conservan aún la amplitud y la nobleza de la época de Luis XIV, los interiores se visten con una decoración que ya no es simple ornamento, sino sobre todo placer de los sentidos. Esta aparente separación entre exterior e interior, perceptible en los tratados de arquitectura de la época, se debe no sólo a una tradición que perdura en lo que concierne a la disposición de los exteriores, sino también al gusto de la época por provocar la sorpresa y la admiración de forma gradual, lo que únicamente puede conseguirse en el espacio interior, « pièce après pièce¹⁹ » como dice Naudin, al entrar en una vivienda, como si se tratara de llegar al final de un enigma.

De este modo, Charles-Étienne Briseux utiliza el término « espectador » cuando alude a la curiosidad que el arquitecto debe saber despertar en el visitante que llega por primera vez a una casa. Por eso recomienda huir de la simetría, de la uniformidad, de la regularidad, para crear formas nuevas que exciten curiosidad²⁰.

Como veremos, Le Camus de Mézières, en la línea de Briseux, preconiza una progresión insensible de la desnudez del vestíbulo a la profusión del *boudoir*²¹. Veremos cómo esta gradación aparece estrechamente vinculada a la seducción novelesca, siguiendo un itinerario espacial con el que discurre paralelamente el proyecto del

¹⁸ Pierre Naudin, *op. cit.*, pág. 64.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 65.

²⁰ Charles-Étienne Briseux, *L'Art de bâtir des maisons de campagne*, 1743, t.II, 7, 1, pág. 154.

²¹ Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, Benoît Morin, 1780, pág. 45. Consultado en Gallica-BNF.

seductor y sus avances, siendo *La Petite Maison* de Bastide y *Point de lendemain* los textos del « itinerario amoroso » por excelencia.

Según Hamon, desde el concepto del utilitarismo, la arquitectura está al servicio de la literatura:

[...] un mur est un obstacle fait pour être franchi, le jardin ou l'auberge sont des lieux de rencontre, un escalier permet d'entrer, une fenêtre permet de voir, [...] la chambre est le lieu que le libertin doit verrouiller ou déverrouiller, etc. Le lieu permet, ou justifie, ou favorise, ou empêche l'action du héros, et il n'est que cela, réductible soit à des fonctions simples d'indicateur de genre ([...] l'alcôve [signifie que le lecteur] lit un texte érotique), soit à ses fonctions actantielles « pures » (et pauvres) d'adjuvant, d'opposant ou d'objet désiré dans la quête du personnage²².

Pero también la arquitectura se inspira en la literatura. Naudin alaba los tratados de arquitectura del XVIII por la ausencia de tecnicismos en la lengua, por un perfecto dominio del estilo y de los procedimientos retóricos, por el uso adecuado de imágenes, de metáforas y de comparaciones que revelan un auténtico imaginario arquitectónico propio de la época de las luces²³. En este sentido, veremos cómo uno de los espacios a los que más se alude para establecer comparaciones o crear metáforas es, lógicamente, el teatro.

Entendemos así que los arquitectos eran también, directa o indirectamente, potenciadores de un universo literario. En su intención de construir para un espectador, como en la del literato para escribir dirigiéndose a un lector, el arquitecto era, en cierta forma, un escritor en busca de personajes.

El escritor, por su parte, aprovecha un decorado que se le ofrece para construir su trama. El nuestro, narrador de historias libertinas, elegirá aquellos espacios que más posibilidades le brinden para recrear la seducción. Cuánto más íntimo sea ese espacio, mayor grado de erotismo podrá alcanzar, estableciéndose también una gradación erótica en función de la posición del protagonista: el espacio que ocupa, si está solo o acompañado, si es observado por un *voyeur*, si él mismo es

²² Philippe Hamon, *op. cit.*, pág. 316-317.

²³ Charles-Étienne Briseux, *op. cit.*, pág. 67.

voyeur ... Por todo lo cual, el escritor necesita la herramienta esencial de la arquitectura que le ofrece la posibilidad de construir espacios íntimos, recovecos entre las paredes, mecanismos que le permitan ver sin ser visto, laberintos por los que perderse, habitaciones forradas de espejos y de cuadros licenciosos que estimulen a sus ocupantes, baños que muestren la desnudez de las mujeres ...

Desde el punto de vista formal, esta idea es la que nos ha llevado a plantear el análisis, en primer lugar, del espacio arquitectónico, tal como aparece en los tratados de arquitectura, para abordar a continuación el espacio literario a partir de un corpus de obras libertinas.

Sin embargo, nuestra metodología ha sido otra. En primer lugar, antes de aventurarnos a formular una tesis, había que encontrar suficientes elementos que la validaran. Es decir, había que leer novelas y cuentos de la época que ofrecieran descripciones espaciales, por una parte, y elementos recurrentes en esas descripciones, por otra, que dieran pie a llevar más allá la investigación.

Las lecturas nos llevaron a seleccionar el corpus que aquí presentamos, por considerarlo eficaz para nuestro objetivo y óptimo para la búsqueda de aspectos comunes en los tratados arquitectónicos, de modo que pudieran establecerse las similitudes.

Con el mismo convencimiento de Philippe Hamon, de que « l'architecture, en régime littéraire, règle non seulement une topographie, mais une topique rhétorique²⁴», en este trabajo hemos perseguido también un objetivo didáctico, que serviría de puente entre la Universidad Literaria y la Universidad Politécnica, al trabajar conjuntamente con estudiantes de Filología y estudiantes de Arquitectura y Bellas Artes: el análisis del espacio a través de los textos de arquitectos y novelistas franceses del siglo XVIII, sus distanciamientos, sus aproximaciones, sus semejanzas.

Pues si nuestro origen es filológico, el entorno en el que nos envolvemos desde hace ya muchos años es politécnico, y somos

²⁴ *Ibid.*, pág. 321.

vehementes en la idea de que ambas universidades han de compartir la diversidad de sus disciplinas, a través de aspectos comunes que sin duda las acercan, siempre desde un concepto humanista de la formación académica y profesional. Esta firme creencia nos ha llevado a proponer un modelo interdisciplinar de investigación que pueda llevarse a la práctica del aula.

Concluimos con el resumen de la estructura de nuestro estudio, que, tras la Introducción, hemos dividido en cinco capítulos.

En el primer capítulo, partimos de las construcciones recreadas en las diferentes obras, fijándonos especialmente en las *petites maisons*, que son el producto de lo que llamamos la « arquitectura del placer ». Indagamos sobre su origen, buscando las pistas de su definición a través de textos de diversa índole. Asimismo, consideramos la *petite maison* desde varios puntos de vista o espacios: el social, el arquitectónico, el teatral y el literario, a partir del cual presentamos nuestro corpus.

En el segundo capítulo teorizamos sobre las fachadas del siglo XVIII, presentando modelos que ilustran la teoría de los arquitectos, para ver cómo se representan en la narrativa libertina. Como consecuencia, en esta exposición ha prevalecido el punto de vista literario, ya que, de haber seguido las pautas arquitectónicas, se debería haber analizado simultáneamente plantas y alzados, tal como se presentan en los tratados de arquitectura.

En el capítulo tercero analizamos la distribución y la decoración del espacio interior, tal como se estudia en los tratados de arquitectura, así como los objetos que forman parte de ese espacio, tales como cuadros, esculturas, tapices, porcelana, orfebrería y mobiliario. Finalmente, analizamos este espacio en la narrativa libertina.

El cuarto capítulo presenta el jardín del siglo XVIII, su evolución de jardín simétrico a jardín pintoresco, sus diferentes trazados. Describimos algunos modelos de jardines, para hablar de sus *fabriques*, de sus representaciones artísticas desde el punto de vista plástico y

teatral, con el fin de llegar a su recreación en la narrativa que abordamos, como « el jardín de las delicias » mencionado en *Angola*.

Las conclusiones cierran con el capítulo quinto el trabajo, para dar paso a la bibliografía temática, a los anexos que comprenden un glosario de términos de arquitectura de la época, una tabla con el repertorio de las calles en las que estaban situadas las *petites maisons* según los estudios de Capon y de Plagnol-Diéval y Quérol, un plano de París donde aparecen trazadas y numeradas para su fácil localización, así como un modelo de práctica interdisciplinar a partir de los textos de novelistas y arquitectos.

Por último, queremos señalar que en lo sucesivo, con el fin de simplificar la lectura del texto, hemos adoptado un sistema de citas para los textos literarios, para los textos de tratados de arquitectura, así como para los textos críticos de los *Salons* de Diderot y de Bachaumont, que consiste en indicar entre corchetes la página de referencia en la edición consultada y, en su caso, el número del volumen correspondiente.

I

***Petites maisons* o la arquitectura del placer: su representación en la narrativa libertina del siglo XVIII francés**

1. Origen y definición de *petite maison*

Para alguien exento de vínculos literarios o arquitectónicos y sin necesidad de tener un verdadero conocimiento de la lengua francesa, *petite maison* significa literalmente « casita », entendiendo por el término una construcción independiente de reducidas dimensiones, generalmente situada en el campo.

El término aparece, por primera vez, en una edición de finales del siglo XVIII del *Dictionnaire de l'Académie française*, que lo define escuetamente como « une maison destinée à des amusements secrets²⁵».

Ya en el siglo XIX, en la siguiente edición del mismo diccionario, se define *petite maison* como un término en desuso, haciendo clara referencia al pasado, y acompañándolo con una frase que alude a las cenas que se ofrecían en estas casas y de las que hablaremos en este capítulo. La definición añade un dato más a la edición anterior, el de su situación en un barrio poco frecuentado:

Petite maison, se disait autrefois d'une maison ordinairement située dans un quartier peu fréquenté, et destinée à des plaisirs secrets. *Il leur a donné à dîner dans sa petite maison*²⁶.

²⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*, cinquième édition, revu, corr. et augm. par l'Académie elle-même, Paris, chez J. J. Smits, an VI [1798], Tome second, pág. 56. Consultado en Gallica-BNF.

²⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, Paris, F. Didot frères, 1835, Tome second, pág. 149. Consultado en Gallica-BNF.

Idéntica definición aparece en su edición posterior²⁷.

Es decir, que no sólo el término tardó muchos años en incluirse en el diccionario sino que, una vez incluido, envejeció pronto.

Actualmente, el diccionario *Robert* nos da la siguiente definición de *petite maison*: « maison de plaisance située dans un lieu discret et destinée ordinairement à des rendez-vous galants²⁸ ». El *Robert* es fiel a la clasificación que hizo Jacques-François Blondel en la que incluye las *petites maisons* entre las *maisons de plaisance*, como luego veremos. En cuanto a su situación, « en un lugar discreto », si bien es cierto, creemos que las definiciones más antiguas concretaban más al ubicarlas en « un barrio poco frecuentado ». Otro tanto ocurre con la mención a la finalidad de la *petite maison*: las « citas galantes » son menos explícitas que los « placeres secretos » a los que se aludía en las definiciones anteriores.

Los estudiosos del siglo XVIII y algunos arquitectos, conocedores de la historia de la arquitectura, nos han aportado más información: *petite maison* alude a un espacio libertino muy de moda en la Regencia del duque de Orléans (1715-1723) y durante el reinado de Luis XV (1723-1774). Fue éste un período propicio para la libertad de la nobleza –cansada de la gloria de Versalles y deseosa de placer– y como consecuencia, para la disipación moral, de la que Philippe d'Orléans hizo buena gala. Con fecha 30 juillet 1721, Barbier anotó lo siguiente en su *Journal*:

M. le régent a donné une fête superbe à sa maîtresse, Madame d'Averne, dans la maison qu'il a louée à Saint-Cloud, sur la côte, à droite du pont²⁹.

²⁷ *Dictionnaire de l'Académie française*, septième édition dans laquelle on a reproduit pour la première fois les préfaces des six éditions précédentes. Paris, F. Didot, 1878, Tome second, pág. 152. Consultado en Gallica-BNF.

²⁸ Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2002.

²⁹ Edmond-Jean-François Barbier, *Journal Historique et anecdotique du Règne de Louis XV*, Paris, Chez Jules Renouard & Cie, 1847, vol. I, págs. 94-95.

Dulaure nos habla de las *fêtes d'Adam*, verdaderas orgías que el regente, Dubois³⁰ y sus *roués*³¹ organizaban por 1722 en la casa de Saint-Cloud, donde jóvenes y bellos bailarines y bailarinas de la Ópera, seleccionados por ellos, danzaban desnudos los ballets más lascivos³².

Sin embargo, nuestro estudio no va a redundar sobre el libertino y su comportamiento, sino sobre los lugares por él frecuentados, en particular las *petites maisons*, manifestaciones arquitectónicas que responden a unos objetivos concretos y que siguen un estilo propiciador de sensaciones. La seducción de los sentidos se producirá desde el exterior –ubicación privilegiada, paisaje, jardines, fachadas– hacia el interior –distribución de las diferentes dependencias, algunas secretas (no visibles o disimuladas), mobiliario, pinturas, esculturas, objetos diversos–.

Para establecer el origen de estas construcciones y poder definir las siguiendo un orden en los documentos consultados, consideraremos las *petites maisons* desde cuatro puntos de vista diferentes aunque muchas veces colindantes: el social, el arquitectónico, el teatral –considerando los lugares en donde se representaban las obras de teatro– y el literario –como producto y reflejo de los dos primeros–.

1.1. Espacio social

En su prólogo a la obra de Capon, Yve-Plessis aporta, en forma de metáfora, una referencia histórico-social sobre la reacción de la

³⁰ Abbé Guillaume Dubois (1656-1773), hábil político, nombrado cardenal en 1719, académico y primer ministro en 1722. Fue preceptor del regente, siendo su talante libertino un mal ejemplo que no sólo no frenó los excesos del joven Philippe d'Orléans, sino que los alentó y compartió él mismo.

³¹ Adjetivo sustantivado que se utiliza a partir de 1832 para designar al libertino, al que se considera « merecedor del suplicio de la *roue* que consistía en atar al criminal a una rueda tras haberle roto los miembros ».

³² Jacques-Antoine Dulaure, *Histoire physique, civile et morale de Paris*, Paris, au Bureau des Publications illustrées, 1847, tome III, págs. 493-494.

aristocracia a la muerte de Luis XIV en su ansia por la libertad de la que se les había privado durante mucho tiempo. Tras la vejez austera del Rey Sol, hastiados de la hipocresía beata, de la religiosidad a las que les había condenado durante el último cuarto de siglo una reina beata, los cortesanos, liberados, pudieron respirar:

Tel un pur sang, qui s'ankilosait au repos forcé de l'écurie, s'ébroue joyeusement et pique un galop dès qu'il revoit le pré, telle la noblesse française, débridée, se rua au plaisir. Aussi bien, Philippe était là pour prêcher d'exemple. La sarabande commença, qui allait durer tout un règne et préparer la chute du trône au règne suivant³³.

Con el recién nombrado regente Philippe d'Orléans a la cabeza, los nobles, como clase privilegiada y adinerada que vive en su mundo cerrado a los que no lo son, se dedican a la buena vida, la buena mesa³⁴, el buen amor. El libertino aristócrata va transformándose gracias al camino que traza el propio regente. La mariposa macho sale de su crisálida para revolotear en cenas privadas, espacio favorable para posarse en un nuevo objeto de seducción, en una posible amante. El mismo vuelo puede seguir la mariposa hembra, pero con más discreción y menos ostentación³⁵.

La sensualidad de la mesa es el prelude del amor para el libertino. El arte culinario, unido a la teatralidad gastronómica, lleva a Casanova³⁶ a preparar para él solo una cena con *porte-manger tournant*,

³³ Gaston Capon, *Les petites maisons galantes de Paris au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, págs. II-III.

³⁴ Para este tema, véase el artículo de Lydia Vazquez : « Le ratafia et autres philtres d'amour ou pourquoi ne suffit-il pas de savoir être séducteur... ou encore faut-il le pouvoir », *El Arte de la Seducción en los siglos XVII y XVIII*, ed. a cargo de Dolores Jiménez y Elena Real Ramos, Universitat de València, Dpto. de Filología Francesa e Italiana, 1997, págs. 285-295, así como la obra de Serge Safran, *L'amour gourmand. Libertinage gastronomique au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions La Musardine, Coll. L'Attrape-corps, 2000.

³⁵ Jacqueline Queneau, Jean-Yves Patte, *La France au temps des Libertins*, Paris, Éditions du Chêne-Hachette Livre, 2001, pág. 7.

³⁶ Giovanni Giacomo Casanova (1725-1798), aventurero y escritor italiano. Al final de una vida llena de intrigas, siendo bibliotecario del castillo de Dux en Bohemia, escribió en francés *Histoire de ma vie* (1791-1798), crónica de la sociedad de finales del XVIII a través de aventuras galantes.

como ensayo para una futura visita femenina:

Le souper vint dans la roue en bon ordre, deux plats à la fois; j'ai fait des commentaries à tout; mais j'ai trouvé tout excellent en porcelaine de Saxe. Gibier, esturgeon, truffes, huîtres et vins parfaits. Je lui [au cuisinier] ai seulement reproché d'avoir oublié de mettre sur une assiette des oeufs durs, des anchois, et des vinaigres composés pour faire la salade [...] Je lui ai aussi dit qu'une autre fois je voulais avoir des oranges amères pour donner du goût au punch, et que je voulais du rhum, et non pas du rac. [vol. 4, ch. III, pág. 743]

Como apunta Delon, en Casanova la comida se convierte en realidad sensual, gama de sabores sabiamente realzados por los vinagres aromatizados y las naranjas amargas: « la diversité reste abondance, elle est aussi sollicitation des papilles, entraînement du palais³⁷ ». Llegado el día de compartir la cena en su magnífico *casin* con la mujer deseada, el veneciano se entrega en la mesa a un primer juego sexual, que es seguido por la dama, muy animada por el ponche:

Après avoir fait du punch nous nous amusâmes à manger des huîtres en les troquant lorsque nous les avons déjà dans la bouche. Elle me présentait sur sa langue la sienne en même temps que je lui embouchais la mienne; il n'y a point de jeu plus lascif, plus voluptueux entre deux amoureux [...]. Quelle sauce que celle d'une huître que je hume de la bouche de l'objet que j'adore! C'est sa salive. Il est impossible que la force de ne s'augmente quand je l'écrase, quand je l'avale. [vol. 4, ch. III, págs. 758-759]

Casin o *petite maison*, si los nobles cuentan con posesiones en la ciudad y en el campo, ¿por qué no habían de ser también propietarios de algún lugar retirado y secreto donde encontrar la intimidad y libertad soñadas? La *petite maison* se convierte en ese espacio privado donde huir de la buena compañía, con su trasiego cotidiano de visitas, recepciones, paseos, sesiones de teatro ..., y de la servidumbre omnipresente. Es pues lógico que la *petite maison*, protegida de miradas indiscretas, se convirtiera en la residencia de la voluptuosidad, como espacio para el juego amoroso: « on vit une autre vie, une vie à soi.

³⁷ Michel, Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000, págs. 173-174.

Madame peut retrouver discrètement son sigisbée; Monsieur recevoir sa maîtresse³⁸ ».

En la misma línea, siguiendo al prologuista Yve-Plessis³⁹, en los primeros años tras la muerte de Luis XIV, las fachadas severas y los patios monumentales de los hoteles de la gran ciudad conservaban aún el sello del rey difunto. Pero pronto sus habitantes –grandes señores y altos magistrados– empezaron a no encontrarse a gusto en residencias tan solemnes. Y de repente, en los arrabales del París de entonces –los *faubourgs* actuales– se construyeron casas coquetas, disimuladas por una frondosa vegetación, en medio de extensos jardines.

Más tarde, hacia mediados del siglo XVIII, estas residencias dejaron de ser baluarte de la alta aristocracia, porque aquéllos que, no siendo nobles, habían adquirido cierta fortuna, alquilaban o incluso también compraban « un de ces logis, tapis dans un fouillis de bosquets ombreux, et spécialement aménagé pour l'amour⁴⁰ ».

Con esta última frase, Yve-Plessis aporta una definición perfectamente válida para *petite maison*: vivienda discreta, en propiedad o en alquiler, no muy alejada de la ciudad, escondida en una profusión de bosquetes umbrosos, y especialmente acondicionada para el amor.

Annik Pardailhé-Galabrun, en su minucioso estudio sobre los hogares parisinos en los siglos XVII y XVIII, establece una relación cultural y económica entre los arrabales y la capital. Los parisinos acomodados prefirieron comprar o alquilar una casa como vivienda única, principal o secundaria en los alrededores inmediatos de París, en Passy y en Auteuil, donde residieron *virī clarissimi*⁴¹ del mundo literario y artístico, en los siglos XVII y XVIII⁴².

De modo que la semilla de la expansión urbanística se había sembrado ya en el siglo anterior. Uno de los pueblos elegidos para

³⁸ Jacqueline Queneau, Jean-Yves Patte, *op. cit.*, pág. 13.

³⁹ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. III.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Escritores como Boileau, Racine y Molière, el pintor Quentin La Tour, el mecenas Le Riche de La Popelinière, entre otros.

⁴² Annik Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988, pág. 47.

construir las nuevas residencias fue Montmartre. En el diccionario relativo a sus lugares, aparece la siguiente definición de *petites maisons*:

On appelait ainsi au XVIII^e siècle les folies⁴³, souvent entourées d'un jardin et toujours de hauts murs, érigées dans la banlieue ouest et nord de Paris par les grands seigneurs de la finance et les fermiers généraux dont certains s'y sont ruinés. La plupart se trouvaient aux alentours de la rue Blanche. Elles faisaient fonction de *garçonnières*⁴⁴ mais dans le genre luxueux⁴⁵.

Yve-Plessis nos describe cómo se producían los encuentros clandestinos de los amantes en estos lugares: la mujer se dirigía a la *petite maison* con toda discreción, apenas acompañada de su sirvienta. Por su parte, el propietario llegaba misteriosamente, sólo acompañado de su criado. Pero éstos son los encuentros que el prologuista califica de « casi honestos ». Pues los encuentros también frecuentemente se transformaban en orgías donde la intimidad de dos pasaba a la promiscuidad de cuatro –*partie carrée*– o más participantes⁴⁶.

Tal fue el éxito de estas residencias, que el abad Coyer, reformador de las costumbres de la época, ideó cargarlas de impuestos para así sanear las finanzas reales. Aunque fruto de su imaginación, llegó a precisar la cantidad que deberían pagar los propietarios de estas casas, según el uso que les dieran:

Pour avoir une grande maison il ne faut que 30.000 livres de rente, mais pour en avoir une petite il en faut 100.000. C'est ordinairement un

⁴³ El término *folie*, referido a la obra arquitectónica, aparece por primera vez en el *Dictionnaire de l'Académie Française*, en su 6^a edición (1835). Tras la definición de *folie* como « passion excessive et déréglée pour quelque chose », incluyendo, entre otros ejemplos: *Il se ruine à faire bâtir, c'est sa folie*, continúa: « Il se dit, par extension, de Maisons de plaisance construites d'une manière recherchée, bizarre, ou dans lesquelles on a fait des dépenses excessives, extravagantes. On y ajoute ordinairement le nom de celui qui les a fait bâtir, et quelquefois le nom du lieu où elles sont situées. *La folie-Beaujon. La folie-Méricourt* », *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, Paris, F. Didot frères, 1835, Tome premier, pág. 774. Consultado en Gallica-BNF.

⁴⁴ Término en desuso que hace referencia al piso de soltero, utilizado con frecuencia para citas amorosas (de ahí que sea vulgarmente conocido por « picadero »).

⁴⁵ André Roussard, *Dictionnaire des lieux à Montmartre*, Paris, Éditions André Roussard, 2001, págs. 275-276.

⁴⁶ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. III.

asile de plaisir et d'abondance; n'est-il pas juste d'y rendre quelque chose pour le bien public? De compte fait, il entre douze agréables et quatre femmes par semaine, ou la même femme quatre fois. Le propriétaire paiera une livre par homme et trois livres par femme, n'y entrât-elle que pour faire des noeuds.

Ainsi 500 petites maisons à 24 livres par semaine, donneront 624.000 livres par an. Les jours où le propriétaire ira souper dans sa petite maison avec sa femme, ses enfants ou son curé, ne seront pas sujets à la taxe ⁴⁷.

Pues era sabido que en estas casas los libertinos organizaban reuniones –*les parties fines*– y cenas especiales –*les soupers fins*–. De las célebres cenas del duque de Richelieu, existe una anécdota relativa a su *petite maison* de Vaugirard:

Hier M. de Richelieu donna un grand souper à sa petite maison... Tout y est décoré avec la plus galante obscénité. Les lambris surtout ont, au milieu de chaque panneau, des figures fort immodestes en bas-relief. Le beau du début de ce souper était de voir la vieille duchesse de Brancas qui voulait voir ces figures, mettre ses lunettes, et, avec une bouche pincée, les considérer froidement, pendant que M. de Richelieu tenait la bougie et les lui expliquait ⁴⁸.

Capon asegura que fue el duque de Richelieu⁴⁹, poseedor de tantas *petites maisons* como amantes tenía, quien inventó les *petits soupers*⁵⁰.

En 1730, el sobrino del cardenal pudo disponer de una nueva *folie* en un terreno situado entre las *rues de Clichy, Blanche y Moncey*, conocida por *Folie-Richelieu* –hoy *Casino* de París–. Allí se reunía con su amante Mme de Villeroi y con Mme de Duras y su amante Charlus. Cenaban desnudos e intercambiaban las parejas⁵¹.

⁴⁷ Abbé Gabriel-François Coyer, *Découverte de la pierre philosophale*, Paris, Duchesne, 1748, pág. 9.

⁴⁸ René-Louis de Voyer Argenson (1694 -1757) marquis d', *Mémoires*, Paris, Édition Rathery, 1859, t. II, pág. 199.

⁴⁹ Louis François Armand de Vignerot du Plessis, duc et maréchal de Richelieu (1696-1788). Los escritos de Richelieu, muy fragmentados, se referían exclusivamente a los principales momentos de su carrera. Fueron publicados por primera vez en 1918 por el historiador Arthur Michel de Boislisle.

⁵⁰ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. III.

⁵¹ *Ibid.*, pág. 84.

Según Benedetta Craveri, el historiador Rulhière⁵² fue el primero en afirmar que la moda de las *petites maisons* se debe al duque de Richelieu. Generalmente disimuladas en la vegetación de la periferia de París, ocultas a las miradas indiscretas, las *petites maisons* son el teatro de sus proezas. Nacidas en la clandestinidad requerida por sus visitantes, especialmente por las mujeres, este espacio no tardó en convertirse en un símbolo de éxito, en un accesorio indispensable para todo *petit-maître* preocupado por su reputación. Al cabo de algunas décadas, de asilos para el misterio se habían transformado en simple alternativa picante a los lugares de encuentro propios del círculo mundano⁵³.

Bruno Pons asocia *petite maison* y *petit souper*, « qui n'est pas toujours forcément dans la veine des soupers adamiques du maréchal duc de Richelieu⁵⁴». Hablemos pues de estas cenas íntimas.

El libertino, afanoso por encontrar la intimidad y la discreción que le son necesarias para el verdadero disfrute de estas cenas y veladas, prescindirá del servicio doméstico en su presencia y buscará fórmulas alternativas –los sirvientes mudos– que no signifiquen dejar de ser atendido por los mejores cocineros y ágiles criados. Con este afán no sólo nace la mesa deslizante como creación ingeniosa de un objeto funcional, sino también una nueva estancia doméstica independiente, el comedor, en cuya distribución y decoración trabajarán arquitectos y artistas. Para evitar ser incordiado por los sirvientes entre plato y plato, el regente concibe la idea de una mesa mecánica. Por un hueco practicado en el suelo, la mesa baja a las cocinas, luego, cargada de

⁵² Claude-Carloman de Rulhière (1734-1791) fue amigo y confidente de Richelieu y en su libro *Anecdotes sur le maréchal de Richelieu*, reeditado por Éditions Allia en 1998, cuenta las aventuras de su « professeur de plaisir » sin ningún moralismo.

⁵³ *Vie privée du maréchal de Richelieu contenant ses amours et intrigues, et tout ce qui a rapport aux divers rôles qu'a joués cet Homme célèbre pendant plus de quatre-vingts ans* (anonyme, Paris, Chez Buisson, 1791, 3 vol.), édition préfacée et annotée par Benedetta Craveri. Préface traduite de l'italien par Pietro Mondolfo, Paris, Éditions Desjonquères, 1993, pág. 13.

⁵⁴ Jean-François de Bastide, *La petite maison*, avec une note de l'éditeur et une postface de Bruno Pons « Le Théâtre des cinq sens », Paris, Le Promeneur, 1993, pág. 80.

nuevos manjares y de vajilla limpia, sube para colocarse entre los comensales⁵⁵.

Mientras Guérin ponía a punto la mesa deslizante para el rey en el castillo de Choisy (1754-1756), ya estaba en funcionamiento el mueble al servicio del rey de Suecia en un pequeño pabellón a poca distancia del pabellón chino, casa de recreo apartada en medio de extensos dominios reales⁵⁶.

En este caso también la invención de un objeto responde a una necesidad que, en el siglo XVIII, es la intimidad. Pensemos que entonces cualquier persona que perteneciera a un cierto estatus iba siempre acompañada en sus desplazamientos y que, incluso en la vida diaria, no gozaba de intimidad. Bruno Pons nos ofrece el ejemplo del protagonista de *La Petite Maison*: Trémicour no ha ido solo a su *petite maison*, sino acompañado por sus sirvientes, pero en un momento dado los despacha para quedarse a solas con Méliete. [pág. 21]

Asimismo, llama la atención sobre el hecho de que la época de la reedición de *La Petite Maison* en el siglo XIX por el bibliófilo Jacob⁵⁷ es la de la construcción de una mesa deslizante para el rey Luis II de Baviera⁵⁸.

Mercier ironiza respecto a la enorme dedicación que concedían los organizadores de estas cenas para disfrutar con los cinco sentidos –o seis sentidos si se tiene en cuenta el sexo con que culmina el banquete– ofreciendo como ejemplo un relato que pone en boca de un testigo de tales reuniones:

Le pauvre genre humain travaille pour les petits soupers! Un anglois, possesseur d'une immense fortune, voulant en jouir selon son goût, avoit acquis une petite maison magnifique, où tout ce que le luxe peut imaginer de plus raffiné pour les plaisirs des sens, se trouvoit réuni. Voici le récit qu'en fait un de ses compatriotes qui avoit été témoin de son genre de vie.

⁵⁵ Jacqueline Queneau, Jean-Yves Patte, *op. cit.*, pág. 14.

⁵⁶ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, pág. 86.

⁵⁷ Paul Lacroix dit *le bibliophile Jacob*, publicó: Bastide, J.-F., *La petite maison*, Paris, Librairie des Bibliophiles "Les chefs-d'oeuvre inconnus", 1879.

⁵⁸ Luis II de Baviera (1845-1886), rey de Baviera (1864-1886), llamado *loco Luis* por sus rarezas y pasión por las artes.

« M B s'étoit fait une règle de satisfaire chaque jour ses cinq sens, jusqu'au plus haut degré de jouissance dont ils étoient susceptibles. Une table exquisite, des parfums, les charmes de la musique et de la peinture; enfin tout ce que l'art, aidé de la nature, peut créer d'enchanteur, flattoit successivement son goût, son odorat, ses oreilles et ses yeux. Quelque recherchés que fussent ces plaisirs, ceux du sixième sens les surpassoient encore davantage⁵⁹ ».

El relato continúa con todos los pormenores de la cena y de los asistentes, entre los que se encuentran bellas mujeres, cuya descripción da pie a adentrarse en el aspecto de la voluptuosidad. Vemos también la interrelación del arte y la libido: « les charmes de la peinture », « tout ce que l'art, aidé de la nature, peut créer d'enchanteur ».

Pero, además, el libertino está al tanto de la moda elegante. Es constructor y decorador. Y esto se percibe en la construcción y decoración de las *petites maisons*, revestidas de espejos y de escenas galantes, amuebladas con amplios sofás y envueltas por una luz tamizada, un marco propicio para la seducción, una « trampa para los sentidos », « car la grande, l'unique, la belle affaire est la quête du plaisir, et de la conquête⁶⁰ ».

En efecto, el juego de la seducción se convierte en el arma del libertino que busca el placer de vencer una resistencia, en un afán de dominio sobre el otro. Cuanto más fuerte es la resistencia, más la asedia. El hombre y la mujer juegan por igual y reivindican el mismo derecho al placer. El hombre debe ser hábil y saber mostrar interés por la dama. Esta debe fingir una honesta resistencia, otorgando así más mérito al asedio de su vencedor: « le libertinage vrai, qui n'est ni bonnes fortunes ni vulgaires coucheries, est la volonté de domination sur autrui⁶¹ ». Según Elisabeth Bourguinat, conviene al libertino conocer bien las pasiones que le animan para dominar a su víctima ; él mismo corre el peligro de encontrarse con un libertino que, más hábil que él, le domine⁶².

⁵⁹ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Amsterdam, [s.n.], 1782, vol. V-VII, págs. 42-43. Consultado en Gallica-BNF.

⁶⁰ Jacqueline Queneau, Jean-Yves Patte, *op. cit.*, pág. 7.

⁶¹ Roger Laufer, *Style rococo, style des Lumières*, Paris, José Corti, 1963, pág. 139.

⁶² Elisabeth Bourguinat, *Le siècle du persiflage, 1734-1789*, *op. cit.*, págs. 108-109.

Hemos de suponer que los rumores que sin duda circulaban en torno a las personas que frecuentaban estos lugares, incitarían a las autoridades a vigilar lo que allí ocurría, ya que es en los informes de la policía donde hay más detalles sobre las *petites maisons*. A partir de 1747 se encarga a los inspectores de policía, entre los que se encuentra el lugarteniente M. Berryer, que vigilen los hábitos de sus ocupantes. Yve-Plessis califica a Berryer como « voyeur cérébral se délectant aux rapports qui lui étaient fournis par ses limiers sur les débauches de ses administrés des deux et même des trois sexes⁶³ ». Sus mejores inspectores, a los que debemos abundantes descripciones, fueron Marais y *sieur* Meusnier; este último puso tanto afán en el servicio galante, que en 1757 fue asesinado por Herment, uno de sus clientes habituales. Un informe de *sieur* Marais « sur les petites maisons situées aux environs de Paris avec les noms des propriétaires et les noms de ceux qui les occupent, le 1er juillet 1752⁶⁴ » nos indica por barrios el domicilio de estas residencias, datos diversos sobre la propiedad, sus ocupantes, constituyendo un testimonio singular de su existencia tras la desaparición de las mismas.

Delon confirma el hecho de que estos espías anotaban con detalle los hábitos de los asiduos de estas casas, de modo que llegaban en forma de relato a oídos de Luis XV: podemos imaginar cómo disfrutaba el rey con estas crónicas, comparables a las que hoy en día se suceden en la prensa llamada del corazón. En este sentido, aquellos espías⁶⁵ serían los *paparazzi* de la época, llamados entonces *mouches*⁶⁶ que derivaría en *mouchards*⁶⁷.

Bruno Pons menciona algunos de los nombres repertoriados en los informes de policía: los condes de Charolais, de Clermont, el duque

⁶³ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. XIII.

⁶⁴ *Ibid.*, pág. XVI, que indica « Bibl. de l'Arsenal, Archives de la Bastille, 10 252 ».

⁶⁵ Véase Patrick Wald Lasowski, *Le Traité des Mouches secrètes*, Éditions Gallimard, Le Promeneur, 2003.

⁶⁶ Se llamaba *mouches* a los que trabajaban como espías para la policía, por alusión a la agudeza y movilidad del insecto (*Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, 1992, t. 2 [F-PR], pág. 2300-2301).

⁶⁷ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, *op. cit.*, pág. 14.

de Chartres, los príncipes de Conti y de Soubise, los duques de Gramont y de Coigny, magistrados como el sobrino del canciller Séguier « [...] nouvelle preuve que liaison et petite maison sont des signes sociaux de richesse⁶⁸ ».

Según cuenta Queneau, Mme de Pompadour se lamentaba de que las visitas del rey se iban espaciando. Siempre preocupada por satisfacer al rey, por que no se aburriera, pensó que le hacían falta otros placeres, otras diversiones. Fue entonces cuando el duque de Richelieu inspiró a Luis XV el gusto por las citas discretas y por las *petites maisons*⁶⁹.

Con el fin de facilitar las fugas reales, se construyeron, en 1762, las casas del Parc-aux-Cerfs, en el barrio más alejado de Versalles. Según cuenta el historiador Lever, el Parc-aux-Cerfs corresponde a una etapa muy concreta de la vida sexual de Louis XV, cuando se va volviendo impotente. En un pabellón aislado en medio de los jardines, conocido por muy poca gente, el rey se veía con jovencitas vírgenes cuyos padres, con la inmoralidad más absoluta, le enviaban, gracias a la solicitud de Mme de Pompadour, convertida en alcahueta del rey. Esta actuación inmoral de la Pompadour no era sino una estratagema para evitar que sus rivales, mujeres de igual condición, pudieran arrebatarle su trono de favorita⁷⁰. En 1768, Mme de Barry cerraría estas *petites maisons*.

El ejemplo real fue rápidamente seguido y las *petites maisons* se transformaron en casas de citas para organizar juegos cuyo desenfreno habría sido imposible en las casas públicas o en la casa propia.

A propósito de Duclos y de sus *Confessions du comte de**** (1741), señala Delon que son testimonio de los documentos de los archivos en los que la policía registra estos refugios del libertinaje instalados en los

⁶⁸ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, pág. 80.

⁶⁹ Jacqueline Queneau, Jean-Yves Patte, *op. cit.*, pág. 18.

⁷⁰ Maurice Lever, *Louis XV libertin malgré lui*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003, pág. 153.

cuatro extremos de la capital⁷¹:

[...] d'abord au pied de la butte Montmartre et à la barrière Blanche qui deviendra Pigalle, où elles sont les plus nombreuses, mais aussi à Bercy et dans le faubourg Saint-Antoine à l'est, à Vaugirard et au faubourg Saint-Jacques au sud, à la barrière du Roule, à Chaillot et à Passy à l'ouest. Chaque grand aristocrate se doit d'avoir un tel lieu d'encanaillement soit pour entretenir une actrice ou quelque autre maîtresse régulière, soit pour organiser des soirées crapuleuses avec les filles fournies par des proxénètes. Les inspecteurs de police établissent ainsi un « État des petites maisons situées aux environs de Paris, avec les noms des propriétaires et de ceux qui les occupent », dont le manuscrit se trouve aux archives de la Bastille, à la bibliothèque de l'Arsenal⁷².

Roussard aporta una referencia muy interesante acerca de una *petite maison* construida hacia 1747 en la *rue Royale* (actual *rue Pigalle*), propiedad de Donel de Saint-Germain, director de la Ópera de París, cargo que le facilitaba la captación de jóvenes bailarinas deseosas de « triunfar », si no por su arte, por su cuerpo. La cita es larga, pero hemos preferido respetar su extensión por la gran cantidad de datos que nos aporta:

Vers 1747, Donel de Saint-Germain s'en fit construire trois, une rue Royale, au coin de la rue Blanche où se trouvait la seconde et enfin la dernière à Vaugirard. Celle de la rue Royale, au fond d'un jardin clos de murs qui en garantissaient la discrétion, abrita nombre de ses conquêtes. Il faut dire que M. de Saint-Germain fut de 1746 à 1749 directeur de l'Opéra, donc le patron d'un essaim de jeunes danseuses et de coryphées; or le Magasin était une pépinière de figurantes et de jeunes vicieuses avides de se produire sur le haut trottoir: c'était là qu'on trouvait des jolies filles et des courtisanes en herbe. Il se retira à Vaugirard en laissant en location la petite maison de la rue Royale au mousquetaire gris M. de Vouigny, bien connu du monde des libertins et des coureurs qui y amena une jeune danseuse de la Comédie Italienne, Mlle Masson, en mars 1756. Bien formée par une certaine dame Delaure, se disant couturière mais qui fournissait les débauchés en jeunettes, et surtout gardée vierge, elle tourna la tête du mousquetaire qui la couvrit de présents. La donzelle le laissa froidement tomber pour le prince de Condé. La belle avait de la branche car elle eut ensuite pour amant le duc de la Trémoille, le comte de Rochefort et d'autres nobles tout en gardant jusqu'en septembre 1762 la petite maison de la rue

⁷¹ Michel Delon, *op. cit.*, pág. 116.

⁷² La biblioteca reunida por Antoine-René de Voyer d'Argenson, marqués de Paulmy, fue instalada en 1756 en el *hôtel du grand maître de l'artillerie*, su sede actual. Biblioteca nacional y pública en 1797, tomó el nombre de *Bibliothèque de l'Arsenal*.

Royale qui vit plusieurs propriétaires de qualité. Dailly l'acheta en 1829 et le 14 août 1830 y installa les bureaux de la Poste aux chevaux de Paris sis au 2, rue Pigalle, nouveau nom de la rue Royale. La maison fut démolie en 1883. Par la suite la compagnie de l'Aigle fit construire un bel immeuble de style haussmannien⁷³.

Por último, no hay que olvidar que la *petite maison* puede significar también un espacio para ejercer la prostitución. Capon dejó una historia muy documentada sobre los prostíbulos del siglo XVIII, a partir de los informes de policía, tal como hizo en su obra sobre las *petites maisons*, así como también de las notas personales de las que regentaban los burdeles⁷⁴. La edición nos interesa especialmente porque recoge dos grabados del genial Albert Robida⁷⁵.

De este modo, llegamos a la conclusión de que la *petite maison*, espacio de la intimidad del amor, conquistado por el arte de la seducción o simplemente por el precio del mercado, se convierte en un espacio vigilado, perdiendo su privacidad inaccesible.

1.2. Espacio arquitectónico

El objetivo de este epígrafe es señalar las referencias concretas a este tipo de construcción, tanto en los tratados de arquitectura de la época como en otras obras consideradas de divulgación.

El arquitecto Jacques François Blondel (1705/08-1774), en su *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et constructions des Bâtimens*, clasifica las *petites maisons* entre las *maisons de plaisance*, otorgándoles, eso sí, un carácter particular y un menor tamaño. Imagina la *petite maison* abierta, fácil de visitar, como

⁷³ André Roussard, *op. cit.*, pág. 276.

⁷⁴ Gaston Capon, *Les Maisons closes au XVIII^e siècle : Académies de filles et couturières d'amour, maisons clandestines, matrones, mères, abbesses, appareilleuses et proxénètes*, Paris, H. Daragon, 1903.

⁷⁵ Albert Robida (1848-1926), dibujante y escritor visionario, cronista de la vida mundana y elegante. Periodista del *Journal amusant* desde 1867, fundó *La Caricature* en 1880.

un pequeño templo del lujo, como una auténtica casa para el solaz, en medio de un jardín:

On peut ranger encore dans la classe des maisons de plaisance, celles ordinairement connues sous le nom de « Petites Maisons »: le caractère de ces jolies habitations doit se puiser dans le genre agréable, puisqu'elles sont destinées pour la plupart au délassement et pour la retraite des personnes aisées et des hommes du monde. Ici les ordres d'architecture délicats, les ornements de sculpture les plus intéressants; les statues, les bas-reliefs, les trophées les plus élégants doivent briller dans les dehors; la peinture, la dorure, les glaces dans les dedans; les beautés du jardinage, l'effet séduisant des eaux, les berceaux de treillage naturels et artificiels: enfin tout ce que peut offrir d'ingénieux le ciseau des plus habiles Artistes doit être employé dans les promenades de ces demeures consacrées au plaisir et à la liberté. [t. II, págs. 251-252]

Se trataba de residencias dedicadas al placer y a la libertad, no al libertinaje, al menos según el punto de vista teórico del arquitecto que escribe este tratado, que pretende así « moralizar la arquitectura »; sin embargo, el hecho de que escribiera consignas moralizantes es un buen indicador de que conocía el uso que se daba a estas casas:

Néanmoins [...] ici, comme partout ailleurs, il faut éviter tout ce qui peut avoir trait à la licence, l'Architecte instruit ne doit jamais user de ces ressources honteuses; jamais il ne doit permettre aux autres Arts qu'il associe à ses besoins, aucune liberté de cette espèce. Les indécentes sont plus capables de révolter la pudeur des personnes de dehors qui les viennent visiter, que de leur annoncer le génie des hommes à talents. [t. II, págs. 251-252]

Jean-François de Bastide, muy interesado por el mundo del arte como ya demostró con *La Petite Maison*, publica *L'homme du monde éclairé par les arts*⁷⁶ de Jacques-François Blondel el mismo año de la muerte del arquitecto⁷⁷. Se trata de una correspondencia novelada sobre cuestiones estéticas en la que un experto aficionado –y no un arquitecto– comenta a una de sus amigas aspectos positivos y negativos

⁷⁶ Jacques-François Blondel, *L'homme du monde éclairé par les arts*, Paris, pub. par M. de Bastide, chez Monroy, 1774, 2 volumes.

⁷⁷ Angus Martin, *Anthologie du conte en France 1750-1799. Philosophes et coeurs sensibles*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1981, pág. 155.

de construcciones –entre las cuales menciona *petites maisons*– tanto anteriores como contemporáneas, como veremos en el capítulo II.

Otra referencia arquitectónica aparece en Mercier. Tras criticar la monotonía, la ausencia de creatividad y la repetición de columnas en las construcciones, saluda la novedad, la originalidad, la diversidad y la belleza de las *petites maisons*:

Une foule de maisons charmantes, ayant un aspect varié et leur forme particulière, bordent depuis peu les remparts et embellissent les faubourgs. Cette diversité annonce que l'art peut renoncer quelquefois à ses vieilles règles coutumières, pour mieux enchanter l'oeil et le surprendre⁷⁸.

Janin ofrece su visión crítica de estas construcciones, vergüenza según él para la monarquía francesa; sin embargo las reconoce como « adorables modelos de arquitectura». En el siguiente párrafo el autor también alude a su otra denominación –*folie*–, definiéndola como « palais de féerie, lieu de délices », atribuyendo su propiedad a « les grands seigneurs et les gros financiers », ubicándolas «par-delà l'enceinte de la ville » e indicando su función: « pour quelque fille d'opéra ou quelque impure à la mode » y finalmente, poniendo de relieve su vinculación con el arte, la industria, la moda, la decoración, las joyas, los tejidos, la porcelana, el mobiliario:

Parlons une fois, pour n'y plus revenir, d'une des folies les plus ruineuses de ce siècle, où l'on ruinat, comme à plaisir, tout ce qui avait été l'honneur de la monarchie française.

Parlons des petites maisons.

Le nom de « Folies » leur est resté: on disait encore naguère la « Folie Beaujon⁷⁹ », la « Folie Regnauld », et nous avons conservé la « Folie Méricourt⁸⁰ ». Nous leur devons, il est vrai, d'adorables modèles d'architecture. Les petites maisons étaient des palais de féerie que les grands seigneurs et les gros financiers faisaient bâtir par-delà l'enceinte

⁷⁸ Louis-Sébastien Mercier, *op. cit.*, vol. I-IV, pág. 185.

⁷⁹ Nicolas Beaujon (1708-1786), rico financiero, compró esta *folie*, cerca del *faubourg Saint-Honoré* y el terreno se extendía hasta los *Champs-Élysées* (hoy en día la *rue Beaujon* se encuentra en la esquina noroeste de la *place de l'Étoile*). Remodelada en varias ocasiones, desapareció tras haber sido parque de atracciones en el siglo XIX.

⁸⁰ De estas antiguas *folies* que ya no existen queda el recuerdo de su nombre: *rue de la Folie Méricourt*, *rue de la Folie Regnauld* (XI^e arrondissement).

de la ville, pour quelque fille d'opéra ou quelque impure à la mode, et où ils accumulaient les trésors des arts, les prodigalités de l'industrie, tout ce que la mode divinisait, en ses origines échevelées de soie, de bijoux, de velours, de tapis, de vaisselle précieuse, de meubles et de colifichets innommés et ruineux. Pénétrons dans ces lieux de délices⁸¹.

Sigue el capítulo con la descripción de una *petite maison*, donde recoge obras de escultura y pintura con el nombre de sus autores, artistas destacados en la época, los nombres de los que frecuentaban el lugar y una descripción pormenorizada de la gastronomía que allí se degustaba. Termina Janin aludiendo a los actos licenciosos, a la orgía, a la lujuria: « telle était la petite maison, dont le nom seul indignait les jolies prudes de la bourgeoisie⁸² ».

Bruno Pons distingue entre las casas reservadas al amor venial y la *petite maison*, otorgando a ésta un carácter singular por su decoración hecha a la medida de su propietario:

Les villages proches de Paris, comme Vaugirard, le quartier des Porcherons vers Clichy, Passy ou le faubourg Saint-Antoine accueillaien ainsi discrètement d'illustres visiteurs des maisons ducales, de la finance. Dans ce quartier elles voisinaient aussi avec quelques-unes de ces maisons réservées à l'amour vénal, plus encore surveillées par la police, où le duc de Fronsac, fils du maréchal de Richelieu, avait quelques habitudes, mais qui ne doivent pas être confondues avec la petite maison, dont le décor recherché a été disposé par son propriétaire, et ne sert qu'à lui⁸³.

Como hemos visto, las *petites maisons*, estos reducidos espacios libertinos, exclusivamente concebidos por los arquitectos y por los propietarios o usuarios para el placer, se encontraban en lugares alejados del bullicio de la capital. París era entonces una ciudad de calles estrechas y oscuras, con casas de diferentes alturas en las que se alojaban muchas personas. El aspecto del conjunto era de elevación y verticalidad. Pardailhé-Galabrun ha recogido diferentes testimonios de

⁸¹ Jules Janin [et Albert Patin de La Fizelière], *Paris et Versailles il y a cent ans*, Paris, Firmin Didot frères, fils, 1874, cap. XXI, pág. 170. Consultado en Gallica-BNF.

⁸² *Ibid.*, págs. 170-175.

⁸³ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, pág. 81.

viajeros que llegaban allí de provincias o del extranjero y que añaden a esta impresión general otras informaciones:

[...] dans les faubourgs Saint-Martin, Saint-Antoine, etc., [il y avait] des maisons basses à l'aspect vétuste et semi-rural. Ville de contrastes, contrastes entre les immeubles locatifs aux façades ordinaires et resserrées, et les hôtels de la noblesse à porte cochère, élevés entre cour et jardin, sur des terrains spacieux, contrastes accrus au XVIII^e siècle par la rage de bâtir, entre la physionomie du centre et celle des nouveaux quartiers de l'ouest⁸⁴.

En realidad, durante el siglo XVIII y hasta la Revolución, coexisten dos tipos de vivienda en el centro de París: la que acusa la permanencia de la estructura y de la organización de un habitat tradicional –« étroite, étirée en hauteur, bâtie sur un parcellaire morcelé et irrégulier, en forme de lame de couteau⁸⁵ »– y la nueva –« habitation collective ou immeuble à loyers⁸⁶ »– que responde a un modelo que se generalizó bajo Luis XV y que supuso una revolución en el modo de construir y de alojarse, puesto que la distribución vertical de la vivienda en uso hasta el principio del siglo XVIII se sustituye por un espacio horizontal.

De horizontalidad espacial, aislamiento y metros cuadrados –en extensión y por persona– disfrutaban las *petites maisons*. Ocultas por una vegetación abundante, las *petites maisons* recibieron también el nombre de *folies*, nombre que se ha conservado y que en la actualidad se encuentran diseminadas por toda Francia.

El jardín cercado por altos setos, el bosque pequeño, esos espacios verdes y frescos que vinculan al ser humano con la naturaleza, presente en el arte y en la literatura a lo largo de la historia, han significado siempre un espacio de *jardin secreto*, refugio e intimidad, marco para el idilio, para el juego del amor. Un umbráculo natural,

⁸⁴ Annik Pardailhé-Galabrun, *op. cit.*, pág. 228.

⁸⁵ *Ibid.*, pág. 230.

⁸⁶ Pierre-Denis Boudriot, *La maison parisienne sous Louis XV, masse et poids*, en: Cahiers du CREPIF, septembre 1985, n° 12, p. 27, citado por Annik Pardailhé-Galabrun, *op. cit.*, págs. 230-231.

compuesto por las ramas de un árbol o por las ramas entrelazadas de varios árboles, pueden formar un pabellón vegetal.

En este sentido, queremos subrayar una referencia sobre el «jardín galante » lo que podría ser el origen de las *petites maisons*:

Les architectures de bois se raffinent, elles deviennent des « palais » faits de branchages de cerisiers, pommiers ou coudriers, recouverts de vigne, « feuillées » qui annoncent les « petites maisons » ou « folies » françaises du XVIII^e siècle ⁸⁷.

La naturaleza ofrece sus pequeños paraísos y sus habitantes la pueblan y progresivamente la « domestican », interviniendo en ella y dándole nuevas formas, caprichosamente, pero el artificio que constituye, por ejemplo, una estructura de hierro en forma de pérgola, queda enmascarado por la vegetación que la cubre.

Existen otras posibles explicaciones que determinen el nombre de *folies*. El lujo exterior de estas casas de recreo, las fiestas suntuosas que en ellas se celebraban, la gran animación que había en estos lugares, antes desiertos y silenciosos, tal vez dieron a estos palacios campestres el nombre de *folies*. Yve-Plessis señala que esta etimología no está probada; lexicógrafos expertos prefieren explicar el nombre como procedente del latín, a causa de las verdes frondosidades que ocultaban a los ojos profanos estas construcciones perdidas *sous la feuillée* –sub foliis –:

De ces deux versions, quelle que soit la bonne, il ne semble pas que le terme ait survécu à la Régence. Par un de ces calembours audacieux, par une de ces synonymies fantaisistes où se complait la langue parisienne de toutes les époques, les « folies » débaptisées allaient bientôt devenir les « petites maisons ». Non que celles-ci furent d'architecture plus exigüe que leurs devancières, ni plus modestes comme décoration; mais « folie » appelait l'idée de « fol » et les fous étaient menés aux « Petites Maisons », d'où la transition naturelle⁸⁸.

⁸⁷ Michel Saudan, Sylvia Saudan-Skira, *De folie en folies, la découverte du monde des jardins*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1987, pág. 35.

⁸⁸ Gaston Capon, *op. cit.*, págs. II-III.

Según Bruno Pons se jugaba con el plural de la palabra, pues *petites maisons* aludía al lugar donde se encerraba a los enfermos mentales⁸⁹. ¿Quién no encontraría el doble sentido en las *petites maisons*, templo del amor que puede hacer perder la razón?:

[...] le terme même de petite maison joue aussi au XVIII^e siècle sur les mots, car les petites maisons sont les lieux d'enfermement des fous⁹⁰, un endroit où l'on vous emmène et d'où l'on ne sort pas. On se prend parfois à donner un pluriel à cette petite maison où l'amour aussi fait perdre la raison. Les petites maisons sont un opéra de Carolet⁹¹ représenté une seule fois à la Foire Saint-Germain⁹² en 1732, tandis que Louis-Abel Beffroy de Reigny⁹³ publiera sous couvert de la peu conventionnelle maison ducale de Bouillon⁹⁴: « Les petites maisons du Parnasse, ouvrage comico-littéraire d'un genre nouveau en vers et en prose par le Cousin-Jacques, traduit de l'arabe donné au public par un drôle de corps, en 1783-1784⁹⁵ ».

⁸⁹ « On appelle à Paris, *Petites Maisons*, l'Hospital où l'on enferme ceux qui ont l'esprit aliéné » leemos en *Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy*, 1^{ère} éd., Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1694, Tome Second, pág. 11. Consultado en Gallica-BNF.

« C'est un Hôpital pour les fous et pour de certains pauvres de Paris » define *Petites Maisons* el diccionario de Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne augmenté de plusieurs additions d'histoire, de grammaire, de critique, de jurisprudence, et d'une liste alphabétique des auteurs et des livres cités dans ce dictionnaire*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1732, Tome second, pág. 143. Consultado en Gallica-BNF.

« Nom donné, autrefois, à un hôpital de Paris, où l'on enfermait des aliénés » define ya *Petites-Maisons* como un referente del pasado el *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, Paris, F. Didot frères, 1835, Tome second, pág. 149. Consultado en Gallica-BNF.

⁹⁰ El manicomio se levantó sobre la antigua leprosería de Saint-Germain-des-Prés. El nombre de *Petites-maisons* aludía a las celdas o *petites-maisons* en las que se encerraba a los enfermos.

⁹¹ M. Carolet había escrito otra obra de igual título en 1727 que no se imprimió. De un solo acto, fue representada por las *Marionnettes de Bienfait*, en la *Foire S. Laurent*. En ella el autor se limita a presentar personajes que están locos. (Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris* (1767), The Caesar Project, Oxford Brookes University, 2002, tome 4, pág. 115). Sin embargo, la ópera cómica se encuentra impresa en el *Recueil* del autor, en el tomo IX del « Théâtre de la Foire » (*Ibid.*, tome 4, pág. 116).

⁹² La *Foire Saint-Germain*, fundada en 1176 y la *Foire Saint-Laurent* fueron centro de espectáculos entre los siglos XVI y XVIII; allí se crearon *l'Opéra-comique*, *l'Ambigu*, *la Gaité*, *les Variétés*, *le Vaux-Hall*, *le Théâtre des Marionnettes*. Actualmente la *Foire Saint-Germain*, sita en la plaza Saint-Sulpice es un espacio cultural que ofrece numerosas actividades.

⁹³ Louis-Abel Beffroy de Reigny, dit cousin Jacques (1757-1811).

⁹⁴ Charles Godefroy de la Tour d'Auvergne (1706-1771), duque de Bouillon (1728-1771).

⁹⁵ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, págs. 83-84.

Esta idea es corroborada, un siglo después, por Michel Delon:

Le nom de « petite maison » joue sur les dimensions réduites de bâtiments souvent de plain-pied et comprenant quelques pièces seulement, et sur le terme qui désigne les asiles pour les fous. On parlera aussi de folies, constructions follement chères pour faire des folies. Les fortunes dilapidées pour les installer transformèrent la clandestinité en ostentation⁹⁶.

Como a Yve-Plessis y a Delon, el término *folies* también nos hace pensar en las « locuras » de los que las disfrutaban, no sólo por hacer « locuras » en ellas, sino también por el derroche de dinero que suponen.

En efecto, lo que en un principio fue espacio clandestino donde esconderse de miradas indiscretas, espacio de libertad y de voluptuosidad, se transforma en espacio de ostentación de fortuna, espacio donde el lujo define la calidad de sus dueños que se disputan por tener la *petite maison* más suntuosa. Lo que antes fue intimidad, discreción, se convirtió luego en escaparate del lujo, en presunción de riqueza, en foco, pues, de miradas indiscretas y de propagación de rumores:

Folie d'Artois, folie Monceau, folie Mericourt, folie Beaujon ... la liste serait longue de ces lieux enchanteurs qui, tous, semblent devoir leur aspect aérien, festif et champêtre à une véritable prouesse de conception et d'exécution. Bagatelle ne recèle-t-elle pas leur secret dans son emblème onomastique, au point qu'on oublie l'étymologie la plus probable à partir de *folie*, feuille ou feuillée, pour voir dans toute folie un acte d'extravagance, un pari, un coup de tête et d'imagination⁹⁷.

La fiebre por la construcción de *folies* aumenta sobre todo hacia 1778⁹⁸. No sólo *Bagatelle*, *Monceau* y *Beaujon* –esta última en los jardines del *hôtel d'Évreux*, futuro *Élysée*– datan de ese año, sino también las *maisons de Pajou* construidas por De Wailly en la *rue de la*

⁹⁶ Michel Delon, *op. cit.*, pág. 116.

⁹⁷ Baldine Saint-Girons, *Esthétiques du XVIII^e siècle: le modèle français*, Paris, Philippe Sers, 1990, págs. 489-490.

⁹⁸ Véase *De Bagatelle à Monceau, 1778-1978. Les folies du XVIII^e siècle à Paris*, catalogue de l'exposition du Musée Carnavalet 1978-1979. Al final del catálogo hay una lista de las *folies* parisinas, incluyendo los nombres de los propietarios y de los arquitectos, así como la fecha de construcción.

Pépinière, la *folie Chevalier* en *Chaillot*, el *hôtel de Massa* en los *Champs-Élysées* construido por Jean-Baptiste Le Boursier por encargo del *contrôleur des finances* Thiroux de Montsaugé. Fue desmontado en 1929 para cambiarlo de emplazamiento al actual núm. 38 de la *rue du Faubourg Saint-Jacques*, sede de la *Société des gens de lettres*), el *hôtel de Mlle Contat* –actriz de los *Italiens*– en la *rue de Berry*, o la *folie Massais* construida por Brongniart en los *Porcherons*.

Según señala Saint-Girons, este frenesí es el reflejo de la pasión estética basada en la unión de valores opuestos (ostentación/intimidad, cinismo/sentimentalidad, colosal/natural) y la búsqueda de una sublimación de la intensidad emocional en el seno de un artificio en cuya elaboración participan *amateurs* y propietarios⁹⁹.

Al no encontrarse lejos de la ciudad, algunos *faubourgs* llegan a ser bien conocidos como lugares de citas, de prostitución. En París estas *petites maisons* de los misterios de Venus¹⁰⁰ se concentran en el Bois de Boulogne, Sèvres o Saint-Cloud o en Vaugirard, Passy o Clichy. Los nuevos arrabales del noroeste, construidos sobre las antiguas murallas de Philippe Auguste, también tienen sus seguidores.

1.3. Espacio teatral

Otra fuente importante para repertoriar las *petites maisons* es la que constituyen las citas relativas a los *théâtres de société*¹⁰¹, teatros que surgieron en las casas de los particulares para diversión de sus habitantes e invitados y en los que participaban tanto unos como otros además de actores y actrices profesionales. Los libretos de este teatro privado, sin afán de lucro, –hoy lo llamamos *amateur*–, se encargaban a autores profesionales aún no independizados y deseosos de lograr el reconocimiento social o bien se elaboraban entre los miembros de una « sociedad » familiar o de amigos entre cuyos miembros se compartía el

⁹⁹ Baldine Saint-Girons, *op. cit.*, pág. 492.

¹⁰⁰ Jacqueline Queneau, Jean-Yves Patte, *op. cit.* pág. 18.

¹⁰¹ Para saber más sobre este tema, consúltese la obra de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société, un autre théâtre?* Paris, H. Champion, 2003.

gusto por el juego dramático. Gracias al magnífico trabajo realizado por Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval y Dominique Quéro¹⁰² de la Universidad de Toronto, disponemos de un amplio repertorio de citas –muchas de ellas de *Les petites maisons galantes* de Gaston Capon– en las que se mencionan *petites maisons, folies, maisons de plaisance, hôtels, châteaux...* con indicación de la bibliografía que hemos podido consultar en la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris y que nos han aportado datos relativos a la arquitectura de estos espacios y al ambiente que en ellos reinaba. Veamos algunos ejemplos.

Un espacio emblemático es el de *Les Porcherons*:

Porcherons est le nom d'un hameau ou village près duquel était le château du Coq, qui fut aussi nommé château des Porcherons. Le village était situé rue Saint-Lazare, et le château presque en face de la rue de Clichy, autrefois nommée rue du Coq¹⁰³.

Capon hace referencia a una de las salas de *Les Porcherons* al mencionar la obra de Hénault¹⁰⁴, *La Petite Maison*:

En octobre 1740, dans une salle louée aux Porcherons. Le public se composait de la duchesse de Saint-Pierre, de la maréchale de Villars, de Mmes Flamarens, de MM. de Ceréste, d'Argental et Duchastel. Les acteurs étaient MM. de Rochefort, de Luxembourg et du Deffant, MM. de Forcalquier, d'Ussé, de Pont de Veyle, de Clermont¹⁰⁵.

Y Clarétie nos aporta otra referencia sobre un « convento profano » en *Les Porcherons*:

[...] chez la Lacroix, abesse d'un couvent profane aux Porcherons, où on jouait des pièces obscènes qui attiraient une nombreuse clientèle, comme *Paris f..tant*, ballet (1741) interprété par Mlles Petit, Lesueur,

¹⁰² Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Dominique Quéro, *Théâtres de société*, inventaire hypertextuel annoté, 2001. Consultado en <http://www.chass-utoronto.ca/-trott/societe/soc_B.htm>

¹⁰³ Jacques-Antoine Dulaure, *op. cit.*, III, pág. 472, note 1.

¹⁰⁴ Charles Jean François Hénault (1685-1770), magistrado, presidente de la *première chambre des enquêtes* en 1710. Hombre de letras, entra en la Academia Francesa en 1723.

¹⁰⁵ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. VI.

Duplessis, Rosette, Mouton, Lempereur, filles galantes alors très en renom¹⁰⁶.

La Popelinière, el gran financiero, tenía un teatro en su *château de Passy*, donde se representaban sus obras¹⁰⁷. Capon describe la casa¹⁰⁸:

La maison que M. de La Popelinière¹⁰⁹ rendit si célèbre à Passy, avait été construite par M. de Fontaine en 1678, sur la terre acquise à M. d'Orsigny qui l'avait eu (sic) d'un M. Orceau, la tenant lui-même de la veuve Chahu. C'était un beau bâtiment s'élevant sur le sommet de la colline, on le découvrait de la route de Versailles, d'où il semblait protéger tout le pays. Deux gros pavillons que séparait un grand corps de logis se présentaient d'abord aux regards; ensuite venait une chapelle de forme ovale, décorée de pilastres coniques dont le plafond formait un dôme éclairé par un lanternon; le tout entouré d'un parc de 40 arpents y compris le potager. Cette habitation, connue sous le nom de Château de Passy, après la mort de son créateur M. de Fontaine, devint la propriété des fils de Samuel Bernard, puis par succession elle revint au marquis de Boulainvilliers fils du président Bernard de Rieux qui la vendit à vie au fermier général [dès 1718], le Riche de La Popelinière. [...] Il se prit d'une belle passion pour la demoiselle Deshayes petite-fille de Dancourt et en fit sa maîtresse en titre.... quelque peu forcé [par le cardinal Fleury] il accepta et Mlle Deshayes devint Mme de La Popelinière.. Sa beauté, son esprit, ses talents attirèrent bientôt dans ses salons tout ce que la Cour et la Ville offraient alors de plus distingué. La Popelinière, lorsqu'il eut acquis la maison de Passy fit des dépenses énormes pour l'embellir. [...] La diversité bigarrée se rassemblant à Passy fit donner à l'habitation le nom de Ménagerie de Passy. Concert, bals, spectacles, soupers, tout concourait à en faire un séjour enchanteur. Au milieu de ce tourbillon Mme de La Popelinière resta longtemps fidèle à son mari; mais dans le courant de 1748 ce dernier soupçonna une intrigue qui bientôt lui fut révélée par la fameuse aventure de la cheminée...¹¹⁰

¹⁰⁶ Léo Clarétie, *Histoire des théâtres de société*, Paris, Librairie Molière, 1906, pág. 110.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pág. 23.

¹⁰⁸ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. 123.

¹⁰⁹ Le Riche de La Popelinière, *fermier général*, compró en 1718 el *château seigneurial* de Boulainvilliers, nombre del anterior propietario. Más conocido por *château de Passy*, gozó de una época de esplendor (de 1746 a 1762) en la que La Popelinière ejerció de mecenas y fue protector de las artes. Por allí pasaron muchas celebridades del mundo de las letras y artistas ilustres.

¹¹⁰ Amante de Mme de La Popelinière, Richelieu alquiló una vivienda colindante e hizo instalar una chimenea cuyo fondo era corredizo, de modo que al abrirse daba a la habitación de Mme de La Popelinière. El marido necesitó la ayuda del ingenioso Vaucanson, el creador de los autómatas, para descubrir el engaño.

Haremos también mención al teatro de las hermanas Verrières (Marie Rinteau y Claudine-Geneviève). Marie mantuvo una relación sentimental con M. d'Épinay¹¹¹:

Interrompue, puis relancée après 1750: « D'Épinay avait donné à sa maîtresse un magnifique hôtel à la Chaussée d'Antin. On y menait joyeuse vie: ce n'était que réceptions, bals, soupers, représentations dramatiques¹¹² ».

Más tarde d'Épinay se arruinó, pero las hermanas siguieron con sus actividades escénicas:

Les deux soeurs, qu'encourageait un succès constant, poursuivaient sans se lasser la série de leurs représentations théâtrales; ces divertissements dramatiques paraissaient d'autant plus piquants qu'on y voyait rarement figurer des acteurs de profession. Le plus souvent les Verrières faisaient jouer ceux de leurs amis qui montraient quelques dispositions, et elles-mêmes prêchaient d'exemple en montant sur la scène et en y déployant le plus rare talent¹¹³.

Otro testimonio en Jullien sitúa a las hermanas Verrières en la *rue Chaussée-d'Antin* hasta 1770:

La salle de spectacle de leur villa d'Auteuil était élégante et bien disposée, mais celle de leur hôtel de Paris, sis en la Chaussée-d'Antin, était particulièrement jolie: elle était très grande pour un théâtre particulier, d'une belle hauteur et très richement décorée. Elle ne comptait pas moins de sept loges en baldaquin, d'un dessein élégant et tendues de riches étoffes; puis, comme dans tous les théâtres de société établis alors chez les riches courtisanes, il y avait un certain nombre de loges grillées qui permettaient aux femmes de qualité d'assister au spectacle sans être vues¹¹⁴.

¹¹¹ Louis Lalive d'Épinay (1746-1815), *fermier général* hasta 1761.

¹¹² Gaston Maugras, *Les Demoiselles de Verrières*, Paris, Calmann Lévy, 1890, pág. 78. Consultado en Gallica-BNF.

¹¹³ *Ibid.*, pág. 131-132.

¹¹⁴ Adolphe Jullien, *Le Théâtre des Dlls Verrières. La Comédie de société dans le monde galant du siècle dernier*, Paris, A. Detaille, Libraire-Éditeur, 1875, pág. 10.

En la *rue Basse*, à Passy, hacia 1752, aparece inventariada por Capon la casa del duque de Valentinois:

1er juillet 1752.... rue Basse, maison appartenant 'à M. le duc de Valentinois qui l'occupe'. Cette maison, qui avait eu pour propriétaire M. le duc d'Aumont, était moins remarquable par sa grandeur que par la manière dont on avait su tirer parti du terrain. Le bâtiment consistait en deux ailes, terminées chacune par un belvédère [sic]... Dans l'aile droite se trouvait un salon fort élevé et orné de sculptures, de figures et de bustes. [...] Différents bâtiments contigus menaient à une galerie remplie de tableaux et de bustes terminée par un petit 'appartement à coucher'¹¹⁵.

En la *rue de la Roquette* del *faubourg Saint-Antoine* existía un hotelito de principios de siglo que fue pasando por diversos propietarios y por algunas transformaciones, entre las que destaca la conversión de un laboratorio en una sala de teatro:

Dans la même rue de la Roquette à droite en montant, au fond d'une cour d'honneur encadrée de parterres fleuris, décoré de sculptures emblématiques, de groupes d'amours et de bustes appariés sans autre souci que l'effet décoratif, s'élevait un coquet hôtel bâti en 1708 par l'architecte Dulin pour Dunoyer... c'est là que le 10 juin 1721, le Régent triompha des fragiles scrupules de Mme d'Averne¹¹⁶.

En 1753, M. le comte de Clermont qui cherchait une retraite discrète loin des regards curieux en devient propriétaire, il y fit peu de changements, et sur l'emplacement des laboratoires de son docte prédécesseur [M. de Réaumur] s'éleva un théâtre élégant, les cabinets d'étude redevinrent des boudoirs coquets et la galerie zoologique céda la place à un petit monde bien vivant, bien sémillant, amoureux d'histoire naturelle à sa manière, mais bornant volontiers son étude à l'anthropologie composée¹¹⁷.

Les représentations au théâtre intime de la rue de la Roquette étaient très recherchées, les grandes dames assistaient aux oeuvres égrillardes sans se cacher; elles les entendaient et les jouaient même à visage découvert, pourvu, bien entendu, que ce fut dans leur monde¹¹⁸.

¹¹⁵ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. 131.

¹¹⁶ *Ibid.*, pág. 12.

¹¹⁷ *Ibid.*, pág. 13.

¹¹⁸ *Ibid.*

En la obra que Cousin dedicó al conde de Clermont hay dos ilustraciones de *La Roquette*, una del plano situando la casa y otra de la elevación de la fachada principal:

La salle de spectacle a été construite après coup, à gauche de la cour, sur l'un des parterres et attenant à l'habitation¹¹⁹.

El duque de Orleans había comprado en 1717 el *théâtre de Bagnolet*:

Le duc d'Orléans en avait un [théâtre] dans la maison de Bagnolet, fameux par les pièces nouvelles et même un peu licencieuses qu'on y donnait. On y joua pour la première fois, en 1762, *la Partie de chasse de Henri IV*. Le duc d'Orléans y remplissait le rôle de fermier, et Grandval, acteur des Français, celui de Henri IV¹²⁰.

Capon nos habla de la casa de Camille Veronèse, hija de Pantalon Veronèse de la *Comédie-Italienne*:

Dans la... rue Royale à droite en montant avant d'arriver au croisement de la rue La Rochefoucauld, la Dlle Camille Véronéze acquit le 11 avril 1766 une maison appartenant aux héritiers Boucher et Montauban, occupée en location par M. Gelly au prix de 1.600 liv. par an [...] Devenue propriétaire... elle la fait rebâtir l'année suivante en 1767, et la médiocre habitation devient une coquette propriété avec jardin garni de bosquets, chambres bien meublées, salon donnant sur le jardin garni de sofas, de fauteuils fond rouge et blanc, glace avec trumeaux dorés... C'est là que Camille s'abandonne à tous les charmes d'une vie légère, c'est là qu'elle donne des fêtes fastueuses et des petits soupers auxquels M. Cromot se piquait d'inviter les plus libertins de ses amis. Cette vie fut hélas! très courte et au bout d'un an elle rendit le dernier soupir dans cette même maison de la rue Royale qui avait été témoin de ses joies¹²¹.

En la *rue de la Victoire* el príncipe de Soubise mandó construir un hotelito para su amante oficial:

Monsieur le prince de Soubise, alors amant en titre de Melle. Dervieux, danseuse d'Opéra, fit en 1770, l'acquisition de terrains sur la rue de la

¹¹⁹ Jules Cousin, *Le comte de Clermont, sa cour, ses maîtresses, lettres familières*, Paris, Académie des Bibliophiles, 1867, Appendice A, pág. 156.

¹²⁰ Jacques-Antoine Dulaure, *op. cit.*, III, pág. 469.

¹²¹ *Ibid.*, pág. 71.

Victoire et d'après les desseins de Brongniart¹²², on construisit sur cet emplacement un merveilleux petit hôtel, situé entre cour et jardin, décoré sur les deux faces; celle du côté de la cour, d'ordonnance corinthienne et l'autre, donnant sur le jardin, formait un avant corps de forme sphérique dont l'attique se rehaussait d'un bas-relief, véritable chef-d'oeuvre artistique. M. Bellanger¹²³, premier architecte du comte d'Artois, chargé du jardin, en avait fait une promenade pittoresque offrant des sites (sic) agréables M. le prince de Soubise à cette époque, se mettait en frais pour ces demoiselles et ses dépenses devaient monter considérablement si l'on en juge par cet aperçu de compte: « M. de Soubise vient de faire un arrangement avec Mlle Audinot...; il fait le même marché avec la Dervieux. Il n'y a que Mlles Costé et Guimard à qui il donne 3.000 liv.¹²⁴ ».

Refiriéndose también al príncipe de Soubise, en la *rue de l'Arcade*, Capon nos menciona su *petite maison* que describe como un auténtico serrallo:

Au n° 12 de cette rue, le prince de Soubise possédait un hôtel lui servant d'annexe et de petite maison, dans lequel il entretenait un véritable sérail peuplé de charmantes houris. Cette maison était remarquable par ses décorations intérieures, la salle à manger surtout, décorée avec autant de magnificence que de goût, rassemblait les chefs-d'oeuvres des sculpteurs à la mode¹²⁵.

Y como anécdota, nos aporta la información contenida en un panfleto de la época que hace alusión a esta vida de disipación y lujuria:

La vie de débauche et de luxure que le prince menait dans cet hôtel, lui valut un pamphlet sous forme de lettre à propos du rôle indifférent qu'il joua dans la banqueroute du prince de Gniménée son petit-fils; en voici un extrait: « En vain par vos larmes hypocrites vous avez paru vous montrer sensible à mes malheurs; en vain vous vous êtes pendant quelque temps éclipsé d'un théâtre, sanctuaire de vos plaisirs; et auquel vous reparaissiez en sultan vétéran.; [...] Oubliez, abandonnez votre

¹²² Alexandre-Théodore Brongniart (1739–1813), arquitecto y decorador. Alumno de Jacques-François Blondel, de Boullée et de Jacques-Ange Gabriel, siguió las obras de la *École militaire* y edificó un buen número de *hôtels particuliers* de clasicismo sobrio y elegante. Construyó el *Lycée Condorcet* y trazó en París los planos del cementerio *Père-Lachaise* y del edificio de la *Bourse*, encargo de Napoleón en 1807 y que concluyó en 1826.

¹²³ François Joseph Bélanger (1744-1818), arquitecto que creó *Bagatelle*, construido en 64 días por Thomas Blaikie por una apuesta entre María Antonieta y el Conde de Artois, que había comprado los terrenos en 1775.

¹²⁴ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. 100.

¹²⁵ *Ibid.*, págs. 104-105.

petite maison si célèbre dans les fastes du libertinage où l'innocence a si souvent gémi et retournez dans votre palais, où la vue du portrait de vos ancêtres vous ramènera peut-être à des sentiments dignes d'eux. [...] ¹²⁶»

La marquesa de Montesson (1738-1806) tuvo un gran éxito como actriz en *l'Isle-Adam*. El duque de Orleans « grand amateur de choses et de gens de théâtre, [il] est venu à l'Isle-Adam faire provision d'idées pour ses théâtres de Bagnolet et de Villers-Cotterets ¹²⁷ ». La marquesa, que no pasó desapercibida al duque, le atrajo a su casa:

...Mme de Montesson fit dresser chez elle un théâtre. Grâce à ce théâtre, le beau monde viendrait plus nombreux à ses soirées... De plus, par un jeu plus fréquent, elle perfectionnerait ses talents d'artiste.... ¹²⁸

Más tarde se casaría con él:

... à la veille de son mariage, en 1773, avec le duc d'Orléans, ce dernier lui paie «...un somptueux hôtel à la Chaussée-d'Antin ¹²⁹ »

Hellegouarc'h nos confirma la importante actividad teatral de esta casa:

Nous avons vu la haute société affluer à Passy aux spectacles offerts par le fermier général Le Riche de La Popelinière. Plus tard, le théâtre de Mme de Montesson, veuve en 1769, à trente-deux ans, remariée en avril 1773, secrètement mais de notoriété publique, au duc d'Orléans, fut une véritable institution. On y donna jusqu'à deux ou trois représentations par semaine; le duc jouait les paysans et la marquise les jeunes amoureuses... ¹³⁰

¹²⁶ *Ibid.*, pág. 105.

¹²⁷ Joseph Turquan, *Madame de Montesson, douairière d'Orléans (1738-1806)*, d'après des documents inédits, Paris, Émile-Paul, éditeur, 1904, pág. 40.

¹²⁸ *Ibid.*, pág. 44.

¹²⁹ *Ibid.*, pág. 176.

¹³⁰ Jacqueline Hellegouarc'h, *L'Esprit de société: Cercles et "salons" parisiens au XVIII^e siècle*, Préface de Marc Fumaroli, Paris, Éditions Garnier, 2000, pág. 443.

1.4. Espacio literario: la *petite maison* en la narrativa libertina

A pesar del descrédito y de la censura que sufre aún la novela en el siglo XVIII, el género se desarrolla a un ritmo inusitado entre 1715 y 1760. Con un objetivo nuevo que consiste en plasmar al hombre moderno, abrirle vías en un mundo donde las barreras sociales y religiosas han perdido rigidez y donde se cuestionan todas las creencias, la novela, libre de reglas y de dogmas, es el género que mejor refleja estos cambios. Al rehabilitar el instinto y las pasiones, al describir la búsqueda de la felicidad, la novela ofrece al lector una experiencia, una lección sobre la vida real, aunque sus historias sean imaginarias. Como señala Coulet, los novelistas del XVIII contribuyeron al realismo novelesco que triunfaría un siglo después. Sin embargo, la mayoría de las novelas escritas en este siglo de filosofía experimental y sensualista son fantasías extravagantes, juegos eróticos, magias orientales, alegorías, viajes imaginarios¹³¹.

Según Coulet, el problema radica en el hecho de que los novelistas no se esfuerzan por inventar una forma que haría aflorar la verdad original, sino que se contentan con desarrollar algunos préstamos de las obras de éxito o más novelescas del siglo anterior. De ahí la proximidad en una misma obra entre fragmentos que parecen extraídos directamente de la vida e inverosimiludes convencionales¹³².

En consecuencia, la frontera entre la novela de aventuras y la novela costumbrista no está aún muy delimitada, sobre todo porque los escritores no saben aún ver lo novelesco en las costumbres mismas, llevados también por un doble afán: el novelesco sentimental o patético que se inspira en desgracias y sacrificios hermosos, y el goce positivo que incluye a veces la alegría de la sátira¹³³.

¹³¹ Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, op. cit., págs. 318-319.

¹³² *Ibid.*, pág. 373.

¹³³ *Ibid.*, pág. 374.

Un escritor en el que confluyen estas aspiraciones es Mouhy (1701-1784): espía de la policía, de cuya actividad da cuenta Lasowski¹³⁴, periodista, novelista, escribió mucho y mal, en opinión de Coulet. Falso moralista, trasvasa sin ápice de preocupación por la verosimilitud moral o psicológica las aventuras y las situaciones de las novelas al medio contemporáneo. El mérito está en que acomete con tal maestría y naturalidad este trasvase, que podrían pasar desapercibidos todos los avatares nada originales que se suceden en sus novelas. Las obras de Mouhy reflejan su época, describen todos los medios, el pueblo, la ciudad con sus aventureros y sus burgueses, el convento, la finanza, la aristocracia. *La Paysanne parvenue*¹³⁵ -que recuerda demasiado a la *Vie de Marianne* de Marivaux- es su novela más importante, inspirada en una historia real, la de Mlle de Choiseul, llamada Mlle de Saint-Cyr, que tuvo que reclamar ante la justicia un reconocimiento de paternidad (1724-1726)¹³⁶.

La descripción, que en los siglos XVII y XVIII aún se considera un elemento negativo que resta « coherencia » al conjunto de la obra, como entidad cerrada, y que debe en todo caso estar al servicio del relato y de sus héroes¹³⁷, va cobrando fuerza gracias a la novela costumbrista, en la que el personaje que participa de la intriga debe animarla, integrándola en el relato: « pour intéresser le lecteur, la description doit intéresser (à tous les sens du terme) le personnage¹³⁸ ».

El escritor debe saber transmitir su pasión de escritura al lector, debe contaminar con ella su relato. Aguzando la vista y el oído, será capaz de conseguir su objetivo partiendo de situaciones de la vida real. Michel Delon nos aporta su punto de vista al afirmar que « la littérature de fiction se situe dans la continuité du rapport de police, dans la même logique de surveillance et de révélation¹³⁹ ». Ya hemos mencionado en el

¹³⁴ Patrick Wald Lasowski, *Traité des Mouches secrètes*, op. cit., pág. 37. El mismo Mouhy escribe *La Mouche ou Les Espiègleries de Bigand*, Paris, 1736-38, 4 vol.

¹³⁵ Charles de Fieux, chevalier de Mouhy, *La Paysanne parvenue*, Amsterdam, 1738.

¹³⁶ Henri Coulet, op. cit., págs. 374-375.

¹³⁷ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, Coll. Hachette Université, 1981, pág. 27.

¹³⁸ *Ibid*, pág. 19.

¹³⁹ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, op. cit., págs. 14-15.

primer epígrafe el carácter narrativo que había en aquellas crónicas policiales que relataban con detalle cuanto acontecía en las *petites maisons*. Sería muy lógico pensar que los escritores adaptaban estos relatos a sus obras, además de inspirarse en los ambientes libertinos que ellos mismos frecuentaban.

Según Henri Lafon, los autores partían de una premisa muy importante, el aislamiento de los personajes, que debían sentirse separados del resto del mundo, en una absoluta soledad. Para ello basta un solo gesto, una cortina, unas celosías, unos postigos, o un laberinto que obstaculiza el acceso a un determinado lugar al que conduce una puerta secreta. La *petite maison* está siempre en un barrio apartado, fuera de la ciudad, a veces a la orilla de un río. Convertido en metáfora, es un lugar fantástico, palacio de Armida o isla encantada, o templo, santuario, asilo, este espacio es siempre retiro, totalmente separado del mundo trivial, cotidiano, sometido a la moral común, se trate de una simple habitación o de un conjunto más extenso de jardines y de dependencias. La ruptura con el mundo exterior se produce cuando un personaje penetra en este lugar apartado y expresa su sorpresa y fascinación mediante superlativos e hipérboles¹⁴⁰.

Una segunda premisa de la narrativa libertina consistía en concentrar el placer en un pequeño espacio, según el convencimiento de que un espacio demasiado grande ahogaba la llama del deseo¹⁴¹. La idea está en *Les Égarements du coeur et de l'esprit* (1736-1738):

Tous deux soustraits à une pompe embarrassante, arrachés de ces appartements somptueux où l'amour querelle et languit sans cesse, c'est dans une petite maison qu'on le réveille et qu'on le retrouve, c'est sous son humble toit que l'on sent renaître ces désirs étouffés dans le monde par la dissipation, et qu'on les satisfait sans les perdre. [pág. 119]

¹⁴⁰ Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, op. cit., págs. 200-201.

¹⁴¹ *Ibid.*

Más tarde, se puede ver también en *Les Erreurs de l'amour propre, ou les mémoires de milord d**** (1754), de Pierre-Antoine de La Place:

C'est dans une petite maison que l'on peut goûter ces plaisirs vifs que nous imaginions chercher en vain sous les lambris dorés de ses pompeux appartements de ville, trop spacieux en plus d'un sens pour que ces plaisirs même ne s'y égarent pas presque toujours. [pág. ii 17]

1.4.1. Corpus de novelas y cuentos libertinos por orden cronológico

Para la denominación del género literario que estudiamos –narrativa libertina–, además de atender a la comodidad del término a la que ya nos referimos en la Introducción, hemos tenido en cuenta la clasificación de las obras de nuestro corpus a lo largo de la historia de la literatura, desde la edición de 1967 de *Le roman jusqu'à la Révolution* de Henri Coulet hasta la de 2000 de *Le Roman français à l'âge classique, 1600-1800* de Jean Sgard. Hemos de señalar que no hay un criterio claro respecto a la clasificación de las novelas y cuentos, puesto que en su mayoría comparten rasgos que caracterizan la narrativa realista, la novela de análisis o psicológica, la novela sentimental ... A pesar de todo, consideramos que « narrativa libertina » identifica todas nuestras obras, pues en todas hay un rasgo que impera sobre los demás: la búsqueda del placer físico por encima del amor espiritual.

Coulet establece dos épocas para la narrativa libertina, la que abarca el período comprendido entre 1715 y 1760, y la que comprende el período de 1760 hasta la Revolución. De la primera etapa, destaca los años de 1740 a 1755 por la abundante producción libertina:

[...] la pensée est audacieuse, l'argumentation philosophique ou scientifique n'est pas encore assez structurée pour que les discussions prennent une forme sérieuse; la satire et le scandale servent à attaquer les préjugés; les oeuvres constructives viendront après; en 1748, Diderot écrit sa première oeuvre romanesque, et c'est un roman libertin, *Les*

Bijoux indiscrets; par la suite, il pourra considérer le genre romanesque en lui-même, et non plus comme un instrument¹⁴².

Excluyendo del género la novela obscena o pornográfica (*Thérèse philosophe*, por ejemplo), Coulet divide la narrativa libertina en dos grupos: la narrativa galante, la más numerosa, y la narrativa cínica. En la primera se encuentran las obras que han recibido la influencia de Crébillon: por un lado, imitan su orientalismo fantástico, su magia extravagante, por otro, comparten su escepticismo moral; así como las obras que recibieron la influencia de Montesquieu: sus *Lettres Persanes* han inspirado todas las descripciones satíricas de la sociedad que aparecen en el siglo XVIII. En esta clasificación Coulet incluye *Les Confessions du comte de...*, *Thémidore* y *Angola*, entre otras obras.

La narrativa denominada cínica comprende novelas y cuentos realistas, en los que la intención es más agresiva que en las novelas y cuentos de costumbres. Coulet integra en ellos *Margot la Ravaudeuse*.

De la segunda etapa, Coulet destaca *Félicia, ou mes fredaines*, como producto de la inmoralidad y la corrupción de la aristocracia antes de la caída del *Ancien Régime*, y *Point de lendemain*, obra galante que ha representado para cinco o seis generaciones de burguesía triunfante el libertinaje del Antiguo Régimen.

Según Pierre Brunel en su *Histoire de la littérature française du Moyen Age au XVIII^e siècle*, publicada en 1972, la narrativa libertina se encuentra a medio camino entre la narrativa galante y la narrativa cínica. Como Coulet, integra en esta última *Margot la Ravaudeuse*. En la narrativa galante incluye las obras que transcurren en un Oriente fantástico: *Le Sopha*, *Angola*, *Les bijoux indiscrets*. Sin embargo, la narrativa galante también remite a la narrativa de costumbres, ya que lleva la marca de un fuerte escepticismo moral, una extraña vacilación entre la razón y la pasión¹⁴³.

¹⁴² Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, Collection U, 1967, págs. 386-387.

¹⁴³ Pierre Brunel, *Histoire de la littérature française du Moyen Age au XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1972, pág. 312.

De 1989, consultamos la colección de *Littérature française* publicada por Arthaud. El volumen de René Pomeau y Jean Ehrard está dedicado a la literatura que comprende el período de 1680 a 1750, donde encontramos, en el capítulo « Vers un nouveau roman » el epígrafe titulado *Le roman libertin*. En él se menciona *Les confessions du comte de ***** de Duclos, novela de final feliz y edificante, en la que el protagonista, tras una vida de disipación y lujuria¹⁴⁴, se salva por un amor verdadero y generoso:

Moraliste accommodant, Duclos juxtapose une vertu sans austérité à un libertinage sceptique qui n'a jamais empêché le comte de rester « honnête homme », selon les normes du siècle et celles de l'auteur¹⁴⁵.

Señalan los autores que, sobre todo después de 1740, se encuentran en numerosos relatos menos finos, más francos, los dos componentes de la novela libertina: el gusto por las situaciones escabrosas o por las alusiones picantes y un tono de ironía o de sarcasmo que puede convertirse en cinismo. Es posible entonces que la audacia libertina se desvíe a la pornografía o que inspire un realismo agresivo que toma por modelos de héroes, individuos marginales, aventureros y prostitutas. La obra maestra de la literatura cínica es *Margot la Ravaudeuse*, que se reconoce como una de las fuentes del *Neveu de Rameau*¹⁴⁶.

Sin embargo, para Pomeau y Ehrard, el escepticismo libertino cultiva con más frecuencia una elegancia de buena compañía que esta manera directa y brutal:

Satire mondaine et sensualité se pimentent d'imagination féerique et de fantaisie orientale dans des oeuvres d'un agrément et d'un goût inégaux et dont l'uniformité est vite lassante. Beaucoup, du reste, relèvent plus du conte que du roman, si tant est qu'on puisse alors tracer une frontière nette entre ces deux types de récit¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Versini introdujo la noción de « roman liste » para la acumulación de conquistas. Laurent Versini, *Laclos et la tradition*, Paris, Librairie Klincksieck, 1968, págs. 118-129.

¹⁴⁵ René Pomeau, Jean Ehrard, *Littérature française: de Fénelon à Voltaire 1680-1750*, Paris, Arthaud, 1989, págs. 204-205.

¹⁴⁶ *Ibid.*, págs. 205-206.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pág. 206.

En la línea del cuento oriental se clasifica *Le Sopha* de Crébillon fils, autor en el que coexiste el sensualismo mecanicista con la alta concepción de la vida afectiva. De ahí la redención por amor –como en *Les Confessions*– con la que termina la novela. Así se manifiesta la audacia del autor, que otorga a la pasión el papel redentor de la religión. En las obras de Crébillon, el naturalismo libertino de sus personajes contrasta con la búsqueda del amor sincero, aspiración que se expresa a través de una ironía teñida de nostalgia¹⁴⁸.

Delon, Mauzi y Monant se ocupan del volumen de *Littérature française* que comprende el período de 1750 a 1820. En la segunda parte de la obra, hay un epígrafe dedicado a la novela libertina, próxima a la novela sensible de la que se diferencia sin embargo en que sus protagonistas son amantes que no toman a Dios por testigo de su pasión sino que consideran legítimos todos los deseos inspirados por la naturaleza.

Como libertinas pueden clasificarse muchas obras de diferente carácter según el grado de desenfado o refinamiento al presentar su juego amoroso: *Margot la Ravadeuse*, *Thérèse philosophe*, *Félicia*, *Point de lendemain*¹⁴⁹.

De 1994 data *Historia de la literatura francesa*, cuyo coordinador es el profesor Del Prado. En el capítulo sobre el siglo XVIII, encontramos apreciaciones generales sobre la novela de la época:

[...] podemos integrar en el movimiento general del siglo, a la búsqueda de la felicidad, todas las novelas que tienen como objeto mostrar, gracias a la dinámica que mueve a sus héroes, todos los caminos de la felicidad, paradójicamente, todas las desgracias de la virtud (en el sentido tradicional del término) desde *Las Confesiones del conde de**** de Charles Duclos, a las obras de Sade¹⁵⁰ [...]

¹⁴⁸ *Ibid.*, pág. 211.

¹⁴⁹ Michel Delon, Robert Mauzi, Sylvain Monant, *Littérature française: de l'Encyclopédie aux Méditations 1750-1820*, Paris, Arthaud, 1989, págs. 223-224.

¹⁵⁰ Javier del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 575.

Sin embargo, *Les Confessions* se clasifican dentro de la «narrativa de memorias¹⁵¹ ».

Hay un epígrafe dedicado a « Crébillon hijo y la novela libertina¹⁵²», considerando el autor como máximo exponente del género.

Les malheurs de l'inconstance de Dorat aparece clasificada como novela epistolar¹⁵³, resultado final del autor tras haber fusionado las principales corrientes del siglo.

Del mismo año, podemos consultar la obra de Jean Renaud, *Littérature française du XVIII^e siècle*. En la primera parte, bajo el título de « Le roman », Renaud hace una clasificación, que él mismo considera discutible, de las novelas del siglo XVIII. Novelas picarescas, novelas « realistas », novelas de análisis o novelas psicológicas que llevan a escena personajes de moral dudosa para quienes el amor o el libertinaje constituye una ocupación esencial. Aquí se integran las obras de Crébillon y de Duclos. Sin embargo, declara el autor que la novela de análisis puede ser, según los casos, una novela libertina o una novela sentimental.

Continúa la clasificación con las novelas libertinas y las novelas eróticas. Si la novela libertina se caracterizaba por un discurso conveniente, una intriga fina, la ausencia de escenas crudas (Crébillon, Duclos, Vivant Denon), la novela erótica, incluso pornográfica, iba más allá. En todo caso, muchos escritores recurren a la ficción libertina (Diderot, Montesquieu, Voltaire):

Plus généralement, philosophie et érotisme se mêlent: la description du plaisir illustre la joie de lever les masques, de dire la vérité de la « nature » et de narguer la religion. Il arrive même, plus audacieusement, que l'apprentissage érotique s'accompagne d'une précise éducation philosophique: c'est le cas dans *Thérèse philosophe*, du marquis d'Argens¹⁵⁴[...]

¹⁵¹ *Ibid.*, pág. 582.

¹⁵² María Luisa Guerrero, « Crébillon hijo y la novela libertina » en: Javier del Prado (coord.), *op. cit.*, pág. 601.

¹⁵³ Javier del Prado (coord.), *op. cit.*, pág. 630.

¹⁵⁴ Jean Renaud, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1994, pág. 87.

Sigue Renaud con los cuentos: cuentos de hadas, cuentos orientales, cuentos morales, como los de Marmontel, y termina con la novela sentimental, la novela fantástica, la novela-memorias y la novela epistolar, en las que no se encuentra catalogada ninguna de nuestras obras.

Michel Delon y Pierre Malandain, en *Littérature française du XVIII^e siècle*, de 1996, en su « Tableau chronologique des principales oeuvres de fiction en prose publiées en français entre 1680 et 1750 », establecen tres categorías: obras comprendidas bajo el rótulo de « Aménagement du roman baroque », otras bajo el de « Parti pris réaliste » y las que responden al « Choix délibéré du merveilleux ». Es en estas dos últimas categorías donde aparecen algunas de las obras de nuestro corpus y otras a las que hacemos mención: *Les Confessions du comte de****, *Thémidore*, *Thérèse philosophe*, *Margot la ravaudeuse*, como obras de corte realista. *Le Sopha*, *Angola*, como obras de corte mágico¹⁵⁵.

Siguiendo a Delon y Malandain, en la segunda mitad del siglo, el género epistolar permite yuxtaponer la frialdad del seductor y los anhelos de las almas sensibles. Estas interferencias aparecen en las obras de Dorat, del que hemos seleccionado *Les Malheurs de l'inconstance*¹⁵⁶.

Al abordar el cuento, género de la brevedad, Delon y Malandain mencionan dos obras en las que dicen culminar la línea crebillonesca: *La Petite Maison de Bastide* y *Point de lendemain*. De *La Petite Maison* dicen lo siguiente:

Le conte tire son titre de ce haut lieu du libertinage et du luxe qu'est alors une « petite maison »; le terme désigna d'abord la propriété, discrètement située en dehors de Paris, où aristocrates et grands financiers allaient cacher leurs amours illicites, avant de désigner la « folie » où pouvait s'exercer leur goût du faste¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Michel Delon, Pierre Malandain, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1996, págs. 194-198.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pág. 373.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pág. 384.

Cínico o ingenuo según la versión original o la posterior, *Point de lendemain* celebra la sorpresa del placer, el poder de la ocasión y del momento. Sus protagonistas se dejan llevar por un placer que los supera y que, como puro goce, es efímero.

Así presentan los dos autores su visión sobre estas obras, que clasifican sin remitir en su denominación a su contenido libertino o erótico. Sin embargo, unas líneas más allá, al referirse a la producción narrativa de Marmontel, que puso de moda el « cuento moral », mencionan sus cuentos edificantes « qui aident à saisir le changement de ton par rapport aux contes libertins¹⁵⁸ ». *L'Heureux divorce* forma parte de estos *Contes moraux*: se trata de una mujer muy joven, Lucile, y su prudente esposo. Lucile debe adquirir experiencia, del mundo y de los hombres, para saber apreciar a su marido:

Elle est entraînée par un libertin dans un superbe château, sur les bords de la Seine, qui rappelle la petite maison de Bastide et annonce le décor de *Point de lendemain*¹⁵⁹.

Es decir, el adjetivo « libertino¹⁶⁰ » es utilizado al referirse a nuestros cuentos, aunque no aparezca en la clasificación general que Delon y Malandain hacen de la narrativa de la época.

Por otra parte, consideramos que las obras seleccionadas responden, más que otras –sobre todo las publicadas con posterioridad– a la galantería más sutil, más fina, si se nos permite la expresión. No vemos en ellas escenas pornográficas ni violencia sexual, sino que se quedan en ese estadio de la insinuación y del cumplimento del acto amoroso sólo expresado en las palabras del narrador que deja así correr la imaginación del lector.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pág. 386

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Fruto del coloquio internacional « La littérature « libertine » au XVIII^e siècle: existe-t-il un genre libertin? », celebrado en Grenoble en 2002, se ha publicado *Du genre libertin*, sous la direction de Jean-François Perrin et Philip Steward, Paris, Desjonquères, 2004.

Como dice Magnot-Ogilvy, este trabajo colectivo intenta dilucidar qué es libertino y qué no lo es [Florence Magnot-Ogilvy, « De l'obscur désir de cerner », *Acta Fabula*, Printemps 2005 (volume 6 numéro 1), URL: <http://www.fabula.org/revue/document779.php>].

Se trata, pues, de un talante libertino que no se extralimita, que discurre dentro de un orden en el que no hay víctimas, en el que el seducido o la seducida no se sienten ultrajados, ni siquiera engañados, sino partícipes del gozo de vivir, aunque sólo sea por una noche.

En consecuencia, no se trata de textos moralizantes, como lo serán más tarde, directa o indirectamente. No hay final aleccionador, no hay castigo para la seducción –pensemos, por ejemplo, en el trágico desenlace de Mme de Merteuil en les *Liaisons dangereuses*–. Todo lo cual parece contradecir la inclusión de un título: *L'heureux divorce*, integrado por el propio Marmontel en sus *Contes moraux*. Sin embargo, la « moraleja » del cuento no interfiere en absoluto en la recreación de la *petite maison* como espacio de la seducción y que se presenta, como en los otros textos referidos, con los valiosos elementos recurrentes que nos ayudarán a establecer la tipología del espacio exterior e interior en la narrativa libertina. Estos elementos que unen *L'Heureux divorce* a *La Petite Maison* y a *Point de lendemain* nos han decidido a incluir esta obra en nuestro corpus. Por otra parte, ese final feliz que ya se anuncia en el título del cuento, lo distancia de los textos moralizantes con final castigador.

Por último, Jean Sgard en *Le Roman français à l'âge classique, 1600-1800*, de 2000, destaca la obra de Crébillon por el gran impulso que dio a la novela llamada « libertina », aunque « il serait plus juste de parler de romans du libertinage, car il s'agit moins d'un genre littéraire que d'une thématique¹⁶¹ ». Crébillon es el primero en dotar a sus personajes libertinos de una carrera feliz (la conquista) o infeliz (el fracaso), como infelices son Mazulhim y Nassès en *Le Sopha*. A partir de Crébillon, los « romanciers du libertinage », sobre todo en los años 1747-1748, se dedican al análisis de la mundanidad sofisticada, las modas, la afectación, el *jargon* (*Angola* de La Morlière), o al espectáculo de la transgresión, masculina o femenina –sin la reprobación moral implícita en Crébillon–. Otros exploran el territorio propiamente

¹⁶¹ Jean Sgard, *Le roman français à l'âge classique, 1600-1800*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, pág. 120.

femenino del vicio triunfante, como Fougeret de Monbron al narrar la carrera escandalosa de *Margot la Ravaudeuse*. D'Argens intenta dar al libertinaje un fundamento filosófico y anticlerical, relatando en *Thérèse philosophe* las etapas de la derrota femenina, pero para transformarla en triunfo filosófico y demostrar así que puede haber heroínas de la transgresión. Pero según Sgard, la novela más seductora del libertinaje femenino es *Félicia ou mes fredaines*, quizá por la frescura del estilo a favor del placer y de la libertad y por la ausencia total de remordimientos con valor filosófico. A través de estos esquemas narrativos, se cambia constantemente de libertinaje: sátira de la mundanidad y del cinismo, carrera social escandalosa, elogio de la seducción masculina o femenina, pedagogía de la liberación sexual, « tout peut mener au roman libertin; il suffit que la sexualité y soit célébrée¹⁶² ».

Exponemos a continuación, por orden cronológico, cada una de las obras de nuestro corpus.

*Les Confessions du comte de **** (1741).

Charles Pinot Duclos (1704-1772) incluye en sus *Confessions du comte de **** la historia del uso que se dio a las *petites maisons* y su evolución progresiva, de lugar secreto a lugar público, de espacio de diversión a espacio de aburrimiento, constituyéndose en simple referente de una determinada posición social:

Un jour elle me chargea de lui trouver une petite maison, pour nous voir, disait-elle, avec plus de liberté. Le premier usage de ces maisons particulières appelées communément petites maisons s'introduisit à Paris par des amants qui étaient obligés de garder des mesures, et d'observer le mystère pour se voir, et par ceux qui voulaient avoir un asile pour faire des parties de débauche qu'ils auraient craint de faire dans des maisons publiques et dangereuses, et qu'ils auraient rougi de faire chez eux.

Telle fut l'origine des petites maisons qui se multiplièrent dans la suite, et cessèrent d'être des asiles pour le mystère. On les eut d'abord pour dérober ses affaires au public; mais bientôt plusieurs ne les prirent que

¹⁶² *Ibid*, págs. 120-121.

pour faire croire celles qu'ils n'avaient pas. On ne les passait même qu'à des gens d'un rang supérieur: cela fit encore que plusieurs en prirent par air. Elles sont enfin devenues si communes et si publiques qu'il y a des extrémités de faubourg qui y sont absolument consacrées. On sait tous ceux qui les ont occupées; les maîtres en sont connus, et ils y mettront bientôt leur marbre. Il est vrai que depuis qu'elles ont cessé d'être secrètes, elles ont cessé d'être indécentes, mais aussi elles ont cessé d'être nécessaires. Une petite maison n'est aujourd'hui pour bien des gens qu'un faux air, et un lieu, où pour paraître chercher le plaisir, ils vont s'ennuyer secrètement un peu plus qu'ils ne feraient en restant tout uniment chez eux. [págs. 209-210]

Todo esto para enfatizar sobre el uso diferente que él y una de sus amantes, Madame d'Albi, darían a su *petite maison* y que no es sino el primigenio, es decir, un refugio secreto para el amor:

Nous étions bien sûrs, Madame d'Albi et moi, de faire un meilleur usage de celle que nous cherchions. J'eus soin de la choisir dans un quartier perdu, et où nous ne pouvions être connus de qui que ce fût. Je ne saurais peindre le plaisir et la vivacité avec lesquels Madame d'Albi vint prendre possession de notre retraite. Elle la trouvait préférable à tous les palais. Nous y soupâmes et y passâmes la nuit la plus délicieuse. Nous ne sentîmes en sortant que l'impatience d'y revenir. [págs. 209-210]

La mujer que se citaba a solas con un hombre en una *petite maison* sabía a qué iba y por lo tanto, desde el momento en que aceptaba la cita, estaba aceptando entrar en el juego amoroso, participar en él. De oponer alguna resistencia a la seducción, aunque sólo fuera por guardar las formas, debía hacerlo antes de dar aquel paso. La contradicción en la que incurre Madame d'Albi es aún mayor al haber sido ella quien tuviera la iniciativa de proponer al conde que buscara una *petite maison* para sus encuentros amorosos y tras haber disfrutado en ella de su primera cita, se mostrara indignada por el proceder de su amante, reprochándole no haberla disuadido de su idea:

Nous convînmes que ce serait dans deux jours. Heureusement qu'avant d'aller l'y attendre, je passai chez elle. Je la trouvai seule; mais au lieu de l'empressement que j'attendais de sa part, elle me reçut avec mépris, et me dit qu'elle était fort surprise qu'au lieu de chercher à lui faire oublier l'outrage que je lui avais fait en la conduisant dans une petite maison, j'osasse encore le lui proposer. J'eus beau lui représenter que c'était par ses ordres que j'avais pris cette maison, les précautions que

j'y avais apportées, et le secret avec lequel nous nous y étions vus; elle me répliqua que si j'avais été jaloux de sa gloire, je l'aurais détournée d'une pareille idée; qu'une femme raisonnable, pour peu qu'elle ait soin de sa réputation, ne devait jamais se trouver dans ces sortes d'endroits, et que les parties les plus secrètes sont les plus malignement interprétées, lorsqu'on vient à les découvrir: enfin il n'y eut point de reproches que je n'essuyai à ce sujet. [págs. 209-210]

Duclos, que sabe cuán repetitivas pueden ser las aventuras amorosas contadas por el protagonista a su edad madura, introduce variaciones para no cansar al lector. Así, el conde experimenta el amor con mujeres de diversas clases sociales y en países diferentes: Francia, Italia, España, Inglaterra. Béatrice Didier habla de la «técnica de la variación» que encuentra en Duclos y en Crébillon, una técnica que enriquece la novela libertina, multiplicando las aventuras pero variando las circunstancias¹⁶³.

En su siguiente aventura, el conde encuentra en la comtesse de Vignolles la perfecta libertina. Sin prejuicios, ni siquiera aparentes, la condesa acepta la cita, siendo consecuente con el objetivo que se persigue al ir a una *petite maison*:

[...] son libertinage était si bien établi, qu'elle ne fut point étonnée de ma déclaration. [...] je me contentai de lui envoyer l'adresse de ma petite maison, en l'avertissant que je l'y attendais le lendemain à souper. Elle ne manqua pas de s'y rendre, comme je l'avais prévu. Elle avait tellement secoué les préjugés de bienséance qu'elle ne me donna pas la peine de jouer l'homme amoureux. Nous soupâmes avec plus de gaieté que si nous eussions eu un véritable amour l'un pour l'autre. Son coeur n'avait aucune part à la démarche qu'elle faisait, ainsi son esprit et sa gaieté parurent en pleine liberté. [...] Quant il fut question du principal objet qui conduit dans une petite maison, au défaut de l'amour nous en goûtâmes les plaisirs, et nous nous séparâmes fort contents l'un de l'autre. [pág. 212]

Curiosamente, también existe en estas *Confessions*, junto con la función libertina, una utilización « honesta » de las *petites maisons*,

¹⁶³ Béatrice Didier, « Libertinage et pseudo-autobiographie: *Les Égaréments du coeur et de l'esprit* » en: *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édités par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogniez, Paris, Klincksieck, 1997, pág. 301.

diferenciándose por la hora en que las reuniones tenían lugar, pues la mujer honesta se reúne para el almuerzo y la mundana para la cena:

Madame de Gremonville fut la première des dévotes qui amena la mode singulière des petites maisons, que le public a passée aux femmes de cet état par une de ces bizarres inconséquences dont on ne peut jamais rendre compte; c'est là que sous prétexte du recueillage, il leur est libre de faire avec très peu de précaution tout ce que ce même public si réservé sur elles ne passerait point aux femmes du monde. Enfin sur cet article les choses en sont au point que toute la différence ne tombe que sur les heures: on y dîne avec la dévote, on y soupe avec la femme du monde, de façon que la même maison pourrait en quelque sorte servir à l'une et à l'autre.[pág. 204]

Le Sopha, conte moral (1742).

Crébillon fils (1707-1777) publica *Le Sopha, conte moral* en 1742. Como subversión de la realidad, el autor, siguiendo la moda del cuento oriental, convierte la corte de Francia en el imperio de Agra, París en Chechianée, el rey en sultán, el criado en esclavo, el eclesiástico en brahmán, la carroza en palanquín; pero las descripciones espaciales, con sus decorados interiores y sus objetos, así como los hábitos de moda en las *petites maisons* son el retrato de París. Según Henri Lafon, este « disfraz » es signo de una intención crítica . El lector sabe que si el cura se ha transformado en brahmán, es para decir algo del cura que no se puede decir si sigue siendo cura; en cuanto a la carroza, se ha convertido en palanquín para permitir al cura convertirse en brahmán¹⁶⁴.

Como sabemos, el narrador de estas historias es el sofá, reconvertido en Amanzéi. En uno de los relatos que cuenta al sultán, Abdalathif, intendente del emperador, se encapricha de una joven bailarina llamada Amine, convirtiéndose en su protector. Una noche, después de haber bailado ella para el emperador, Abdalathif la acompaña y conoce la casa triste y oscura en la que vive. Hombre orgulloso, no puede consentir que su protegida siga viviendo en estas

¹⁶⁴ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 47.

condiciones y en consecuencia, le dice que le buscará un alojamiento digno para sus encuentros y sus cenas:

Le lendemain d'assez bonne heure, un char vint la prendre [...]. On la conduisit dans une jolie maison toute meublée, qu'Abdalathif avait dans une rue détournée. [pág. 61]

En poco se diferencia esta *petite maison* del Imperio de Agra de cualquier otra del Reino de Francia. Abdalathif, como los señores franceses, es también aficionado a las cenas íntimas –*soupers gais*, las llama él– solo con su amante o en compañía de otros:

Je me charge de toute la dépense de votre maison, et de celle de votre personne. Je vous ai envoyé un Cuisinier, c'est après le mien, le meilleur d'Agra. Je compte souper souvent ici. Nous n'y serons pas toujours seuls, des Seigneurs de mes amis, avec quelques beaux esprits à qui je prête de l'argent, y viendront quelquefois. On y joindra de vos Compagnes, des plus jolies, s'entend, cela fera des soupers gais, je les aime. [pág. 63]

En otro pasaje, tras vagar durante largo tiempo de casa en casa, el sofá por fin encuentra donde quedarse. Y como en París, aparece el arrabal como zona en la que abundan estas casas, ricamente decoradas, no habitadas permanentemente por sus propietarios sino visitadas por ellos de vez en cuando y de incógnito:

[...] j'évitai avec soin, ces maisons où tout avait l'air décent et arrangé. Mes courses me conduisirent dans un Faubourg d'Agra qui était rempli de maisons fort ornées; celle pour qui je me déterminai, appartenait à un jeune Seigneur qui n'y logeait pas, mais qui, quelquefois, y venait *incognito*. [pág. 112]

Al igual que en las *Confessions du comte de****, siendo esta vez los sentimientos puros y sinceros, se refleja en la historia de Zéphís y de Mazulhim lo que significaba para una mujer acudir a una *petite maison*. Para una mujer honesta –y además de clase alta en este caso–, se trataba de algo vergonzoso por encima de la gran prueba de amor que estaba dando. Y no sólo experimenta la vergüenza de su comportamiento, sino el temor por lo que sucederá después, cuando sea

despreciada y abandonada por su amante por causa de la debilidad cometida. Zéphis no sigue un impulso, sino que ha razonado la situación, sabe de la inconstancia de Mazulhim y aún así, se arriesga:

Le lendemain que je m'y fus fixé, je vis, sur le soir, arriver mystérieusement une Dame, qu'à sa magnificence, et plus encore à la noblesse de son air, je pris pour une femme du plus haut rang. [...] A l'air dont elle entra dans le cabinet où j'étais, il semblait qu'elle fût étonnée de la démarche qu'elle faisait; elle ne parla qu'en tremblant à l'Esclave qui la conduisait, et sans oser lever les yeux, elle vint s'asseoir sur moi, en rêvant, mais avec tant de langueur, qu'il ne me fut pas difficile de deviner quel était le mouvement qui l'occupait.

[...] Elle avait à peine essuyé ses pleurs, qu'un jeune homme fort bien fait, et mis superbement, entra avec impétuosité, et en chantant, dans le cabinet. Sa présence acheva de troubler la Dame; elle rougit, et en détournant ses yeux de dessus lui, et en se cachant le visage, elle tâcha de lui dérober la confusion où elle était.

Pour lui, il s'avança vers elle de l'air du monde le moins tendre, et le plus galant, et se jetant à ses genoux, ah Zéphis ! lui dit-il, mes yeux ne me trompent-ils pas ! est-ce Zéphis que je vois ici !

Oui, répondit-elle en soupirant, c'est moi qui n'aurais jamais dû venir ici, c'est moi qui meurs de honte de m'y trouver, et qui n'ai cependant pas craint de m'y rendre. [...] cependant je vous aime, je vous l'ai dit, et je viens dans ces lieux, vous le dire encore.[págs. 113-114]

En el capítulo XI hay al principio una alusión directa a la *petite maison* de Mazulhim. Una mujer de unos treinta años, completamente diferente en figura, maneras y carácter a Zéphis, entra en el *cabinet* donde se encuentra nuestro sofá y se dirige al joven galante con grandes elogios a su casa utilizando adjetivos propios del lenguaje galante: *charmante, meublée d'un goût, d'une volupté, divin, galant*:

[...] vous aviez raison de me dire que votre petite maison était jolie; mais, c'est qu'elle est charmante ! meublée d'un goût ! d'une volupté ! cela est divin! [pág. 128]

Y jugando con la supuesta indecencia de Zulica, la visitante, Mazulhim arriesga:

N'est-il pas vrai, répondit-il, que c'est la plus jolie du Faubourg ? Ne dirait-on pas, à ce propos, répliqua-t-elle, que j'en connais beaucoup ? Ce cabinet-ci est charmant ! continua-t-elle, galant au possible ! Je suis, dit-il, charmé de vous y voir, et qu'il vous plaise. Oh pour moi ! répliqua-t-elle, je n'ai peut-être pas fait pour y venir, toutes les façons que je devais; ce n'est pas que je ne sache aussi bien qu'une

autre, l'art de filer, et de mettre de la décence dans une affaire, mais...[...] Hier, quand vous me dites que vous m'aimiez, et que vous me proposâtes de venir ici... je fus pourtant bien tentée de vous répondre non, mais la vérité de mon caractère ne me le permit point; je suis franche, naturelle, vous me plaisez, et me voilà. [pág. 128]

Tras una larga discusión sobre el objeto de la visita y en la que no llegan a ningún acuerdo, el narrador hace hincapié en el compromiso que supone una cita en una *petite maison*:

[...] Ils se mirent à se promener dans la chambre, tous deux fort embarrassés l'un de l'autre, sans amour, sans désirs, et réduits, par leur mutuelle imprudence, et l'arrangement qu'entraîne un rendez-vous dans une petite maison, à passer ensemble le reste d'un jour qu'ils ne paraissaient pas disposés à employer d'une façon qui pût leur plaire.[pág. 144]

Amanzéi sigue contando al sultán la historia de Mazulhim y Zulica, cada vez más rocambolesca. El sultán, intrigado por los vericuetos del relato, pregunta a Amanzéi qué es una *petite maison* y la respuesta nos da una breve definición:

Mais, dites-moi, Amanzéi, pendant que j'y pense, qu'est-ce que c'est qu'une petite Maison ? Depuis que vous en parlez, j'ai fait semblant de savoir ce que c'était, mais je n'y peux plus tenir. Sire, c'est, repartit Amanzéi, une Maison écartée, où sans suite, et sans témoins, on va ... Ah ! oui, interrompit le Sultan, je devine, cela est vraiment fort commode. Poursuivez.[pág. 156]

Zulica vuelve a la *petite maison* de Mazulhim, pero en su lugar aparece un indio, cosa que hace montar en cólera a Zulica. Ante esta reacción, las palabras del indio recuerdan la función de una *petite maison* a ciertas horas:

Les pleurs que vous versez, votre colère, l'heure à laquelle je vous trouve dans un lieu qui jamais n'a été consacré qu'à l'amour, tout m'a fait croire, que lui seul avait eu le pouvoir de vous y conduire. [pág. 157]

Zulica representa su papel de mujer honesta que ha ido allí por amor e incluso miente al decir que es la primera vez que visita la casa:

[...] oui, je l'aimais, je le lui ai dit, je venais ici le lui prouver, l'ingrat avait enfin su m'amener jusque-là.

[...] Ah le fourbe ! s'écria-t-elle, c'est la première fois que je viens ici. [pág. 157]

El indio le demuestra su simpatía con halagos, va ganando poco a poco su atención y estima. Una vez segura de su discreción, Zulica hace ademán de marcharse, pero él la detiene, recordándole el riesgo de que alguien la vea salir de la casa:

Où voulez-vous aller, Madame, lui dit l'Indien en la retenant ? vous n'avez ici personne à vous; j'ai renvoyé encore mes gens, et l'heure à laquelle ils doivent revenir, est encore bien éloignée. N'importe, répliqua-t-elle, je ne puis rester dans un lieu où tout me reproche ma faiblesse. Oubliez Mazulhim, reprit-il, cette Maison aujourd'hui, n'est point à lui, il me l'a cédée; permettez à l'homme du monde qui s'intéresse le plus véritablement à vous, de vous prier d'y commander. Songez du moins à ce que vous voulez faire. Vous ne pouvez sortir à l'heure qu'il est, sans risquer d'être rencontrée. Que votre colère ne vous fasse pas oublier ce que vous vous devez. Songez à l'éclat affreux que vous feriez, songez que peut-être demain, vous seriez la fable de tout Agra, et qu'avec une vertu, et des sentiments que l'on doit respecter, l'on vous croirait personne à qui ces sortes d'aventures sont ordinaires.[pág. 160]

Siguen los pormenores de la aventura de Zulica y de Nassès (el indio) y cuando por fin éste consigue arrancarle a ella una palabra de amor, son importunados por un esclavo. El mismo sultán reacciona contra la ausencia de intimidad cuando más se necesita, situación que nos recuerda la invención de artilugios como la mesa deslizante para evitar precisamente la presencia inoportuna de los criados:

Nassès allait remercier Zulica, lorsque l'Esclave de Mazulhim vint servir, il en soupira...Parbleu ! je le crois bien, interrompit le Sultan, voilà comme sont les valets ! On ne les voit jamais que quand on a le moins besoin de leur présence. N'ayez pas peur qu'il soit venu tantôt, pendant que Nassès, et Zulica m'ennuyaient tant ! Il faut précisément qu'il vienne interrompre, quand j'ai le plus de plaisir à entendre. [pág. 181]

Por último y puesto que dedicaremos más páginas a *Le Sopha* como parte del corpus de esta tesis, añadiremos otro párrafo en el que se insiste sobre las consecuencias funestas que acarrea el hecho de que una mujer sea sorprendida en una *petite maison*:

Toute femme surprise dans une petite Maison, prouve qu'elle a le coeur sensible, on tire là-dessus de terribles conséquences, et communément plus la femme est aimable, moins l'homme est généreux.[pág. 192]

Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse (1745)

En *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse*, Godard d'Aucour (1716-1795) relaciona las *petites maisons* encantadoras –« palacio de Venus »– con la idea de misterio, de buen gusto, de comodidad, de elegancia. Tras alabar su discreción, el placer que encierran, su libertinaje amable, pasa a describir la cena a la que asistió, mezcla de exquisitez gastronómica y de voluptuosidad acrecentada por la espera entre plato y plato:

La maison où nous étions est louée par le président; on y trouve toutes les commodités désirables. L'extérieur n'en est pas brillant, mais l'intérieur vous en dédommage. C'est au-dehors la forge de Vulcain, mais le dedans est le palais de Vénus.

Ces petites maisons-là sont d'une idée charmante; le mystère en est l'inventeur, le goût les construit, la commodité les dispose, et l'élégance en meuble les cabinets. On ne rencontre là que le simple nécessaire, mais c'est ce nécessaire cent fois plus délicieux que tous les superflus. On ne trouve jamais là de parents au degré prohibé; ainsi jamais de trouble. La sagesse est consignée à la porte, et le secret qui fait sentinelle ne laisse entrer que le plaisir et l'aimable libertinage.

Le dîner servi, nous en profitâmes, passez-m'en la description. Imaginez ce que peut offrir la volupté, quand la finesse vous sert à petits plats. Je me plaçais auprès de Laurette, et le président choisit Argentine.

La verdure nous fit attendre après la bisque; cet intervalle fut rempli par une dispute [...] Déjà nous étions animés, lorsqu'on nous présenta deux entrées auxquelles Mariolo eût donné un nom très appétissant. Ce service calma notre ardeur, et nous remit dans notre assiette et sur notre assiette.[págs. 285-286]

Antes aludíamos a las *Petites-maisons* como manicomio de la época. En esta obra se menciona cuando el padre de Thémidore lo está buscando por todo París guiado por el cochero que horas antes había

llevado a su hijo: « Après voir cherché et examiné, il se fit conduire vers les Petites-maisons [...] ». [pág. 305]

Angola, histoire indienne sans vraisemblance (1746)

En la línea de *Le Sopha* y explotando el éxito del cuento galante oriental, Charles de La Morlière (1709-1785) publica *Angola, histoire indienne sans vraisemblance* que, aunque ambientada en Oriente, constituye una clara representación de la corte de Luis XV, tal como indica Trousson¹⁶⁵. El exotismo era una convención transparente y La Morlière lo dejó bien claro en la introducción, donde un marqués y una condesa se disponen a leer *Angola* « *une misère, mais où tout le monde aura la fureur de trouver l'allégorie du siècle* ». [pág. 8]

La representación de la vida de la corte se hace aún más patente que en *Le Sopha*, gracias al repertorio de términos y expresiones entonces en boga, utilizados intencionadamente por el autor que los destacó en cursiva. Guiño para el lector de la época, constituye para nosotros un documento especialmente significativo para el estudio de la nomenclatura léxica de la lengua francesa de aquel período. En lo que a nuestro estudio se refiere, hemos observado en concreto aquellas palabras o frases relativas al espacio, como por ejemplo *les promenades dans les bosquets*, que ilustran claramente los hábitos sociales de la corte.

En cuanto a los nombres de los personajes (Zobéide, Luzéide ...) Starobinski destaca la utilización de la letra « z » –la más exótica del alfabeto– en dichos nombres, confiriéndoles un efecto antiguo, oriental, mágico, erótico. Aspecto que también caracteriza los nombres de los personajes de *Le Sopha* (Amanzéi,

¹⁶⁵ Charles de La Morlière, *Angola, histoire indienne sans vraisemblance* (1746), en *Romanciers libertins du XVIII^{ème} siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, págs. 363-364.

Mazulhim, Zéphis ...) y que el investigador relaciona con el estilo rococó, tan minucioso en el detalle, tan pueril en las formas¹⁶⁶.

El exotismo constituye, para el investigador, una vía para la sátira social, mitigando por la ficción recreada en otro mundo las aventuras escabrosas que sucedían en la capital¹⁶⁷.

Françoise Gevrey, en su estudio sobre *La Poupée* de Bibiena, que se publicaría un año más tarde que *Angola*, explica el corte oriental, la aparición de hadas y de hechos extraordinarios en la narrativa libertina por el afán de los autores de seducir al lector¹⁶⁸. En efecto, el encanto del cuento es un buen transmisor de la realidad filtrada por el esoterismo y el erotismo como artes de seducción.

Angola, cuento de hadas malas o libertinas, nos traza un personaje sobre el que ha caído un maleficio al nacer. Trasladado a la corte de Lumineuse, allí recibirá una educación sentimental cuyo principal propósito será protegerlo contra el maleficio. La corte se le aparece como un « jardín de las delicias », un lugar de refinamiento y de placer, de una « magnificencia excesiva »:

[...] sa cour étoit un lieu de délices, d'où étoient bannis la crainte, la défiance, l' esprit de révolte: [...] on ne respiroit dans cette heureuse cour que la magnificence et les plaisirs, agréables impostures [...] Angola, peu fait à un spectacle aussi brillant, fut quelque tems comme hors de lui-même; la cour du roi son pere, n' avoit rien qui approchât, ni qui eût pû le préparer au coup d' oeil de celle-ci, où regnoit une magnificence excessive, mêlée au gout le mieux entendu. [págs. 43-44]

Pronto siente atracción por Zobéide, pero falto de experiencia, se muestra tímido y no se atreve a cortejarla abiertamente; una tarde, mostrándose indispuesta en la ópera, donde habían acudido con una pareja amiga –Almaïr y Aménis–, Angola la acompaña hasta su casa y

¹⁶⁶ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté: 1700-1789*, Genève, Skira, 1987, pág. 23.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pág. 57.

¹⁶⁸ Françoise Gevrey, « La séduction dans *La Poupée* de Bibiena », en: *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, op. cit., pág. 436.

es ella la que le invita a entrar y a quedarse a cenar y charlar un poco, siempre atenta a lo que dictan las reglas de la decencia:

[...] ils arriverent chez elle, lui croyant ses affaires fort peu avancées, et elle songeant comment elle pourroit avec décence mettre cette aventure à fin. Angola lui donna la main jusques dans son appartement, et comme il n' auroit jamais osé espérer de souper tête à tête avec elle, et qu' il croyoit la partie rompue, par l' absence d' Almaïr et d' Aménis, après quelques propos généraux, il voulut prendre congé: pourquoi donc, dit Zobeide, où voulez-vous aller à l' heure qu' il est, j' avois compté il est vrai vous procurer la compagnie d' Almaïr et d' Aménis, j' en suis furieuse [...] mais enfin vous mangerez un morceau ici, nous causerons, et vous me permettrez de vous renvoyer de bonne heure [...]. [pág. 47]

Zobéide, marcando los pasos de la seducción, confiesa a Angola estar enferma del bullicio de la corte y cansada de los sentimientos ficticios de sus gentes; reconoce en Angola un ser puro y sincero, diferente del resto de los jóvenes, y esta confesión emociona a los dos y los acerca, pero les anuncian que la cena está servida y pasan a la mesa, donde cada uno se comporta según la educación recibida: él come mucho y de todo, ella come poco y sólo fruslerías. [págs. 86-90]

Tras asistir a este *petit souper* galante, Zobéide lleva a Angola a un *cabinet* que es la representación misma del espacio de la seducción, como veremos en el capítulo correspondiente: lugar de placer, la estancia reúne cuantos atributos inspiran la voluptuosidad. Pero llegado el momento, Zobéide, en un ataque de virtud, finge desmayarse y, Angola, crédulo y apesadumbrado, no puede conseguir su triunfo. [págs. 91-96]

Un día, Lumineuse pide a Angola que la acompañe a cenar y le cita para ir después a sus aposentos; ahora es el hada la seductora y le lanza sus redes durante la cena:

Lumineuse lança au prince pendant le souper de ces regards auquel on peut *sans fatuité* donner une interprétation favorable consommée dans la coquetterie la plus raffinée, elle la conduisoit pour ainsi dire *pas à pas*, à deviner ses bontés, et à lui épargner la mortification de faire les avances: avec quelqu' un plus instruit qu' Angola, elle auroit couru risque de lui rendre sa conquête moins préteuse en la lui montrant trop facile [...] Après le souper la fée congédia sa cour, prête à rentrer

dans son appartement, le prince lui présenta la main pour l' y conduire, qu' elle reçut d' un air sérieux et distrait, *mais quelle folie* lui dit-elle, est-ce que vous ne vous retirez pas; mais à propos j' ai quelque chose à vous communiquer de la part du roi votre pere, et je veux bien vous souffrir quelques instans: à ces mots tous les courtisans se disperserent, et elle rentra dans son appartement. [págs. 115-116]

Aunque aquí se habla de *petits appartements*, su descripción corresponde a la de una *petite maison*, representación corroborada por la función que tienen: nuevo espacio de seducción, *lieu charmant destiné à ces parties fines et choisies*, donde los placeres de la mesa, de la música y del amor tienen cada uno y por ese orden –la gradación que va marcando los tempos de la seducción– una estancia para su disfrute. « Todo invita al amor en el santuario » –la estancia del amor– , « este lugar peligroso » en el que se retiran Lumineuse y Angola:

[...] ils arriverent dans l'appartement, dans cet état inquiet de deux coeurs qui se devinent déjà, et qui cherchent comme à l'envie l'occasion de se découvrir mutuellement leur tendresse. Ce fut dans ces petits appartemens où la fée se retira avec le prince, ce lieu charmant étoit destiné à ces parties fines et choisies, où les souverains aiment à se dépouiller de leur grandeur, et se remettent *pour l' intérêt de leurs plaisirs*, au niveau de ceux qu' ils y admettent, c'étoit là où Lumineuse passoit les momens les plus agréables de sa vie, le fracas de la cour en étoit banni, un petit nombre de gens choisis, ministres de ces plaisirs secrets, en avoient seuls l' entrée, tout y respiroit la volupté, plus de goût que de magnificence dans les meubles, mais le premier y étoit porté au suprême degré, c'étoit une enfilade de petites pièces charmantes, qui sembloient avoir été imaginées pour donner une idée naturelle de toutes les différentes gradations de la volupté, par les différentes sortes de plaisirs auxquels elles étoient propres: l' une destinée aux plaisirs de la table, paroissoit garnie avec une profusion délicate, de tout ce que le goût le plus raffiné a pû imaginer en faveur de cette sensualité; l'autre faite pour les plaisirs de la musique étoit ornée de tous les trophées de cet aimable amusement, de tous ces instrumens charmans, dont l' harmonie séduit les coeurs, et les dispose à une passion plus douce encore et faite pour les asservir, et la dernière enfin étoit destinée aux plaisirs de l'amour, et pourroit en être regardée comme le sanctuaire, ce fut dans celle-ci que se retirèrent la fée et le prince, quel coeur assez sauvage auroit pû résister à une occasion aussi pressante, tout invitoit à l' amour, dans ce séjour dangereux [...] [págs. 117-119]

Con la ayuda y la experiencia del hada, Angola consigue esta vez su objetivo. Lumineuse, muy pendiente de guardar las formas, despide al príncipe a la hora adecuada:

Lumineuse *exacte sur les bienséances*, ayant regardé à sa pendule, et vû qu'il étoit près de quatre heures du matin, heure à laquelle les gens de qualité sont censez devoir se retirer, elle congédia le prince qui s'en revint chez lui très-content de sa premiere aventure, et résolut de ne s'en pas tenir là. [pág. 146]

Angola pierde así la timidez y empieza a adoptar las maneras de la Corte. Almaïr, que se da cuenta de los progresos del príncipe, le propone acudir a la hora del paseo para encontrarse con Zobéide y Aménis. Cuando ya la multitud se ha retirado a su casa, Zobéide sugiere que deberían ir esa noche a su casa para reparar lo que no hicieron el día de la ópera. Pero a Almaïr no le apetece encerrarse en una casa en una noche tan deliciosa, así que propone quedarse en los jardines. Las parejas se separan y Angola puede por fin hacer sus avances más osados con Zobéide. [págs. 155-162]

Analizaremos tanto el paseo como lugar de encuentro –más bien lugar para mostrarse– como la descripción de los jardines y su representación de espacio facilitador del amor en el capítulo IV.

En la segunda parte de la novela, vemos a Angola hastiado de la vida la Corte, en vez de sentirse feliz por gozar de los favores del hada y de Zobéide. Entonces Almaïr propone a Angola ir al campo para divertirse:

[...] je suis *d' un ennui à perir*, la cour m'excede, les promenades m'impatientent, en vain je cours tous les spectacles, j'y porte l'ennui qui me devore; et moi je vous en apporte le remede, dit Almaïr, nous avons une partie de campagne charmante, je viens vous la proposer, nous y aurons de jolies femmes, *pas l'ombre d'un mari*, nous y passerons les nuits, nous nous y réjouirons à merveille, c'est près de la ville dans un endroit délicieux, et je ne crois pas que vous me refusiez, j'ai compté sur vous; et vous avez très bien fait, interrompit le prince, en se levant vivement, partons mon cher Almaïr, vous êtes un excellent médecin, et je m'abandonne avec confiance à vos conseils, doucement reprit Almaïr, je viens vous demander à dîner, et après cela nous nous rendrons chez Aménis, où *notre monde* doit se trouver pour partir ensemble.

[...] On arriva à la campagne, et on se mit à table *décemment*, c'est-à-dire à minuit, le souper fut très gai [...] [2^a parte, págs. 9-10]

Efectivamente, la nobleza pasaba temporadas en las « casas de campo », propias o de gente de « su mundo ». Cerca de la ciudad, por comodidad, por estar mejor asistidos y abastecidos de cuanto necesitaran, pero también por si tenían que volver precipitadamente, hastiados de su aislamiento. En el texto se identifica el campo con el espacio de la libertad y del placer, lejos de los prejuicios de la ciudad donde el deseo se reprime en aras de la virtud:

[...] ils arriverent à la maison de campagne d'Aménis, elle étoit assez près de la ville pour qu'on ne put pas s' en croire entièrement *isolé*, et elle en étoit assez éloignée pour se soustraire au fracas et au tumulte, la situation en étoit admirable, les promenades charmantes, les appartemens bien distribuez et commodes: on apportoit dans cet heureux séjour, cet air de liberté qu'inspire la campagne, et qui est en si bonne intelligence avec l' amour: en effet, combien de passions qui n' auroient jamais réussi sans ces sortes de parties; la vertu qui dans les villes est soutenue par les préjugés, et *herissée* de bienséances, oppose tous ces phantômes au plaisir, et souvent le fait disparaître: mais à la campagne dénuée de ces armes chimériques, la liberté, l'occasion, la solitude, *les promenades dans les bosquets*, tout est contre elle, elle succombe, et ne laisse souvent après elle que le regret de ne s'en être pas défait plus vite. Ils passerent quelques jours dans ce beau lieu à goûter tous les plaisirs les plus diversifiés; il y eut des soupers charmans, une chere choisie et délicate, les femmes y furent gayer et complaisantes [...] [págs. 15-16]

A pesar de todo, estas casas de campo no dejan de albergar el mismo escenario que en la ciudad, ocupado por una « sociedad de ociosos » que, según Béatrice Didier, una vez agotadas sus únicas ocupaciones –el amor y la conversación– no sabe qué hacer y se aburre: « cette inanité des occupations d'une société oisive est un leitmotiv des romans du libertinage¹⁶⁹».

Tras unos días de diversión, Almaïr se cansa de la vida retirada en el campo y propone a todos los demás volver a la ciudad, antes de que parezcan « personas de otro mundo », desconocedoras de los

¹⁶⁹ Béatrice Didier, *op. cit.*, págs. 300-301.

últimos acontecimientos o de la última moda:

Almaïr qui avoit ses raisons pour partir, profita un jour d'un moment, que la conversation rouloit sur quelque événement nouveau qu'on avoit appris, qui faisoit du bruit à la ville: en vérité, dit-il, c'est trop long-tems s'enterrer, la retraite commence à *m'exceder*, on ne sçait ici rien de rien, quand nous retournerons à la ville on nous prendra pour des gens *de l'autre monde*, nous ne connoïtrons plus personne, nous serons habillés à la vieille mode, et nous serons obligés *de faire main-basse sur notre garde-robe*, si vous m'en croyez nous partirons, ce parti fut accepté avec joye, sans en sçavoir la raison: enfin, après avoir passé quelques jours à être à table, ou à jouer, jusqu'à s'exceder, à passer les nuits sans nécessité, en se protestant qu'on ne s'étoit jamais si bien amusé, qu'on étoit faits les uns pour les autres, et qu'il falloit souvent faire de semblables parties, on revint à la ville avec le même empressement qu'on en étoit partie, on se sépara en apparence avec un regret mortel, et dans le fond ennuyés les uns des autres, et on fut chercher avec ardeur à se dissiper par d'autres plaisirs, qui n'affecterent pas davantage des gens à qui ils coutoient trop peu pour qu'ils pussent les ressentir. [págs. 42-43]

Señala Jean Starobinski que las pasiones que se concedía aquella sociedad era una forma de combatir su aburrimiento: « pour fuir l'ennui, les hommes ont besoin de se donner des passions¹⁷⁰ ».

El talante libertino del que da muestras Angola –tras sus flirteos con Aménis en el campo, ahora frecuenta los *soupers fins* de su casa en la ciudad– parece tambalearse cuando, al ver un retrato de Luzéide, princesa de Golconda, se enamora inmediatamente de ella. Lumineuse le informa que el padre de Luzéide teme por ella y pretende enviarla a su Corte para estar bajo su protección y educación. Como Angola, Luzéide vive amenazada por ciertas predicciones que le auguran desgracias en el terreno amoroso. Para evitarle el dolor, su padre la ha educado en la soledad y lejos de los hombres. [págs. 46-50]

Angola confía su nueva pasión a Almaïr quien no puede dar crédito a este sentimiento tan absurdo:

[...] vous êtes plus malade que vous ne pensez, je ne vous aurois jamais cru homme à vous repaître de chimères; j'imaginois que mes leçons, le monde, l'expérience auroient décidé votre façon de penser sur les

¹⁷⁰ Jean Starobinski, *op. cit.*, pág. 10.

femmes, et vous auroient appris que rien n'est si misérable, que le rôle d'un heros de roman [...] [pág. 50]

Almaïr, en su papel de educador y consejero libertino, intenta, sin éxito, distraer la atención de Angola hacia Clénire, recién llegada a la Corte y cuyo marido ha sido enviado a los confines de China. Pero la llegada de Luzéide confirma el amor que había despertado en Angola.

Un día se organiza una partida de caza –recordemos que Luis XV las adoraba hasta el punto de salir todos los días a cazar, salvo el domingo– con toda la corte; sin embargo hay una gran ausente: Clénire. El príncipe se desorienta y llega a una *petite maison*:

Angola enfoncé dans sa rêverie, s'engagea dans un sentier détourné, qui le sépara du reste de la chasse, il marcha fort long-tems sans s'appercevoir de son erreur et quand il la reconnut, il ne sçut comment la reparer, il suivit au hazard le premier chemin qui se présenta à lui, et comme le jour commençoit à baisser, il se trouva à la vûe d'une très-jolie maison [...] [pág. 105]

Lo que Angola no sabía es que, sin querer, es decir, por azar, estaba en las puertas de la *petite maison* de Clénire, que, también por azar, se encontraba bañándose en ese preciso instante en un pabellón del jardín.

Las tres obras que vamos a mencionar a continuación, no forman parte de nuestro corpus; sin embargo, nos parece interesante citarlas porque recrean una parte del espacio social con el que terminábamos aquel epígrafe. Se trata del espacio recreado por autores del XVIII, cuyas obras forman parte de la literatura erótica¹⁷¹ o pornográfica, clasificación que, como hemos visto, suele responder a una elección arbitraria.

¹⁷¹ Véase Maurice Lever, *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2003. Su *glossarium eroticum* incluye el término *petite maison* (págs. 1172-1773).

Lever incluye en su antología erótica *Les Lauriers ecclésiastiques ou campagnes de l'Abbé T**** (1747)¹⁷² de La Morlière. El protagonista nos relata su aventura con una duquesa que lo conduce a su *petite maison*. En su descripción, apreciamos todos los elementos recurrentes de este espacio: su situación en un lugar retirado –un arrabal sin definir–, su encanto, su voluptuosidad, las dimensiones reducidas de las dependencias, una distribución inteligente, el mobiliario lleno de encanto, concebido más para la comodidad que para la decoración suntuosa, los espejos, las pinturas admirables, el jardín muy cuidado, inaccesible, al igual que la casa, a la vista desde el exterior. Todo invita en él a la voluptuosidad y a la molicie, gracias a la diversidad de asientos y cojines, y al ambiente sensual propiciado por las pinturas y objetos que producen en el visitante una emoción, alcanzando todos sus sentidos. El espacio se muestra así como « reducto encantador », « lugar peligroso » preparado para el amor y el placer:

Nous arrivâmes à sa petite maison qui était située au faubourg Saint-... [...] elle était charmante, et j'en ai peu vu depuis d'aussi voluptueuses. Toutes les pièces étaient petites, mais entendues et distribuées avec la dernière intelligence: meubles charmants, moins somptueux que commodes, glaces, peintures admirables, jardin peigné avec un soin extrême, et pas une seule vue sur la maison ni sur le jardin. Nous entrâmes dans une pièce où tout invitait à la volupté et à la mollesse. [...] Je ne voyais que sofas, que duchesses, que bergères, que chaises longues, avec un nombre infini de coussins; les peintures les plus sensuelles ornaient ce réduit charmant. Enfin, tout ne respirait que l'amour et le plaisir dans ce lieu dangereux. Ces objets, auxquels je n'étais pas encore accoutumé, portaient une émotion dans tous mes sens [...] [pág. 546]

En *Thérèse philosophe ou mémoires pour servir à l'histoire du père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* (1748), novela atribuida a Boyer d'Argens (1703-1771), vemos el contexto de la prostitución ligado a las

¹⁷² Charles Jacques Louis Auguste Rochette de La Morlière, *Les Lauriers ecclésiastiques ou campagnes de l'Abbé T****, nouvelle édition, Luxuriopolis, de l'imprimerie du clergé, MDCCLXXVII. Se publicaron otras nueve ediciones hasta finales del XVIII, lo que confirma su éxito.

petites maisons de varios barrios de París:

– Ah! ma chère Manon, me dit-elle en m’abordant, que je suis ravie de te rencontrer! Tu sais que c’est moi qui ai l’honneur de servir presque tous nos moines de Paris. Je crois que ces chiens-là se sont tous donné le mot aujourd’hui pour me faire enrager: ils sont tous en rut. J’ai, depuis ce matin, neuf filles en campagne pour eux en diverses chambres et quartiers de Paris, et je cours depuis quatre heures sans en pouvoir trouver une dixième pour trois vénérables capucins qui m’attendent encore dans un fiacre bien fermé sur le chemin de ma petite maison. Il faut, Manon, que tu me fasses le plaisir d’y venir: ce sont de bons diables, ils t’amuseront. [pág. 641]

En la misma línea se inscribe *Margot la ravaudeuse* (1748), de Fougeret de Monbron (1706-1760) sirviendo de ejemplo la descripción que la protagonista nos hace de una casa frente a la calle Montmartre:

Midi sonna, et nous sortîmes par la porte des Feuillants. Un vénérable fiacre qui se trouva là nous reçut dans sa noble voiture; et ayant gagné les boulevards au grand petit trot de ses modestes bêtes, nous conduisit à une maison isolée vis-à-vis la rue Monntmartre.

Cela faisait une espèce d’Hermitage entre cour et jardin, dont le coup d’œil agréable me prévint [...] favorablement pour les personnes qui l’habitaient [...] Je fus introduite dans une salle basse, assez proprement meublée. [...] Mais une chose qui piquait ma curiosité et ne m’inquiétait pas peu, c’était de savoir la nature du négoce auquel j’allais être associée. Le luxe de mes compagnes m’étonnait. Je ne concevais pas comment elles pouvaient soutenir de semblables dépenses.

[...] Le lecteur plus éclairé que moi a deviné, il y a longtemps, que je n’étais pas dans une maison des mieux réglées de Paris. Ainsi, sans le lui répéter, il saura seulement que notre hôtesse était une des plus achalandées du métier, et s’appelait Madame Florence. [págs. 683-685]

Les Sonnettes (1748).

Contemporánea de estas obras en su primera edición fue *Les Sonnettes* (1748) de Guillard de Servigné (1723-1780), novela en la que se puede ver una muestra de lo que el ingenio era capaz de fabricar para el deleite sensual, así como también de voyeurismo.

En su educación sentimental, tras su iniciación en la casa de campo con su padre y su tío, el protagonista adolescente tendrá en la casa de la ciudad la ocasión de contemplar desde la ventana de su cuarto a Eléonore en la intimidad de su habitación de la casa contigua.

Más tarde, en el castillo del duque, hombre maduro que, después de una vida disipada en placeres, ahora disfruta del placer de los demás, « architecte d'une maison de rendez-vous équipée pour des jouissances par procuration¹⁷³ » como lo define Michel Delon en el prólogo, aquél le proporcionará todas las facilidades para seducir a las mujeres y le confiará el secreto de las campanillas. La originalidad de este artilugio es la sutileza que permite dejar volar la imaginación del « écouteur », una libertad de la que no goza el « voyeur », pues las *sonnettes* permiten conocer el amor a distancia, preservando al mismo tiempo un halo de imprecisión. En este sentido, son más complejas y sutiles que las mirillas, las ranuras en el tabique o incluso nuestras modernas cámaras de vigilancia¹⁷⁴.

Según Delon, el autor se inspiró en Richelieu, cuando en 1748, siendo *lieutenant des chasses royales* de Gennevilliers, el duque se habilitó allí una residencia tan lujosa como libertina, llevando a la práctica lo que Guillard de Servigné llama « l'art et le raffinement dans la science des voluptés ». Ya en la edad en que la imaginación supera los recursos físicos, Richelieu daba pruebas de una inventiva técnica que había caracterizado toda su carrera licenciosa¹⁷⁵.

Hemos visto que en el título del libro de Capon *Les petites maisons galantes ...* aparecen los términos *folies*, *maisons de plaisance* y *vide-bouteilles*. Este último término define por sí solo el uso que se daba al habitáculo. Ya Jean de La Fontaine (1621-1695) en sus *Fables* menciona las *maisons de bouteilles* refiriéndose al lote que Esopo supuestamente legó como testamento a una de sus hijas, la *buveuse*:

[...] La chose ainsi réglée, on composa trois lots:
En l'un , les maisons de bouteille,
Les buffets dressés sous la treille,
La vaisselle d'argent, les cuvettes, les brocs,
Les magasins de malvoisie,

¹⁷³ Guillard de Servigné, *Les Sonnettes* (1748), préface de Michel Delon, Cadeilhan, Zulma, 2002, pág. 6.

¹⁷⁴ *Ibid*, pág. 11.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pág. 19.

Les esclaves de bouche, et pour dire en deux mots,
l'attirail de la goinfrerie [...]
(*Testament expliqué par Ésope*, Livre II, XX, pág. 63)

El término aparece ya en la primera edición de *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, con la siguiente definición:

On appelle, *Maison de bouteille*. Une petite maison de campagne proche la ville, où l'on est visité souvent de ses amis que l'on y traite¹⁷⁶.

En la siguiente edición, se añade al término el marco dispendioso en el que transcurren estas visitas frecuentes, ya que generan un gasto excesivo al propietario de la casa:

On appelle *Maison de bouteille*, Une petite maison de campagne proche la ville, et qui expose son Maître à beaucoup de despense, à cause des visites que l'on y reçoit souvent¹⁷⁷.

Pierre Richelet simplemente incorpora en su diccionario un ejemplo relativo al término: « Il y a une *maison de bouteilles* aux environs de Paris¹⁷⁸ ».

En la tercera edición del *Dictionnaire de la langue françoise*, se afina más en la definición:

On appelle, *Maison de bouteille*, Une petite maison de campagne près de la ville où l'on demeure, et qui expose son Maître à beaucoup de dépense, à cause des visites que la proximité lui attire¹⁷⁹.

En la edición siguiente, se aporta la misma definición del término, pero añadiendo una apostilla: « Il est familier¹⁸⁰ ».

¹⁷⁶ *Le dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy, op. cit.*, pág. 11. Consultado en Gallica-BNF.

¹⁷⁷ *Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1718, Tome second, pág. 11. Consultado en Gallica-BNF.

¹⁷⁸ Pierre Richelet, *op. cit.*, pág. 142. Consultado en Gallica-BNF.

¹⁷⁹ *Dictionnaire de l'Académie françoise*, troisième édition, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1740, Tome second, pág. 65. Consultado en Gallica-BNF.

¹⁸⁰ *Dictionnaire de l'Académie françoise*, quatrième édition, Paris, chez la veuve de B. Brunet, impr. de l'Académie françoise, 1762, Tome second, pág. 75. Consultado en Gallica-BNF.

Curiosamente, *maison de bouteille* desaparece en ediciones posteriores. Llama la atención, sobre todo, que desaparezca en el momento en que se incorpora el de *petite maison*. Tal vez *petite maison* vino a sustituir *maison de bouteille*, puesto que ambos definen espacios que tienen mucho en común: casa de campo cerca de la ciudad de residencia del propietario, el cual recibe allí con frecuencia a amigos, cuyas visitas generan un gasto extraordinario.

Para Yve-Plessis lo poco que se sabe de las *petites maisons* se debe a la literatura impresa de la época, una información muy vaga en la que se encuentra, sin embargo, el reflejo de las costumbres galantes de entonces¹⁸¹. El prologuista menciona tres obras que iremos comentando a lo largo de nuestra exposición, siguiendo el orden cronológico de los textos del corpus.

La primera obra a la que se refiere Yve-Plessis es la comedia en tres actos *La Petite Maison* de 1749 del presidente Hénault, en la que no figura ni el autor ni el librero, con un dibujo de Eisen¹⁸². Según él, la pieza es soporífera y adecuada para los comediantes de ocasión que la representaban en *petit comité*.

Bruno Pons nos aporta más datos sobre esta obra:

Une petite comédie, attribuée au président Hénault, imprimée en 1749 mais jouée dès 1740 par des enragés du théâtre de société comme le comte de Clermont, MM. de Rochefort et de Luxembourg devant des amis de Voltaire comme d'Argental ou la maréchale de Villars dans une salle des Porcherons, s'intitule déjà « La petite maison¹⁸³».

El mismo autor señala que en esta comedia la conversación da la definición de *petite maison*, subrayando ya la evolución de este tipo de residencias en el siglo XVIII. La acción transcurre en la *petite maison* de Valère, que sucede al marqués de La Grivoisière, y engaña a su amigo Clitandre con la amante de este último, Cidalise. En el primer acto,

¹⁸¹ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. VI.

¹⁸² Charles Eisen, (1720-1778), pintor, dibujante, grabador, ilustrador de las fábulas de La Fontaine.

¹⁸³ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, pág. 76.

dialogan La Montagne, intendente de Valère y Frozine, doncella de Cidalise:

FROZINE: Il est vrai que ton métier exige une grande discrétion. Que tu as beaucoup à t'observer, et que cela ne laisse pas de gêner. Par exemple, quand tu viens dans cette petite maison, il faut prendre garde qu'on ne t'y voie entrer, pour qu'on ne sache pas dans le quartier qu'elle appartient à ton Maître.

LA MONTAGNE: Que veux-tu donc dire avec ta discrétion? Je crois que tu te moques de nous. Ah! ma pauvre Frozine, tu t'es bien rouillée pendant deux ans de province, et pourquoi du mystère?

FROZINE: Apparemment que ton Maître en met à ses bonnes fortunes.

LA MONTAGNE: Lui, point du tout.

FROZINE: Et à quoi lui sert-il donc d'avoir une petite maison? Il me semble qu'elles n'ont été inventées que pour venir à la dérobee, et y attendre les personnes que l'on ne pourrait voir chez elles sans conséquence.

LA MONTAGNE: Cela était bon du temps du roi Guillemot. Aujourd'hui, une petite maison n'est qu'une indiscretion de plus: on sait à qui elle appartient, ce qui s'y passe, les personnes qui y viennent comme dans une maison de ville; et, excepté qu'il n'y a pas sur la porte en lettres d'or: « Hôtel de Valère » c'est toute la même chose. Encore je ne désespère point que la mode n'en vienne ...¹⁸⁴

La definición se completa en el acto IV por el diálogo entre la tía de Cidalise, Araminte y el jardinero Mathurin:

ARAMINTE: N'est-ce pas ici ce que l'on appelle une petite maison?

MATHURIN: C'est une maison qui n'est pas bien grande.

ARAMINTE: Oh! non j'entends bien ... Je me sens dans une joie d'être dans une petite maison et puis en même temps j'ai une frayeur ... on dit ...

MATHURIN: Et de quoi diantre avez-vous peur? [...]

ARAMINTE: Je ne sais, mais je me figurois que ce devait être toutes choses singulières; de ces inventions galantes; là des devises, des emblèmes, des nains comme dans l'ancienne chevalerie, des fausses portes, des trappes et des guirlandes.

MATHURIN: Eh! mon Dieu, miséricorde, et où est-ce que toute cela tiendrait?

ARAMINTE: Enfin tout ce qui annonce la galanterie amoureuse¹⁸⁵.

La segunda obra referida por Yve-Plessis es *La Petite Maison* de Bastide que analizaremos a continuación.

¹⁸⁴ *Ibid.*, págs. 76-77.

¹⁸⁵ *Ibid.*, págs. 77-78.

La Petite Maison (1758).

Jean-François de Bastide (1724-1798) publica la primera versión de *La Petite Maison* en su hoja periodística llamada *Le Nouveau Spectateur*¹⁸⁶, integrado en el segundo tomo. Posteriormente la recoge en su edición suelta de 1762, cuyo comentario hace Grimm en su *Correspondance littéraire* de 5 de febrero de 1762: « *La Petite Maison* est un conte tiré du second volume du *Spectateur* de M. de Bastide, et qu'on pouvait se dispenser de réimprimer ». Con este comentario, Grimm introduce una crítica contra el autor, que según él carece de talento para crear personajes interesantes, calificando la obra de « médiocre roman », pues parece haber escrito con el solo fin de « citer le nom des artistes qui sont le plus employés à la décoration intérieure des maisons de Paris »¹⁸⁷. Como sabemos, el interés de Bastide por las Bellas Artes, demostrado en *La Petite Maison*, se ilustrará más adelante cuando colabore con Jean-François Blondel componiendo una correspondencia novelada centrada en cuestiones de estética: *L'homme du monde éclairé par les Arts*, de la que es editor¹⁸⁸.

En cuanto a las diferentes versiones de *La Petite Maison*, en esta primera hay ya algunas diferencias, y algunos retoques y un desenlace totalmente opuesto aparecen en la reedición del texto dentro de la publicación de sus *Contes* (París, 1763) que es la que nosotros vamos a utilizar.

Por otra parte, en las *Mémoires* de Bachaumont, con fecha 7 de febrero de 1763, hay una crítica a los cuentos de Bastide que el cronista considera inferiores a los escritos por Marmontel en la misma línea.

¹⁸⁶ Periódico de periodicidad variable (de tres veces por semana a un volumen cada dos meses) publicado por Bastide con diversos editores –Rollin, Bauche, Lambert, Bordelet, Duchesne– entre septiembre de 1758 y enero de 1760; en marzo de ese año pasó a llamarse *Le Monde comme il est* y en 1766-1767 fue sustituido por el *Journal de Bruxelles ou le Penseur*.

¹⁸⁷ Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (1812-1813), París, Garnier frères, 1878, t. V, pág. 47. Consultado en Gallica-BNF.

¹⁸⁸ Angus Martin, *op. cit.*, pág. 155.

Si bien se muestra más favorable con el de *La Petite Maison*, ironiza con el hecho de que se atribuyan sus agradables descripciones a la experiencia de Mme de Bastide:

M. De La Bastide a composé des contes dans le goût de M. De Marmontel: mais ils sont inférieurs pour la narration et les agréments du style; ils sont même pitoyables, à celui de *la petite maison* près, qui est très-bien et joliment fait. On prétend que sa femme y a beaucoup de part. C'étoit autrefois une fille fort répandue dans ces sortes d'aventures, et qui lui a suggéré toutes les descriptions agréables dont elle a l'imagination encore remplie¹⁸⁹.

La historia es la siguiente: Trémicour posee, en la orilla del Sena, una fantástica *petite maison*. Invita a su amiga Mélite, que presume de ser virtuosa, apostando con ella que se rendirá a la seducción, esperando triunfar más fácilmente sobre una bonita mujer que se le resiste, en un lugar donde todo invita a la voluptuosidad y que ella desconoce:

Elle lui disait qu'elle était vertueuse, et il répondait qu'il ne croirait jamais qu'elle le fût. C'était entre eux une guerre continuelle à ce sujet. Enfin, le marquis la défia de venir dans sa petite maison. Elle répondit qu'elle y viendrait, et que là, ni ailleurs, il ne lui serait redoutable. Ils firent une gageure, et elle y alla (elle ne savait pas ce que c'était que cette petite maison; elle n'en connaissait même aucune que de nom). Nul lieu dans Paris, ni dans l'Europe, n'est ni aussi galant ni aussi ingénieux. [págs. 107-108]

Durante el recorrido por los exteriores de la casa, la maliciosa Mélite juega con la impaciencia que sospecha en Trémicour –él desea llevarla dentro de la casa– y exige que le muestre todo con detalle, recreándose a placer en la contemplación de la belleza de cuanto ve a su paso:

Trémicour brûlait de la conduire dans les appartements: c'était là qu'il pouvait lui expliquer sa flamme. Sa curiosité lui était déjà importune; les louanges même qu'elle donnait à son goût ne le touchaient point; il y

¹⁸⁹ Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, Adamson, 1787, t. 1, pág. 175. Consultado en Gallica-BNF.

répondait avec beaucoup de distraction. C'était pour la première fois que sa petite maison lui était moins chère que les objets qu'il y conduisait. [pág. 109]

Dice Yve-Plessis: « ce badinage est échafaudé sur une pointe d'aiguille; mais le style en est vif, précis, délicat¹⁹⁰ ».

Cuando Méliste se muestra firme –« je suis venue ici uniquement pour marcher »– , Trémicour, conduciéndola a la casa, dice:

[...] Nous venons ici avec des conventions qui m'en font une excuse... Vous les avez donc oubliées, Madame?
– Il n'y a point d'oubli à cela, répondit-elle en marchant; au contraire, je suis plus dans mon rôle que vous. Vous m'avez dit que votre maison me séduirait; j'ai parié qu'elle ne me séduirait pas. Croyez-vous que me livrer à tous ces charmes soit mériter le reproche d'infidélité ?... [págs. 110-111]

Méliste, que ha ocupado su tiempo en conocer el mundo del arte en lugar de perderlo en galanterías, alaba el gusto y la elección de Trémicour en la decoración de la casa; pero él, en su papel de seductor, explica el arte por inspiración del amor y no del deseo como en otras *petites maisons* donde reina el mal gusto:

– Voilà qui me plaît, lui dit-elle; voilà comme j'aime qu'on emploie les avantages de la fortune. Ce n'est plus une petite maison: c'est le temple du génie et du goût...
– C'est ainsi que doit être l'asile de l'amour, lui dit-il tendrement. Sans connaître ce dieu, qui eût fait pour vous d'autres miracles, vous sentez que, pour l'inspirer, il faut du moins paraître inspiré par lui...
– Je le pense comme vous, reprit-elle; mais pourquoi donc, à ce que j'ai ouï dire, tant de petites maisons décèlent-elles un si mauvais goût ?
– C'est que ceux qui les possèdent désirent sans aimer, répondit-il; c'est que l'amour n'avait pas arrêté que vous y viendrez un jour avec eux. [pág. 113]

El gusto por el arte de Bastide, como tantos otros escritores de su época, explicaría el inventario en regla de las riquezas de la *petite maison*: arquitectura, pintura, escultura, mobiliario, objetos; todas ellas instrumentos de seducción, cuyas formas « les plus relatives aux idées

¹⁹⁰ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. XI.

partout exprimées dans cette maison, forcent les esprits les plus froids à ressentir un peu de cette volupté qu'ils annoncent » [pág. 115].

Como señala Bruno Pons, el cuento de Bastide destaca sobre todo por la precisión con la que describe los arreglos artísticos de la casa, de sus diferentes dependencias, de su jardín, de su decoración, del mobiliario, especificando mediante notas a sus contemporáneos los nombres de los artistas y de los artesanos que los llevaron a cabo. Como sabemos, estas notas figuran ya en la edición de 1758 en *Le Nouveau Spectateur*, editada en Amsterdam, pero distribuida en París por volúmenes o cuadernillos¹⁹¹.

Pons presenta *La Petite Maison* de Bastide desde un punto de vista no sólo literario sino también histórico, contribución relevante y punto de partida crucial para este estudio. Empieza su análisis haciendo énfasis en el ambiente de la historia, ese *théâtre des cinq sens* como él lo llama y que se escenifica en la *petite maison* del marqués de Trémicour a orillas del Sena, « un lieu discret à l'architecture simple dont l'aménagement inspire la volupté ». En efecto, el anfitrión, consciente de que su encanto natural no ha bastado para vencer la resistencia de la visitante, ha de favorecer la acción por un ambiente que la fascine por el lujo y la novedad, que le provoque continuamente la sorpresa, que sorprenda su oído cuando el ojo ya esté satisfecho, que halague su olfato tras haberle excitado el gusto, y que finalmente complazca su tacto¹⁹².

Lydia Vázquez afirma que el decorado es de crucial importancia para la sensibilización visual, pues el sentido de la vista aprehende la luz y los colores¹⁹³ que dentro de una estética más o menos rococó, serán las claves del espacio de seducción¹⁹⁴.

Como ejemplos de espacios favorables, la autora nos

¹⁹¹ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, págs. 86-87.

¹⁹² *Ibid.*, págs. 72-73.

¹⁹³ Alusión a Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780), religioso y filósofo, autor del *Traité des sensations* (1754) que contiene toda su doctrina, fue nombrado académico en 1768.

¹⁹⁴ Lydia Vázquez, *Elogio de la Seducción y el Libertinaje*, Alegria, R&B, Colección Sexto sentido, 1996, pág. 118.

señala el jardín inglés y la *Petite Maison*¹⁹⁵ –que traduce por «Capricho », « Casita » y que define como « un palacete de esos de las afueras de París »– , por ser laberínticos, cerrados, lugares a los que la víctima, virtuosa, se deja conducir voluntariamente. El jardín inglés de *Point de lendemain* es encantador, pero pertenece a la casa del marido de Madame de T... la seductora. Mientras Madame de T... seduce a su ingenuo joven por el jardín, el marido está observándolos quizás desde la ventana del salón. *La Petite Maison* es una de esas casas galantes que los seductores utilizaban para sus conquistas fáciles y Méliete no es una de ellas. Estas trabas convierten los dos espacios en lugares-obstáculos¹⁹⁶.

Desde el punto de vista literario, sabemos cómo esa conquista se lleva a cabo utilizando los « encantos » no ya del seductor –porte, gesto, palabra galante– sino de la *petite maison* donde transcurre la historia. Méliete se siente fascinada por el espacio y será fundamentalmente la visualización progresiva de cada habitación, de cada objeto del interior de la casa y de su jardín lo que debilita la resistencia de la virtuosa Méliete¹⁹⁷.

Méliete confiesa a Trémicour que nunca ha visto nada comparable en belleza. El seductor intenta convencerla de que un hombre insensible jamás podría tener una casa así:

Avouez, reprit-il, que voilà une petite maison bien nommée. Si vous m'avez reproché de ne pas sentir l'amour, vous conviendrez du moins que tant de choses capables de l'inspirer doivent faire beaucoup d'honneur à mon imagination; je suis persuadé même que vous ne concevez plus comment on peut avoir tout à la fois des idées si tendres et un coeur si insensible.

[...] Il est certain que je suis plus capable que personne d'amour et de constance. Notre jargon, nos amis, nos maisons, notre train, nous donnent un air de légèreté et de perfidie, et une femme raisonnable nous juge sur ces dehors. [...] mais, croyez-moi, la frivolité ni le plaisir même ne nous emportent pas toujours ... [págs. 120-121]

¹⁹⁵ Véase también el artículo de Lydia Vázquez, « *La petite maison* ou l'art de séduire raisonnablement », en *Narrativa francesa en el siglo XVIII*, Alicia Yllera, Mercedes Boixareu ed., Universidad Nacional a Distancia, Madrid, 1988, págs. 381-396.

¹⁹⁶ Lydia Vázquez, *Elogio de la Seducción y el Libertinaje*, op. cit., págs. 118-119.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pág. 126.

Aún le quedaban a Méliete muchas sorpresas que admirar. Olvidándose de la apuesta, del verdadero motivo por el que se encontraba en esa casa, estaba totalmente absorta por el tema artístico, sin darse cuenta de que aquello que admiraba era su propia trampa:

L'artifice était si bien caché que Méliete, s'affectant de plus en plus et ne considérant bientôt tout ce qui la frappait que du côté du génie et du goût, oublia réellement qu'elle était dans une petite maison, et qu'elle y était avec un homme qui avait parié de la séduire par ces mêmes choses qu'elle contemplait avec si peu de précaution et qu'elle louait avec tant de franchise. [pág. 127]

Tras una cena íntima, sin la presencia de los criados gracias a una mesa deslizante, Méliete se siente algo afectada por las palabras de amor, aparentemente sinceras, del marqués; sin embargo, se muestra aún desconfiada y entonces sí es consciente del lugar en que se encuentra:

– Quand je voudrais vous croire, lui dit-elle, le pourrais-je ? Oubliez-vous où nous sommes ? pensez-vous que cette maison est dès longtemps le théâtre de vos passions trompeuses, et que ces mêmes serments que vous me faites ont servi cent fois au triomphe de l'imposture? [pág. 132]

A pesar de todo, Méliete pierde la apuesta y lo hace en una habitación a la que entra por error y que no tiene ni tiempo de ver: es un *boudoir* magnífico que alberga valiosas obras de arte, pero la joven ya no es capaz de ver nada que no sea su derrota.

L'heureux divorce (1759).

Como muchos escritores de la época, y anunciando en parte la práctica literaria del siglo XIX, Jean-François Marmontel (1723-1799) empieza a publicar sus cuentos en el *Mercur de France*¹⁹⁸, de 1755 a 1759, y posteriormente los reúne en dos tomos en 1761, añadiendo

¹⁹⁸ Periódico creado en 1672 por Donneau de Visé. Pasó a llamarse *Nouveau Mercur*, *Mercur de France* (1724), más tarde *Mercur français* (1791 à 1799). Recogía noticias literarias y diplomáticas. Desapareció en 1832.

otros nuevos hacia 1765 en una nueva edición. El cuento *L'heureux divorce* se publica en el *Mercure de France* en 1759. Dentro de los *Contes moraux*, este texto nos interesa por el ambiente de galantería que refleja en torno a los personajes entre los que se encuentra Lucile tras haberse separado de Lisère, con quien hacía seis meses había contraído matrimonio, perfectos prototipos de aquella sociedad provocativa y de cortejo descarado:

[...] et dès ce moment tout fut arrangé pour que madame eût son équipage, sa table, ses gens, en un mot, sa maison à elle. Le souper de Lucile devint bientôt un des plus brillants de Paris. Sa société fut recherchée par tout ce qu'il y avait de jolies femmes et d'hommes galants. Mais il fallait que Lucile eût quelqu'un; et c'était à qui l'engagerait dans ce premier pas, le seul, dit-on, qui soit difficile. [págs. 124-125]

Lucile se interesa por Blamzé pero se entera de que éste frecuenta la *petite maison* de Araminte. Él le explica que se trata de una falsa aventura: Araminte, al verse mayor, teme por su belleza, así que necesita conservar la atención que siempre había despertado en los hombres; para ello le había pedido a Blamzé que fingiera ser su amante. Para hacer más evidente la relación, habían buscado una *petite maison*:

Pour donner plus de célébrité à notre aventure, elle a voulu prendre une petite maison. J'ai eu beau lui représenter que ce n'était pas la peine, pour un mois tout au plus que j'avais à lui donner; la petite maison a été meublée à mon insu, et le plus galamment du monde. On m'a fait promettre, et c'était là le grand point, d'y souper avec l'air du mystère; c'était hier le jour annoncé: Araminte, pour plus de secret, n'y avait invité que cinq de ses amies, et ne m'avait permis d'y amener qu'un pareil nombre de mes amis. J'y allai donc, j'eus l'air du plaisir, je fus galant, empressé auprès d'elle; en un mot, je laissai partir les convives, et ne me retirai qu'une demi-heure après eux: c'est là, je crois, tout ce qu'exigeait la bienséance; aussi Araminte fut-elle enchantée de moi. [págs. 132-133]

Blamzé, presentándose así como un hombre respetuoso con la reputación de las mujeres, cae sin embargo más tarde en la imprudencia de hablar a la ligera de Lucile delante de algunos amigos entre los que se encuentra Clairfons, muy enamorado de Lucile. Blamzé

y Clairfons se baten y caen heridos. Al conocer la noticia, Lucile conmocionada entre el amor que Clairfons le demostraba y la indiferencia de Blamzé, se sumió en una profunda tristeza. Las mujeres que frecuentaban su casa se alarmaron y quisieron devolverle la alegría, así que pensaron en Dorimon y su bella casa de campo:

[...] Lucile a du romanesque dans l'esprit; il lui faut de la féerie, et le magnifique Dorimon est justement l'homme qui lui convient. Elle en raffolera, j'en suis sûre; engageons-la seulement à lui aller demander à souper dans sa belle maison de campagne: je me charge de le prévenir et de lui faire sa leçon. La partie fut acceptée, et Dorimon en fut averti. Dorimon était l'homme du monde qui savait le mieux quels étaient les plus habiles artistes, qui les accueillait avec le plus de grâces, et qui les récompensait le plus libéralement, aussi avait-il la réputation de connaisseur et d'homme de goût. [págs. 149-150]

Se nos presenta así a un personaje interesado por el arte, podríamos decir un *amateur*, un hombre con buen gusto. Y es entonces cuando el narrador interviene de forma más directa en el relato para hacer una apreciación sobre el lujo de las residencias de su época, dejando su testimonio a la posteridad:

Si dans quelques siècles on lisait ce conte, on le croirait fait à plaisir, et le séjour que je vais décrire, passerait pour un château de fée; mais ce n'est pas ma faute, si le luxe de notre temps le dispute au merveilleux des fables, et si, dans la peinture de nos folies, la vraisemblance manque à la vérité.[pág. 150]

Comienza la descripción de este « castillo de hadas », situado en un paraje de ensueño que analizaremos en el capítulo relativo a los jardines, así como también veremos el interior de la casa en su capítulo correspondiente. Ahora sólo atenderemos a la impresión externa de esta *petite maison*, de una arquitectura « aérea », próxima a la fábula:

Ce paysage délicieux est terminé par un palais d'une architecture aérienne: l'ordre corinthien lui-même a moins d'élégance et de légèreté. Ici, les colonnes imitent les palmiers unis en berceaux; la naissance des palmes forme un chapiteau plus naturel et aussi noble que le vase de

Callimaque¹⁹⁹. Les palmes s'entrelacent dans l'intervalle des colonnes, et leurs volutes naturelles dérobent aux yeux séduits l'épaisseur de l'entablement. Cette architecture a quelque chose de fabuleux, d'aérien, qui ressemble aux palais des fées ou à ces temples de Diane et de Vénus, que l'imagination de l'Albane²⁰⁰ a fait renaître de leurs débris. [pág. 152]

Lucile queda maravillada por tanto esplendor:

[...] Lucile fut éblouie de tant de magnificence. La première soirée lui parut un songe: ce ne fut qu'une fête brillante et variée, dont elle s'aperçut bien qu'elle était la divinité. L'empressement, la vivacité, la galanterie avec laquelle Dorimon fit les honneurs de ce beau séjour, les changements de scène qu'il produisait d'un seul regard, l'empire absolu qu'il semblait exercer sur les arts et sur les plaisirs, rappelaient à Lucile tout ce qu'elle avait lu des plus célèbres enchanteurs. Elle n'osait se fier à ses yeux, et se croyait enchantée elle-même. Si Dorimon eût profité de l'ivresse où elle était plongée, peut-être le songe eût-il fini comme finissent les romans nouveaux. Mais Dorimon ne fut que galant; et tout ce qu'il osa se permettre, fut de demander à Lucile qu'elle vînt quelquefois embellir son ermitage, car c'est ainsi qu'il nommait son séjour. [págs. 152-153]

Lucile aceptó volver y Dorimon desplegó para ella toda su galanteria, ofreciéndole gran variedad de placeres, pero de la emoción primera ella pasó a la saturación hasta sentir que en aquella residencia deliciosa era posible aburrirse. Dorimon la había decepcionado: su casa, sus riquezas, estaban por encima del hombre, lo superaban:

Elle croyait trouver un dieu, et Dorimon n'était qu'un homme. Le faste de sa maison l'éclipsait, les proportions n'étaient pas gardées; et Dorimon, en se surpassant, fut toujours au-dessous de l'idée que donnait de lui tout ce qui l'entourait. [pág. 155]

Dorimon fracasa como seductor; para Lucile no es más que « un homme avantageux qui s'attribue, comme autant de charmes, ses jardins, son palais, ses fêtes » [pág. 157]

¹⁹⁹ Calímaco, escultor griego del s. V a.C., creador de los capiteles corintios, adornados con hojas de acanto.

²⁰⁰ Francesco Albani, llamado El Albano (1578-1660), uno de los grandes pintores de la Escuela de Bolonia, célebre por sus cuadros de pequeño formato con temas mitológicos: *Histoire de Vénus et de Diane*, *Toilette de Vénus*, *Bains de Diane* (1621-1623).

Este juego de seducción a través de los objetos nos hace pensar en *La Petite Maison*. Dorimon y Trémicour tienen mucho en común, puesto que los dos seductores utilizan su casa para impresionar a las mujeres que los visitan. ¿Se inspiraría Marmontel en el cuento de Bastide ?

A este respecto, Angus Martin dice que se ha pretendido que Marmontel, a pesar de cierta hostilidad hacia Bastide, ha sido influido por la *Petite Maison* al escribir su *Heureux Divorce* y « Vivant Denon, dans son *Point de lendemain* pourrait s'en souvenir par endroits²⁰¹ ».

Sin embargo, si Mélite pierde la partida en esta versión, cayendo en brazos de Trémicour tras una débil resistencia, la heroína de *L'heureux divorce*, no sucumbe a los encantos de Dorimon, decidiendo volver con su marido:

Je n'ai qu'à me détacher d'une société pernicieuse, à vivre chez moi avec celle de mes amies que mon mari respecte, et que je puis voir sans rougir. [pág. 159]

Mientras Lucile teme ser rechazada por su marido, éste la venera contemplando su retrato, culpándose de su marcha por no haberle prestado atención.

Concluye el cuento con una imagen muy plástica: de vuelta a casa y con la ayuda de Ambroise, el criado de Lisère, Lucile sustituye este retrato por otro que manda hacer a su pintor:

Elle fit venir son peintre, lui ordonna de la représenter échevelée, et de faire couler des larmes de ses yeux. Dès que son idée fut remplie, le tableau fut replacé dans l'appartement de Lisère. [...] Il sort transporté, il vole chez elle, la cherche des yeux, et il la trouve dans la même situation où le tableau la lui avait présentée. [...] Tu ne reviendrais pas à moi si le monde avait pu te séduire; et ce retour volontaire est la preuve de ta vertu. [págs. 163-164]

La moral ha triunfado en este cuento: nunca un divorcio fue tan feliz.

²⁰¹ Angus Martin, *op. cit.*, pág. 155.

Prueba de que en la época *petite maison* formaba parte del espacio libertino la podemos apreciar en algunas obras donde se sustituyó el término por otros neutros. Tal es así en *Julie ou le bon père* (1769), comedia en prosa en tres actos, única obra teatral de Vivant Denon, en cuyo manuscrito aparece dos veces el término *petite maison* (I, 1 y I, 4) para designar la residencia del protagonista masculino, siendo sustituido por *ma campagne* (I,1) y por *maison de campagne* en la versión impresa para omitir su significado libertino. Se trata de una obra que tiene múltiples variantes y muchas tachaduras aparecen en la copia del apuntador, cuyas correcciones se mantendrán en la obra impresa²⁰². Esto demuestra la ambigüedad de la pieza original de Denon y la orientación edificante que se quiso dar a la historia de *Julie* desde el momento en que fue representada en la *Comédie-Française*. La obra, que fue un fracaso, cuenta la historia de un amor virtuoso: Julie –una nueva Antígona– se debate entre el amor a su padre y el amor a Damis que finalmente es aceptado por su suegro. Julie, campesina que vive en una aldea, representa la virtud del campo mientras que Damis encarna un personaje vinculado a la ciudad, lugar del vicio²⁰³.

La tercera obra mencionada por Yve-Plessis es una *nouvelle à tiroirs*, obra anónima de juventud de Jean-François Cailhava de l'Estendoux (1731-1813). *Le souper des petits maîtres* forma parte de los *Contes de l'abbé de Colibri*, volumen que se reimprimió con frecuencia y cuya mejor edición –según Yve-Plessis²⁰⁴– fue la de Didot le jeune, en el año VI²⁰⁵. Sin embargo, la obra es de 1771. Aún no se había perdido en esta fecha el gusto por los *petits soupers*.

²⁰² *Julie ou le Bon Père, comédie en trois actes et en prose...* par M. D* N**, Paris, Delalain, 1769.

²⁰³ Marie-Emmanuelle Plagnol-Dieval, « Julie: une dramaturgie de la vertu? » en: *Vivant Denon. Colloque de Chalon-sur-Saône. 7 et 8 mai 2001*, Comité Vivant Denon, Chalon-sur-Saône, Université pour Tous de Bourgogne, 2001, pág. 90

²⁰⁴ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. X.

²⁰⁵ Jean-François Cailhava D'Estendoux, *Les Contes en vers et en prose de feu l'abbé de Colibri, ou Le Soupé, conte composé de mille et un contes*, Paris, Didot jeune, l'An VI, 2 volumes.

Esta obra nos presenta los relatos que cada personaje cuenta de su iniciación al amor físico y no contiene apenas descripciones espaciales. Sin embargo, nos da una detallada descripción del jardín de la *petite maison* donde transcurre la velada de Ariane seduciendo a Thésée y que veremos en el capítulo IV.

Les malheurs de l'inconstance (1772).

En *Les malheurs de l'inconstance* de Claude-Joseph Dorat (1734-1780) se nos presenta una *petite maison* que el conde de Mirbelle proporciona a su amante, la inglesa Lady Sidley, con el consentimiento y a instancias de su madre. A cierta distancia de París, Mirbelle se ocupa él mismo de acondicionar la casa, de amueblarla, de decorarla, interesándose principalmente por plantar un jardín de flores poco comunes. Él se siente el « arquitecto » de este « templo campestre », donde puede ver a su amante sin que nadie lo vea, gozando del misterio y de la libertad:

Ma famille me rappela, il fallut apprendre cette nouvelle à Lady, il fallut m'en séparer. Avant de partir j'obtins d'elle à force de larmes, de prières et d'instances réitérées qu'elle viendrait bientôt s'établir à Paris. Sa mère y consentit enfin et me chargea de lui chercher un logement, à condition qu'il serait à quelque distance de la ville. Mon premier soin à mon retour ici fut d'exécuter les ordres que j'avais reçus. Je fis arranger cette maison que Sidley occupe aujourd'hui. Sa mère m'avait forcé de prendre des lettres de change pour subvenir à tous les frais de l'ameublement. J'eus soin d'orne l'asile qu'elle devait embellir de tout ce que je savais lui être agréable. Le jardin surtout fut l'objet particulier de mes attentions. Je l'enrichis des fleurs les plus rares. Pouvaient-elles être trop précieuses? Sa main devait les cultiver ou les cueillir! Quand je fus à peu près content je leur écrivis que tout était prêt pour les recevoir. Elles arrivèrent et Sidley me parut entrer avec une joie bien vraie dans le temple champêtre dont son amant avait été l'architecte. Jugez de mon enchantement! Sans être en butte aux regards ni aux propos, je voyais tous les jours ma belle maîtresse. Le nuage répandu sur mon amour semblait lui donner un nouveau prix. Je jouissais à la fois et de l'attrait du mystère et des charmes de la liberté. [pág. 921]

Para eclipsar este pequeño paraíso, aparece Madame de Syrcé que, según escribe en una de las cartas dirigidas al conde, vive « en el lugar más bello del mundo »: « La peinture qu'on en ferait aurait l'air

d'une féerie » [pág. 971]. Sigue la descripción del lugar del que nos ocuparemos en el capítulo de los jardines.

Entre el amor de estas dos mujeres, el de Lady Sydley que le inspira ternura y el de Madame de Syrcé que le despierta pasión, Mirbelle fluctúa, mal aconsejado además por un hombre frívolo, el duque de***, hasta perder la confianza de las dos. Esta obra castiga la inconstancia del protagonista: Lady Sydley abandona la casa –« Il ne m'amenait ici que pour m'y abandonner » [pág. 1025], escribe a su amiga Fani– para encerrarse en un convento de Carmelitas; Madame de Syrcé muere de tristeza y él pretende suicidarse pero su padre le convence para no hacerlo:

Je prive l'humanité de deux femmes qui l'honoraient: l'une est morte !... l'autre s'est ensevelie dans un cloître. Elles est aux Carmélites de***. Je suis obligé de fuir, de m'arracher du sein d'un père et je reste seul dans la nature... pour avoir écouté les conseils d'un homme frivole! [pág. 1047]

Félicia ou mes fredaines (1775).

Muy diferente es *Félicia ou mes fredaines* de André de Nerciat (1739-1800) por su erotismo desenfadado y ningún final que lo castigue o que se pretenda moralizante. La novela reúne muchos aspectos interesantes relativos a la construcción del espacio, especialmente por la soberbia descripción del paraje en que se encuentra la casa de Sir Sydney, con sus jardines y monumentos, y del montaje de los resortes que comunican las diferentes habitaciones así como los trucos disimulados en las paredes y objetos para practicar el voyeurismo.

Dejando cada tema para su epígrafe correspondiente, aquí sólo mencionaremos el carácter libertino de la novela, en la línea de *Les Sonnettes*. Tanto el propietario del castillo de aquella obra como el de la casa de campo de ésta, son unos mirones y ambos confían su secreto a sus jóvenes protagonistas. En ambas obras, la técnica de la época está al servicio del placer.

En buena y divertida compañía, Félicia y sus amigos van a la casa de campo que Sir Sydney acaba de adquirir. Antes de partir, hay una idea premeditada: pasarlo bien, agasajando a los invitados con toda clase de diversiones y placeres:

Sir Sydney nous avait fait promettre de venir bientôt le voir dans une superbe campagne qu'il venait de se procurer. [...] Il s'agissait d'inaugurer gaiement la nouvelle acquisition et de demeurer là tant ou si peu que bon nous semblerait.

Sydney nous avait précédés, [...] accompagné de cuisiniers, d'officiers, de musiciens, en un mot de tout ce qui pouvait contribuer à nous faire passer des jours agréables. [pág. 1203]

En efecto, Félicia nos confirma las bondades de la casa de Sir Sydney:

La maison de Sir Sydney abondait en tout ce qui peut contribuer à faire passer le temps agréablement. Voitures, chevaux de main, équipage de chasse, bateaux, filets, jeu de paume, billard, théâtres, livres, instruments, chère exquisite; tout ce que les gens sensuels et connaisseurs peuvent désirer, toutes les bagatelles qui peuvent amuser les femmes, du jeu, de la musique, de la danse, des feux d'artifice. Par-dessus tout cela, une union parfaite; jour et nuit de l'amour et de la volupté; nous étions vraiment aux Champs-Élysées²⁰⁶. [pág. 1203]

Esta obra enaltece la labor ingeniosa de los arquitectos que trazaban planos llenos de recovecos para el disfrute de sus propietarios, único fin que, según Félicia, como participante del juego, justifica su invención:

Rien n'eût été aussi perfide que ces machines ingénieuses si elles n'eussent pas eu le plaisir pour unique but. Je me proposais d'en donner les figures, de même que le plan de toute la maison qui m'appartient maintenant; mais, outre que mon architecte m'a prié de n'en rien faire, de peur qu'on ne vînt à contrefaire ce qui lui a coûté tant de peine à imaginer, j'ai pensé qu'il était inutile de dévoiler ces secrets à des gens qui pourraient en faire un mauvais usage et pour qui je n'ai pas intention d'écrire. Les voluptueux qui sont assez riches pour se procurer ces superfluités recherchées trouveront aisément des artistes qui rempliront le même objet, peut-être mieux qu'il ne l'est chez moi. (N'oublions cependant pas que la maison appartient encore à Sir Sydney). [pág. 1206]

²⁰⁶ El significado de *Campos Elíseos* es el de « lugar de descanso y recreo ».

Félicia desvela el secreto a d'Aiglemont que envidia a Sydney por tener una casa tan cómoda, que él no se puede permitir:

Le chevalier fut enchanté quand je lui dévoilai tous les mystères des deux entresols. Sydney lui paraissait le plus heureux des hommes de posséder une maison si commode; il regrettait de n'être pas un grand seigneur, afin de pouvoir s'en procurer bientôt une semblable. [pág. 1213]

Félicia se queda en esta casa que le ofrece el placer de una vida apacible, confortable, rodeada de buena compañía y de todo lo que necesita. Final feliz para alguien que estaba destinado a una vida miserable:

Une vie paisible, une société choisie, de l'aisance sans luxe, des plaisirs sans fracas: voilà tout ce qu'il me faut. Le lieu charmant dont vous m'avez fait accepter la jouissance sera ma demeure. [pág. 1268]

Un *proverbe*²⁰⁷ de Simon-Pierre Mérard de Saint-Just (1749-1812), titulado en primer lugar *La folle journée* y publicado finalmente bajo un largo título explicativo: *Oeuvres de la marquise de Palmarèze. L'Esprit des moeurs du XVIII^e siècle ou la Petite Maison, proverbe en deux actes et en prose. Traduit du Congo. Il fut représenté à la cour du Congo*²⁰⁸ et il devait l'être en 1776 le jeudi de la première semaine de Carême sur le théâtre de M^{elle} Guimard, s'il en faut croire le manuscrit trouvé à la Bastille, le 15 juillet de 1789, III^e édition²⁰⁹, debía, según Bruno Pons²¹⁰, ser representado el jueves de Cuaresma en el teatro privado de Mlle Guimard²¹¹:

²⁰⁷ El *proverbe*, « petite comédie dont l'action illustre un proverbe » (1768) (Rey, t. 3, pág. 2989), era un género literario muy al uso entre cierto sector social.

²⁰⁸ Théâtre de société *La Cour du Congo*: « Oui, j'irais tout de go / De Paris à Congo » (chanson impromptu de Piron, dans *Histoire et recueil des Lazzis*, édition critique de Judith Curtis et David Trott, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 338, 1996, pág. 78.

²⁰⁹ Obra mencionada por Gaston Capon, *op. cit.*, págs. XI-XIII.

²¹⁰ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, págs. 84-85.

²¹¹ Marie Madeleine Guimard (1743-1816), primera bailarina de la *Comédie-Française* en París, sigue una brillante carrera hasta 1789. Encarnación de la *ballerine scandaleuse*, mantenida por influyentes protectores, sus ganancias le permiten hacerse un *hôtel particulier*, llamado *Temple de Terpsichore*, con una sala de espectáculos para 500 personas.

Une impure pour laquelle Ledoux²¹² venait de bâtir un hôtel en forme de temple de Terpsichore²¹³ bien visible de tous, dont l'origine des fonds ne devait pas tout aux cachets des spectacles.

Ce proverbe digne de l'enfer de la bibliothèque nationale, démarque sans vergogne la pièce attribuée au président Hénault en lui substituant autour de Mlle de Lesbosie des noms de personnages dans la plus grande tradition de corps de garde gaulois²¹⁴.

Según Capon el título original de este *proverbe* habría sido *La Folle Journée*. « Mais l'auteur appréhenda d'être confondu avec Beaumarchais²¹⁵ et il modifia son enseigne²¹⁶».

Bruno Pons nos dice que en esta obra dialogan los criados a propósito del placer y de la libertad que se disfruta en una *petite maison*, donde se puede cenar en la mayor intimidad y sin escándalo, aludiendo a la mujer de corazón sensible y espíritu libertino –como Bastide pinta a Méliite– capaz de disfrutar de los placeres « que n'interrompt jamais l'oeil malin du public²¹⁷ ».

Point de lendemain (1777)

Terminaremos nuestro recorrido por la narrativa libertina con *Point de lendemain*. Según Jean-Jacques Pauvert, la obra apareció por primera vez en 1777 en los *Mélanges littéraires ou Journal des dames*, dirigido por Dorat²¹⁸. Su autoría se atribuyó tanto a Claude-Joseph Dorat (1734-1780) como a Dominique Vivant Denon²¹⁹ (1747-1825). La versión de 1812 sería la primera edición separada, pero el relato que

²¹² Claude Nicolas Ledoux (1736-1806), arquitecto que recibió muchos encargos de iniciativa privada. La mayor parte de sus construcciones han desaparecido por las renovaciones urbanísticas de París.

²¹³ Musa de la danza, hija de Zeus y de Mnemosine.

²¹⁴ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, págs. 84-85.

²¹⁵ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. XI.

²¹⁶ Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1782), dramaturgo autor de *La folle journée ou le mariage de Figaro*, comedia representada por primera vez en 1784.

²¹⁷ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, pág. 85.

²¹⁸ Jean-Jacques Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques, de Sade à Fallières (1789-1914)*, Paris, Éditions Garnier, 1982, pág. 7.

²¹⁹ Sobre la autoría de la obra, véase Martine Reid, « Denon écrivain » en: *Dominique Vivant-Denon. L'oeil de Napoléon*, Pierre Rosenberg, Marie-Anne Dupuy (com.), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999, págs. 62-65.

Denon publica entonces no es exactamente el mismo que el de Dorat. Si en éste asistimos a la ausencia de amor desde la primera línea –« La comtesse de *** me prit sans m’aimer, continua Damon: elle me trompa » [pág. 73]– en Denon la pasión es la desencadenante del cuento: « J’aimais éperdument la Comtesse de...; j’avais vingt ans, et j’étais ingénu; elle me trompa ». [pág. 35]

Michel Delon, a propósito de las dos versiones, dice en el prólogo de la obra que el héroe de 1812 ya no es el libertino aguerrido de veinticinco años, sino un novicio de veinte años deseoso de aprender de una mujer madura cuya consigna es la de no desperdiciar ningún placer. [pág. 27]

Como en nuestro estudio sobre el espacio las diferencias entre ambas ediciones no son en absoluto relevantes y, sin embargo, nos interesan más los personajes de experimentada seductora y joven ingenuo que los dos consumados libertinos de la primera versión, hemos elegido la última edición como referencia para este análisis.

En *Point de lendemain* se nos cuenta la historia de un capricho: la libertina Mme de T... se lleva de la Ópera al joven Damon –el nombre del joven desaparece en la versión de 1812– y pasa con él toda la noche en su castillo de los alrededores de París, despidiéndolo al día siguiente. De este modo, la seductora ha utilizado al joven para engañar a su marido, a su amante oficial y a la amante del joven. Pero el engaño no ha resultado ser tan ficticio como ella se había propuesto: el joven, sin saber de antemano el papel que tenía que interpretar y Mme de T..., sorprendida lejos de su intención, han disfrutado del encuentro, sin que eso les comprometa a una nueva relación.

El cuento podría ser la alegoría de lo efímero, de las emociones pasajeras. Trousson explica el capricho de Mme de T... por un sentimiento frívolo característico de la época que lleva a la aristocracia a cometer actos que la sustraen de la rutina, del aburrimiento. En busca de una sensación nueva, de un placer momentáneo, efímero, Mme de T... cambia las reglas del juego para cometer una triple traición. Pero

ella no tiene la intención de despedir a su marqués, ni de enemistar al joven con la condesa, y menos aún de iniciar una relación con el joven. Unas horas de ensueño le bastan, el recuerdo de unos momentos vividos con pasión²²⁰.

Del mismo modo que el sentimiento no es verdadero, tampoco lo es el entorno en que se enmarca; la representación teatral empieza en la ópera y a cada acto cambia el escenario: el viaje en carroza hacia el castillo, el enclave a orillas del Sena, las diferentes dependencias del castillo, los jardines. Los decorados, más que artificiales, son sofisticados. Según Trousson, no podría ser de otra manera puesto que a un sentimiento ficticio le corresponde un marco artificial, así como a un sentimiento sincero le correspondería uno natural. El primero necesita de lo imprevisto y de lo insólito, de un mundo creado por el ser humano²²¹.

Cuando Mme de T... dice al joven: « Il semble qu'une main divine vous ait conduit ici » [pág. 36] da comienzo el espectáculo. Pero a diferencia de la ópera, este espectador ingenuo por la edad, se convertirá en actor sin querer y protagonista de una historia repleta de aventura y de placer.

Y esta aventura no podía acontecer en la ciudad, había que recrear un marco lejano, casi exótico, en el campo, donde la naturaleza muestra, a través de todos los sentidos, toda su fuerza y su poder sobre los seres frágiles.

Podríamos decir que la carroza es la transición del espacio urbano al espacio campestre. Primero una sonrisa, luego la mano, el primer contacto físico con él para conducirlo donde ella quiere –como si se llevara a un niño de la mano–: constituyen la alegoría del pecado y de la inocencia.

El joven entra en la carroza de Mme de T..., un espacio íntimo desconocido que va a compartir con una desconocida sin saber adónde

²²⁰ Dominique Vivant Denon, *Point de lendemain* (1777), en: *Romanciers libertins du XVIII^{ème} siècle, op. cit.*, págs. 1295-1296.

²²¹ *Ibid.*, pág. 1297.

se dirigen: fuera de la ciudad, eso sí, lo que le va a significar la separación de su mundo, de su entorno habitual, para entrar en otro medio, lejano y sorprendente en lo que encierra de misterioso y de imprevisto:

Elle sourit, me demande la main, descend, me fait entrer dans sa voiture, et je suis déjà hors de la ville avant d'avoir pu m'informer de ce qu'on voulait faire de moi. [pág. 36]

A sus preguntas por saber dónde lo llevan, obtiene de Mme de T... una doble respuesta que le produce gran perplejidad: una que crea buenas expectativas –van a una residencia muy bella– y otra que genera inquietud –la residencia es del marido–:

Je demandai avec plus d'instance jusqu'où me mènerait cette plaisanterie. « Elle vous mènera dans un très beau séjour; mais devinez où: oh! je vous le donne en mille... chez mon mari ». [pág. 37]

La inquietud del joven por llegar a no sabe dónde se esfuma en el fondo de la carroza. La primera imagen que se le aparece de la vivienda es alegre, pues la luz anuncia la felicidad:

Nous étions là sans presque nous apercevoir que nous entrions dans l'avant-cour du château. Tout était éclairé, tout annonçait la joie [...] [pág. 39]

Los ojos del joven amante ven el buen gusto y la magnificencia en la decoración de la casa, prueba del refinamiento y de la búsqueda del lujo del propietario, que ha sustituido la pérdida de la juventud y, en consecuencia de la belleza, por imágenes voluptuosas. Pero estas imágenes no afectan mucho a nuestra protagonista: él es joven, bello e inocente; sólo siente admiración ante estas imágenes, pues no las necesita. Por eso transforma la casa en templo, la esposa en diosa. Artificio, mentira, apariencia, ironía, cuatro palabras que podrían definir a este matrimonio. De este modo el espacio se convierte en la

expresión de los personajes, de sus vicios y de su mezquindad; la casa ya no es el templo de la pareja, sino sus ruinas:

Je parcours des salons décorés avec autant de goût que de magnificence, car le maître de la maison raffina sur toutes les recherches de luxe. Il s'étudiait à ranimer les ressources d'un physique éteint par des images de volupté. Ne sachant que dire, je me sauvai par l'admiration. La déesse s'empresse de faire les honneurs du temple [...] [pág. 40]

Pero Mme de T... es consciente de formar parte de estas ruinas y quiere, a toda costa, representar su papel de señora de la casa desvelándolas en su antigua magnificencia: « Vous ne voyez rien; il faut que je vous mène à l'appartement de Monsieur » [pág. 40].

Sin embargo, ella misma se delata al descubrir la inexistencia de la vida marital a través de las palabras de su marido: « – Madame, il y a cinq ans que je l'ai fait démolir » [pág. 40].

Después de la cena, M. de T... se retira. Los dos personajes se quedan solos y su mirada anuncia ya que algo va a pasar entre ellos, continuación de lo que había empezado en la carroza y que había sido interrumpido por la llegada a la casa:

Nous nous regardâmes, et, pour nous distraire de toutes réflexions, Mme de T... me proposa de faire un tour sur la terrasse, en attendant que les gens eussent soupé. La nuit était superbe; elle laissait entrevoir les objets, et semblait ne les voiler que pour donner plus d'essor à l'imagination. Le château ainsi que les jardins, appuyés contre une montagne, descendaient en terrasse jusque sur les rives de la Seine; et ses sinuosités multipliées formaient de petites îles agrestes et pittoresques, qui variaient les tableaux et augmentaient le charme de ce beau lieu. [pág. 41]

Contemplación e imaginación componen el cuadro, un cuadro verdaderamente encantador que invita, sin duda, a amar, primero la naturaleza, luego todo lo que contiene. Lo veremos en el capítulo dedicado a los jardines, pero nos parece importante señalar cómo Mme de T... provoca con su actitud los golpes de efecto necesarios para seducir al joven.

« Il faut rentrer, dit-elle, l'air du soir ne nous vaut rien » [pág. 43]. El relente de la tarde es una excusa para volver a la casa. Después de tantos devaneos en el jardín, ¿esta marcha atrás forma parte del juego de Mme de T...? « Elle me força de reprendre le chemin du château » [pág. 44].

En el último momento, cuando llegan al castillo, de nuevo se paran, esta vez para retomar el camino y el juego de la seducción. Vemos cómo camino y seducción progresan de forma paralela. Pero es siempre la mujer la que dirige uno y otro. Ella conoce el camino como conocía el camino de la ciudad al castillo. Él ignora todo, se deja llevar, no sin inquietud:

Nous touchions à la porte [...] [pág. 44]

– Mais, Madame, vous vouliez rentrer... et l'air...

– Il a changé.[pág. 46]

Elle avait repris mon bras, et nous recommencions à marcher sans que je m'aperçusse de la route que nous prenions.

[...] ce voyage, la scène du carrosse, celle du banc de gazon, l'heure, tout cela me troublait. .[pág. 46]

Creemos que los « razonamientos metafísicos » del joven, pura metáfora, corroboran esto último:

Nous enfilions la grande route du sentiment, et la reprenions de si haut, qu'il était impossible d'entrevoir le terme du voyage. [pág. 48]

Baldine Saint-Girons destaca el hecho de que sea la mujer –metáfora de la fragilidad– la que tome las riendas de la aventura, íntimamente ligada a un decorado artificial que, sin embargo, se naturaliza en un entorno en el que los amantes se miran para disfrutar el uno del otro. Naturalizar el teatro y gozar del entorno como de una parte reflejada del otro y de sí mismo es, sin duda, la preocupación fundamental de una sociedad que busca sin cesar el máximo placer²²².

Para mantener el encanto del recorrido y la ilusión del joven, Mme de T... anunciará otro lugar aún más encantador, el *cabinet* donde hace ocho años no ha entrado, queriéndole probar así su verdadero interés

²²² Baldine Saint-Girons, *op. cit.*, págs. 502-503.

por él y creándole nuevas expectativas que demandan la paciencia del joven.

Michel Delon apunta que Mme de T... sabe hacer esperar al narrador, imponiéndole la paciencia del deseo y haciéndole descubrir que el placer del cuerpo empieza más allá de la simple satisfacción sexual. Para ello despliega una brillante puesta en escena donde ensaya sus retozos, ralentizados, engrandecidos por el decorado y el cansancio²²³.

Con el anuncio del *cabinet* es sin embargo la curiosidad la que domina al visitante: la pasión se desvanece, el deseo ha cambiado su objeto, que ya no es la mujer, sino el *cabinet* de la mujer. Las estancias de las que forma parte son a la vez templo y reducto, se encuentran en un lugar de difícil acceso: forman un laberinto con varias salidas, pero hay que conocerlas para no perderse. ¿Hay algo más erótico que mostrar sólo un poco para que el deseo se prolongue?

Justo antes de entrar en el habitáculo, un ruego, el de no compartir con nadie el secreto:

Souvenez-vous, me dit-on gravement, que vous serez censé n'avoir jamais vu, ni même soupçonné l'asile où vous allez être introduit. [pág. 58]

La descripción que sigue ralentiza el relato por la profusión de detalles que llevan a la admiración del narrador. La lentitud de la que habla Delon parece preparar un desenlace espectacular, como si se tratara de un castillo de fuegos artificiales, pero no es así.

Este nuevo santuario que podría ser el espacio definitivo para el amor, la consagración verdadera del amor físico, el acto amoroso, el final feliz del paseo, resulta ser simplemente el último espacio visitado antes de tener que abandonarlo a toda prisa. Este corte brusco, este paso del espacio mágico y delicioso a la realidad del día y del mundo, constituye la salida del espacio ficticio e ilusorio en el que el narrador

²²³ Michel Delon, « Les rythmes de la séduction ou l'invention de la lenteur, de Crébillon à Laclos » en: Dolores Jiménez y Elena Real (eds), *El arte de la seducción en los siglos XVII y XVIII*, Valencia, Universitat de València, 1997, págs. 85-92.

había entrado de la mano de Mme de T... y en el que había empezado a creer. Todo se desvanece como puede desplomarse un edificio. El joven tiene que reaccionar, buscar una solución a su problema: se supone que ha dormido en el castillo, así pues, debe volver a su habitación. La vuelta al mundo de la hipocresía y de la apariencia se expresa a través de las reflexiones del narrador para salir bien parado. La naturaleza le ayuda a abandonar el mundo de lo mágico: el aire fresco y puro es el oxígeno que necesita para respirar, y respirar aquí quiere decir: vivir la realidad sin hacerse ilusiones, estar seguro de sí mismo y de sus sentimientos, razonar, pensar, no sólo sentir. Desaparecido el encantamiento, no queda más que ingenuidad: una naturaleza que ya no es artificial, creación de arquitectos, pintores o escultores, sino real. No obstante, el regreso al mundo real no es percibido como doloroso, al contrario, es positivo, un gran espacio abierto, por oposición al encantamiento que era opresivo, sin salida, un espacio cerrado:

[...] la confidente, en entrant précipitamment, me dit: « sortez bien vite, il fait grand jour, on entend déjà du bruit dans le château ».
Tout s'évanouit avec la même rapidité que le réveil détruit un songe, et je me trouvai dans le corridor avant d'avoir pu reprendre mes sens. Je voulais regagner mon appartement; mais où l'aller chercher? [...] Le parti le plus prudent me parut de descendre dans le jardin, où je résolus de rester jusqu'à ce que je pusse rentrer avec vraisemblance d'une promenade du matin.
La fraîcheur et l'air pur de ce moment calmèrent par degrés mon imagination et en chassèrent le merveilleux. Au lieu d'une nature enchantée, je ne vis qu'une nature naïve. Je sentais la vérité rentrer dans mon âme, mes pensées naître sans trouble et se suivre avec ordre; je respirais enfin.[pág. 61]

La hipocresía de este mundo real se confirma por la presencia y las explicaciones del Marqués:

[...] c'est le hasard qui semble me conduire ici: je suis censé revenir d'une campagne voisine. [pág. 63]
[...] Rentrons; j'ai de l'impatience d'en rire avec Mme de T... Il doit faire jour chez elle. J'ai dit que j'arriverais de bonne heure. Décemment il faudrait commencer par le mari. Viens chez toi, je veux remettre du poudre. [pág.65]

El azar, elemento recurrente en el texto, viene a ayudar al joven:

« Il est neuf heures: allons de ce pas chez Monsieur ». Je voulais éviter mon appartement, et pour cause. Chemin faisant, le hasard m'y amena: la porte, restée ouverte, nous laissa voir mon valet de chambre qui dormait dans un fauteuil [...] [pág. 65]

Continuando con la hipocresía reinante, el Marqués es invitado a quedarse, mientras que al joven se le invita cortésmente a dejar la casa con el pretexto de su mal aspecto:

On fit à mon ami les plus grandes instances pour s'arrêter. On voulut le conduire chez madame [...] Quant à moi, on n'osait, disait-on me faire la même proposition, car on me trouvait trop abattu pour douter que l'air du pays ne me fût pas vraiment funeste. En conséquence, on me conseilla de regagner la ville. Le Marquis m'offrit sa chaise [...] [pág. 66]

Para completar el cuadro, el Marqués le ofrece su carroza. Había llegado en la de Mme de T..., se marcha en la de su amante, carroza que va a llevarle a su mundo, a su ambiente, a los brazos de su amante, allí de donde le habían sacado para jugar con él un poco al amor: « Je montai dans la voiture qui m'attendait ». [pág. 69]

En el contexto libertino no hay mañana para el amor, sólo existe el momento: ninguna posesión puede darse nunca por definitiva, pues la posesión se inscribe en el instante, y el instante se consume enseguida²²⁴.

Saint-Girons, refiriéndose a *Point de lendemain*, considera que la obra describe magníficamente el tipo de gozo indisolublemente erótico y estético que constituía una de las aspiraciones fundamentales de la época. La negación del curso del tiempo, anunciada desde el título, tiene por contrapartida una extraordinaria inflación del decorado espacial que se convierte en el personaje central del relato. Todo ocurre como si la evanescencia del tiempo fuera la única condición que permitiera a la magia del lugar desplegar su poder literalmente irresistible. *Bosquets enchanteurs, banc de verdure, temple d'amour, jeux d'eaux et de lumière* explican por sí solos el amor carnal al que

²²⁴ Jean Starobinski, *op. cit.*, pág. 10.

sucumben dos jóvenes, sin duda bellos y sensuales, pero ambos con otros compromisos²²⁵.

Para la investigadora, la calidad de la puesta en escena, el onirismo de las situaciones, la suerte de paseo permanente en el que el lector sigue a los protagonistas, la intromisión cruel de los personajes al final del relato, hacen de este cuento una obra maestra del género²²⁶.

Hemos procurado exponer el panorama general relativo a las *petites maisons*, tanto desde el punto de vista de la realidad que los estudiosos nos han transmitido, como de la ficción que los escritores de la época nos han legado y que son reflejo de aquélla. Podríamos pensar que los autores han cargado las tintas a la hora de perfilar la aristocracia que deambula por estos escenarios, dando pruebas de un libertinaje sin límites. ¿Es posible que copiaran un modelo de perfecto libertino como el duque de Richelieu, que midieran a todos los demás por el mismo rasero? ¿Se puede pensar que, siendo burgueses en su mayoría los autores mencionados, era lógico que parodiaran las costumbres censurables de los aristócratas?

Trousseau responde con claridad a la pregunta: a los escritores no les movía sólo el recelo que pudieran sentir por no pertenecer a la clase privilegiada, sino sobre todo la fascinación que sentían por la permisividad y la inmoralidad de esta sociedad galante, y que disimulaban censurando la frivolidad de unos seres despreocupados por completo de los problemas materiales. Al escribir sobre esta sociedad de la *fête galante*, los autores contribuyeron a difundir una visión conformista del mundo, seguramente más imaginaria que realista, y la imagen de un microcosmos regido por reglas estrictas, cuyo código constituía el buen tono. Aunque esta sociedad se fue ampliando con los que, a fuerza de comprar funciones y cargos, siguieron el mismo modelo de vida, participando en la ética nobiliaria y en el mito que la sostiene, exaltando su diferencia y su alteridad, la aristocracia y sus comportamientos siguen siendo el referente cuyo

²²⁵ Baldine Saint-Girons, *op. cit.*, pág. 502.

²²⁶ *Ibid.*

ideal hay que respetar e imitar. De este modo, el medio evocado constituye la homogeneidad de una alta aristocracia atenta siempre a desmarcarse de la burguesía enriquecida. Los héroes, despreocupados por los problemas económicos, viven pendientes de comprar algún cargo que les otorgue el rango social que les corresponde por nacimiento²²⁷.

Pero, además, en una época de esplendor para la novela, como género que se nutre de la realidad –de ahí el éxito de la novela epistolar o de las memorias– nos resulta difícil creer que la sociedad mundana en que coinciden describir estos escritores sea pura fantasía. Como tampoco podemos pensar que la pintura de Fragonard o de Boucher o que los grabados de Moreau le Jeune no son representaciones reales de este entorno.

En todo caso, a pesar de que la Revolución y las intervenciones posteriores destruyeron la mayoría de *petites maisons* de París, donde menos espacio hay para la duda es en las descripciones de estos lugares, pues dejando de lado la dificultad que entrañaría para los escritores inventárselas, hay demasiadas coincidencias entre unas y otras. En cuanto al mobiliario y a los objetos que contienen, son copias de los que podemos admirar en los museos.

A partir de estas coincidencias llegaremos a establecer una tipología de las *petites maisons*, desde las fachadas hasta el último rincón del edificio, demostrando que son instrumento imprescindible para la creación de la narrativa libertina, aliado en sus aventuras, andamio para su trama y estructura para su discurso, que bien podría sugerir una arquitectura de los sentidos.

²²⁷ Raymond Trousson (dir.), *op. cit.*, págs. XXVIII-XXIX.

II

Las fachadas del siglo XVIII francés y su representación en la narrativa libertina

1. Las fachadas del siglo XVIII francés

Es éste un capítulo difícil de abordar, desde el punto de vista de la tesis que sostenemos: que la arquitectura y las bellas artes de la época se ven reflejadas en la narrativa que estudiamos. La dificultad estriba en la casi ausencia de descripciones de fachadas en nuestras obras. Partiremos, pues, de las escasas descripciones que nos han dejado algunos de sus autores.

Pero además nos encontramos con el hecho de que las reurbanizaciones llevadas a cabo en el siglo XIX por Haussmann, destruyeron numerosos *hôtels particuliers* y *folies*. Otras construcciones fueron sucesivamente remodeladas a lo largo de este siglo, de modo que sólo conservaron algún vestigio arquitectónico o decorativo del XVIII. La investigadora Pardailhé-Galabrun confirma el hecho: al recorrer actualmente las calles más antiguas –y las menos desfiguradas por el tiempo– de París, podemos hacernos una vaga idea de la fisonomía de estos edificios. Pero el entorno ha cambiado tanto, los edificios han sufrido tantas remodelaciones, que nos cuesta imaginar una calle parisina del siglo XVIII²²⁸.

El libro de Capon es muy valioso porque, además de todos los datos que aporta en relación a las *petites maisons*, presenta doce dibujos de estas construcciones desaparecidas, de modo que podemos al menos hacernos una idea de cómo eran.

²²⁸ Annik Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens. XVII^e-XVIII^e siècles*, op. cit., pág. 211.

En el primer capítulo hablábamos del contraste entre la verticalidad de los inmuebles situados en el centro de la ciudad y la horizontalidad de los que se construían en el extrarradio, como la mayoría de las casas de Passy y de Auteuil, que sólo tenían dos pisos por encima de la planta baja. Siguiendo a Pardailhé-Galabrun, « dans des localités de la couronne suburbaine, plus éloignées de la Capitale, l'ampleur des terrains est telle que les maisons prennent leurs aises et s'étalent en largeur sur peu d'étages²²⁹ ».

Al hilo de esta cuestión, observamos que el movimiento inmobiliario poco ha cambiado en las ciudades. Hoy en día, en las capitales, sigue existiendo la misma tendencia a abandonar el centro de la ciudad por nuevas zonas de expansión. Como consecuencia, la parte más vieja de la ciudad sufre una degradación apenas frenada por planes municipales de rehabilitación. Con la inmigración, inquilinos pobres ocupan el barrio viejo, mientras constructoras e inmobiliarias hacen su negocio con los propietarios deseosos de estrenar un piso en la zona de moda. Pues bien, un fenómeno similar ocurría ya en el siglo XVIII, pues la diferencia entre los precios más bajos y los más altos de edificios en venta no paran de aumentar. Mientras que las casas antiguas, situadas en pleno centro de la ciudad se degradan y pierden su valor, las casas nuevas cuyo número se multiplica en los barrios nuevos, en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII, cuestan sumas astronómicas. Las primeras se convierten en el refugio de los asalariados más desfavorecidos, mientras que las segundas acogen a los parisinos más acomodados²³⁰.

Según Annik Pardailhé-Galabrun, la ciudad moderna empieza a surgir en los barrios periféricos, a partir de 1720-1730, y aumenta considerablemente sobre todo en la segunda mitad del siglo, bajo la influencia de la « especulación inmobiliaria » y del « crecimiento demográfico²³¹ ».

²²⁹ *Ibid.*, pág. 217.

²³⁰ *Ibid.*, págs. 198-199.

²³¹ *Ibid.*, pág. 223.

Sin embargo, si seguimos comparándonos con aquella época, hay una diferencia importante respecto al hecho de ser propietario de la vivienda que ocupamos. Sin obviar que en España, en concreto, no existe una política inmobiliaria que fomente los pisos de alquiler, uno de los objetivos principales del español medio es la compra de una vivienda en la que se hipoteca por mucho tiempo, a veces para toda la vida. En el París del siglo XVIII no era tan normal ser propietario de la vivienda ocupada, ni siquiera para las familias acomodadas, que poseyendo varias propiedades, preferían pagar un alquiler por su residencia habitual²³².

Sería un trabajo muy interesante estudiar los edificios originarios del siglo XVIII que siguen en pie, con todas las modificaciones sufridas, pero consideramos que no es éste el espacio adecuado para hacerlo y que se trata de un trabajo que concierne más a un historiador o a un arquitecto.

Sin embargo, hemos hecho un recorrido por estos edificios, gracias a las referencias encontradas en los sitios web de los distintos distritos parisinos que ofrecen datos históricos muy completos sobre calles y edificios, así como a la guía ilustrada *Paris Monuments* de Michel Poisson que aporta mil dibujos de construcciones emblemáticas que han pervivido a lo largo del tiempo, presentadas por distritos y de las que vamos a ver algunos ejemplos. Las hemos seleccionado en función no sólo de la fecha de construcción, sino de las características que presentan y que conforman un estilo definido en los tratados de arquitectura de la época.

Completamos el trabajo con las fuentes que hemos venido utilizando hasta ahora: tratados de arquitectura, manuales de historia de la arquitectura, diccionarios especializados.

²³² *Ibid.*, pág. 195.

1.1. Teoría y crítica sobre las fachadas

Como nuestro centro de interés estriba en la decoración exterior del edificio, solamente apuntaremos unas líneas generales sobre los materiales de construcción utilizados para su revestimiento, para lo cual nos hacemos eco de las palabras de Anne Lorain que lo sintetiza así:

Nous savons que les matériaux utilisés pour la construction des immeubles de rapport entre 1700 et 1750 sont de trois types: le pan de bois, qui, depuis l'ordonnance de 1667, doit être recouvert de plâtre pour éviter les incendies, les moellons et pierres recouverts de plâtre, qui sont les matériaux les plus courantes et les moins coûteux, et enfin la pierre de taille avec mortier de chaux et sable, qui est employée pour les édifices nobles et les hôtels particuliers²³³.

Estos mismos materiales se seguirán utilizando hasta finales de siglo, tal como hemos podido comprobar en los tratados de arquitectura consultados. Sin embargo, la presentación de los ingredientes en la obra final sí va a cambiar. Antes de ver la evolución de los jardines, nos parece interesante dar una visión de conjunto, pues si nos pusiéramos en el lugar de la persona que llega a una de estas residencias, veríamos todo el exterior, es decir, la construcción y su jardín.

Desde este punto de vista, nos llama la atención que la fachada barroca, profusamente decorada, animada, diera a un jardín recortado con simetría, geométrico; la fachada neoclásica, cuya decoración es sencilla, lineal, mira sin embargo a un jardín natural. Starobinski reconoce en el hecho la « oposición » equilibrada del orden y de la variedad, ante la « fusión » imposible de ambas cualidades exigidas por tradición en la arquitectura:

Le système baroque opérant une sorte de double croisement. A un jardin rationalisé, il opposait des façades souvent végétalisées: le règne de l'homme et celui de la nature restaient certes distincts, mais

²³³ Anne Lorain, *Les immeubles de rapport à Paris: 1700-1750*, mémoire de maîtrise, Paris IV, 1978 (sous la direction du Pr Thuillier), pág. 13.

échangeaient leur figure en s'interpénétrant à des fins de décoration et de prestige. En revanche, le parc « à l'anglaise » où l'intervention de l'homme veut se faire invisible, doit offrir le spectacle majestueux de la volonté de la nature [...]»²³⁴

Veamos cómo teorizan los arquitectos a propósito de estas fachadas, ofreciendo algunos ejemplos para ilustrar el capítulo.

En el prólogo a su tratado *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Jacques-François Blondel escribe una declaración de principios que argumenta desde el ejemplo, esforzándose en parecer ecléctico, aunque a todas luces se decanta por la arquitectura clásica:

[...] en effet j'ai taché d'approfondir les anciens auteurs, et de puiser dans leur manière de décorer cette simplicité mâle qui les a faits estimer dans les siècles passés, et qui les fait encore admirer dans celui-ci. J'ai aussi examiné les productions de nos Architectes modernes, je les ai suivis dans l'exécution de leurs Édifices, soit à Paris, soit aux environs, et j'ai réfléchi sur leurs différentes manières de bâtir, tant par rapport à la construction, qu'à l'égard de la distribution et de la décoration intérieure ou extérieure.

[...] Je n'ai pas non plus négligé les occasions de m'entretenir avec les Seigneurs des lieux que j'ai visités, et leur lumière naturelle jointe à l'expérience qu'ils avaient fait de leur propre demeure, m'a fait connaître plus d'une fois les avantages ou les vices de leurs Bâtimens. [t.I, pág. i/b]

La obra de Blondel, de carácter didáctico, está dirigida a los jóvenes arquitectos, a los que quiere motivar en la realización de la buena arquitectura, algo difícil de conseguir si se dejan influir por el gusto del siglo, por la novedad:

Si je n'ai pas rempli entièrement mon dessein, j'ai taché du moins de ne pas tomber dans la sécheresse et la stérilité de quelques-uns de nos nouveaux bâtimens particuliers. Je conviens qu'il est assez difficile à décorer présentement d'une manière qui ne se ressente pas du goût du siècle, de même qu'il serait mal-aisé de ne pas écrire dans le goût de son temps et de sa Nation; mais c'est toujours quelque chose que d'approcher de ce beau moderne que nous ont laissé nos prédécesseurs, et je me trouverais heureux si je pouvais par mon émulation pour cette Reine des Beaux-Arts, exciter les jeunes gens qui veulent professer la

²³⁴ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, op. cit., pág. 205.

bonne Architecture à ne pas quitter de vue ces vrais principes, par un esprit de nouveauté. [t. I, i.j./iv]

En la *Introduction à l'Architecture*, vuelve a la misma idea, definiendo qué es para él « el buen gusto de la Arquitectura » que lleva a la « perfección de un edificio »: la conjunción de la simplicidad noble y de la armonía entre todos las Artes que intervienen en su construcción:

Rempli de cet amour pour l'Architecture, je n'ai pu résister au désir de communiquer au public mes sentiments sur la décoration moderne: la vanité de me donner pour Auteur, ne m'y a aucunement engagé, et mon principal objet n'est que de paraître digne de l'affection des Sçavants et de la confiance des personnes qui se plaisent aux Bâtimens. Je souhaite que mon projet fasse l'effet que je me suis proposé, et qu'il excite nos Compatriotes à rendre leurs productions publiques, afin d'inspirer les élèves à venir le bon goût de l'Architecture, la noble simplicité, et l'harmonie judicieuse que doivent avoir entre eux tous les Arts qui concourent à former la perfection d'un Edifice.

Mon intention surtout est d'engager ceux qui veulent professer l'Art de bâtir à puiser dans l'ancienne Architecture les premiers éléments de l'Art et que par là on accoutume son génie à connaître ce qui est véritablement beau et à éviter tout ce que les caprices de la nouveauté ont introduit depuis quelques années. [t. I, pág. XV]

En las *Réflexions préliminaires sur l'Architecture en général* concluye:

[...] un bâtiment peut avoir toute sa perfection et qu'on y trouve une agréable correspondance des Parties avec le tout.

Outre la distribution d'un bâtiment qui consiste à bien arranger toutes les pièces qui le composent, il y a encore une autre sorte de distribution qui regarde la décoration, tant intérieure qu'extérieure; et le mérite d'un Architecte est d'en rendre toutes les parties parfaitement relatives les unes aux autres. [t. I, págs. 3-4]

El período que comprende los años 1740-1774 de la historia de la arquitectura francesa, desde la llegada de Piranesi²³⁵ a Roma hasta la muerte de Jacques-François Blondel (1705/8-1774), es decir, el fin de la arquitectura francesa –*l'architecture à la française*– y el nacimiento de

²³⁵ Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), dibujante, grabador y arquitecto italiano, aunque no destacó por sus proyectos de arquitectura, sino por los numerosos libros de láminas que publicó –alrededor de veintiséis– y que contribuyeron a desarrollar el gusto por la antigüedad.

la arquitectura neoclásica –*architecture à l'antique*–, lo hemos estudiado a través de la historia de la arquitectura de Pêrouse de Montclos²³⁶, que nos ha sido de gran ayuda para no desviarnos de nuestro recorrido cronológico, fijándonos en el período que abarcan nuestras obras literarias, así como para consultar algunas dudas que nos han planteado las fuentes originales.

Además, nos ha parecido interesante buscar otros puntos de vista sobre la arquitectura de la época, como la del contemporáneo Denis Diderot (1713-1784) o la de un anónimo periodista decimonónico.

Veamos, en primer lugar, el punto de vista de Diderot.

En julio de 1760, en la *Correspondance littéraire*, revista de Grimm²³⁷, Diderot se queja de que los arquitectos de su época tienen una idea global de los elementos arquitectónicos, lo que empobrece las construcciones porque no se conciben para un fin determinado. Elogia a los clásicos, en cuyas obras se veía perfectamente a qué estaban destinadas, como por ejemplo el templo de Minerva. Diderot considera que el arquitecto tiene la obligación de imprimir carácter a su obra, de modo que su función sea transparente desde todos los puntos en que pueda contemplarse:

Je ferai ici deux observations: la première, c'est que la plupart de nos artistes n'ont que des vues générales et vagues des frontons, des chapiteaux, des colonnes, des corniches, des croisées, des niches; jamais d'idées particulières. Ils ne songent point à demander: Quel est l'objet principal de mon édifice? Qu'est-ce qui s'y passera? Quelles sont les circonstances du concours qui s'y fera? qu'arrive-t-il dans ces circonstances? D'où il s'ensuit que l'édifice qu'ils construisent est beau, mais qu'il ne convient pas plus à l'endroit où il a été élevé qu'à un autre; bien différents en cela du célèbre architecte qui bâtit le temple de Minerve dans la citadelle d'Athènes. De quelque endroit qu'on regardât son édifice, on voyait que c'était un temple, et l'on voyait encore que c'était celui de Minerve, et que c'était le temple d'une citadelle. L'architecture est un art borné, dit-on; oui, dans l'esprit des architectes; mais en lui-même, je n'en connais point de plus étendu. Qu'on fasse entrer dans son projet la considération du temps, du lieu, des peuples,

²³⁶ Jean-Marie Pêrouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Mongès, Éditions du patrimoine, 2003.

²³⁷ Melchior Grimm (1723-1807), escritor y crítico alemán, redactor de *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (17 volúmenes, 1812-1813) que informaba a diversos príncipes extranjeros de la vida intelectual de París.

de la destination, et l'on verra varier à l'infini la proportion des pleins, des vides, des formes, des ornements, et de tout ce qui tient à l'art. [...] J'exigerais [...] de celui qui doit construire un édifice qu'on en devinât la destination d'aussi loin qu'on l'apercevra²³⁸.

Un hecho importante en la época lo constituye el gran interés suscitado por la arqueología y, en consecuencia, por los viajes a los lugares de antiguo esplendor donde aún se conservan los grandes monumentos. En 1758 David-Leroy (1724-1803) publica, a su vuelta de Grecia, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* y Europa descubre así la arquitectura griega. Algunos la considerarán superior a la romana, obteniendo el mayor éxito en Inglaterra²³⁹.

Este retorno a la exaltación de las grandes obras monumentales explica también la concepción de *Oeuvres d'Architecture* de Marie-Joseph Peyre (1730-1785), aceptando todo lo expuesto anteriormente por otros arquitectos sobre los órdenes de arquitectura, ya que en este momento no se pretende su perfeccionamiento, sino establecer los grandes preceptos generales de la arquitectura.

En 1795 se publica una nueva edición, póstuma, de la obra que había publicado por primera vez en 1765. Su hijo nos aporta, a modo de homenaje, la biografía del arquitecto en su *Notice sur la vie de l'auteur*, alabando su buen quehacer, refiriéndose en primer lugar a las investigaciones que su padre llevó a cabo en Italia, a las que debe su esplendor la Arquitectura de la época; en segundo lugar, precisa las renovaciones que el arquitecto ha emprendido en la arquitectura y que redundan en una mayor sencillez de las formas, en el aligeramiento de la decoración, tomando como modelo a los clásicos: creando peristilos y pórticos con columnas independientes. Por último, hace referencia a las enemistades que sufrió su padre, al rechazo que recibió en un primer momento la Academia por sus ideas totalmente opuestas a lo que entonces promulgaba la institución. [« Introduction »]

²³⁸ Diderot, « Juillet », en: Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (1812-1813), Paris, Garnier frères, 1878, t. 4, juillet 1760, pág. 250. Consultado en Gallica-BNF.

²³⁹ Pérouse de Montclos, *op. cit.*, pág. 391.

En la « Introducción » a su tratado, Peyre confiesa su amor por la arquitectura clásica, recuerda que fueron Vitrubio²⁴⁰ y más tarde Palladio²⁴¹ los que recogieron sus preceptos, ilustrándolos con sus monumentos conservados y ataca a la arquitectura moderna o francesa, que impera desde principios de siglo, alejada de la bella arquitectura que se practicaba en el siglo anterior, siguiendo modas y falsos principios que frenan el progreso de las artes. Por último, otorga al arquitecto que busca la belleza en los modelos de romanos y griegos, la suficiente autonomía para variar estos modelos con detalles que impriman diferencias de carácter en los órdenes según la situación y la conveniencia de los lugares que decore. [pág. B]

En *Du génie dans l'architecture* afirma que el arquitecto de talento debe proyectar todo el conjunto de un edificio desde el principio, de modo que la combinación de todas las partes, tanto en el plano como en el alzado haga imposible quitar o añadir algo sin destruir la armonía general. Si esto falla, es la prueba infalible de que la obra no es buena:

Ce qui exige le plus de génie dans l'Architecture, c'est l'ensemble général d'un édifice; l'union des formes, tant en plan qu'en élévation; les belles proportions des masses avec les détails; la pureté de ces mêmes détails; et lorsque cet ensemble est bien combiné, il faut qu'il paraisse impossible d'en pouvoir rien ôter, ni ajouter, sans en détruire l'harmonie générale: car, lorsqu'une pensée est susceptible de pouvoir être variée, c'est une preuve infaillible qu'elle n'est pas très bonne.

²⁴⁰ Arquitecto romano del s. I. a.C.

²⁴¹ Andrea Palladio ((1508-1580), arquitecto italiano del renacimiento tardío. Tras estudiar a fondo los tratados de Vitrubio, el único legado teórico de la arquitectura romana, publicó *Le Antichità di Roma* (1554), guía excepcional sobre las ruinas de la ciudad eterna. En Vicenza y sus alrededores construyó numerosos edificios residenciales y públicos. En sus obras combinó libremente muchos de los elementos del lenguaje clásico, de acuerdo con las exigencias del emplazamiento o de las necesidades funcionales de cada edificio y compartió la búsqueda renacentista de las proporciones armónicas. Sus fachadas se caracterizan por una excepcional elegancia basada en la sencillez y la serenidad compositivas. Palladio fue el primer arquitecto que desarrolló un sistema organizado para la disposición de las habitaciones privadas. También fue el primero que ubicó en edificios residenciales pórticos con frontones, propios de los templos clásicos, como los que se pueden contemplar en las cuatro fachadas idénticas de *Villa Rotonda*, compuestas por seis columnas jónicas sobre un elevado podium precedido por una escalinata. Los edificios de Palladio a menudo incorporaban soluciones ingeniosas, en ocasiones para facilitar la entrada de luz, o para hacer más cómodos los tránsitos entre distintas estancias. Otra de sus aportaciones a la historia de la arquitectura fueron los tratados, entre los cuales destaca *I quattro libri dell'Architettura* (1570, segunda edición en 1580), que se convirtió en un canon para la arquitectura occidental de los siglos venideros.

L'homme de génie conçoit, à la fois, tout son ensemble. [pág. B]

El talento indica también al arquitecto el carácter, siempre nuevo, que debe imprimir a cada tipo de construcción. El que no tenga ese don especial, únicamente copiará lo que hasta ese momento se haya construido:

C'est le génie qui indique à l'Architecte le caractère qu'il doit donner à chaque espèce de bâtiment. Qu'un homme ordinaire élève un palais, un temple, une fontaine, un arsenal, il emploiera, dans ces édifices, l'Architecture qu'il a vue, et ne donnera pas à chacun de ces bâtiments le caractère qui lui convient, parce qu'il faut faire du neuf pour donner ce caractère, et c'est ce qui n'appartient qu'à l'homme de génie. [pág. B 2 8]

Considera también que no es la riqueza la que ennoblece un edificio, sino la belleza de las proporciones y de las masas. Según él, hay que tener cuidado con la riqueza excesiva porque puede resultar pesada a la vista e intentar compensar las partes sencillas con las ricas, en fin, buscar la armonía y el equilibrio de los que sólo el talento sabe dotar a un edificio:

Ce n'est pas la grande richesse qui donne de la noblesse à un bâtiment, ce sont les belles proportions et les belles masses. La richesse est quelquefois nécessaire; mais lorsqu'il y en a trop, elle fatigue l'oeil; il faut des parties simples pour faire valoir celles qui sont riches, et c'est le génie seul qui sait donner à un bâtiment toute l'harmonie dont il est susceptible. [pág. B 2 8]

Concluye diciendo que la única manera de alcanzar lo sublime en arquitectura, como en todas las artes, es hacer estudios en profundidad e imitar durante largo tiempo a los clásicos. Sólo así se podrá llegar a la belleza verdadera que constituyen la novedad y la sencillez:

Il est, dans l'Architecture, comme dans tous les arts, la seule source du vrai beau; c'est-à-dire, du neuf accompagné de la simplicité. Voilà le sublime; et le génie n'y parviendra jamais plus sûrement que par une étude profonde, et une longue imitation des anciens. [pág. B 2 8]

En la *Dissertation sur les distributions des anciens relativement aux nôtres*, Peyre se queja del lento progreso de la arquitectura en Francia y de los titubeos a la hora de construir columnatas, en las que las columnas aún aparecen unidas en las obras realizadas bajo Luis XIV, contraviniendo así los principios de la arquitectura clásica:

C'est ce qui a été cause que nous sommes parvenus, très lentement, à faire des progrès, en France, dans l'Architecture. Quoique nous ayons eu d'habiles architectes depuis le règne d'Henri II, ce n'est que dans le siècle de Louis XIV, que l'on a osé faire des colonnades; encore a-t-on accouplé les colonnes, ce qui est tout à fait contraire aux principes de la belle Architecture des anciens. [pág. C]

Se muestra implacable cuando sostiene que al menos se podía haber imitado a los clásicos en las obras de los soberanos, pero nadie se ha atrevido a hacerlo. Sarcástico, nos remite a los romanos que construían a lo grande las casas de los particulares, mientras en Francia se ha construido modestamente las de los príncipes:

Du moins, aurions-nous pu imiter quelquefois le grand genre des anciens, et l'employer dans les palais des souverains; mais nous ne l'avons pas osé. Les Romains traitaient les maisons des particuliers en grand; nous traitons en petit celles des Princes. [pág. 12]

Entre 1751 y 1772 se realiza *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, obra colosal a la que nos vamos a remitir en la parte dedicada a la arquitectura.

En *Architecture proprement dite*, la primera parte del trabajo, como era habitual en la mayoría de los tratados de arquitectura publicados en la época, se recogen los cinco órdenes de arquitectura en Principes généraux concernant les ordres et les principaux membres d'Architecture, justificando su estudio en primer lugar por ser la parte que más atañe al gusto del arte así como el conocimiento más indispensable para adquirir los medios que permitan juzgar la belleza exterior de los edificios. Este conocimiento, además, será necesario para ver la relación esencial que el interior de una construcción debe guardar con el exterior y los medios de conciliar estas dos ramas del arte con la

construcción, tres partes que constituyen la arquitectura propiamente dicha:

Nous commençons ces éléments par les ordres d'Architecture, comme la partie qui appartient le plus au goût de l'art, et comme la connaissance la plus indispensable pour acquérir les moyens de juger de la beauté extérieure des édifices en général. D'ailleurs cette connaissance nous conduira dans la suite à concevoir la relation essentielle que les dedans d'un bâtiment doivent avoir avec les dehors, et les moyens de concilier ces deux branches de l'art avec la construction, trois parties qui constituent l'Architecture proprement dite²⁴².

En los grabados se ilustran dos órdenes muy utilizados por los arquitectos modernos, sólo alterados por la negligencia de algunos de ellos (creemos que se refiere a los que intentaron crear un « orden francés »): el corintio y el compuesto (llamado así por responder a la combinación del orden corintio y el jónico), llamados « órdenes delicados », por su ligereza y elegancia, frente al dórico o al jónico puro, más pesados:

Le chapiteau corinthien est regardé comme le chef-d'oeuvre de Callimaque, sculpteur grec, chapiteau qui a été imité par tous nos modernes, et qui n'a guère souffert d'altération que par la négligence de quelques-uns de nos artistes; chapiteau enfin qui a donné naissance à l'ordre qui porte son nom [...] Ce chapiteau est composé de huit volutes *a*, de deux rangs de feuilles *b*, et de huit calicules *c*; ses feuilles s'imitent de l'Olivier ou de l'Acanthe, selon leur application à l'Architecture²⁴³.

En la segunda parte, *Observations générales sur les trois ordres grecs appliqués en particulier à plusieurs monuments érigés pour la magnificence*, insisten en la importancia de aplicar bien los órdenes en la arquitectura conforme a la función del edificio, respondiendo a la relación íntima que debe haber entre el interior y el exterior:

Nous ne craignons pas de l'avouer ici; la juste application des ordres à l'Architecture est plus essentielle que l'on ne se l'imagine ordinairement. Combien ne voyons-nous pas de bâtiments dont l'usage intérieur exige extérieurement un air de solidité, et qui ont pour décoration dans leur dehors un ordre moyen ou délicat; et d'autres dont la destination

²⁴² Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie. Architecture* (1751-1772), Tours, Inter-Livres, 1994, pág. 1.

²⁴³ *Ibid.*, pág. 4.

semble exiger de l'élégance, avoir dans leur façade un ordre ou une expression rustique, comme s'il était indifférent de négliger la relation que ces deux parties doivent avoir ensemble²⁴⁴?

En la quinta parte, *Observations générales sur les Maisons royales et les Palais, appliquées en particulier à un grand Hôtel*, nos interesa ver la diferencia que establecen entre las residencias señoriales y los palacios de los reyes. En primer lugar, nos aportan una definición de *hôtels*: «residencias de los grandes señores, son edificios construidos en las capitales, y donde residen habitualmente »; en segundo lugar nos dicen qué hay que evitar en este tipo de construcciones respecto a los palacios reales: su tamaño y magnificencia, que se traduce en techos más bajos y en consecuencia, en la menor elevación de las fachadas:

Les hôtels, demeures des grands seigneurs, sont des bâtiments élevés dans les capitales, et où ils font habituellement leur résidence. Le caractère de leur décoration exige une beauté assortie à la naissance et au rang des personnes qui les font bâtir; néanmoins ils ne doivent jamais annoncer cette magnificence réservée seulement pour les palais des rois.

[...] il faut se ressouvenir d'éviter dans ces différents genres de composition la grandeur et la magnificence du ressort des palais des rois; la grandeur, parce que l'intérieur des appartements étant nécessairement moins vaste chez les particuliers que chez les grands, les hauteurs des planchers doivent produire dans les dehors moins d'élevations, moins de magnificence, parce qu'il est de convenance que les ornements soient répandus avec moins de ménagement dans les maisons royales, que dans toute autre espèce de bâtiment²⁴⁵.

En la parte sexta *Observations générales sur les maisons particulières, appliquées à un bâtiment régulier distribué dans un terrain très irrégulier*, se da una definición de *bâtiments particuliers*: « con este nombre se conocen dos tipos de viviendas, unas destinadas a la residencia de los ciudadanos ricos, en las que residen habitualmente, las otras, las que los habitantes hacen construir en las ciudades para asegurar una parte de sus ingresos, cediéndolas en alquiler a los comerciantes, a los artesanos, etc. » Después, se hacen unas consideraciones sobre cómo deben ser estas viviendas: las primeras han de tener un carácter que no responda ni a la belleza de los *hôtels* ni a

²⁴⁴ *Ibid.*, pág. 7.

²⁴⁵ *Ibid.*, pág. 10.

la sencillez de las casas corrientes. Los órdenes de arquitectura no deben formar parte de su decoración, a pesar de la opulencia de los que las mandan construir. No sólo porque quedarían insignificantes dada la poca elevación de las dependencias, sino porque estos órdenes deben reservarse para las construcciones de cierta importancia, en las que pueden causar un bello efecto gracias a su mayor diámetro; recuerda, además, que la arquitectura debe tener un buen estilo, que la ornamentación, cuando es necesaria, debe estar bien repartida y que las fachadas deben ser regulares:

Sous le nom de *bâtimens particuliers* on comprend deux sortes d'habitations, les unes destinées à la résidence des riches citoyens, et où ils font leur demeure habituelle; les autres, celles que les habitans font élever dans les cités pour assurer une partie de leur revenu, en les donnant à loyer aux commerçans, aux artisans, etc. Les premiers doivent avoir un caractère qui ne tienne ni de la beauté des hôtels, ni de la simplicité des maisons ordinaires. Les ordres d'Architecture ne doivent jamais entrer pour rien dans leur décoration, malgré l'opulence de ceux qui les font élever (a). Non seulement ces ordres y deviennet trop petits à cause du peu d'élévation des pièces, mais ils doivent être réservés pour les bâtimens de quelque importance, ne produisant un véritablement bel effet que lorsqu'ils peuvent avoir un certain diamètre. A leur défaut, dans les premier bâtimens, dont il s'agit, il faut seulement faire usage de l'expression d'un de ces ordres, pour l'appliquer selon le goût ou le rang de celui qui doit l'habiter, et se ressouvenir que l'Architecture doit toujours être d'un bon style; les ornemens, quand ils sont nécessaires, répandus avec choix; et les façades régulières²⁴⁶.

De 1771 a 1777 datan los seis volúmenes –de los que tres son de texto y tres de ilustraciones– del *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution et constructions des Bâtimens* de Blondel, obra que continuó el arquitecto Pierre Patte (1723-1814). En el capítulo IV del primer tomo, titulado *Observations sur la décoration des façades*, expone sus ideas sobre « la admiración que puede causar la arquitectura », y que se traduce en que la belleza de la ordenación del exterior de un edificio, la comodidad del interior y la solidez de la construcción deben estar íntimamente ligadas, de modo que respondan todas las partes a la idea del conjunto y nada se eche a faltar en ellas.

²⁴⁶ *Ibid.*, pág. 11.

En realidad, su teoría coincide con la de Peyre no sólo en lo que respecta a la unión de las partes, sino también por su llamada de atención sobre la necesidad de estudiar en profundidad cada una de las partes, en la importancia que concede al hecho de seguir los modelos griegos y romanos, sin servilismos, al contrario, buscando la originalidad; pero él también menciona la solidez y la ligereza de los árabes y elogia la comodidad y atractivo de la distribución francesa. Al contrario que Peyre, no se muestra crítico con la arquitectura de la época:

Pour qu'un édifice, ou plutôt pour que l'Architecture puisse être trouvée véritablement admirable, il faut donc que la beauté de l'ordonnance des dehors d'un bâtiment, la commodité des dedans et la solidité de sa construction, ne se démentent jamais, et que ces trois objets y semblent réunis de manière à ne laisser rien à désirer absolument. Sans doute ce que nous semblons exiger n'est pas sans difficulté, parce qu'assez communément les connaissances des particuliers de ces trois objets ont fait dans tous les temps l'étude séparée de quelques-uns de nos Architectes; et que pour que l'ordonnance, la distribution, la constructions d'un Édifice public, d'un Palais, d'un Hôtel fussent telles que nous le désirons, il faudrait qu'on eût fait d'abord, lors de ses études, des recherches profondes sur chacune de ces parties, ensuite des tentatives pour parvenir à leur parfaite conciliation; il faudrait que leur décoration imitât d'assez près, la beauté et la perfection de celle des Grecs et des Romains, la solidité et la légèreté de celle des Arabes; enfin la commodité et l'agrément de notre distribution Française. Au reste, la décoration, la distribution, l'appareil d'un bâtiment, pour être véritablement admirables, chacun dans leur genre, ne doivent rien tenir d'une imitation trop servile; pour que les différentes parties de l'Art puissent acquérir ce titre, il faut que ces trois branches de l'Architecture portent un certain caractère d'originalité qui les distinguent de la classe ordinaire. [t. I, págs. 382-384]

En 1780 se publica *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* de Le Camus de Mézières. El título ya nos indica el tratamiento que el autor concede al talento del arquitecto, unido el arte a las sensaciones que experimentamos. En la línea del sensualismo por la que aboga este arquitecto e interpretando sus consideraciones conforme a la época que le tocó vivir, encontramos la siguiente comparación:

L'architecture est comme une belle femme, elle doit plaire par elle-même, il lui faut peu d'ornements. [pág. 33]

Como los arquitectos antes mencionados, él también muestra su preferencia por el orden corintio. Diciendo lo mismo que aquéllos, en él encontramos más pasión al elogiar este bello orden elegante y majestuoso:

Quelle beauté ! quelle élégance n'offre pas le chapiteau de la colonne Corinthienne ? Les premières feuilles d'achante s'y développent avec majesté, les secondes avec harmonie, relativement au premier rang. Les calicules soutiennent avantageusement le tailloir. Que leur naissance est heureuse ! Que ce chapiteau est bien couronné ! C'est à juste titre qu'il a fait l'admiration de tous les siècles. [págs. 33-34]

El arquitecto también se muestra pragmático respecto al arte, haciendo mención del aspecto primordialmente utilitario de las viviendas:

Le but de l'Art est de mettre la vie des hommes en sûreté dans leurs habitations, avant de les leur rendre agréables. [pág. 38]

De nuevo asistimos a la teoría de la armonía que debe reinar en la arquitectura. La diferencia respecto a las teorías de los otros arquitectos estriba en que Le Camus de Mézières habla de « placer » más que de « belleza »; como los anteriores, remite a la naturaleza, pero al placer que nos reporta la naturaleza, gracias a la armonía que en ella reina y que nos « seduce » por la relación que tienen sus partes con su todo:

[...] de l'harmonie dépend l'unique et le vrai moyen de plaire dans l'Architecture. [...] Tout ce qui plaît dans la nature nous charme par l'harmonie qui y règne, nous séduit par le juste rapport des parties de chaque objet [...]

C'est donc l'analogie et le rapport des proportions, l'heureux accord des plans, des masses, des élévations, celui de chaque partie avec son tout, les caractères de grandeur, de magnificence, de noblesse, de grâce, de simplicité, etc. qui doivent obtenir l'approbation générale, et causer ce plaisir, cette jouissance intellectuelle, le but le plus satisfaisant des Beaux Arts. [págs. 41-42]

Este « goce intelectual » que según él nos debe producir el arte, como uno de sus objetivos, lo ilustra nuevamente haciendo una comparación con el cuerpo de una mujer que « quiera gustar », en la que cuerpo y aderezos se acorden:

Il faut dans une femme qui cherche à plaire, que la proportion des parties du corps autorise et soutienne sa parure. [pág. 43]

Actualmente una comparación de este tipo sería inimaginable en un tratado de arquitectura o, en su caso, sería considerada aberrante, pero creemos que para la época una comparación así tiene el valor de dotar a los preceptos arquitectónicos de un carácter menos árido y más humano, más « sensorial ». Vitrubio, para la teoría sobre la proporción, había utilizado también el cuerpo humano, pero el de un hombre; como haría más tarde el propio Blondel en sus grabados de los órdenes de arquitectura. Pero introducir el cuerpo femenino en un trabajo de este calibre, es poco menos que « rompedor ».

Otro elemento que huye de la monotonía son los contrastes de luz y sombra que empiezan a cobrar importancia desde el dibujo. Esto obedece no sólo a un gusto artístico sino sobre todo a un fin comercial: los proyectos se dibujan y la persona que ha de aprobarlos decide en función del atractivo de su presentación. Por lo tanto, el arquitecto debe ser también dibujante y dibujar bien, marcando y realzando las partes que más sensaciones pueda producir en la persona que ha de dar el visto bueno al proyecto:

Le trait, le contour des profils, les accessoires, les ornements, tout a sa perfection et son caractère particulier. ... Les jours, les ombres distribuées avec art dans une composition d'Architecture, concourent à l'effet et à l'impression qu'on veut produire, ils déterminent la réussite. [pág. 43]

Diderot, en su *Essai sur la peinture* del Salón de 1765, afirma que, si bien la arquitectura ha originado la pintura y la escultura, es a estos dos artes a los que debe su perfección, y añade:

[...] je vous conseille de vous méfier du talent d'un architecte qui n'est pas un grand dessinateur. Où cet homme se serait-il formé l'oeil ? où aurait-il pris le sentiment exquis des proportions ? où aurait-il puisé les idées du grand, du simple, du noble, du lourd, du léger, du svelte, du grave, de l'élégant, du sérieux ? [t. X, pág. 512]

El dibujo es tan importante que, cuando se pasa del plano a la obra, el resultado será que un edificio abierto a la luz del día y bien aireado producirá una sensación agradable y alegre; un edificio más cerrado producirá un efecto serio y triste:

Un édifice très éclairé, bien aéré, lorsque tout le reste est parfaitement traité, devient agréable et riant. Moins ouvert, plus abrité, il offre un caractère sérieux: la lumière encore plus interceptée, il est mystérieux ou triste. [pág. 43]

En lo que se refiere a la distribución de las viviendas, se remite nuevamente a la relación que debe existir entre las partes para asegurar el carácter del conjunto, de ahí su *analogía*, tal como la llamaban los griegos:

[...] dans les détails des distributions, une suite de divisions relatives les unes aux autres, assure le caractère général. [págs. 43-44]

Sin duda, el arquitecto que más va a desarrollar la idea de « carácter » en la arquitectura, será Boullée²⁴⁷, alumno de Boffrand²⁴⁸ y de Blondel, que ha pasado a la historia de la arquitectura como el creador de una

²⁴⁷ Étienne-Louis Boullée (1728-1799), arquitecto y dibujante. Edificó *hôtels particuliers* (hôtel de Brunoy, 1774) y castillos (Chaville, 1764) que se inscriben en la corriente de una arquitectura sobria y austera, característica del estilo Luis XVI. Influidado por los libros de Piranesi y por las publicaciones posteriores a los viajes arqueológicos, imaginó proyectos de monumentos colosales (*cénotaphe* de Newton, 1784) y de edificios públicos (anfiteatro para 300.000 espectadores).

²⁴⁸ Germain Boffrand (1667-1754), alumno de Girardon y de Jules Hardouin Mansart. Seguidor de los preceptos clásicos de sus maestros, supo integrar con gusto la decoración rocalla en sus construcciones, *hôtels particuliers* en París (hôtel Amelot de Gournay, 1695). Sus proyectos en Europa contribuyeron a la difusión del arte francés. Es autor de *Livre d'architecture* (1745).

arquitectura *parlante*, es decir, portadora de un mensaje. Pérouse de Montclos nos describe muy bien la evolución de la regla de «conveniencia » hacia el principio de « carácter »:

C'était contrevenir à la règle de convenance qui dit qu'un édifice ne doit paraître que ce qu'il est. Cette règle, établissant une graduation des signes en relation avec la hiérarchie des valeurs et des privilèges, caractéristique de la société d'ordres, était tenue pour essentielle dans le classicisme à la française. Les partisans de celui-ci ne se faisant plus entendre ou ayant cessé de parler, l'« inconvenance » n'était plus sanctionné. Cependant la vieille règle était en train de se muer en un très vigoureux principe, celui du caractère. Un édifice est réputé avoir du caractère lorsqu'il produit des sensations en rapport avec sa destination: l'église doit inspirer le recueillement; le théâtre doit mettre le cœur en fête; la prison, faire peur. La convenance est une règle de bienséance; le caractère, une vertu physique²⁴⁹.

Los expertos lo dicen: estos cambios son el fruto de las doctrinas sensualistas procedentes de Locke²⁵⁰ y de Condillac, que han ido haciendo mella paulatinamente a lo largo del siglo. En vez de buscar la esencia de lo bello, los arquitectos tienen como objeto el efecto o las sensaciones que la obra arquitectónica sea capaz de producir²⁵¹: «L'architecture des Lumières tend vers l'expression des grandes émotions²⁵² ».

El segundo punto de vista de alguien ajeno al entorno de la arquitectura, lo encontramos en el *Magasin pittoresque*²⁵³ de 1852, en la sección dedicada a *Études d'architecture en France, ou notions relatives*

²⁴⁹ Pérouse de Montclos, *op. cit.*, págs. 407-408.

²⁵⁰ John Locke (1632-1704), filósofo inglés, autor de *An Essay concerning Human Understanding*, 1690 (Trad. Pierre Coste, « Essai Philosophique concernant l'entendement humain », Amsterdam, 1755).

²⁵¹ Pérouse de Montclos, *op. cit.*, pág. 408.

²⁵² Daniel Rabreau, « Architecture », en: Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, pág. 104.

²⁵³ *Le Magasin pittoresque*, « périodique français illustré d'éducation populaire », fundado en 1833 por Édouard Charton (1807-1890), su director. En 1914/18 seguía publicándose como revista bimensual, de entretenimiento, con artículos diversos sobre historia, viajes, poemas, folletines, etc.

²⁵³ Eudoxo de Cnido (408-355 a.C.), sofista que destacó por la elegancia de su elocución y por su don de la improvisación.

à l'âge et au style des monuments élevés à différentes époques de notre histoire. Firmado por Eudoxe²⁵⁴, se nos habla de Jacques-Germain Soufflot (1714-1781), autor de la iglesia de Sainte-Geneviève –actual Panthéon de París– (en 1757 empiezan las obras, en 1764 se coloca la primera piedra, terminándose en 1780), que junto con la iglesia de Saint-Sulpice, de Servandoni, son consideradas por el autor las obras más relevantes del reinado de Luis XV:

Reconnaissons cependant que l'oeuvre de Soufflot est certainement la plus remarquable du dix-huitième siècle, tout en étant une nouvelle preuve de cette direction imprimée à l'architecture qui tendait à lui faire perdre toute originalité en voulant la ramener à reproduire quand même la disposition et les formes des monuments de l'antiquité²⁵⁵.

A continuación, el mismo autor nos presenta a Jacques-François Blondel, como un arquitecto que, sin haber construido monumentos notables, ha sido un gran transmisor de conocimientos sobre la arquitectura, volcado a la enseñanza de su doctrina; sin embargo, el cronista, suponemos que a raíz del « convencimiento de Blondel de someter la arquitectura a puros principios fijos e invariables », se pregunta si la creación de escuelas de arquitectura en el siglo XVIII ha contribuido o no al progreso del arte:

Depuis Vitruve (le seul des auteurs anciens ayant écrit sur l'architecture dont les ouvrages nous soient parvenus) combien ne pourrait-on pas citer d'auteurs qui se sont occupés de la théorie de l'architecture. Au seizième siècle, les architectes étaient à la fois théoriciens et praticiens. En Italie, Vignole, Serlio, Palladio, etc; en France, Jean Bullant, Philibert Delorme, Perrault, Blondel, Chambray, Boffrand, etc. ont écrit des traités qui leur ont survécu. Ces divers artistes n'ont point prétendu imposer leurs principes: il se sont contentés de les exposer; mais au dix-huitième siècle appartient plus particulièrement l'origine des écoles et de l'enseignement public de l'architecture. Ce serait ici une occasion naturelle d'examiner s'il y a lieu de s'applaudir de la création d'un enseignement public et uniforme, si les écoles ont contribué au progrès de l'art; mais ce serait nous hasarder trop loin de notre sujet; qu'il nous suffise de dire que le doute semble permis à cet égard²⁵⁶.

²⁵⁵ Édouard Charton (dir.), « Soufflot » en: *Le Magasin pittoresque* de 1852, pág. 252.

²⁵⁶ *Ibid.*, « Blondel », pág. 252.

Escribe el articulista que Blondel abrió una escuela particular cuando contaba treinta y cuatro años; sus lecciones contribuyeron en combatir la frivolidad y el capricho que imperaba en las construcciones privadas:

La célébrité que s'acquirent en peu d'années plusieurs de ses élèves appela l'attention de l'Académie sur le maître, et elle se l'associa en 1755. De plus, elle le désigna comme professeur officiel. Blondel justifia ce choix par un zèle des plus remarquables, et ses leçons contribuèrent à combattre la frivolité et le caprice qui avaient fini par dominer dans les constructions privées. L'intérêt qu'il professait pour ses élèves lui fit solliciter du marquis de Marigny des récompenses destinées à stimuler leur émulation, et il regarda comme un des plus beaux jours de sa vie celui où il put annoncer aux jeunes gens placés sous sa direction que le roi accordait des médailles d'argent à ceux qui, chaque mois, remporteraient des prix sur des programmes donnés²⁵⁷.

Eudoxe nos resume los principios profesados por Blondel:

[...] admiration sans bornes pour les monuments grecs et romains, et application des formes et des éléments de l'architecture antique aux monuments français en admettant cependant les modifications réclamés par les besoins et le goût contemporains; dédain profond pour l'art du moyen âge, vain effort de la barbarie; peu d'estime pour la Renaissance, considérée comme une tentative imparfaite²⁵⁸.

Concluyendo con este punto de vista de un escritor de mediados del siglo XIX, nos parece especialmente interesante la comparación que establece entre los principios desarrollados en las lecciones de Blondel con los edificios contruidos en la misma época:

[...] on sera forcé de convenir que l'architecture du temps de Louis XV présente une certaine unité qui en fait un art constitué, unité si rare à établir et qu'on chercherait en vain dans nos productions contemporaines. Il y avait alors une autorié influante et reconnue, celle des artistes supérieurs, en présence de laquelle les médiocrités individuelles restaient impuissantes²⁵⁹.

Hacia los años setenta, la construcción privada en París sufre algunos cambios debido a la influencia de la monumentalización general de la arquitectura; curiosamente se pierde comodidad e intimidad en favor de la « espectacularidad » que las dimensiones y la

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, pág. 253.

abertura de las residencias muestran, sobre todo en los grandes espacios de la periferia:

L'ambition était encore de concilier ordonnance et commodité, mais en sacrifiant un peu de la seconde à la première. L'intimité, privilège des riches dans la promiscuité des villes, souffrit un peu de cette concession à la grandeur. Le prestige tout neuf des édifices publics renversait la tendance multiséculaire au renforcement de cette intimité. L'architecture française avait déjà donné des exemples de demeures urbaines ouvertes, exposées comme un monument public, sur les quais, sur les places et sur les rues principales. L'ouverture va se faire presque d'elle-même par le transfert des hôtels à la mode dans des quartiers neufs, un peu périphériques, sur les promenades, les boulevards et au-delà, et par une nouvelle articulation du logis et du jardin²⁶⁰.

¿Qué ha cambiado, pues, en el espíritu de los propietarios de estas casas? Hasta ahora, satisfacían su vanidad mostrando sus lujosas mansiones entre sus iguales, en un espacio reservado, oculto al espectador plebeyo. De ahí que no fueran de gran dimensión y que la privacidad estuviera disimulada en medio de un bosque, tras altos muros. El lujo, la comodidad, se encontraban en el interior de las residencias; incluso las fachadas no llamaban la atención especialmente.

Ahora, sin embargo, parece que las nuevas residencias quieran competir con los espacios públicos: por eso las fachadas se vuelven grandiosas y los jardines se ofrecen a la vista de los paseantes, sin muros que los oculten.

Una lectura positiva de esta evolución sería la integración de estas construcciones a la ciudad de París, contribuyendo no sólo a un nuevo y racional trazado urbanístico, sino también a la armonía arquitectónica por la que tanto han profesado los arquitectos.

²⁶⁰ Pérouse de Montclos, *op. cit.*, pág. 437.

1.2. Modelos de fachadas

Una de las principales características del primer cuarto de siglo es el aligeramiento de la decoración exterior. La fachada que da a los jardines del *hôtel Matignon*²⁶¹, sito en el nº 57 de la *rue de Varenne*, en el distrito VII, iniciado por Jean Courtonne en 1721 nos ofrece un buen ejemplo: los órdenes han desaparecido, el centro del edificio se resalta por su forma poligonal, pero los *pavillons d'angle* no están muy marcados. Unas sencillas armaduras marcan los ángulos, las ventanas ya no tienen frontón y aparecen como simples aberturas en el muro continuo resaltado por la cornisa y la balaustrada que la corona.

Construido para Chrétien-Louis de Montmorency-Luxembourg, príncipe de Tingry, el *hôtel* fue vendido antes de finalizar las obras de construcción a Jacques de Matignon, comte de Thorigny, quien en 1723 confió al arquitecto Jean Mazin la terminación de la obra.

Courtonne resolvió hábilmente el problema de la diferencia entre la fachada que da al patio y la que da al jardín, mucho más ancha. La misma solución se encontrará luego en muchos *hôtels* de París.

En el capítulo III –*De la décoration des façades*– del tomo I de *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, Jacques-François Blondel nos describe las fachadas de una casa de la que aporta láminas con sus alzados y los planos de distribución:

J'ai tâché de donner à cette façade de Bâtiment de la richesse sans confusion, et de la rendre magnifique autant par la proportion de son Architecture que par la répartition de ses ornements.

²⁶¹ En este *hôtel* vivió Talleyrand en 1810. Fue sede de la embajada de Austria-Hungría de 1888 a 1914. Más tarde lo compró el Estado, convirtiéndose en 1935 en la residencia del presidente del *Conseil*, y, desde 1958 la del Primer ministro. El *hôtel* posee uno de los más bellos jardines particulares de París, que se extiende hasta la calle de Babylone.

Ce bâtiment est élevé sur une Terrasse et semble y pyramider. [t.I, pág. 179]

L'Architecture qu'on voit s'élever au milieu de ce bâtiment, n'est que le corps du Salon placé au milieu de la face opposée: je l'ai mis en demi teinte. Le portique de l'avant-corps du milieu de cette façade, est ouvert et soutenu par deux colonnes Ioniques, dont chacune est groupée avec un pilastre qui forme ressaut sur cet avant-corps; un Fronton couronne l'ordre d'Architecture et se trouve terminé par un groupe d'enfants qui s'élève au-dessus des autres ornements dont les acrotères sont ornés: le tympan de ce Fronton n'est enrichi que d'un petit trophée... mais ce bâtiment n'étant pour ainsi dire qu'un Pavillon qui se peut embrasser d'un seul coup-d'oeil, j'ai cru devoir donner une agréable uniformité à toute sa décoration. [...] Une balustrade [...] couronne tout cet Edifice [...] [t. I, pág. 180]

[...] la distribution est seulement différente, et c'est cette variété qui plaît dans un Bâtiment par les divers objets qu'elle offre à la vue. [t. I, pág. 181]

En el distrito IV, en el nº 31 de la rue des Francs-Bourgeois, se encuentra el *Hôtel d'Albret*, mandado construir en 1563 por el condestable de Montmorency. No se sabe el nombre del arquitecto. Hacia 1630, Gabriel de Guénégaud emprendió algunas obras, más tarde su hijo Henri –Mansart efectuó reformas en 1640– que lo deja a su hermana, esposa del mariscal d'Albret. En 1740, Jean-Baptiste du Tillet compra el *hôtel* y manda construir la fachada de la *rue des Francs-Bourgeois* a Jean-Baptiste Vautrain, al que sucedió Jean-Baptiste Courtonne.

Se trata de una magnífica fachada de estilo Louis XV, de un gran refinamiento, decorada en la parte central por un balcón de elegante curvatura. Cabe destacar la calidad de las barandillas del artesano de hierro forjado Hallé, así como la de los batientes esculpidos de la puerta de entrada. El conjunto constituye un bello ejemplo del estilo rocalla.

Para la estudiosa Pardailhé-Galabrun, el *hôtel d'Albret* constituye un ejemplo de imbricación entre vivienda y lugar de trabajo –algo corriente en la época y que se ha mantenido hasta bien entrado el siglo

XX-, lo cual se percibe no sólo en el interior sino también en el exterior del edificio:

L'étroite imbrication, qui règne entre lieux d'habitation et lieux de travail, ne se perçoit pas seulement de l'intérieur de ces logements, mais aussi, dans certains cas, de la rue: l'hôtel d'Albret, rue des Francs-Bourgeois, où meurt, en 1744, Jeanne Lefèvre d'Ormesson, épouse de Jean-Baptiste du Tillet, marquis de La Bussière, présidente au Parlement, accueille, au rez-de-chaussée, deux boutiques louées, ainsi que des pièces d'habitation et des dépendances, à un marchand sellier²⁶².

El actual ayuntamiento del distrito IX, sito en el nº 6 de la *rue Drouot* fue en el siglo XVIII el *hôtel d'Augny*²⁶³. El nombre es del propietario, el *fermier général* Augny y fue construido por Charles-Étienne Briseux entre 1748 y 1752, aunque las alas datan de 1870.

Según Pérouse de Montclos, Charles de Wailly (1729-1798), alumno de Legeay²⁶⁴ y gran premio de 1752, arquitecto del primer *théâtre de l'Odéon* en colaboración con Peyre, es quizá el arquitecto más completo y más complejo de su generación:

Son projet de façade de palais, primé en 1752, est presque une provocation: l'échelle imposée d'un pouce par toise n'a pas été respectée; la composition, toute romaine, ne contient aucun de ces poncifs sur lesquels les académiciens de Paris fondent leur jugement. Mais ceux-ci se sont laissé séduire par la virtuosité du dessinateur. Laxisme accidentel qui appellera une sévère réaction ! Mais la bride est lâchée. [...] En De Wailly se conjuguent un intérêt pour l'antique, presque nouveau, et un intérêt pour le baroque toujours persistant; et aussi les talents de l'architecte et ceux du peintre: il sera de l'Académie de peinture comme de l'Académie d'architecture²⁶⁵.

En 1742, Ange-Jacques Gabriel (1698-1782) sucedió a su padre como Primer arquitecto. A partir de este nombramiento y lejos de las turbulencias que agitan la Europa artística, Gabriel desarrolla una

²⁶² Annik Pardailhé-Galabrun, *op. cit.*, pág. 221.

²⁶³ En 1836 se convirtió en la propiedad del banquero Aguado quien remodeló la decoración. Fue finalmente comprado en 1849 por la ciudad de París instalándose allí el distrito IX en 1860 tras la anexión a París de muchos municipios periféricos.

²⁶⁴ Jean-Laurent Legeay (1710-1786), seguidor de Piranesi y autor también de dibujos visionarios repletos de fantasía.

²⁶⁵ Pérouse de Montclos, *op. cit.*, págs. 384-385.

carrera lineal: continuador de la herencia transmitida, la enriquece con los aportes más serios del rococó.

Gabriel gozará siempre de la estima de Luis XV, buen conocedor de la arquitectura, y tras una larga vida profesional, dimitirá al morir el rey. Según Pérouse de Montclos, todo el arte de Gabriel se concentra en el *pavillon Français* (llamado así por encontrarse en el centro de un *jardin à la française*) que construyó en Trianon en 1749 por encargo del rey, quien deseaba un lugar agradable para disfrutarlo junto a Madame de Pompadour:

Tout l'art de Gabriel ou presque tient dans ce petit pavillon français (1749) qu'il construit, à la faveur de la paix d'Aix-la-Chapelle, à proximité du Grand Trianon. Ce pavillon représente pour Louis XV l'idéal du style français²⁶⁶.

En él encontramos elementos comunes a Versalles y al *Grand Trianon* de Luis XIV: la construcción en planta baja, las puertas-ventanas, los almohadillados continuos, los resaltos múltiples, etc.:

Les baies en plein-cintre, inscrites dans un renforcement rectangulaire, et les baies rectangulaires avec agrafes à la clef sont des citations du Grand Trianon²⁶⁷.

Pero también presenta rasgos novedosos: el plano en cruz del pabellón sobre un círculo de escalones, albergando un salón circular, anuncia ya la fascinación por las figuras geométricas puras que dominarían en la arquitectura francesa, alcanzando su apogeo en los proyectos utópicos y monumentales de Boullée y de Ledoux a finales de siglo²⁶⁸.

²⁶⁶ *Ibid.*, pág. 394.

²⁶⁷ *Ibid.*, pág. 395.

²⁶⁸ Bernard H. Dams et Andrew Zega, *La Folie de bâtir. Pavillons d'agrément et folies sous l'Ancien Régime*, Paris, Flammarion, 1995, págs. 74-75.

Criticado por los conservadores o tachado de reaccionario, Gabriel fue un arquitecto incomprendido:

Les progressistes considèrent qu'il mena un combat d'arrière-garde et entrava l'évolution nécessaire de l'architecture vers les projets visionnaires de la Révolution. Cette opinion est en partie légitime à l'endroit des grands bâtiments publics que Gabriel réalisa pour Louis XV, symboles de la splendeur royale telle que Jules Hardouin-Mansart et Louis XIV l'avaient définie [...] Ses défenseurs eux-mêmes sous-estiment la valeur de ses oeuvres secondaires: les pavillons de jardin et de chasse, ainsi que les ermitages, apparemment mineurs, subirent très peu les contraintes d'un programme précis, constituant d'excellents «laboratoires» où s'élaborèrent des projets qui n'auraient jamais pu se réaliser²⁶⁹.

No podemos dejar de mencionar el *Petit Trianon*, modelo del neoclasicismo francés, que representa, según los especialistas, « la quintessence du raffinement et de l'élégance architecturale, où se cristallise la tradition classique française²⁷⁰ ».

El *Petit Trianon* se encuentra en el ángulo de una terraza, aunque dos de sus fachadas tienen un primer nivel de basamento que no tienen las otras dos:

La plus remarquable de celles-ci est une discrète et parfaite concession au goût du temps pour les porches à colonnes: cette façade n'ayant pas de soubassement, les colonnes sont au sol comme dans l'architecture antique²⁷¹.

Fue éste el último y el más suntuoso *ermitage* de Madame de Pompadour. La soledad del rey (el ingeniero Antoine-Joseph Lurion inventó dos mesas mecánicas para que cenara sin sirvientes) y la falta de espacio en Fontainebleau contribuyeron a la extensión del proyecto, que pronto se pareció a un pequeño castillo:

En mai 1762, Gabriel agrandit les façades, qui comptèrent cinq baies, et développa son plan à partir d'un carré parfait, afin de satisfaire aux proportions qu'exigeaient la colonnade et les pilastres des façades attenantes, une nécessité qui enrichit subtilement l'édifice²⁷².

²⁶⁹ *Ibid.*, págs. 76-77.

²⁷⁰ *Ibid.*, págs. 77-78.

²⁷¹ Pérouse de Montclos, *op. cit.*, pág. 395.

²⁷² Bernard H. Dams et Andrew Zega, *op. cit.*, pág. 79.

Las obras se emprendieron en 1762 pero hubo que pararlas por falta de fondos; se reanudaron varias veces pero en 1768, cuando el arquitecto entregó las llaves al rey, aún no estaba acabado. En 1770 Luis XV pasó allí su primera noche en compañía de Madame Du Barry.

En 1774 el rey contrajo la viruela y volvió a Versailles. Al subir al trono, Luis XVI regaló el pabellón a María Antonieta, quien haría de él su dominio, recibiendo a sus íntimos, recluyéndose allí de la antipatía que le profesaba el pueblo.

En l'*Encyclopédie* encontramos un proyecto de un gran *Hôtel*. La medida viene dada en *toises*, cada una equivalente a casi dos metros. El gran patio indica por su aspecto el rango del personaje que debía habitarlo, sin embargo no hay antepatios ni otros elementos más propios de la suntuosidad de los palacios reales. La ilustración está firmada por Jacques-François Blondel.

[...] ces pérystiles en colonnades donnent un air de dignité à ces sortes d'habitations, qui les distinguent des maisons ordinaires, sans pour cela leur donner la somptuosité des palais des rois, qui se manifeste non seulement par beaucoup plus d'étendue, mais encore par des avant-cours, des places d'armes, et une infinité d'autres dépendances de leur ressort²⁷³.

Como ejemplos que ilustran la preferencia de los autores respecto a la no utilización de los órdenes de arquitectura en las casas particulares, se nos indican, a pie de página, los siguientes:

(...) Une maison particulière bâtie par M. Cartault pour M. Janvri, rue de Varenne, faubourg S. Germain, est telle que nous la désirons. Le bâtiment élevé pour M. d'Argenson, alors Chancelier de M. le Duc d'Orléans, par M. Boiffraud, rue des Bons-Enfants, est encore un exemple de ce que nous recommandons²⁷⁴.

En el distrito XIX, antiguo *Faubourg de Montmartre*, en el n° 119 de la *rue de Ménilmontant*, se encuentra la *Maison de Carré de*

²⁷³ Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *op. cit.*, pág. 11.

²⁷⁴ *Ibid.*

Beaudouin, que lleva el nombre de su propietario, Nicolas Carré de Beaudouin, quien encargó su construcción a Pierre-Louis Moreau-Desproux hacia 1770.

Se trata de una gran casa de campo, conocida en la época por el nombre de *folie*, única superviviente de todas las que había entonces en las pendientes de Belleville²⁷⁵. Inspirada en las villas italianas de Palladio, no puede verse desde la calle al estar integrada en un orfanato.

Con el *hôtel Guimard*, construido por Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) en 1770 en la *Chaussée-d'Antin*, unos centenares de metros más al norte, entra en escena un nuevo tipo de persona que encarga un proyecto de arquitectura: la actriz, la cantante o la bailarina mantenida con lujo:

La vogue du théâtre a fait passer les exploits de ces artistes de l'alcôve à la scène: ces filles participent avec talent à la mutation du privé en public. Hier, belles recluses, elles habitaient des hôtels construits pour elles et renfermés sur eux-mêmes suivant la tradition; gloires écloses, elles se commandent, aux dépens de leurs amants, princes et financiers, des demeures d'avant-garde, sortes de décors praticables à l'échelle de la ville. L'hôtel avec théâtre privé construit pour mademoiselle Guimard, la danseuse, était un temple de Terpsichore, la muse de la danse, dont la figure était couronné à la façade principale. Cette façade était puissamment centrée sur une abside à colonnade empruntée aux thermes romains, peut-être par l'intermédiaire de l'œuvre de Neufforge²⁷⁶ ou de celle des Adam²⁷⁷. Les percements étaient réduits: en place des fenêtres d'étage, on trouvait des tables décoratives à l'antique. Ces tables sculptées en bas-relief, utilisées en dessus de

²⁷⁵ Belleville es el nombre del municipio antes de su anexión a París en 1860. Está situado en una colina cuya altura es aproximadamente la de la colina de Montmartre (128 m.). Era un municipio rural cuyas pendientes soleadas favorecían el cultivo de hortalizas y de árboles frutales. Tras las demoliciones de Haussmann en 1850, cambió radicalmente su apariencia por la llegada masiva de la población obrera de París, tal como sucedió en todos los municipios de la periferia de la ciudad.

²⁷⁶ Jean-François de Neufforge (1714-1791), autor de *Recueil élémentaire d'architecture* (1757-1772) que contribuyó a difundir, en los años 1760, el estilo Luis XVI.

²⁷⁷ Robert Adam (1728-1792), arquitecto, decorador, dibujante y arqueólogo escocés, trabajó en estrecha colaboración con sus hermanos John, James y William. Dieron su nombre a un estilo ornamental (*Adam's style*) inspirado en los motivos antiguos y renacentistas, que corresponde a la época del estilo Luis XVI en Francia. Robert completó su formación en Roma (1755-1757) donde conoció a Piranesi.

porte ou en dessus de fenêtre, étaient à la mode, au point que de petites entreprises les fabriquent en série²⁷⁸.

El *Faubourg Poissonnière*, al igual que los otros arrabales de París, había sido un lugar dedicado principalmente a la horticultura, pero conoció una evolución espectacular en el siglo XVIII gracias a las numerosas construcciones que en él se levantaron. En la historia que ofrece la página web del ayuntamiento del segundo distrito de París se ofrece la siguiente información:

Au XVIII^{ème} siècle, près des boulevards ouverts à partir de 1670 (rue des Petits-Champs, Danielle Casanova, des Capucines et les Grands Boulevards), se construisirent de prestigieuses demeures: hôtels d'Uzès, de Gramont, de Choiseul. L'hôtel de Montholon, construit par Soufflot le Romain au n° 23 du boulevard Poissonnière, en est le seul représentant qui subsiste.

Les rues affluentes comptaient au même moment des hôtes de qualité: Le Normant d'Étioles et Docteur Pompadour rue du Sentier; Necker ainsi que les Vigée-Lebrun rue de Cléry. Ajoutons à cela l'hôtel de Cléry de Meslay au n°32 de la rue du Sentier, et l'hôtel d'Hautpoul, n°4, rue Saint Joseph²⁷⁹.

Una de las construcciones más extensas fue el *Château Charolais*, construido entre 1739 y 1740 y demolido en 1842. El conde Charles de Charolais era hijo de Louis III, príncipe de Condé, y de Louise-Françoise de Bourbon, hija de Louis XIV y de Madame de Montespan.

Los poderes públicos tuvieron una influencia determinante en la urbanización del sector, especialmente al crear una importante red de alcantarillado en 1739-1740, que fue una obra importante que empleó a más de dos mil personas.

Edificio importante para la evolución del arrabal fue sin duda el *Hôtel des Menus-Plaisirs*, que albergaba uno de los servicios mayores de la Casa Real, especie de ministerio de Cultura. Esta construcción situada en la *rue Bergère* fue proyectada por Charles-Louis Girault

²⁷⁸ Pérouse de Montclos, *op. cit.*, págs. 440-441.

²⁷⁹ Jean-Louis Boscardin, *Un peu d'histoire*, Mairie du 2^e arrondissement de Paris. Consultado en <<http://www.mairie2.paris.fr>>

(1628-1715), y realizada de 1763 a 1787; en 1830 la administración de los *Menus Plaisirs* desaparece y en 1854 se destruye el edificio²⁸⁰.

En la *rue du Faubourg Poissonnière* (X^e *arrondissement*), se encuentra en el n° 30, el *Hôtel Benoist de Sainte-Paulle*, construido en 1773 por encargo de François Benoist de Sainte-Paulle al arquitecto Samson-Nicolas Lenoir, *le Romain* (1733-1810), autor del cuerpo principal. A partir de 1776 un nuevo propietario, Jean-François Caron, encargaría las alas a Antoine-François Peyre, *le Jeune* (1739-1823), quien las terminó en 1778.

De todos los hoteles que se han conservado en el barrio del *faubourg Poissonnière*, este es el más importante.

Por la puerta del cuerpo del edificio que da a la calle se accede a un gran patio bordeado por los antiguos *communs*. En el fondo se encuentra el cuerpo del edificio principal con un pórtico monumental de cuatro columnas, levantándose las partes laterales de este edificio central.

Aunque integrado en París, el *Faubourg Poissonnière* no se anexionará a la ciudad hasta 1860.

Jacques-François Blondel, en su obra *L'homme du monde éclairé par les arts*, se muestra muy crítico con ciertas construcciones contemporáneas. En una de las cartas –*Lettre IX*– que el conde dirige a la condesa (los protagonistas de las epístolas), arremete contra una casa de la que dice tener una única cualidad: encontrarse cerca de París. Todo lo demás son defectos imperdonables como la utilización del orden jónico que anuncia el fasto del propietario y delata el mal gusto del arquitecto:

Vous voulez voir en face le maître et la maison; [...] La maison que vous voulez connaître est élevée dans une plaine à une lieue de Paris. Le voisinage de la Capitale est peut-être le seul mérite qu'on doive lui accorder. La vue en est bornée, le corps-de-logis n'ayant qu'un rez-de-chaussée. Il eut fallu élever un premier étage, pour y jouir d'un coteau assez fertile qu'on aurait remarqué du côté des jardins. Figurez-vous,

²⁸⁰ Thierry Halay, *Paris et ses quartiers*, Paris, Éditions l'Harnathan, 1998.

dans l'ordonnance des façades, ce que l'Architecture imagine jamais de plus imparfait dans son enfance: on n'y remarque aucune proportion dans les masses. Les parties sont sans relations; une excessive confusion règne dans les détails. Partout des ornements mal conçus et d'une exécution qui achève de les rendre ridicules. Quoiqu'on y ait employé l'ordre ionique-colonne, cet appareil semble n'annoncer que le faste du propriétaire, et le mauvais goût de l'ordonnateur²⁸¹.

Más adelante, se muestra aún más contundente –advirtamos el empleo de la cursiva por el propio autor– al describir una *petite maison* (podemos deducir que es una *petite maison* por los detalles que da el autor respecto a su función, a la persona que la ocupa y a su situación lejos de del centro de París). Precisamente por tratarse de este tipo de construcciones, el autor critica su aspecto externo que es más propio de una iglesia:

[...] il me proposa de me conduire à la maison de la petite **, que j'avais entendu louer par le Comte, et que je ne connaissais point. Ce serait, ici le cas de dire: *jamais le mauvais goût n'a tant déraisonné*. Je m'imaginai au moins trouver quelques lueurs, quelques apparences, quelques fantaisies un peu capables de justifier le caprice de l'imagination. Daignez considérer, sans impatience, le bizarre tableau que je suis obligé d'offrir à vos regards. Cette maison, occupée par une Nymphe aimable, consacrée à la gaieté, par son état et par son goût; cette maison, dis-je, est située dans un quartier éloigné du centre de Paris. J'aurais cru, au premier aspect, que M** me menait à l'Eglise, si je n'avais su qu'il fait de meilleures plaisanteries. Une grille au lieu de mur, sur la rue, me fit apercevoir un avant-corps à colonnes colossales, élevé sur un assez grand perron, et couronné d'un fronton qu'accompagnent des statues²⁸².

La siguiente cita concierne tanto al exterior como al interior de los edificios, pero la vamos a mencionar en este capítulo, porque nos parece que en ella Blondel emite una opinión muy clara respecto a la arquitectura que se ha hecho entre 1720 y 1750, en concreto en el *Faubourg Saint-Germain*. Según él la mayoría de los arquitectos se dejaron llevar por la moda rococó y descuidaron el trazado de los planos en favor de una decoración que, por culpa de los malos imitadores del

²⁸¹ Jacques-François Blondel, *L'Homme du monde éclairé par les Arts*, op. cit., vol. 1, págs. 25-26.

²⁸² *Ibid.*, págs. 94-95.

género, terminó por hacer imperar el mal gusto en la arquitectura:

L'Amateur vante emphatiquement l'intérieur des appartements de l'Hôtel de T***, hui l'H.R.***, et mon H.M*** Faubourg Saint-Germain. Ignore-t-il que ces décorations ont été faites il y a près de 30 années, temps où la plupart de nos Architectes avaient la tête tournée ? Et je le prouve malheureusement, par le plus grand nombre des édifices élèves dans ce quartier de Paris, depuis 1720, jusqu'à peu près 1750. Dans ce temps de ténèbres et de vision, les le Roux, les le Grand, les Tannevot ne sachant guère que faire des plans, eurent recours au prestige des embellissemets, et s'adressèrent aux Pinault²⁸³, aux Meissonnier²⁸⁴, aux Lajoux²⁸⁵, qui, dans la suite, eurent des imitateurs dans les Mondor, les Cuvillier²⁸⁶, et ceux-ci achevèrent d'introduire le mauvais goût dans les ornements, conséquemment dans l'architecture²⁸⁷.

Sin embargo, Blondel quiere resaltar su reconocimiento al talento de los tres primeros inventores del « género pintoresco » o « agradable » como él lo llama, del rococó. Curiosamente, al menos Pineau y Cuvilliés, se formaron sobre todo en el extranjero, recibiendo la influencia de las nuevas formas alemanas y rusas respectivamente. Lo que les reprocha Blondel es el mal uso que hicieron de ellas, puesto que tratadas como los arabescos, podrían haber decorado algunas dependencias destinadas a la diversión y a la galantería. Pero considera que se ha abusado de este género y que se ha utilizado allí donde la decencia y el estilo sobrio habrían sido más pertinentes:

Quoique je m'exprime avec ce ton de sévérité, je suis bien éloigné de refuser du génie aux trois premiers inventeurs du genre pittoresque. Le genre agréable pouvait entrer comme les Arabesques, dans l'embellissement de quelques pièces destinées à l'amusement et à la galanterie. L'abus qu'on en a fait ne détruit pas le mérite de l'invention. Nous serions encore reconnaissants, si nous n'avions pas été

²⁸³ Creemos que el autor alude a Nicolas Pineau (1684-1754), maestro del arte rocalla. Su hijo Dominique Pineau (1718-1786) fue escultor especializado en la ornamentación.

²⁸⁴ Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), orfebre, decorador y arquitecto, uno de los fundadores del estilo rocalla.

²⁸⁵ Jacques de Lajoux (1686-1761), ornamentista procedente del campo de la pintura en la que reprodujo arquitecturas ilusionistas. A partir de 1734 se acerca en sus grabados a las formas de Meissonier. Tuvo una gran influencia sobre Cuvilliés.

²⁸⁶ François de Cuvilliés (1695-1768), arquitecto y ornamentista. Trabajó hacia 1720 con François Blondel. Fue nombrado arquitecto de la corte de Baviera en 1725, convirtiéndose en Munich en el más importante representante de la arquitectura civil del rococó.

²⁸⁷ Jacques-François Blondel, *op. cit.*, págs. 102-103.

enthusiastes. Il fallait éviter d'introduire ce genre dans les lieux où la décence, le style grave et la simplicité des formes doivent prévaloir; et tout eût été dans l'ordre²⁸⁸.

Sigue atacando –en la *Lettre XXIX*– lo que el considera un « falso delirio », ridiculizando el estilo rococó y evocando a artistas consagrados durante el reinado de Luis XIV, como modelos de la buena arquitectura y decoración:

L'Amateur m'a fait rire, quand je l'ai vu se récrier avec transport sur le mépris des lignes droites, sur l'irrégularité des plans, sur l'inobservance des règles dans les élévations si multipliées à l'Hôtel de T***. Je ne suis plus surpris qu'il s'exalte en voyant cet assemblage indiscret d'ornements de tout genre, si peu frais pour être réunis dans une même décoration; et je le suis encore moins qu'il applaudisse, d'aussi bonne foi, aux contours ridiculement contrastés, goût extravagant qui n'a été que passager. On doit abhorrer la symétrie, l'économie des idées, les lois de la convenance, lorsque l'on n'a qu'une tête emportée par un faux délire. C'est de cette source qu'est né l'amour des palmettes, des guirlandes, des rocailles, des pagodes, des dragons volants réunis sans cesse avec de jolis sapajous, dans l'Hôtel ou je promène vos regards étonnés. Que dire encore de ces riens ingénieux, assortis aux cadres chantournés et aux principales moulures de panneaux, dont le plus grand nombre est de n'avoir ni commencement ni fin ? Certainement les le Brun²⁸⁹ et les Le Pautre²⁹⁰ frémiraient, si renaissants pour être outragés, ils pouvaient lire cette apologie barbare²⁹¹.

Por último, toma como ejemplo una *petite maison* para alabar el diámetro de las columnas que, si bien le dan un aspecto de grandeza más adecuado para una iglesia, son muy superiores a otras que se hicieron a principios de siglo y que no guardaban proporción con el conjunto:

²⁸⁸ *Ibid.*, pág. 103.

²⁸⁹ Charles Le Brun (1619-1690), pintor barroco de la *Escuela francesa*, maestro del clasicismo, creó la *Academia de pintura* en 1648 y dirigió los *Gobelins* de 1663 a 1690. Decoró la bóveda de la *galería de los espejos* en Versalles.

²⁹⁰ Jean Le Pautre (1618-1682), pintor y grabador. Publicó numerosos libros de grabados, láminas de arquitectura y de decoraciones en las que despliega una imaginación fogosa y llena de fantasía. Contribuyó por la variedad y la riqueza de sus motivos ornamentales a la elaboración del estilo Luis XIV.

Antoine Le Pautre (1621-1691), hermano del anterior, arquitecto y decorador, autor de la cascada y de las alas del castillo de Saint-Cloud y del hôtel de Beauvais (1654). Edificó la capilla del convento de Port-Royal en Paris (la *Maternidad*) con estilo sobrio y monumental (llamado *orden colosal*) cuyo espíritu concuerda con el rigor jansenista.

²⁹¹ Jacques-François Blondel, *op. cit.*, págs. 103-105.

Rassuré contre l'étendue de cette lettre, je passe à l'examen de la petite maison dont il parle. J'ai loué quelquefois cette maison, vous vous rappelez peut-être? [...] L'Amateur, à l'aspect de cette demeure, crut qu'on le menait à l'Église, parce qu'il vit un avant-corps formé par des colonnes d'un certain diamètre. Peut-être en effet cette architecture est-elle un peu grande ; mais quelle différence entre cette ordonnance véritablement louable, et tant d'autres élevées au commencement de ce siècle, dont les colonnes ont à peine dix-huit pouces de diamètre, couronnées par des emballements tronqués, et sur la plupart desquels on remarque des balustrades gigantesques, couronnées à leur tout par des vases ou des trophées qui n'ont aucun rapport avec les dimensions du bâtiment²⁹²?

Salvo algunas excepciones como la que acabamos de ver, para Blondel « le premier mérite de l'architecture est d'assigner un caractère distinctif à chaque genre d'édifice²⁹³ ».

Pérouse de Montclos menciona el *hôtel* construido por Boullée en 1775 para madame de Brunoy. El terreno se extendía entre la *rue du faubourg Saint-Honoré* y los *Champs-Élysées* y supuso un espectáculo para los contemporáneos. La descripción de Pérouse nos recuerda las que hemos leído en las obras literarias, con todos sus mismos ingredientes, incluidas las evocaciones a los templos de Flora y de Tersícore. Parece que en esta construcción se hayan reunido todos los elementos importados por Francia en el último tercio del siglo: el jardín inglés, los elementos constructivos que la arqueología puso de moda, sobre todo en Inglaterra:

L'entrée par la rue, côté cour, conduisait à un hôtel français dans la grande tradition. Mais le jardin était ouvert sur la promenade des Champs-Élysées; il était fait de manière à encadrer de verdure la belle façade de ce temple de Flore. Les allées étaient enterrées et couvertes de plantes odoriférantes, chèvrefeuille, lilas, rosiers en tonnelles; les ailes étaient couvertes de treillages; les escaliers, de gazon. Le frontispice central était coiffé d'une pyramide à gradins venue de l'archéologie en passant peut-être encore par l'architecture anglaise; sur cette pyramide trônait la statue de Flore. Comme au temple de Terpsichore, des tables masquaient la présence d'un petit étage, éclairé seulement côté cour. Ce spectacle, fait pour être vu, fut vu²⁹⁴.

²⁹² *Ibid.*, págs. 105-106.

²⁹³ *Ibid.*, pág. 108.

²⁹⁴ Pérouse de Montclos, *op. cit.*, pág. 441.

La fiebre por la construcción privada y, como novedad, por los inmuebles de renta, motivada por un nuevo impulso económico de nobles y burgueses, genera gran número de proyectos en los que se refleja la inspiración en la antigüedad, elaborados por arquitectos de prestigio que a su vuelta de Roma se alían con otros jóvenes arquitectos. Como obra maestra de las *folies suburbaines*, se menciona *Bagatelle*:

Tandis qu'à la faveur de la Paix de 1763, les capitaux circulent à nouveau dans le royaume, une fièvre de constructions privées favorise l'éclosion du nouveau style dans l'habitat noble et bourgeois: hôtels particuliers et, ce qui est neuf, immeubles de rapport, se parent du décor antiquisant. A leur retour de Rome, L.-F. Trouard, J.-F.T. Chalgrin²⁹⁵, P.L. Moreau-Desproux, M.J. Peyre, Ch. de Wailly, P.A. Pâris, avec d'autres jeunes architectes appelés à une brillante carrière: Ledoux, Boullée, Bélanger ou Brongniart, créent un répertoire formel inédit, où l'ordonnance libre s'allie à la sculpture monumentale, au jeu de bossages variés ou des parements à refend, et aux formes géométriques pures, dans des hôtels isolés comme des temples au coeur de jardins pittoresques. Hubert Robert, Clérissseau²⁹⁶ inventent des décors de paysages ou d'arabesques qui ne le cèdent en rien au nouveau style anglais; un chef-d'oeuvre du genre, à Paris, symbolise l'art des folies suburbaines: le pavillon de Bagatelle, construit par Bélanger pour le comte d'Artois au bois de Boulogne (1777)²⁹⁷.

²⁹⁵ Jean-François Chalgrin (1739-1811), arquitecto que recibió el premio de Roma en 1758. Allí estudió los monumentos antiguos. Fue nombrado arquitecto del rey y del conde de Provenza. Realizó residencias particulares características del estilo Luis XVI por su simplicidad y elegancia. Acometió obras de ampliación y de reforma en el *Collège de France*, en el *palais du Luxembourg* (escalera del ala derecha) y se ocupó de las obras de *Saint-Sulpice* (torre norte, 1777).

²⁹⁶ Charles-Louis Clérissseau (1721-1820), arquitecto, dibujante, decorador y arqueólogo. Pasó veinte años en Italia, donde frecuentó a Hubert Robert, Fragonard, Piranesi y Winckelmann (arqueólogo e historiador del arte alemán). Apasionado por la arquitectura y la decoración antiguas, dibujó con Robert Adam *Les Ruines du palais de l'empereur Dioclétien à Spalato* (1766). En 1778 viajó al sur de Francia junto a Winckelmann y repertorió los monumentos romanos (*Les Antiquités de la France*). En 1779, Catalina II de Rusia le compró su colección de dibujos. Así contribuyó a propagar la tendencia del retorno a lo antiguo e inspirándose en motivos griegos y romanos, realizó decoraciones interiores con un estilo elegante y refinado (*café de la villa Albani*, en Roma, *salon del Hôtel de la Reynière*, en París, 1767, [destruido]). En sus edificios de estilo sobrio y riguroso, siguió la tradición arquitectónica francesa y adoptó con mucha mesura los elementos antiguos de estilo neoclásico (*château Borély*, en Marsella).

²⁹⁷ Daniel Rabreau, *op. cit.*, pág. 105.

2. « La fragua de Vulcano »: las fachadas en la narrativa libertina

El presente epígrafe se ha titulado « La fragua de Vulcano» utilizando la expresión de Godard d'Aucour en su *Thémidore* al describir parcamente la casa alquilada por el Président de Mondorville, a la que ha sido invitado el protagonista:

La maison où nous étions est louée par le président; on y trouve toutes les commodités désirables. L'extérieur n'en est pas brillant, mais l'intérieur vous en dédommage. C'est au-dehors la forge de Vulcain, mais le dedans est le palais de Vénus. [pág. 285]

En las últimas líneas de esta única descripción de fachada en *Thémidore*, encontramos la idea predominante de la época: una casa debe tener todas las comodidades deseables. Se alude pues al interior de la construcción, pasando casi por alto el exterior: no es brillante, no llama la atención, tiene quizá la fea apariencia del dios, pero es la fragua de Vulcano, es decir, sólido, robusto, duradero. En contraposición, el interior es el palacio de Venus: es bello, seductor. No es la primera vez que se alude a la pareja mitológica para definir la apariencia de una construcción. En *Le Temple de Gnide* de Montesquieu también se mencionan: « Auprès de la ville est le palais de Vénus. Vulcain lui-même en a bâti les fondements » [pág. 2]. La solidez del continente y la belleza del contenido se unen para albergar el placer.

Tal como anunciamos en la introducción a este capítulo, son escasas las descripciones exteriores de los edificios donde se sitúan los relatos de nuestras obras. Estas descripciones no aparecen en *Les Confessions du comte de****, *Le Sopha*, y *Les malheurs de l'inconstance*.

Y en las otras obras, «l'extérieur, comme volume architectural, est toujours évoqué de façon sommaire, plutôt classé que décrit²⁹⁸ ».

A pesar de todo, las pocas descripciones con las que hemos podido trabajar son muy sugerentes y significativas por cuanto hemos expuesto sobre las fachadas en los epígrafes anteriores. En ellas vemos perfectamente el reflejo de la arquitectura de la época y del estímulo de los arquitectos: excelente situación y solidez de la construcción, ligereza por la multiplicación de grandes vanos, simplicidad por la utilización mesurada de ornamentación, proporción y relación de las partes con el conjunto, elegancia por el empleo del orden corintio y del peristilo, imitación de la naturaleza, fascinación por los monumentos antiguos, exaltación de la vida campestre.

Angola

La única fachada descrita, y no desde el punto de vista arquitectónico, es la del palacio del genio Makis, llegado a la Corte con la intención de casarse con Luzéide. Para impresionarla, organiza un gran baile en su palacio que decora e ilumina profusamente:

Enfin le jour du bal arriva, et toute la jeunesse des deux sexes de la cour s'empressa à y paroître avec éclat, le génie dans le dessein de plaire à Luzeide, et de lui donner une idée de sa magnificence avoit porté la somptuosité au dernier excès; la façade de son palais étoit illuminée et garnie de lampions et de pots à feu. [pág. 127]

Les Sonnettes

Hay una alusión a la bella casa del duque de *Les Sonnettes*, un castillo situado también en un lugar privilegiado, pero del que no tenemos más señas: « Nous arrivâmes au château du duc; cette belle maison est située au pied d'un coteau [...] » [pág. 78].

²⁹⁸ Henri Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle. 1670-1820, de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997, pág. 168.

La Petite Maison

Otra casa « única » es la *petite maison* de Trémicour, en las que los corrales –distribuidos simétricamente– cumplen una función importante, tanto para el abastecimiento de la propiedad como para el confort de sus ocupantes. Esta *petite maison* es comparable a una verdadera casa de campo, con sus cuadras, lechería, perrera, etc.:

Cette maison unique est sur les bords de la Seine. Une avenue, conduisant à une patte d'oie, amène à la porte d'une jolie avant-cour tapissée de verdure, et qui de droite et de gauche communique à des basses-cours distribuées avec symétrie, dans lesquelles on trouve une ménagerie peuplée d'animaux rares et familiers, une jolie laiterie, ornée de marbres, de coquillages, et où des eaux abondantes et pures tempèrent la chaleur du jour; on y trouve aussi tout ce que l'entretien et la propreté des équipages, de même que les approvisionnements d'une vie délicate et sensuelle, peuvent demander. Dans l'autre basse-cour sont placés une écurie double, un joli manège et un chenil où sont renfermés des chiens de toute espèce.[pág. 108]

Alude el narrador a los muros que contienen todas estas dependencias, decorados con sencillez, siguiendo el carácter pastoral y campestre del entorno. Por eso « tienen más de la naturaleza que del arte », constituyendo un claro ejemplo de lo que promulgaban los arquitectos en sus tratados con respecto a que la arquitectura debía imitar a la naturaleza:

Tous ces bâtiments sont contenus dans des murs de face d'une décoration simple, qui tiennent plus de la nature que de l'art, et représentent le caractère pastoral et champêtre. [pág. 108]

L'heureux divorce

En *L'heureux divorce* vimos que la bella casa de campo de Dorimon se encuentra en un paraje excepcional: « Ce paysage délicieux est terminé par un palais d'une architecture aérienne » [pág. 152]. Arquitectura aérea, es decir, ligera, abierta al exterior por muchos vanos, de líneas estilizadas, sencilla y elegante, agradable a la vista. El narrador nos da datos arquitectónicos precisos, estableciendo una

comparación con el orden corintio, precisamente porque es, de todos los órdenes, el más elegante y ligero:

[...] l'ordre corinthien lui-même a moins d'élégance et de légèreté. Ici, les colonnes imitent les palmiers unis en berceaux; la naissance des palmes forme un chapiteau plus naturel et aussi noble que le vase de Callimaque. Les palmes s'entrelacent dans l'intervalle des colonnes, et leurs volutes naturelles dérobent aux yeux séduits l'épaisseur de l'entablement. [pág. 152]

En esta descripción, el narrador ha recurrido a la hipérbole – frecuente, por otra parte, en la época– no sólo porque el orden de las columnas de este palacio superan la elegancia y ligereza del orden corintio, sino porque dice también que los capiteles son –aunque de igual nobleza– más naturales que los de Calímaco, escultor griego de finales del siglo V antes de Cristo, al que se atribuye la creación del capitel corintio. Parece ser que se inspiró para ello en una mata de acanto que crecía sobre la tumba de una joven de Corinto. Verdad o leyenda, esta historia ha hecho que Calímaco esté considerado como un maestro del refinamiento y de la gracia²⁹⁹.

Insiste el narrador en que esta arquitectura tiene algo de « fabuloso », de « aéreo » y lo compara con los palacios de hadas, los templos de Diana y de Venus, pintados por Albani. Menciona Cnido³⁰⁰ y Delos³⁰¹, los jardines de Armida, la isla de Alcina. Es decir, recurre a referentes mitológicos o ficticios para engrandecer el lugar, hacerlo mágico, único, diferente a cualquier otro y hacer insuperable tanta riqueza exterior:

²⁹⁹ Marcel Brion et alt.(dir.), *Les Muses*, Paris, Grange Batelière, 1971, vol. IV, pág. 1143.

³⁰⁰ Localidad de Asia Menor, en la región antigua de Caria, en el suroeste de la actual Turquía, famosa por un gran templo en el que se veneraba una estatua de la diosa Afrodita, obra de Praxíteles (s. IV a.C.), conocida por la *Venus de Cnido*, primera creación del ideal de un cuerpo femenino, totalmente desnudo, en la historia de Grecia.

³⁰¹ Delos es la menor de las islas Cícladas, famosa porque en ella nacieron Apolo y Artemisa. Según la leyenda, la isla surgió de entre las aguas a causa de un golpe de tridente de Poseidón y estuvo flotando en el mar hasta que Apolo la detuvo. En Delos se alzaba un magnífico templo consagrado al dios. Estaba prohibido enterrar a los muertos, que eran trasladados a una de las islas vecinas.

Cette architecture a quelque chose de fabuleux, d'aérien, qui ressemble aux palais des fées ou à ces temples de Diane et de Vénus, que l'imagination de l'Albane a fait renaître de leurs débris. On ne sait si l'on est à Gnide ou à Délos, dans les jardins d'Armide ou dans l'île d'Alcine. Le luxe intérieur du palais répond à la richesse des dehors. [pág. 87]

Félicia

Más datos nos ofrece la descripción de la *superbe campagne* de Sir Sydney en *Félicia ou mes frédaines*. Bien escondida por un frondoso bosque y lejos de la entrada, se llegaba a ella al final de un camino estrecho y laberíntico:

On entrait dans un bois touffu par une route aussi soigneusement entretenue que l'allée d'un jardin, mais étroite, tortueuse, souvent partagée en plusieurs branches qui se détournaient, se croisaient, et l'on se trouvait à quelques pas de la demeure de Sir Sydney, qui n'avait d'abord que l'apparence d'un ancien château fort. Mais à peine était-on en dedans des murs que tout changeait absolument de caractère aux yeux des arrivants. Au bout d'une vaste cour, on en découvrait une seconde beaucoup plus petite entre trois pavillons de la plus moderne élégance. Le principal, situé en face, avait un péristyle d'une architecture simple et noble, les deux autres formant deux espèces d'ailes subordonnées et proportionnées dans leur genre à la richesse du milieu. [pág. 1195]

La residencia de Sydney tiene la apariencia de una fortaleza. De nuevo aparece la imagen de solidez, de obra robusta, sobria, e implícitamente la idea de discreción, de « tapadera » que esconde el espacio libertino. El contraste de la fachada con el interior es enorme: los visitantes descubren dentro de los muros otro mundo, experimentan otras sensaciones. Al final de un patio amplio, se encuentra uno mucho más pequeño entre tres *pavillons* de la más moderna elegancia. El principal, situado frente a la entrada principal del patio, tenía un peristilo de una arquitectura sencilla y noble, los otros dos formaban dos especies de alas subordinadas y proporcionadas en su género a la riqueza del entorno.

Point de lendemain

En *Point de lendemain* sólo encontramos la mención al antepatio del castillo; el ritmo del relato es rápido, puesto que rápido es el trayecto en carroza o al menos así deben de haberlo percibido los protagonistas. Parece que hay cierta prisa por llegar e introducirse en el castillo, de modo que no hay tiempo para descripciones innecesarias: « Nous en étions là sans presque nous apercevoir que nous entrions dans l'avant-cour du château ». [pág. 39]

En el siguiente capítulo, dedicado a los espacios interiores, veremos de forma rotunda cómo se representa el espacio arquitectónico en la narrativa libertina. Algo lógico, por otra parte, si tenemos en cuenta que el libertinaje es especialmente protagonista en las escenas de interior.

III

La distribución y la decoración en el espacio interior del siglo XVIII francés. Su representación en la narrativa libertina

1. La distribución y la decoración del espacio interior

Vamos a exponer, en primer lugar, algunos principios por los que se guiaban los arquitectos para proyectar la distribución y decoración interior de un edificio.

La necesidad de ofrecer proyectos a una clientela de buen gusto –cualidad que se le suponía a la nobleza– motivó a los arquitectos a cuidar cada vez más en sus tratados el estudio de la distribución y decoración del espacio doméstico. Ya en el siglo XVII, Pierre Le Muet (1591-1669) escribió *Maniere de bastir pour toutes sortes de personnes* (París, 1623), precursor del tratado que Charles-Étienne Briseux (1680-1754) escribiría en 1728 *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*. Briseux propone numerosas variaciones de plantas y alzados de casas y palacios urbanos e intenta conciliar de forma armoniosa la comodidad, decoración y ordenación para diferentes edificaciones, desde la más estrecha con varios pisos hasta el lujoso palacio.

Otra obra en la que Briseux vuelve a tratar de la distribución y decoración del espacio doméstico es la que apareció en 1743 bajo el título *L'Art de bâtir des maisons de campagne où l'on traite de leur distribution et de leur décoration*. Siguiendo el mismo esquema que en el tratado anterior, Briseux promulga la comodidad como respuesta a dos

principios: el de « conveniencia » que contempla el estatus del usuario, y el de la estabilidad de la obra arquitectónica³⁰².

El primer gran teórico del arte de la distribución fue, sin embargo, Jacques-François Blondel (1705/08-1774). Ya en su obra *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général* (París, 1737), hace de la distribución del espacio interior el primer objeto de la arquitectura, con variedad de grabados que ofrecen diferentes modelos de construcciones.

En el *Magasin pittoresque* de 1852 en la sección dedicada a *Études d'architecture en France, ou notions relatives à l'âge et au style des monuments élevés à différentes époques de notre histoire*, un artículo firmado con el pseudónimo Eudoxe, nos acerca a la figura de Blondel, a lo que sus preceptos supusieron para la arquitectura de su tiempo:

En faisant la part des principes qui étaient alors en honneur et du goût qui dominait à cette époque, il faut bien reconnaître que les leçons de Blondel contiennent de bons preceptes, et qu'elles exercèrent une heureuse influence. Blondel a traité fort au long de la distribution et de la commodité des habitations: sous ce rapport, il a rendu service à ses concitoyens en faisant progresser cette partie si essentielle de l'art de bâtir. Il est vrai que Blondel considérait les productions du dix-septième et du dix-huitième siècles comme supérieures à tout ce qui avait été fait antérieurement. Pour lui, l'architecture avait atteint son apogée au dix-huitième siècle³⁰³.

Los cuatro volúmenes de *Architecture françoise ou Recueil des Plans, Élévations, Coupes et Profils des Églises, Maisons royales, Palais, Hôtels et Édifices les plus considérables de Paris* (París, 1752-1756) muestran los grandes edificios parisinos de los siglos XVII y XVIII, pero advierte que existen pocos que puedan servir de modelo a la verdadera arquitectura puesto que los usos han cambiado³⁰⁴. Sus comentarios

³⁰¹Verónica Biermann et alt., *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad*, Köln, TASCHEN, 2003, pág. 278.

³⁰³ Eudoxe, « Blondel » en Édouard Chartron (dir.), *Le Magasin pittoresque* de 1852, pág. 252. Consultado en Gallica-BNF.

³⁰⁴ Monique Eleb-Vidal, Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités. XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, AAM Éditions, 1989, pág. 46.

serán ampliados con los artículos que escribirá Blondel para la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert (1751-1772).

El tratado *Cours d'architecture ou Traité de la Décoration, Distribution et Construction des Bâtimens* (París, 1771-1777) consta de seis volúmenes de texto –los cuatro primeros son obra de Blondel, los dos últimos de Pierre Patte– y de tres volúmenes de ilustraciones. Ya hemos visto en capítulos anteriores los fundamentos teóricos en que se basa Blondel: para él, lo esencial es lograr que la apariencia de una arquitectura sea armoniosa con la construcción y la función del edificio, y sobre todo con la distribución interior, que debe ser cómoda.

Desde mediados del siglo XVIII, ya no era necesario que un tratado de arquitectura fuese ilustrado ni escrito por un especialista. La teoría arquitectónica podía formar parte sustancial de un discurso filosófico o ingenioso sobre la Naturaleza, el hombre y la sociedad y no tenía por qué limitarse a ser una pauta sobre cómo establecer una relación correcta entre la función y la decoración de un edificio³⁰⁵. Siguiendo esta línea, el padre jesuita Marc-Antoine Laugier (1713-1769) escribió *Essai sur l'architecture* (París, 1753) y *Observations sur l'architecture* (París, 1765), en los que pretende diseñar una arquitectura totalmente acorde a la razón. En lo que se refiere concretamente a la distribución, destaca el principio de comodidad, que hay que cuidar en sus más mínimos detalles.

En el caso de Marie-Joseph Peyre (1730-1785), arquitecto preocupado por la monumentalidad de los edificios, por su diseño simétrico, rigurosamente axial, y por la gran sutileza de su composición, encontramos una comparación entre la distribución de los palacios romanos y la de los franceses. En *Oeuvres d'architecture* (París, 1765) sólo aparece una lámina de construcción doméstica: se trata de la *maison de plaisance* que construyó para madame Le Prêtre de

³⁰⁵ Verónica Biermann et al., *op. cit.*, pág. 310.

Neubourg a principios de los años 1760, en cuyo plano se puede ver una partición muy elemental del espacio interior.

En el polo opuesto, la perfección y el refinamiento de la distribución francesa serán protagonistas en la obra de Nicolas Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture ou l'analogie des arts avec nos sensations* (París, 1780). El autor demuestra que la distribución de una vivienda puede tener carácter y que el tratamiento del espacio es una obra de arte que suscita sensaciones³⁰⁶.

Veamos con más detenimiento qué preconizaban estos autores en las obras referidas, a partir de sus textos e ilustraciones.

1.1. La distribución y la decoración de la vivienda en los tratados de arquitectura

En *Architecture moderne ou l'Art de bien bâtir*, Briseux, en su afán de ofrecer verdaderamente un amplio abanico de modelos de construcciones domésticas, presenta sesenta distribuciones diferentes, que responden a la situación del terreno, a la condición del propietario y al uso que éste le quiera dar –de ahí que esté dirigido a toda clase de personas–.

En su capítulo titulado *Des Appartements*, Briseux enumera las diferentes dependencias que deben formar parte de un *grand appartement*:

Un grand Appartement doit être composé d'un Vestibule; d'un premier anti-Chambre, d'un second anti-Chambre, d'une Chambre principale, ou Salon, d'une Chambre à coucher qui peut aussi servir de Chambre de parade, de plusieurs Cabinets, surtout de plusieurs Garde-robres, le tout selon l'usage et condition des personnes, ce qui se connaîtra mieux dans les distributions qu'on a donné, parce qu'il faut quelquefois des Bibliothèques et Galleries, qui sont de plein-pied avec le reste des Appartements; la hauteur de toutes ces différentes Pieces se règle sur la largeur plutôt que sur la longueur. On ne donnera point de règles pour

³⁰⁶ Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'Architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, op. cit., págs. 436-437.

la largeur, ni pour la hauteur, ces sortes de mesures dépendantes absolument de la grandeur du lieu que l'on doit employer. [t. I, pág. 59]

Una vez consultada la « tabla de distribuciones » con sus descripciones y sus 147 láminas, hemos considerado que *L'Art de bâtir des maisons de campagne* nos interesa más para nuestro estudio, ya que ofrece modelos de viviendas que se corresponden mejor en muchos aspectos con las *petites maisons*.

Una lámina muestra una casa con un salón central rodeado por varias habitaciones de distintos usos.

En otra, una casa de campo, aunque resulta semejante a las demás casas modelo en su aspecto dominante, tiene un diseño mucho más rebuscado: la distribución interior es ingeniosa y algunas habitaciones tienen plantas curvas.

En estas láminas podemos ver claramente cómo las plantas pueden ser objeto de unas ampliaciones de tipo modular, sin modificar por ello la ordenación de la fachada.

Después de mostrar las casas tipo, Briseux realiza una serie de propuestas en materia de decoración interior que son una buena muestra de la decoración rococó. El dibujo de una carpintería de salón subraya la división regular de la pared: por ejemplo, al panel de la puerta corresponde el del espejo.

Por su parte, Blondel ofrece modelos de « casas de recreo » distribuidas en 160 láminas dentro de su obra *De la distribution des maisons de plaisance*, « Un ouvrage qui traite de l'ARCHITECTURE DANS LE GOUST MODERNE » [t. I, pág. aij] tal como figura en la introducción a la obra.

En el prólogo, justifica su interés y dedicación por la distribución y la decoración, estudiándolas a través de los antiguos autores y analizando las obras de los arquitectos contemporáneos:

[...] en effet j'ai taché d'approfondir les anciens auteurs, et de puiser dans leur manière de décorer cette simplicité mâle qui les a faits estimer dans les siècles passés, et qui les fait encore admirer dans celui-ci. J'ai aussi examiné les productions de nos Architectes

modernes, je les ai suivis dans l'exécution de leurs Édifices, soit à Paris, soit aux environs, et j'ai réfléchi sur leurs différentes manières de bâtir, tant par rapport à la construction, qu'à l'égard de la distribution et de la décoration intérieure ou extérieure. C'est à cette partie de l'Architecture que je me suis attaché le plus particulièrement, comme étant celle qui est du ressort de toutes les espèces de Bâtiment, surtout en France où l'on s'applique à donner, pour ainsi dire, un air de gayeté aux Édifices les moins considérables. [t. I, págs. i/b-ij]

Blondel, con todo rigor profesional, afirma que para la elaboración de esta obra consultó todo tipo de fuentes, incluso las que le podían proporcionar los mismos propietarios de las viviendas, quienes conocían mejor que nadie las cualidades y los defectos de las mismas. Y especialmente, se dirigió a todos los profesionales de las disciplinas desarrolladas en su libro y conversó con los maestros de la pintura y de la escultura, entre los que destaca a Lemoine³⁰⁷, Adam y Pineau:

J'ai surtout consulté les personnes consommées dans la pratique des matières que j'ai développées, et j'ai eu un soin extrême de rechercher la conversation des grands Maîtres de l'Art [...] Enfin j'ai recueilli les lumières que pouvaient me donner les personnes les plus éclairées, soit dans la Peinture, soit dans la Sculpture. Feu Monsieur le Moine, premier peintre du Roy, et si regretté de tous les Artistes, m'a guidé dans tout ce que j'ai dit de relatif à la Peinture. Messieurs Adam fameux Sculpteurs, et Pensionnaires de Sa Majesté, ont bien voulu me communiquer leurs sentiments sur ce qui concerne leur Art, et M. Pineau qui a servi seules leurs Majestés Czaviennes en qualité d'Architecte et de Sculpteur, et que la férocité de son génie a rendu si célèbre, m'a favorisé de quelques-uns de ses productions, au sujet des ornements qui font partie de la décoration intérieure. [t. I, págs. i/b-ij]

Como sabemos, Blondel escribe con fines didácticos, siendo el objetivo principal de su enseñanza los fundamentos de la buena arquitectura –« le bon goût de l'Architecture, la noble simplicité, et l'harmonie judicieuse que doivent avoir entre eux tous les Arts qui concourent à former la perfection d'un Edifice » [t. I, pág. XV]–, que no siguen los caprichos de la moda. El arquitecto comprende que en la

³⁰⁷ François Lemoine (1688-1737), pintor de escenas mitológicas, cuadros de guerra y escenas galantes y uno de los grandes decoradores de la época (Saint-Sulpice, Saint-Thomas d'Aquin). Pintó el *Salon d'Hercule* en Versalles (1732-36) con colores claros y vivos, figuras graciosas en una composición amplia y aérea, con hábitos transparentes. Fue primer pintor del rey desde 1736.

decoración de los edificios es difícil abstraerse del gusto del momento, pero critica las construcciones particulares que han sido concebidas sólo con un espíritu de novedad. [t. I, págs. i.j.-iv]

Blondel es muy meticuloso en sus escritos: presenta cada edificio con la explicación de los motivos que le han llevado a distribuirlos tal como aparecen reseñados o dibujados. Afirma también que muchas veces se ha visto limitado por la situación del terreno, por la condición o por la voluntad del propietario:

En parlant de chacun des bâtiments que contient le 1er volume, j'ai marqué les différents motifs qui m'ont porté à les distribuer ainsi qu'on les verra. J'ai souvent été gêné par la situation du lieu, et quelquefois j'ai été obligé de me conformer à l'état et à la volonté de la personne qui me mettait en oeuvre [...] [t. I, pág. iv]

En sus *Réflexions préliminaires sur l'Architecture en général*, Blondel define la distribución, que no sólo consiste en ordenar todas las dependencias que componen un edificio, sino que también contempla la decoración, siendo el mérito del arquitecto conseguir que todas las partes se correspondan:

[...] c'est par la convenance, qu'un bâtiment peut avoir toute sa perfection et qu'on y trouve une agréable correspondance des Parties avec le tout.

Outre la distribution d'un bâtiment qui consiste à bien arranger toutes les pièces qui le composent; il y a encore une autre sorte de distribution qui regarde la décoration, tant intérieure qu'extérieure; et le mérite d'un Architecte est d'en rendre toutes les parties parfaitement relatives les unes aux autres. [t. I, págs. 3-4]

En la primera parte de su obra, Blondel describe algunas dependencias de una casa particular, dejando algunos apuntes sobre su decoración; menciona la *chambre de parade* y la *chambre à coucher* (no con este nombre sino que hace referencia a las « estancias grandes, que son aquellas donde se duerme ») que debe ir revestida de madera y no pintada de blanco, color frío no apto para lugares destinados al sueño:

[...] la raison veut qu'elles soient mises en couleur de bois, parce qu'elles doivent être lambrissés de Menuiserie, au lieu que si leurs lambris sont peints de blanc, cette couleur n'offre à l'idée que du Marbre et de la Presse, qui ne conviennent pas à des chambres destinées au sommeil. [t. I, pág. 25]

La siguiente descripción es óptima para ilustrar las teorías de Blondel, en cuanto a su gusto por la simetría y la relación armoniosa entre las partes que componen la obra de construcción. En este caso se refiere a la decoración del dormitorio, donde debe colocarse un *trumeau* (gran espejo) frente a la chimenea; debajo del espejo, una mesa de mármol. Decorados de la misma forma, chimenea y espejo se envían mutuamente el reflejo de los objetos y de la luz, sobre todo por la noche, constituyendo un agradable efecto para la vista:

Dans une chambre ornée on doit être jaloux d'observer la symétrie; pour cela on place un Trumeau vis-à-vis la cheminée, et à la place du chambranle on met une table de marbre. Le trumeau étant orné de la même décoration que celui de la cheminée, fait d'autant mieux que les deux places font entre elles une mutuelle réflexion, et se renvoient réciproquement les objets et la lumière; ce qui prolonge la vue et produit un très agréable effet, surtout lorsqu'elles sont éclairées pendant la nuit. [t. I, pág. 27]

En la quinta parte de la obra, Blondel presenta *Un bâtiment à l'italienne*. Al describir la planta baja, menciona cómo se ha practicado el sótano, donde se han situado los *offices* y la cocina, y cómo se ha comunicado ésta con el vestíbulo de la vivienda, que tiene una bella forma y ha quedado abierto por el lado de la entrada:

J'ai terminé les Terrasses aux avant-corps qui forment les extrémités de la façade du côté de l'entrée, tant pour mettre plus de variété entre cette façade et l'autre, que pour y pouvoir pratiquer quelques abajours pour éclairer les souterrains destinés aux offices, d'où l'on est conduit aux Bâtimens des cuisines par un passage souterrain pratiqué exprès, et qui sert à porter à manger à couvert dans le château par l'Escalier A, qui a son issue dans le Vestibule. Ce vestibule est d'une belle forme, et je l'ai tenu ouvert du côté de l'entrée, étant d'usage dans les Maisons de campagne où l'on ne passe qu'une partie de la belle saison, de ne pas fermer ces sortes de pièces [...] Un Perron circulaire composé de neuf marches avec un repos amène à ce Vestibule. [t. I, pág. 174]

En cuanto a la decoración del vestíbulo, Blondel ha seguido las normas de coherencia que relacionan el interior con el exterior, de modo que las pilastras son jónicas como las columnas del pórtico:

La décoration intérieure de cette pièce est assujettie à celle de la façade est et les pilastres Ioniques sont répétées vis-à-vis les colonnes qui en forment le portique. Ses angles sont ceintrés et ornés aussi de pilastres Ioniques que l'obligation de donner entrée à l'Escalier A m'a fait distribuer différemment. [t. I, pág. 174]

Blondel pasa a describirnos el gran salón que da al jardín. La estancia es tan amplia que, para guardar la proporción adecuada, tiene más altura que las demás. La forma de la planta otorga la belleza a su decoración:

On passe de là dans le grand Salon qui donne du côté des jardins. Il est, ainsi qu'on le voit dans la Coupe, planche 43, beaucoup plus élevé que toutes autres pièces, la grandeur de son Plan exigeant une hauteur qui lui fut proportionnée. Sa décoration tire sa beauté des formes du Plan [...] Deux cheminées sont placées dans les angles qui symétrisent avec les croisées qui donnent sur la Terrasse et toutes les portes et les croisées sont enfermés dans des arcades qui vont jusqu'au dessus du premier entablement, sur lequel est élevé un étage en Attique qui reçoit les croisées que forme la décoration est. Cet Attique est couronné d'une corniche terminée par un plafond surbaissé. [t. I, pág. 174]

En cuanto a la utilización de materiales, Blondel señala que el salón puede ser de piedra, de mármol o de madera. Si se recurre a la carpintería para su construcción, el techo y los dinteles pueden adornarse con pinturas, al contrario que si se decide hacerlo de mármol, porque daría la impresión de ser un lugar religioso:

Quant à la construction de ce Salon, elle peut être toute de pierre, ou de marbre ou bien de menuiserie. Dans ce dernier cas le plafond et les dessus de portes peuvent être ornés de peintures [...]. Les peintures dans un lieu vaste et qui est tenu blanc, soit par la qualité de sa matière, ou par l'imitation appartiennent plutôt à un lieu consacré à la Religion qu'à un bâtiment particulier. [t. I, págs. 175-176]

A la derecha del salón se encuentra la entrada principal del dormitorio—ahora sí hay una mención explícita—, comunicada por una puerta con una antecámara y con otra más reducida por un pequeño pasillo que junto al vestíbulo de al lado comunicaría las dos habitaciones que están a la derecha del edificio:

A la droite de ce Salon on trouve la principale entrée de la Chambre à coucher. Les angles du coté où le lit est placé, sont ceintrés, et l'on trouve dans l'un des deux une porte de dégagement qui conduit à l'Anti-chambre placée derrière, et s'ouvre dans un petit passage par lequel on entre dans un autre petit anti-chambre, qui fait avec le vestibule d'à côté, tout le dégagement des deux chambres à coucher qui sont à la droite de ce Bâtiment. [t.I, págs. 175-176]

Volviendo a la habitación que da al jardín, Blondel señala que debe otorgársele cierta magnificencia, además de las comodidades necesarias, como son el cuarto de aseo y el retrete:

Pour revenir à la chambre à coucher qui donne sur le jardin, elle doit être traitée avec quelque magnificence, et je lui ai donné par préférence toutes les commodités nécessaires, à savoir le Cabinet de toilettes et les lieux à soupape [...]. [t. I, págs. 175-176]

Otro dormitorio está situado cerca de la entrada y tiene la particularidad de albergar una cama en nicho:

Le lit de cette chambre est en niche et elle en porte le nom. A côté de cette niche sont pratiqués deux dégagements. La difficulté de placer avec quelque symétrie une cheminée dans cette pièce, m'a engagé à ceintrer ses angles du côté du mur de face; ce qui m'a donné lieu d'enfermer la Cheminée dans une arcade qui fait face à la croisée qui donne sur le pignon. [t. I, págs. 175-176]

Blondel contempla varias posibilidades y nos describe su razonamiento, eminentemente práctico, respecto a la función que podría asignarse a la antecámara que precede al dormitorio. Su argumento deriva del aspecto social, del uso que se hace de estas « segundas residencias », del hecho de que los asuntos importantes no se despachan en ellas; pero por si llegara el caso, Blondel ha dividido el espacio interior de la casa en dos zonas —planteamiento muy moderno—,

la del día, con estancias para el trasiego diario (visitas, por ejemplo) y la de la noche, preservada al descanso:

L'anti-chambre qui précède pouvait tenir lieu de Cabinet, et l'on pourrait y parler à ceux qui se présenteraient pour quelque affaire; mais dans une maison de cette espèce où des affaires sérieuses appellent rarement les étrangers, on n'est point obligé de suivre scrupuleusement tout l'ordre et l'arrangement des pièces d'un appartement que les bâtiments des Princes renferment: il suffit d'y trouver les commodités qui conviennent au séjour qu'on y veut faire; et si quelque affaire survient, on fasse volontiers pour en traiter dans les pièces d'honneur qui doivent être séparées de celles qui sont destinés au repos, afin que le bruit et les mouvements qui se font dans les premières ne puissent troubler la tranquillité de celles-ci. C'est avec cette précaution que j'ai distribué ce plan, ayant placé à la gauche du Salon et du Vestibule, les pièces où l'on se rassemble pendant la journée, et où viennent se rendre les Maîtres pour lesquels j'ai réservé l'aile des Bâtiments marquée I dans le Plan général. [t. I, págs. 176-177]

A continuación podemos leer la descripción del comedor, de grandes proporciones en armonía con las del edificio y cuyos detalles relativos al emplazamiento de la chimenea, de los espejos y esta vez también de un gran cuadro sobre una mesa de mármol, recuerdan los que vimos en el salón. Este comedor da al patio principal y goza de magníficas vistas al exterior, a los parterres, así como de perspectivas que causan un efecto agradable, como la hilera de habitaciones que discurren a lo largo del paseo:

La Salle à manger est d'une grandeur proportionnée à celle du bâtiment: elle donne sur la grande cour; et les angles opposés aux croisés sont tenus circulaires, afin de ménager le terrain nécessaire pour l'escalier A. J'ai placé dans l'un des angles ceintrés la cheminée et dans l'autre une table de marbre avec un grand tableau, dont la forme répond à celle de la glace de la cheminée vis-à-vis le trumeau. Des deux croisées est une porte qui offre le point de vue du côté des Parterres par la croisée de la Salle de compagnie; on ne reçoit pas moins d'agrément de celui qu'offre l'enfilade des appartements, et qui perçant dans les croisées qui donnent sur les Pignons, se prolonge le long de la grande allée C, Plan général. [t. I, pág. 177]

Esta sala de compañía a la que alude Blondel, se encuentra en el lado del jardín y es el lugar donde se retiran los comensales una vez han abandonado la mesa del salón o del comedor:

Du côté du jardin est une grande salle de compagnie où l'on se retire après avoir quitté la table, soit qu'on ait mangé dans le Salon, soit que le repas se soit fait dans la salle destinée à cet usage. [t. I, pág. 177]

En cuanto a la decoración de esta sala, destaca su perfecta simetría y su ornamentación con dorados y espejos. La chimenea se encuentra entre dos puertas.

Detrás y al lado del comedor, hay una salita, ligeramente decorada, « où l'on se retire quand on veut se recueillir ou prendre le café après repas ». De allí se entra a los espacios con retrete que tienen « une jolie forme » y que deben ser decorados con cierta gracia, así como « les munir des ustensiles nécessaires à leur usage ». [pág. 178. Véase 2^e partie, t. II. planche 86]

En *Architectures de la vie privée* se citan algunos edificios de los que Blondel ofreció grabados y planos en su *Architecture française*, gracias a los cuales y a los comentarios que les acompañan, se puede ver la evolución de los modos de vida a través de la distribución y de sus innovaciones. En un grabado podemos ver la distribución del *Hôtel de Choiseul* (Gaulier, 1723) cuya organización y usos pertenecen al periodo anterior, pero ya con algunas innovaciones como el salón, que puede ser también una *chambre de parade* (sala que se reserva para ocasiones especiales) y en la planta abuhardillada, una gran estancia sirve de guardamuebles para guardar el mobiliario que ya no se utiliza. Sin embargo, todas las habitaciones tienen anexos y la mayoría se comunican por un pasillo. En otro grabado podemos ver la distribución del *Hôtel de la Vrillière* (Claude Guillot-Aubry) de principios del XVIII, donde las principales habitaciones disponen de comodidades relativas a sus usos que pronto se generalizarán³⁰⁸.

En *Essai sur l'architecture*, Laugier nos presenta una distribución de la vivienda semejante a las del siglo anterior, sólo con algunas pequeñas variaciones, en un intento por dar solución a las limitaciones urbanas que, en particular, sufren los *hôtels*, dispuestos entre patio y

³⁰⁸ Monique Eleb-Vidal, Anne Debarre-Blanchard, *op. cit.*, págs. 47-48.

jardín, « en observant autant qu'il est possible de tourner le jardin du côté où les voisins n'ont point vue dessus » [pág. 162]

Laugier, cuyos principios retomará veinte años más tarde Blondel, preconiza para los *grands appartements* estancias dispuestas en *enfilade* (unas tras otras), ordenándolas según tengan vistas al jardín o al patio. Entre las primeras enumera: *antichambre*, *pièce de compagnie*, *chambre à coucher* y *cabinet*, y entre las segundas: *salle à manger*, *gardes-robres*, *cabinet de toilette*, *bains* y *aisances*: « choses dont on ne peut se passer sans manquer essentiellement de commodité ». [pág. 167]

Laugier señala que los *petits appartements* son inadecuados para las casas de la alta nobleza « à moins qu'ils n'y soient tout au plus comme des hors d'oeuvre de fantaisie ». [pág. 175]

Sin embargo, si bien el sistema de *enfilade* se mantiene en las grandes residencias, en las pequeñas son de preferencia las estancias independientes comunicadas por pasillos. Estas dependencias tampoco han variado mucho respecto a las anteriores, a pesar de la introducción del cuarto de aseo, de galerías y bibliotecas « qui ne sont que pour la magnificence [...] ne conviennent qu'aux maisons des grands Seigneurs [...] et] doivent être séparées des appartements que l'on habite ». [pág. 171]

En los « pequeños detalles » es donde se perciben los cambios. Laugier se refiere a las puertas, que no deben multiplicarse porque « elles donnent des vents coulis pernicieux et gênent beaucoup pour l'ameublement » [págs. 171-172]; a la luz, que hay que favorecer gracias a la práctica de ventanas sin antepecho; al cuidado en la disposición de las chimeneas; a la colocación de las camas en alcobas espaciosas:

[...] les lits dans de grandes alcôves, parce qu'on y est mieux renfermé et plus chaudement. D'ailleurs l'ameublement de la chambre à coucher est plus facile et plus gracieux, quand il y a une alcôve qui sépare le lit de la chambre. La commodité serait parfaite, si des deux côtés de l'alcôve il y avait une porte et une allé de communication dans les gardes-robres. [págs. 171-172]

Los pasadizos (*dégagements*), « pièces qui servent à donner des communications secrètes du dedans d'un appartement dans les dehors » [pág. 176], se multiplican. En el *Cours d'Architecture*, Blondel tiene como principal objetivo que sus alumnos se formen en el buen gusto de la arquitectura y abarca toda clase de cuestiones relativas a este campo y al de las bellas artes que deben contribuir a la bella ornamentación del edificio. En concreto, refiriéndose a la distribución y a la decoración del espacio interior, sigue un orden riguroso de definición, disposición y decoración de cada dependencia, según una clasificación que responde a la relación con el exterior del edificio, al uso y a la condición de su ocupante. Sería más propio de un estudio exhaustivo sobre este tema concreto la exposición de los aspectos que aborda tanto Blondel como Patte, el continuador de la obra; de modo que haremos mención aquí de aquellos que consideramos más relevantes para nuestro estudio.

Entre ellos, podemos destacar su concepto sobre la distribución interior, cuya disposición en *enfilade* debe dotar al espacio de una buena perspectiva que abarque tanto el interior como el exterior del edificio:

Le principal objet de la disposition intérieure d'un Edifice, est d'observer, que les enfilades les plus essentielles s'allignent les unes avec les autres, de maniere, que, des pieces de parade et de celles de société, on puisse, non-seulement jouir de toute l'étendue de l'intérieur du Bâtiment et de ses dehors, mais aussi de sa profondeur [...] [t. IV, pág. 193]

Según Blondel un proyecto debe reunir « los principios de la conveniencia, de la simetría, de las proporciones y de la mano de obra ». En la cita anterior se mencionan las « pièces de société » y las « pièces de parade », las estancias más abiertas, más sociales de la casa, ya que su función es la de recibir a los visitantes. Abiertas porque en el orden de la *enfilade* son las primeras y por tanto también las que ofrecen esa perspectiva interior a la que antes aludíamos. Sociales porque anuncian la condición del habitante, su riqueza y su gusto en la decoración.

Blondel habla de « gradación », un concepto clasista de la arquitectura –en el sentido literal del término– , que percibe y gradúa el

espacio según la categoría del habitante, y que afecta tanto a la disposición y a las dimensiones del habitáculo como a su decoración. Disposición, dimensión y decoración variarán según la función que deba cumplir el espacio construido:

Par l'esprit de convenance, relativement à la distribution, nous entendons les différents degrés de magnificence qu'on doit chercher à répandre dans l'intérieur des Appartements, selon la dignité du Propriétaire qui doit l'habiter, aussi bien que l'attention que l'Architecte doit apporter à rendre les principales pieces plus ou moins spacieuses, de formes variées, bien percées, éclairées et dégagées, selon l'usage de chacune. [t. IV, pág. 199]

Tras explicar las reglas de la conveniencia, prosigue con las de la simetría, que concierne tanto a los elementos que componen una dependencia –emplazamiento de chimeneas y *trumeaux*– como a la relación de las diferentes dependencias entre sí:

Par la symétrie, l'on entend la régularité respective des corps mis en opposition, les uns vis-à-vis des autres; la nécessité de placer les cheminées et les trumeaux dans le milieu de la longueur et de la largeur des pieces. La symétrie consiste encore dans la relation que doivent avoir entr'elles les différentes pieces d'un Appartement [...] [t. IV, pág. 199]

En cuanto a las reglas de la proporción, se refieren a la altura que debe darse a una dependencia en relación a su diámetro que a su vez es relativo a su función. Si comparamos el salón con el dormitorio, éste es más pequeño como corresponde a su uso privado, por lo tanto tendrá menos altura:

Par la proportion, on doit entendre combien il est essentiel de donner aux différentes pieces d'un Bâtiment, les hauteurs relatives à leur différents diamètres et à leur usage particulier [...] [t. IV, pág. 199]

Destacamos también sus lecciones sobre los *appartements*, dependencia que define como « la communication de plusieurs pieces, ayant pour objet la même destination considérée en général; mais dont chacune d'elles peut avoir des usages particuliers ». Blondel distingue entre *appartement de société* (donde el propietario recibe a su familia y a

sus amigos), *appartement de parade* (para tratar asuntos importantes con personas de alto rango) y *appartement privé, ou de commodité*. Ya hemos explicado por qué el arquitecto sitúa los dos primeros contiguos; habría que añadir otro aspecto, el de la funcionalidad. En efecto, el arquitecto tiene presente la « opulencia » del propietario, por eso la muestra nada más pasar el umbral de la puerta, pero también le guía un sentido práctico. Estas dos estancias pueden unirse y formar una sola para la ocasión de una fiesta, por ejemplo:

[...] il convient que ces pieces de parade s'allignent avec celles de société, pour que, de l'enfilade principale, on puisse y jouir du coup d'oeuil des ornements, de la diversité des matieres, de la richesse des ameublements, et qu'à l'aspect de ces beautés rassemblées, les étrangers qui viennent visiter la demeure des Grands, puissent emporter une idée satisfaisante de l'opulence du Propriétaire, du goût de l'Architecte, et du talent des Artistes, qu'il aura sçu associer à ses entreprises. [t. IV, pág. 209]

Los *appartements de commodité, ou privés*, como los dos anteriores, indican explícitamente con su nombre la función para la que han sido concebidos: para la comodidad y privacidad de su ocupante. El arquitecto recomienda que sean menos espaciosos que aquéllos y dispuestos en un lugar adecuado a su uso particular:

[...] ces especes d'Appartements ne doivent jamais faire partie des enfilades principales, que l'on fait voir aux personnes de dehors; parce qu'étant destinés au repos et au recoeuillement des Maîtres, il convient que les Etrangers puissent entrer et sortir, après avoir visité l'Edifice, sans être obligés d'observer un cérémonial souvent gênant, envers les personnes de même rang, naissance ou dignité [...] [t. IV, pág. 210]

Blondel expone al detalle cómo han de decorarse las diferentes dependencias de la casa. En conjunto, sus consideraciones aluden siempre al gusto del creador, valor que se adquiere con la práctica del dibujo. Llevado por su afán didáctico, aconseja a sus alumnos que observen a los grandes maestros, reconociendo que aunque los contemporáneos se hayan alejado de Le Brun o Le Pautre, han logrado conciliar la comodidad con la solidez, la simetría con la belleza y la

dignidad con la bella simplicidad [t. IV, pág. 240]. Para ello, han de superar obstáculos, resolver cuantos problemas se les presente a la hora de acometer la obra; buscar soluciones en las que muchas veces tendrán que sacrificar su talento, pero « la commodité et l'économie, doivent avoir la préférence sur tout ce que la partie du goût peut enfanter de plus ingénieux». [t. IV, pág. 368]

En l'*Encyclopédie de Diderot et d'Alembert* aparece un modelo de *habitation destinée à la résidence des riches citoyens*, proyectada para el marqués de Villefranche en Avignon por el arquitecto François Franque³⁰⁹. Son interesantes los planos de las láminas XXV y XXVI porque en ellos podemos ver el conjunto del proyecto: entrada y zona de servicios vivienda, patios, jardines, terrazas:

Cette Planche (XXV) offre une distribution régulière très ingénieuse, contenue dans un terrain clos de murs, le plus irrégulier qu'il soit possible, et dont M. Franque a tiré parti d'une manière à faire juger de sa sagacité, de son goût et de son intelligence. En effet, rien de si bien entendu que ce plan; beauté, proportion, variété, agrément, commodité, symétrie, relation des dedans aux dehors, tout s'y trouve réuni. En un mot, ce projet nous paroît un chef-d'oeuvre, et seroit seul capable de faire beaucoup d'honneur à cet architecte, s'il n'avoit prouvé par tant d'autres productions l'étendue de ses connaissances, et son expérience dans l'art de bâtir³¹⁰.

Cette planche (XXVI) donne le plan du premier étage de ce bâtiment, et est composé d'un bel appartement et de quatre autres moins considérables, mais tous pourvus des commodités qui leur sont nécessaires. Au-dessus de cet étage, du côté de la place seulement, est encore pratiqué un appartement; ensorte que tout le rez-de-chaussée est occupé par un appartement de société, un jardin, des cuisines, des offices, des écuries et des remises, et que dans les étages supérieurs on trouve un appartement pour le maître du logis, et cinq appartemens pour sa famille ou ses amis; distribution suffisante pour la maison d'un particulier riche, qui retiré en province, y jouit d'un revenu honnête, et qui se détermine à se vouloir loger commodément et avec goût³¹¹.

³⁰⁹ François France (1710-1793), arquitecto parisino, formado en Roma, perteneciente a una familia de arquitectos muy prestigiosa en la época, cuyos proyectos se encuentran en el sur de Francia.

³¹⁰ Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie*, *op. cit.*, pág. 11.

³¹¹ *Ibid.*

Marie-Joseph Peyre, en *Oeuvres d'Architecture*, hace una *Dissertation sur les distributions des Anciens relativement aux nôtres*, en la que reflexiona sobre la disposición interior de los palacios romanos. En contra de la opinión extendida de que la distribución romana sólo contemplaba dependencias muy grandes, ignorando el concepto de distribución cómoda propia del siglo XVIII en Francia, Peyre justifica la ausencia de elementos que demuestren de forma clara que hubo ya entonces una preocupación por la comodidad:

Il est vrai qu'en général nous ne trouvons, dans les ruines de leurs palais, que des pièces fort vastes; mais nous ne faisons pas réflexion que les parties de détail, ayant été construites beaucoup plus légèrement que les grandes parties, ont été beaucoup plus faciles à détruire, et que la chute même des entablements, des voûtes et des grandes pièces qui les environnaient ou les surmontaient, devait les écraser nécessairement. Il en reste cependant quelques parties assez bien conservées dans les ruines de la ville Adrienne, et j'en levai les plans en 1755, avec MM. Moreau et de Wailly: nous trouvâmes des distributions dans le goût de celles que nous faisons actuellement; des petites pièces avec alcoves en briques, des cabinets, des dégagemens, des corridors, des places de baignoires. Il restait encore les marques des endroits par où passaient les tuyaux; il y avait aussi quelques parties d'arabesques. Nous reconnûmes parfaitement, que ces distributions étaient du même temps que les fabriques qui les environnaient; nous en trouvâmes plusieurs dans ce genre et toutes variées. [págs. 9-10]

Recordemos que la arqueología, muy en boga entonces, motiva a los artistas a viajar en busca de vestigios que van a dibujar e inventariar. Peyre se vuelca en sus testimonios sobre la arquitectura romana – imitadora de la griega y la egipcia– y afirma que en muchas ruinas de las que fueron casas de campo en la vía Apia, se puede reconocer una distribución ingeniosa. Por otra parte y obviando las huellas encontradas, existen otros razonamientos que apoyan la idea del gusto por la comodidad de los romanos y que les hermana con los franceses:

[...] dans le temps où le luxe et la mollesse étaient portés au dernier degré dans Rome, où l'on ne négligeait rien de ce qui pouvait flatter la vanité et la sensualité, où l'on cherchait à épuiser tous les détails de commodité pour les objets publics, tels que les spectacles, les bains, les aqueducs; dans le temps où les plus célèbres artistes florissaient dans cette capitale du monde: peut-on, dis-je, s'imaginer que les Romains n'aient pas connu la partie de la distribution, qui est, sans contredit, la

plus nécessaire pour les agrémens de la vie? Croyons plutôt qu'ils étaient bien plus savants que nous, puisqu'ils joignaient toutes ces commodités à la plus superbe disposition. [pág. 10]

Peyre, tras haberlos estudiado en profundidad, describe los palacios romanos con el detalle que sus hallazgos le permiten, descripción que no coincide con la de los palacios europeos que se han construido como copia de aquéllos. De modo que, él mismo, impresionado por todo cuanto ha visto, emprende el reto de imitar las verdaderas producciones de los romanos, de « joindre à la magnificence et à la noblesse des plus belles dispositions, les distributions les plus commodes et les plus variées ». [pág. 11]

Uno de estos proyectos es el Hôtel de Neubourg (destruido). Peyre lo contruyó en 1762 para madame de Neubourg, introduciendo ideas nuevas relativas a la distribución de la vivienda, inspiradas en las villas romanas del siglo XVI³¹².

De esta *maison de plaisance construite sur le nouveau boulevard*, Peyre reseña lo siguiente:

J'ai été obligé de conserver dans cette maison les fondations, et une partie des murs de face d'un ancien bâtiment, ce qui m'a forcé de suivre les dispositions des trumeaux et des croisées qui y étaient. J'ai orné la façade de colonnes formant le péristyle, comme le sont la plupart des cazins italiens, afin de lui donner le jeu et le mouvement qui rendent en général l'effet de ces sortes de bâtiments très agréables. La terrasse au dessus du péristyle augmente les communications des appartemens du premier étage, et sert de promenoir découvert, du plein pied avec les appartemens. [pág. 36]

Para Le Camus de Mézières las dependencias principales de un *appartement* deben estar en consonancia con el exterior del edificio –« les dedans et les dehors doivent avoir la relation la plus intime » [pág. 80]–; asimismo es necesario que haya entre unas y otras una relación en cuanto a diámetro, altura y decoración. Le Camus hace hincapié en la importancia de esta última, fina y delicada, que exige buen gusto y

³¹² Pérouse de Montclos, *op. cit.*, pág. 436.

prudencia:

On doit passer de la simplicité à la richesse. Le vestibule est alors moins orné que les antichambres, les antichambres moins que les salons. [...] Chaque pièce doit avoir son caractère particulier. L'analogie, le rapport des proportions décident nos sensations; une pièce fait désirer l'autre, cette agitation occupe et tient en suspens les esprits. [pág. 45]

Según Pérouse de Montclos, Le Camus habría podido comparar el tratamiento del espacio con una obra de arte, observación que consideramos bella y acertada:

Le Camus aurait pu utiliser la comparaison avec la phrase musicale (ampleur, ténuité, développement, contraste, scansion, ponctuation) ou avec la palette du peintre (chambre verte, boudoir bleu et blanc, etc.) pour démontrer que le traitement de l'espace est une oeuvre d'art. Ce n'était évidemment pas avec des distributions sommaires comme celle que Peyre avait imposée à l'hôtel de Neubourg que l'on pouvait espérer susciter des sensations³¹³.

Le Camus afirma que el buen gusto reside en la manera de colocar cada cosa, con gracia: « le goût seul tire des objets les plus simples les effets les plus séduisants », « c'est la noblesse de l'ensemble, c'est la beauté des détails qui frappent, qui captivent et enchantent nos sens » [pág. 47] dice el autor. Los cuadros, por ejemplo, han de integrarse totalmente a la dependencia que ocupan, vinculándose a ella en tamaño, género y tema:

Il n'en est pas d'un appartement comme d'un cabinet ou d'une galerie de tableaux; chaque endroit comporte son objet; à son aspect on doit juger de son usage; l'expression, l'empreinte du caractère en décide: c'est à la délicatesse à tenir la balance, au goût à peser, et au bon sens à décider. [pág. 47]

Le Camus establece unas líneas muy generales respecto a la distribución del espacio interior, como son la disposición de los habitáculos en *enfilade*, las grandes aberturas, la perspectiva y la multiplicidad de vistas, la simetría entre los elementos decorativos:

³¹³ *Ibid.*, pág. 437.

[...] pour la beauté et l'ensemble des appartemens complets, il faut céder aux grandes enfilades et aux superbes percées; on y ajoute beaucoup par le moyen des glaces qui multiplient les objets et suppléent aux points de vue.

La symmétrie ou plutôt les répétitions et les vis-à-vis sont essentiels; si d'un côté il se trouve une glace, il en faut une de l'autre qui ait les mêmes dimensions et les mêmes encadrements. On suivra le même principe pour les tableaux [...] [pág. 48]

En lo que concierne a la ornamentación, el autor señala que no debe prodigarse: « les ornements sont comme le sel pour les ragoûts, c'est à la prudence seule à en disposer ». El autor arremete contra el gusto barroco, pues « le goût du *vrai beau* n'est qu'un; il tient à la nature toujours égale dans sa marche »: critica las « extravagancias góticas » que han estado vigentes en Francia durante más de treinta y cinco años –se refiere al período que abarca de 1735 a 1770– producto de una « imagination dérégulée » que precisa en la figura del escultor Pineau, al que acusa de haber introducido este « género singular y puramente caprichoso ». Reconoce el talento del artista, su gran facilidad para dibujar, pero afirma: « il est triste pour les Arts qu'il ait pris une maniere aussi frivole et peu raisonnée » [pág. 53]. Le Camus denuncia los abusos según él cometidos por ciertos artistas en el afán de producir algo nuevo:

Plus un ornement paroissoit s'écarter de la forme naturelle, plus il sembloit précieux: tels ont été dans la peinture les égaremens où sont tombés les *Vatteau*, les *Callot*³¹⁴ [...] Ce sont de ces maladies éphémères et de ces dépravations de goût sur lesquelles on ne peut être trop en garde. Pour donner du nouveau, il ne faut pas s'écarter de la belle nature. [pág. 54]

Al contrario que Peyre, Le Camus piensa que no sirve de nada describir los admirables edificios de los romanos, porque la realidad es que los franceses tienen su propia distribución, arte en el que se han superado y que conforma su bienestar:

³¹⁴ Jacques Callot (1592-1635), grabador y dibujante, heredero del manierismo, autor de numerosas estampas, algunas de ellas inspiradas en figuras grotescas o fantásticas. Su obra se puso muy de moda en el romanticismo.

[...] le Français seul , entraîné par la volupté, a raffiné sur les aisances; nourri par l'ambition, excité par le faste, il a sacrifié au luxe: industriel, il fait tirer partie de tout, un rien l'occupe, l'amuse; bientôt il en fait un objet important, il le rend utile; la mode paroît, et ce qui n'était qu'utile devient nécessaire. [pág. 85]

Tras estos prolegómenos, Le Camus pasa a describir la distribución que generalmente deben tener los *appartements* en un *hôtel* y en la mayoría de las casas de campo de los alrededores de París:

[...] un appartement doit être composé au moins de cinq pieces essentielles, une antichambre, un sallon, une chambre à coucher, un cabinet et une garde-robe; mais combien le raffinement a-t-il fait naître de besoins; il faut qu'un sallon soit précédé de plusieurs antichambres, les antichambres même doivent l'être d'un vestibule. [pág. 86]

El autor expone la ubicación de cada dependencia según su función. El dormitorio que suele ocupar la señora de la casa, debe situarse al lado del salón y consta de:

[...] une garde-robe particuliere, un cabinet de toilette, un boudoir y le logement pour un ou deux valets de chambre ou femmes de chambre, un autre pour un laquais. Non loin doit être l'appartement de bain qui, pour l'ordinaire, est composé de la salle de bain, d'une étuve, d'une piece de dégagement et d'un cabinet à l'angloise; et enfin d'une chambre à coucher particuliere. [pág. 88]

A continuación de estos aposentos, se encuentran los del señor, compartiendo con frecuencia ambos las mismas antecámaras. Pero además se disponen dos salitas que hacen las veces de salón y sirven para recibir visitas. Después se sitúa el dormitorio con uno o dos bellos *arriere-cabinets et des garderobes avec des dégagements particuliers*. En último lugar una biblioteca y una salita para el uso que el propietario quiera darle: galería de cuadros, de medallas y bronce, de historia natural. [págs. 88-89]

Sin embargo, Le Camus hace la siguiente observación:

[...] malgré ces nombreux et vastes logemens, il y a encore de petits appartemens où on a le soin de faire trouver tout ce que la commodité, l'aisance et le luxe peuvent faire desirer. [pág. 89]

Según el autor, la propia naturaleza conduce al ser humano a preferir las viviendas pequeñas a las grandes, ya que éstas son más incómodas y los objetos están demasiado lejos de él: « dans de trop grandes pieces l'homme se trouve disproportionné ». [pág. 89]

A diferencia de los tratados anteriores, el *Génie* de Le Camus mantiene un tono desenfadado a lo largo de sus páginas que nos ha hecho el trabajo más ameno; no por ello es menos riguroso en sus apreciaciones. Próximo al lector, su contemporaneidad está presente en muchos comentarios, por ejemplo:

Qu'on ne croie pas que ce soit un Palais de Roi dont nous faisons la description ? Un particulier porté au faste par la richesse, exige cette profusion de logement. Une Actrice, une petite maîtresse vont souvent plus loin. [pág. 90]

No nos vamos a detener en sus descripciones, bastante someras por cierto, de cocinas, patios, establos, etc, pero sí en un aspecto que nos ha llamado la atención por cuanto tiene que ver con esos espacios *dérobés* (ocultos) a los que luego aludirán algunos textos literarios:

Il seroit utile au Maître de la Maison de la parcourir d'un bout à l'autre sans être vu; c'est une chose aisée à pratiquer, et par le moyen de laquelle il semblera passer à travers l'épaisseur des murs, et les pénétrer dans leur longueur: il ne faut à cet effet qu'un corridor pratiqué entre les deux pièces d'un corps de logis double. [...] Quelques Architectes ont fait un corridor en entresol au-dessus de celui dont nous venons de parler, et cela à la hauteur des portes, de façon que le plancher forme le plafond de l'embrasement [...] on peut parcourir les différentes parties de sa maison sans être apperçu, mais on est obligé de monter un petit escalier dérobé [...] Ce second corridor est cependant des plus favorables, on voit ce qui se passe au moyen d'une petite baie cachée au haut de chaque piece; c'est un moyen de contenir tout son domestique: on s'en sert quand il est nécessaire, et la seule idée que ce moyen existe tient en respect; il est facile de remédier à toute curiosité étrangere, en fermant d'un volet avec serrure la baie par laquelle on peut voir, et dont le Maître seul aura la clef. [pág. 96]

Con respecto a la configuración de las diferentes dependencias, pueden ser muy diversas. Teniendo en cuenta el carácter que se les quiera dar, se les dará una u otra forma:

Si on désire un caractère sérieux dans certaines pieces, on pratiquera de formes quarrées; les rondes sont plus gaies; les courbes plus voluptueuses. [pág. 97]

A continuación Le Camus expone sus ideas sobre la decoración del espacio interior y comienza por el vestíbulo, que al ser la primera estancia del edificio, debe definir su carácter:

Le vestibule est l'entrée ou plutôt la piece qui distribue pour l'ordinaire au grand escalier et aux autres dégagemens: on le décore en conséquence du genre que l'on veut donner à l'édifice dans lequel il est employé. [...] le vestibule étant la premiere piece qui se présente, il doit caractériser l'édifice. [págs. 97-98]

La primera antecámara es la dependencia común que sigue al vestíbulo y en la que están los criados. Por lo tanto, debe ser proporcionada al número de ocupantes. Su decoración ha de ser simple: « un lambris de hauteur en menuiserie en fera tout le décor » [pág. 99]

La segunda antecámara debe estar más decorada y está destinada a los *valets de chambre*: « aussi lambrissée de hauteur [...] on peut y placer quelques ornemens de sculpture, mais toujours dans le genre et dans le caractere relatifs à l'état du Maître ». También dispondrá de chimenea y espejo. Y lo más importante, aquí se anuncia ya la gradación de las sensaciones que recorrerá la casa:

C'est dans cette piece qu'on doit commencer à ressentir le genre de sensation qu'on aura à éprouver dans les pieces qui suivent; c'est pour ainsi dire, une avant-scène à laquelle on ne peut apporter trop de soin pour annoncer le caractere des Acteurs. [pág. 101]

La tercera antecámara es « une espece de petit sallon ou de avant-cabinet, dans lequel les gens d'une certaine distinction attendent que le sallon ou le cabinet leur soit ouvert » [pág. 102]. Esta dependencia contiene ya una decoración que trabaja el detalle. El artista debe ser muy comedido, sin embargo, a la hora de desplegar su imaginación en la variedad de los elementos y de los motivos ornamentales, reservándola para las estancias que componen la parte principal de la vivienda.

El salón es la estancia donde se dan las fiestas, el lugar donde se practica el mayor ceremonial, por lo tanto también debe ser la parte de la casa en la que la decoración sea la reina de la riqueza y del arte:

[...] dans ce lieu [...] la magnificence doit se développer, [...] la richesse doit être prodiguée, [...] l'Artiste enfin doit déployer son goût, son génie: les marbres, les bronzes, la dorure, la sculpture, la peinture et les glaces lui prêteront leurs secours: les tapisseries [...] peuvent l'enrichir: le crystal de roche pour les lustres, les girandoles, les candélabres, les statues précieuses, les vases les plus riches, les porcelaines les plus rares, peuvent concourir à l'embellissement de ce lieu. Les meubles dont nous avons porté si loin la perfection pour l'élégance et la commodité, ajouteront à la richesse. [pág. 104]

El dormitorio debe tener un carácter que inspire el descanso y anuncie la tranquilidad. En el palacio del sueño todo debe ser simple y uniforme, y la luz tenue:

Le jour y sera faible et adouci, tel qu'on le peint au réveil de Vénus, lorsque les graces l'avertissent du lever de l'aurore. Des rideaux de gaze tirés à la hauteur des deux tiers des croisées ne laisseront qu'autant de lumiere qu'il en convient à ce lieu. [pág. 111]

Pero no sólo la luz y la sombra influyen en el carácter del lugar, sino también la disposición y el gusto de los muebles que lo componen, la elección de los colores, algunos cuadros, todo lo cual debe ser elegido por el arquitecto que es quien conoce bien el proyecto. Le Camus aconseja el verde para tapizar el dormitorio:

[...]cela tient du feuillage, le sommeil semble y acquérir des douceurs. Le verd est favorable par son uniformité, et l'égalité de sa nuance peut contribuer à l'impression douce et tranquille qui convient au repos. [págs. 113-114]

El autor nos informa de que las alcobas han desaparecido, ya que eran incómodas, no dejaban circular el aire e impedían introducir camas elegantes y suntuosas. Las camas *en niche* (encastradas en la pared), aunque tenían menos inconvenientes, también han ido desapareciendo porque no ofrecían las comodidades necesarias. De modo que la tendencia a la cama aislada, dispuesta en el fondo de la

habitación, « comme dans le sanctuaire du temple » [págs. 114-115], ha ido en aumento.

A continuación, el autor define el *boudoir* como *le séjour de la volupté*, en pensamiento –ensoñaciones eróticas– y obra –su consumación–. De modo que todo cuanto forme parte de este espacio ha de ser agradable; el lujo, la molicie (la comodidad) y el gusto deben darle un tono de dignidad y de pretensión: « c'est une petite maîtresse à parer » dice Le Camus, que gusta de recurrir a la metáfora en sus descripciones, concediéndole así el carácter femenino que efectivamente tendrá esta dependencia. Como « lieu spécifiquement féminin et amoureux », producto de la especialización de los espacios y de la individualización de la vida³¹⁵, Michel Delon le dedicará un libro en que lo define como « lieu pour s'isoler et bouder, ou bien s'alanguir et aimer³¹⁶ ». En el libro podemos ver el origen y la evolución semántica del término, encontrando de nuevo la idea sobre el carácter erótico y femenino del *boudoir* frente al carácter serio de lo masculino , « comme si ce coin devait être sensuel dans un monde de distances et de bienséances³¹⁷ ».

Según Le Camus de Mézières, la elegancia del orden corintio, la ligereza y la cadencia de las masas, la suavidad de las formas han de contribuir en dar al *boudoir* el aire galante que le corresponde. Otro factor muy importante es la luz, que ha de ser tenue, para crear un ambiente de misterio:

Le boudoir est regardé comme le séjour de la volupté; c'est là qu'elle semble méditer ses projets, ou se livrer à ses penchans. D'après ces idées qui tiennent à nos moeurs, quelle attention ne doit-on pas apporter pour en faire l'endroit le plus agréable? Il est essentiel que tout y soit traité dans un genre où on voie régner le luxe, la mollesse et le goût. Les proportions de l'Ordre Corinthien sont élégantes, elles lui conviennent. Donnez à cette pièce un ton de dignité et de prétention, c'est une petite maîtresse à parer. L'air de galanterie dont on ne peut

³¹⁵ Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., pág. 167.

³¹⁶ Michel Delon, *L'invention du boudoir*, Toulouse, Zulma, Coll. Grain d'Orange, 1999, pág. 10.

³¹⁷ *Ibid.*

s'écarter, exige que les masses soient légères et cadencées, les formes peu prononcées. On ne peut trop éviter les ombres dures et crues, que pourroient produire des lumières trop vives. Il faut un jour mystérieux, et on l'aura par le moyen de gazes placées avec art sur partie des croisés. [pág. 116]

Cuando el autor resalta la cadencia de las masas, se refiere a la alternancia de elementos constructivos y decorativos: puerta – panel tapizado – ventana – espejo – cuadro – ventana – chimenea, etc. podría constituir una serie que evita la monotonía del espacio, teniendo siempre en cuenta la simetría y la relación que han de guardar todos los elementos entre sí.

Le Camus sugiere los temas de los cuadros; para adecuarse al lugar, la pintura será galante, con motivos inspirados en parejas mitológicas cuyo tema han abordado los pintores de la época, como Louis Jean François Lagrenée, *l'aîné* (1725-1805):

Les sujets du tableau seront puisés dans les endroits galans et agréables de la fable. Le triomphe d'Amphitrite³¹⁸, Psyché et l'Amour³¹⁹, Vénus et Mars³²⁰ offriront des compositions convenables au caractère du lieu. Tout y doit être commode, et tout y doit plaire. [pág. 117]

El *boudoir* es un reducto íntimo y bello que ha de ofrecer una vista al exterior igualmente bella. Por ello, si no se abre a la naturaleza, el artificio de la pintura la sustituirá, creando decorados que la imiten y reproduzcan sus perspectivas; las vistas a un jardín privado y

³¹⁸ Anfítrite es una nereida o diosa marina, hija de Océano y esposa de Poseidón. Fue raptada por el dios con toda su cohorte de tritones y delfines. La pareja compuesta por Anfítrite y Poseidón suele ocupar un carro, tirado por caballos marinos o delfines. Sus adornos consisten en perlas, algas y corales.

³¹⁹ Psiqué era una jovencita bellísima amada por Eros. Según Apuleyo, Eros, descendido sobre la tierra por voluntad de Afrodita, se enamoró de Psiqué a primera vista y, como deseaba ardientemente tenerla toda para sí, la hizo raptar por Zéfiro y la desposó. Pero el bello dios, como no quería que se le reconociese, vivía con Psiqué sólo de noche y durante el día le prohibía mirarlo. Psiqué, inducida por sus hermanas, celosas de su felicidad, desobedeció a su esposo y una noche se atrevió a mirarlo a la luz de una antorcha. Extasiada por tanta belleza se inclinó para besarlo, pero Eros se levantó inmediatamente y desapareció de un salto dejando a su amada en la desolación. Psiqué intentó ahogarse, pero fue salvada. Entonces se dedicó a buscar a su amor perdido sobre la tierra, dando numerosas pruebas de verdadera devoción. Zeus, apiadado, le concedió el don de la inmortalidad y el permiso para vivir con Eros en el reino de los dioses.

³²⁰ El tema de Venus y Marte sigue la máxima “el amor vence a la fuerza”. Venus apacigua a Marte con su gentileza y belleza. Se suele representar a Venus despierta y vigilante y a Marte descansando dormido junto a ella.

artísticamente decorado, el sonido de los pájaros o el de una cascada, idealizan el espacio que invoca al Amor:

Les croisées doivent avoir, autant qu'il sera possible, des points de vue favorables, et, au défaut de la belle nature, ayez recours à l'Art: c'est dans ce cas où le goût et le génie doivent se déployer; il faut tout mettre en oeuvre, employer la magie de la peinture et de la perspective pour créer des illusions. Si l'on peut se procurer le point de vue d'un jardin particulier, les berceaux, les treillages, les volières y feront un bon effet. Le ramage des oiseaux, une cascade ingénieusement pratiquée, dont les eaux enchantent les yeux et les oreilles, semblent appeler l'Amour. [pág. 117]

Leyendo a Le Camus, a menudo tenemos la impresión de que abandona el campo de la arquitectura para convertirse a la literatura; sus textos son los más literarios de todos los autores que hemos tratado, los que más se acercan a las descripciones del espacio arquitectónico de nuestras obras, produciéndose de esta forma una simbiosis que muy bien podría dar lugar a una tesis inversa a la que defendemos, cuyo título sería « Representaciones del espacio literario en la arquitectura francesa del siglo XVIII ». Le Camus suele justificar sus apreciaciones aludiendo a las costumbres del país –su conocimiento de la sociedad privilegiada es indudable, la frecuentaba–, pero de sus escritos se puede sospechar un gusto por la lectura de obras contemporáneas de tema galante.

Quizá sea la siguiente cita la más marcada por la actividad sensorial que según el autor desarrollan algunos elementos externos en el alma humana, capaces de llevarla al éxtasis. Sus personajes son dioses de la mitología clásica, pero sólo son el modelo en el que se reflejan los mortales cuando alcanzan ese punto de placer que entra por los sentidos de la vista y del olfato:

Souvent aussi un doux sommeil s'empare alors de nos sens, et des songes légers rendent notre ame errante. Différentes statues distraient agréablement par les sujets qu'elles représentent. Des orangers, des myrthes dans des vases de choix flattent et la vue et l'odorat. Le chevreuil, le jasmin en forme de guirlandes couronnent le Dieu qu'on révere à Paphos³²¹. Une variété bien assortie présente l'intéressant

³²¹ Se refiere el autor a la ciudad de Chipre, donde Afrodita, diosa del amor y de la belleza, tenía un templo.

tableau de la belle nature. C'est ici que l'ame jouit d'elle-même, ses sensations tiennent de l'extase; c'est la retraite de Flore qui, parée des plus vives couleurs, attend en secret les caresses de Zéphire. [págs. 117-118]

Otro aspecto significativo de las consideraciones que el autor dedica al *boudoir* es la variedad de sugerencias que aporta para conseguir ese ambiente hedonista, como la recreación de un jardín alrededor de la cama:

Le boudoir ne serait pas moins délicieux, si la partie enfoncée où se place le lit étoit garnie de glaces dont les joints seroient recouverts par des troncs d'arbres sculptés, massés, feuillés avec art et peints, tels que la nature les donne. La répétition formeroit un quinconce qui se trouveroit multiplié dans les glaces. Les bougies produisant une lumière graduée, au moyen des gazes plus ou moins tendues, ajouteroient à l'effet de l'optique. On pourroit se croire dans un bosquet; des statues peintes et placées à propos ajouteroient à l'agrément et à l'illusion. [pág. 119]

En cuanto al color, es muy tajante al afirmar que « le blanc et le bleu sont les seules teintes que l'on puisse admettre ». [pág. 120]

Los muebles, los marcos de los espejos y de la tapicería, la cornisa que corona la estancia, deben ser dorados y estar esculpidos, pero sin exceso: [...] la légéreté est le caractère d'agrément de cette piece qui tient à la frivolité. [pág. 121]

El mundo de la ilusión también estará representado en el techo; para darle vida, se le puede pintar un cielo azul donde planeen palomas en busca del carro de Venus:

Le plafond peut représenter un ciel azuré, peu de nuages; une couple de colombes qui sembleroient planer dans les airs, et chercher à rejoindre le char de Vénus, suffiront pour l'animer. [pág. 121]

Le Camus tiene en cuenta también la época del año y añade algún detalle que estimule el confort de la estancia: « Le parquet sera à compartimens ou en ébénisterie, et l'hiver un beau tapis le couvrira ». [pág. 121]

Con respecto a la forma del habitáculo, señala que la planta circular debe ser siempre el modelo a seguir, porque es la que conviene al carácter del lugar, « elle est consacrée à Vénus ». Definitivamente, el

boudoir es para el autor el espacio femenino por excelencia, comparable en sus formas, curvas y suaves, a una bella mujer.

Por la misma razón, concede gran importancia a los espejos, que deben ser perfectos para que reflejen los encantos de la « ninfa³²² » sin peligro de distorsiones desagradables: « on n'a pas un boudoir pour y éprouver pareille contrariété ». [pág. 123]

Termina el capítulo ensalzando el *boudoir* como lugar que provoca emociones placenteras:

Cette retraite délicieuse ne doit occasionner que des émotions douces; porter la sérénité dans l'âme, la volupté dans tous les sens. Il faut tendre au dernier degré de perfection, et que le desir soit satisfait, sans donner atteinte à la jouissance. [pág. 123]

Otro lugar mimado por el autor es el cuarto de aseo, cuyo carácter define en relación a las gracias que se encuentran en la naturaleza. Como éstas, la estancia ha de ser ligera, estilizada en su decoración, no muy grande:

Le cabinet de toilette est l'endroit où les graces tiennent conseil; elles sont simples, ingénues: leur plus grand charme se puise dans la nature; c'est d'après cette idée, c'est d'après le caractère des graces que leur cabinet doit être formé. Elles sont d'une taille légère, svelte, ni trop grandes, ni trop petites. [pág. 126]

Le Camus quiere dotarle de cierta alegría, aconsejando para ello la colocación de estampas de tema agradable en cada panel del revestimiento:

La toilette établit une sorte de contrainte qu'il convient d'adoucir. On mettra à cet effet dans chaque panneau de lambris, une estampe d'un sujet agréable, qui sera renfermée dans un cadre doré [...] ces estampes donneront du jeu à la piece et l'égaieront. [pág. 126]

³²² Las ninfas eran divinidades menores que personificaban las fuerzas elementales de la naturaleza., formando parte a menudo del cortejo de los dioses. Se las representaba como chicas jóvenes y bellísimas con luminosas cabelleras que caían sobre sus espaldas. Eran mortales pero vivían mucho tiempo en una juventud permanente. De ahí que se llame « ninfa » a la mujer que pueda ocupar esta estancia, apelativo que también se utilizará en los textos galantes.

De alegría y frescor, de color y perfume inundarán el ambiente las flores colocadas en jarrones y en diferentes zonas de la estancia; sensación que deberá permanecer en el cuerpo de quien lo haya utilizado:

On doit mettre des fleurs dans différens vases et dans différentes places [...] [...] il est essentiel que la propreté et la galanterie en fassent les principaux ornemens, et que le tout annonce cette fraîcheur précieuse dont on doit jouir pour l'ordinaire en sortant de ce lieu. [pág. 130]

Le sigue la descripción del cuarto de baño: « Diane descend à ses bains », comienza el autor, recordándonos la escena mitológica representada por grandes pintores como Watteau o Boucher. Es una dependencia que exige elegancia, ligereza y buena claridad para la que bastaría una ventana orientada al oeste, frente a la bañera, con vistas a « une allée terminée par un bosquet où l'Art déploiera ce qu'il y a de plus galant » [pág. 137]. Podemos considerar este « point de vue agréable » como un cuadro viviente si lo comparamos con los otros objetos decorativos que Le Camus sugiere para esta estancia:

[...] peinte en berceau de treillage, de façon qu'étant su bain, on se trouveroit entouré de jasmin et de chevreuil; il serait aisé de pratiquer dans le pans quelques petites cascades qui se répéteroient par les glaces, et qui, par leur murmure, rendroient ce lieu plus agréable. [pág. 139]

Una vez más, Le Camus da muestras de una gran creatividad y sugiere numerosas posibilidades decorativas; si creemos que su realización era verdaderamente posible, podemos creer entonces también en los lugares descritos en los textos, que muchas veces hemos encontrado puramente de ficción:

Pourquoi ne représenteroit-on pas une grotte digne d'*Amphitrite*, en y faisant briller les richesses de la mer? Pourquoi ne pas former l'intérieur d'une des salles du palais de Neptune? [...] Les glaces, placées a propos répéteroient des groupes de colonnes qui seroient la base de la décoration. La magnificence des beaux et riches percés occasionneroit le plus grand effet. L'ame se trouveroit portée à une sensation délicieuse. [págs. 140-141]

Otra ocurrencia sería convertir la bañera en el carro de Neptuno; por lo demás el mueble daría el mismo servicio, con sus grifos para el agua caliente y para el agua fría:

Le char du Souverain des mers pourroit servir de baignoire; il seroit attelé de chevaux marins qui lanceroient par les narines des jets formant des ruisseaux que l'on verroit couler à travers les rochers, et dont l'onde argentine flatteroit agréablement la vue; on se croiroit au milieu des mers. Au reste la baignoire n'en seroit pas moins servie par des robinets d'eau chaude et d'eau froide, ainsi qu'il est d'usage. [pág. 141]

Le Camus monta en un momento los decorados para representar una escena: el baño de Diana, convertida en mortal. El autor se presenta así como un artista completo, comprometido con su obra, para el logro de la cual se prepara en el estudio de las materias artísticas que alcanza incluso los decorados del teatro. En efecto, la siguiente descripción nos ha hecho pensar en Servandoni, concretamente en los decorados que montaba para los escenarios levantados en los jardines privados:

Joignons-y [...] le ramage de différens oiseaux, nous l'anisons, nous lui donnons la vie. Mettons au-devant et au-dehors d'une partie des percés quelques volieres, plantons-y des arbres; plaçons-en d'artificiels à cause de l'hiver; faisons-y régner l'illusion; préparons l'avant-scène par des masses de terrasses, des herbes aquatiques et différens coquillages répandus sur les berges. Au défaut de la nature, les gazes argentées peuvent remplacer le crystal des eaux; on en imitera le murmure par quelque secours étranger. Ménageons toute la magie de l'optique; c'est dans ce cas où l'Artiste doit développer ses talens, et faire connoître l'étendue de son Art. Qu'il donne l'essor à son imagination, mais surtout qu'il l'égaie. Il peut échauffer ses idées par l'étude des tableaux et de estampes, par celles de nos décorations de théâtre. [pág. 142]

Sin embargo, bajo toda esta aparatosidad decorativa, Le Camus aparece al mismo tiempo como un hombre moderno preocupado por la salud colectiva. De este modo, lamenta que no se construyan en Francia baños públicos que podrían además servir como escuela de natación y donde los arquitectos, inspirándose en las magníficas realizaciones de griegos y romanos, tendrían la ocasión de rivalizar con ellos.

Pasa luego a describir el espacio masculino de la vivienda, el correspondiente a un hombre rico, que no se diferencia del que acabamos de ver para la señora de la casa en cuanto al carácter, pero sí en su ornamentación que es más pródiga y suntuosa. También su distribución difiere de aquél en que, tras la primera antecámara, las otras dos se llamarán *cabinets* y precederán al *grand cabinet*, el lugar de trabajo del *Maître*, provisto de los accesorios necesarios tales como el escritorio y algunos armarios para guardar los papeles [pág. 160]. Un *dégagement* conducirá a la biblioteca, dependencia importante cuyo carácter ha de ser noble y serio. Los libros han de protegerse contra insectos y roedores, a tal efecto estará orientada al norte y en vez de entarimarla, se la embaldosará con piedra caliza.

Le Camus menciona y describe someramente otros *cabinets*: *cabinet de Médailles et d'Antiquités*, *cabinet d'Histoire naturelle*, *cabinet des Machines*, testimonio de la curiosidad y del gusto de la época por las colecciones. « Mais comme l'esprit ne peut être toujours occupé, passons à d'autres distributions, telles que celles de la salle à manger » [pág. 173]: Le Camus evoca los festines de Lucullus en la sala de Apolo, estancia enorme no decorada, de modo que no podía inspirar ninguna sensación: « l'idée seule d'un bon festin avoit le droit d'exciter la joie » dice el autor [pág. 174] y añade: « nous sommes plus sensuels, sans être moins gourmands; aussi analysons-nous davantage nos plaisirs. Nous voulons que la beauté du lieu en fasse un des principaux objets ». [pág. 175]

Para lograr esta belleza, la estancia, orientada al oeste, gozará durante el día de las vistas más agradables del jardín: parterres, fuentes, cascadas. Por la noche, la decoración cambiará: las arañas, los candelabros, sustituirán el esplendor de la naturaleza, y multiplicarán en los espejos las riquezas de la sala, que parecerán obra del encantamiento [pág. 175].

Entre los materiales, aconseja el mármol, no más de dos o tres clases diferentes para conseguir un rico efecto; de los órdenes de arquitectura, considera que el jónico es el que más conviene a un

comedor; y en cuanto a la decoración, puede ser muy variada, siempre y cuando produzca la alegría propia de los franceses y que debe caracterizar las comidas. [pág. 182]

Sin embargo, hay que tener en cuenta el número de comensales a la hora de disponer la mesa en un espacio determinado. A un número reducido de invitados le debe corresponder un comedor pequeño, con una mesa redonda para que todos se encuentren cómodos y disfruten por igual. Aquí Le Camus deja una vez más volar su imaginación y propone un « centro de mesa » espectacular, inspirado en la naturaleza, sensual y voluptuoso:

On se trouve vis-à-vis les uns des autres, la communication est plus prompte et plus facile, l'élégance du service n'en est pas altérée. [...] on y pourroit pratiquer des recherches de luxe et de volupté. Qu'on fasse passer par le centre de la table une tige d'oranger qui ombrageroit les convives, et répandroit sur eux son odeur agréable [...] On verroit naître et se développer du sein de son feuillage épais l'albâtre de ses fleurs et l'or brillant de ses fruits. Les idées prises dans la nature plaisent toujours; quelques beaux vases de fleurs pourroient embellir les embrasements des croisées, n'oubliez pas le myrthe, c'est un présent des dieux; la Déesse de Paphos le planta elle-même dans les sombres vallées du mont Ida; les amours folâtroient sous son léger feuillage. [págs. 182-183]

En este lugar las flores han de estar siempre presentes, sean naturales, dispuestas aquí y allá, sin simetría, sean artificiales, formando parte de la decoración, esculpidas y coloreadas con arte. [pág. 186]

Hasta aquí la mención de los aspectos que nos han parecido más interesantes de la distribución del espacio interior en la obra de Le Camus, siempre en relación a nuestras obras y a las dependencias que en ellas se mencionan y describen. El autor sigue, no obstante, describiendo más dependencias, algunas secundarias y que tienen que ver con las anteriores, como la *salle du Buffet* que precede normalmente al comedor y donde se ponen las cosas más esenciales del servicio; dedica un capítulo a las *cuisines et offices* (*cuisine, garde-manger, lavoir, commun ...; première pièce de l'office, seconde pièce de travail pour les sucreries ...*). Otro capítulo está dedicado a los *logemens des différens*

Officiers (appartement du Secrétaire, appartement du Sous-Secrétaire ...)
y por último encontramos el que describe las *Basses-Cours (écuries, remises ...)*

El autor concluye el libro haciendo unas consideraciones generales sobre el fasto de la distribución de la época:

Dans le siècle présent le faste est poussé au point, que nous sommes obligés de pratiquer dans nos distributions beaucoup de pieces dont nos peres n'avoient pas l'idée; elles nous sont suggérées par la volupté, par le luxe, par ce goût raffiné qu'autrefois on ne connoissoit pas. [...] Nos besoins s'accroissent, l'exemple entraîne; on en sera convaincu, pour peu que l'on considere les edifices nouvellement construits sur les boulevards, à la chaussée d'Antin, le long des Champs Elisées, et dans nombre d'autres endroits de notre capitale. Ce ne sont pas des maisons, ce sont [...] des palais, quoique la plupart ne soient occupées que par des particuliers. La magnificence s'y trouve jointe à la plus grande aisance; rien n'y manque, soit du côté de la richesse, soit du côté de l'art. [pág. 273]

Sin embargo, Le Camus afirma que tras ese aspecto brillante, estos palacios tienen una distribución en la que las diferentes partes no guardan relación. Por una parte, la mayoría de los arquitectos han construido sin saber quién ocuparía la vivienda, algo esencial para que el creador se forme un proyecto, persiga un objetivo. Por otra, no se ha respetado la gradación del lujo que exige cada dependencia, dando lugar a la armonía del conjunto, base de la verdadera belleza que conmueve el alma y produce sensaciones.

En el siguiente epígrafe, trataremos un aspecto muy importante de la decoración interior: el objeto, en el sentido amplio de la palabra, comprendiendo así desde el *bibelot* más insignificante hasta esas enormes *tentures* que cubren las paredes.

1.2. Los objetos de decoración interior

Hasta ahora hemos visto que las fachadas se «modernizan » con la generación de Boullée y de Ledoux, que la distribución y decoración de la vivienda se combinan para hacer la vida más cómoda.

Este último aspecto es el que más resaltan los estudiosos de la época. Starobinski, por ejemplo, señala que el siglo XVIII ha dejado su marca en la decoración interior, lo que explica por la existencia hedonista de una sociedad privilegiada deseosa de rodearse de objetos bellos: ropa, muebles, joyas, *bibelots*, decoración de estancias íntimas. La moda cambiará rápidamente, pues el gusto, sometido al criterio predominante del placer individual, exigirá la variedad, la sorpresa, las renovaciones³²³.

Por muy críticos que seamos con aquella sociedad, como con otras muchas, hay que reconocer que el capricho de unos pocos produjo una industria artesanal gracias a la cual hoy podemos contemplar un mayor número de personas bellas obras de arte. Podemos decir lo mismo respecto a la funcionalidad de los objetos para mejorar el confort del habitat, muebles, estufas, retretes ... si no se hubieran gastado grandes sumas en su concepción y adquisición, nunca habrían llegado a perfeccionarse y a popularizarse.

La estudiosa Pardailhé-Galabrun observa, en su inventario del siglo XVIII, la progresiva multiplicación de objetos de todo tipo, ya sea para cubrir necesidades domésticas como para satisfacer una preocupación artística o intelectual: « Nous pouvons y voir l'expression d'un souci d'accroissement du bien-être et d'amélioration du cadre de vie³²⁴ ».

Entre los objetos inventariados aparecen cuadros, estampas, objetos decorativos en bronce, en marfil; entre las mayores fortunas, se reseñan tapicerías, piezas de mobiliario, cuadros de valor excepcional, en algunos casos verdaderas obras de arte, *trumeaux*, sillas, sofás, sillones tapizados en los *Gobelins*³²⁵, relojes, figuras de porcelana de Sajonia ...³²⁶.

³²³ Jean Starobinski, *op. cit.*, pág. 15.

³²⁴ Annik Pardailhé-Galabrun, *op. cit.*, pág. 253.

³²⁵ *Manufacture nationale des Gobelins*. Manufactura de tapices, situada en el distrito 13 de París, creada en el siglo XV por Jean Gobelin.

³²⁶ Annik Pardailhé-Galabrun, *op. cit.*, pág. 152.

Así como las mesas de juego se extendieron a todas las categorías sociales, la práctica de la música sigue siendo una de las distracciones favoritas de la nobleza, como lo demuestra la posesión de instrumentos, en especial del clavecín, pero también de libros de música³²⁷.

Lujo y refinamiento de una sociedad que gasta su dinero en la decoración de los interiores de sus residencias, aspecto fundamental del Rococó. Pero no es ya la pesada y ostentosa decoración del siglo anterior, sino que todo se aligera, se afina, se busca la gracia y el movimiento en una continua lucha contra la simetría gracias a la ayuda de la rocalla.

Los motivos decorativos lo inundan todo, pero las formas son utilitarias, rige el principio de la conveniencia, todo debe estar adaptado a su función. Un sillón lo primero que tiene que ser es cómodo.

El mundo del lujo no se acaba en las *boiseries*, en la decoración de ambientes, en los muebles o porcelanas, sino que también afecta al ornato personal como las joyas y, en especial, el traje³²⁸. Se busca la variedad, los efectos de sorpresa, con lo que las modas cambian vertiginosamente. La elección del tejido también es importante: existe un muestrario de telas francesas y extranjeras que coleccionó el duque de Richelieu y que ha supuesto un documento excepcional para historiadores de la moda y del traje. Hugues-Adrien Joly, *garde des Estampes de la Bibliothèque royale*, compró en 1789 un *recueil* de Richelieu titulado *Anecdotes de notre temps* (1736) de 1715 a 1736, en cincuenta y dos volúmenes in-folio, que contiene estampas relativas a acontecimientos, retratos, cartas..., de los cuales siete volúmenes están dedicados a los tejidos, con 4818 muestras, clasificadas por año y lugar de fabricación, con menciones manuscritas de los precios en la moneda del país³²⁹.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Para este tema, consúltese la obra de Madeleine Delpierre, *Se vêtir au XVIII^e siècle*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1996.

³²⁹ La colección forma parte de la biblioteca de 3300 libros de Richelieu, llevado por la curiosidad enciclopédica de su tiempo. Consúltese en <<http://www.cvmt.com/richelieu.htm>>

Como aproximación a la decoración interior del período que nos ocupa, creemos importante hacer una breve exposición sobre las manifestaciones artísticas: pintura, escultura, mobiliario. Para ello, debemos empezar por definir los términos « rocalla » y « rococó », obviando todas las polémicas que ha suscitado su uso hasta nuestros días.

El arte rocalla, traducción de *rocaille*, designaba las decoraciones en forma de concha utilizadas en grutas y jardines desde el manierismo³³⁰. Ya en el siglo XVIII empezó a utilizarse el término *rococo* como una derivación burlesca de *rocaille*. Se trata de un estilo ornamental en boga en Francia bajo Luis XV. El término designaba en su origen las falsas rocas recubiertas de conchas utilizadas desde el Renacimiento en fuentes o grutas decorativas. Después lo retomaron los ebanistas franceses para aplicarlo a las formas curvas de los muebles Luis XV, acabando por designar el arte del siglo XVIII. En conjunto, un arte acorde a la vida de corte deseosa de elegancia, de lujo y de placeres. Bajo Luis XV, las conchas y otros motivos (guirnalda de flores, palmas, haces de juncos, hojas, dragones, serpientes aladas) invadieron las artes del mobiliario y de la decoración. A la arquitectura sobria (Delamair, Bullet) se añadió una decoración en curvas y contracurvas enriquecida de ornamentos (Boffrand, Oppenord, Vassé, Meissonnier, Mondon, Pineau). La pintura dedicada a la línea sinuosa y de una policromía delicada (verde pálido, gris perla, rosa, lila), celebró a la mujer, el amor, las fiestas, la danza, el teatro y se inspiró en la mitología báquica, bucólica y pastoral (Watteau, Boucher, Fragonard, Trémolières, Natoire). Nacido en Francia, el estilo rocalla se exportó bajo el nombre de « rococó ». Desde la mitad del XVIII, los excesos del estilo

³³⁰ Movimiento artístico surgido en Italia a principios del siglo XVI. Inspirándose en la «manera» de los grandes maestros del Renacimiento (Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Rafael), se caracteriza por la elegancia refinada de las formas, la sinuosidad de las líneas y el gusto por la exageración.

rocalla provocaron reacciones que desembocaron en el nacimiento del neoclasicismo³³¹.

De forma sintética y al mismo tiempo colorista, se define el rococó como « ansia de libertad, galantería, amor, femineidad, lujo, comodidad, ciencia, gusto por lo exótico y también gracia, juego, fascinación, encanto, movimiento, desequilibrio³³²».

André Chastel afirma que el rococó es una palabra procedente de la jerga de los talleres que se hizo extensiva a un estilo que en la Regencia supuso, respecto al del siglo anterior, una emancipación fresca e irónica de la *grande manière*³³³.

El autor subraya el carácter gozoso de la rocalla y la elasticidad que confiere al espacio trasladando los modelos de gran formato a las miniaturas, como las escenas teatrales a las tabaqueras, decoración que reconforta la imaginación y relaja el espíritu³³⁴.

Es un estilo que invade el espacio, envolviéndolo todo, en un mundo escéptico que sólo cree en el momento, en el placer, de modo que puede considerarse como el gusto de una época en que la gracia da lugar a formas libertinas³³⁵.

¿Cómo se exporta el arte rococó al resto de Europa ? Recordemos que, paradójicamente, al terminar el *Grand Siècle* es precisamente cuando París se convierte en capital intelectual de Europa. La cultura francesa se expande por Europa y su lengua se convierte en la lengua diplomática, literaria y científica. Todo hombre culto expresa sus ideas en francés. La misma posición ocupa el arte que, con ciertas particularidades, se intenta copiar con mejores o peores resultados en las cortes europeas. La decoración rococó invade palacios y monasterios³³⁶.

³³¹ Alain Rey (dir.), *Le petit Robert des noms propres*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998.

³³² José María Prados, *El Rococó en Francia y Alemania*, Madrid, Historia 16, 1989, pág. 13.

³³³ André Chastel, *L'art français. Ancien Régime, 1620-1775*, Paris, Flammarion, 1994, vol. III, pág. 246.

³³⁴ *Ibid.*, pág. 248.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ José María Prados, *op. cit.*, pág. 16.

En el desarrollo del Rococó se distinguen tradicionalmente tres momentos relativamente homogéneos: Regencia (1715-23), rococó en un sentido estricto (1723-1750) y etapa de transición (1750-1774). La primera es una etapa de preparación pero con características singulares, la segunda representa el apogeo de la rocalla y la última supone la progresiva reacción que desembocará en el Neoclásico³³⁷. Estas dos últimas son las que más nos interesan para nuestro estudio, ya que abarcan el período de publicación de las obras objeto de análisis.

Veamos ahora, de forma independiente, cada una de las manifestaciones artísticas durante este período.

1.2.1. La pintura: Boucher, Fragonard, Hallé

De la misma manera que hemos visto cómo los cambios que se producen en la arquitectura durante la Regencia y el reinado de Luis XV venían anunciándose desde fines del siglo XVII, en el campo de la pintura ocurre otro tanto.

Decae la gran pintura decorativa, se prefiere en la decoración interior las maderas de las *boiseries* y entre la nueva clientela se generaliza el gusto por el coleccionismo de cuadros más pequeños que se adaptan mejor a los íntimos espacios de los *hôtels* modernos.

Los aparatosos y un tanto pesados temas históricos o mitológicos pierden el favor de los franceses. Los amores de los dioses se interpretan como escenas galantes, los retratos se acercan al contemplador y las escenas de género adquieren el carácter cotidiano de las de los pintores flamencos. Todo se hace más ligero y más claro, se huye de la oscuridad como en los interiores de las casas y también de la vejez, la tragedia o la violencia.

Como afirmación de que es el espacio exterior el que proporciona el máximo placer a los seres que lo contemplan y lo perciben en su

³³⁷ *Ibid.*

belleza y variedad, el espacio interior ofrece elementos que imitan aquellos espacios; en la pintura, en la escultura, en la ornamentación de los objetos el artista busca la similitud con sus modelos naturales. Así, Le Camus de Mézières recomienda imitar a la naturaleza de modo que el espacio interior transporte a sus ocupantes a un lugar imaginario:

[...] il faut tout mettre en oeuvre, employer la magie de la peinture et de la perspective pour créer des illusions [...] [pág. 119]

Saudan recoge esta idea refiriéndose tanto a las *maisons de plaisance*, donde los señores pasaban varios días, como a los miradores y a los pabellones de modestas dimensiones, a menudo de una sola planta: todos están organizados según un plano tipo, que se distribuye a partir de un amplio vestíbulo abierto a un espacioso salón central con magníficas *boiseries* y un techo generalmente con forma de media cúpula decorada con estuco o en trampantojo. Por uno y otro lado, en estrecha contigüidad, se reparten dos o tres *boudoirs* o *cabinets particuliers*, más íntimos. La luz tamizada, los numerosos espejos, todo debe redundar en hacer creer que « l'on se trouve toujours dans les bosquets galants des jardins³³⁸ ».

Esta nueva sensibilidad queda ya definida en la obra de Jean-Antoine Watteau (1684-1721), florece en el mundo rococó de Boucher y concluye con Fragonard. Tres pintores fundamentales de todo el arte francés, pero que no pueden hacernos olvidar otros artistas del XVIII, como Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), extraño al gusto rococó, pero especialista insuperable de la naturaleza muerta y de la escena de género. Diderot, en su crítica de arte del Salón de 1767, al referirse al *État actuel de l'École française*, dijo de él: «Chardin. Le plus grand magicien que nous ayons eu. Ses anciens petits tableaux sont déjà recherchés, comme s'il n'était plus. Excellent peintre de genre; mais il s'en va ». [t. XI, 2, pág. 306]

³³⁸ Michel Saudan, Sylvia Saudan-Skira, *op. cit.*, pág. 104.

Los asuntos frívolos, la armonía entre el hombre y la naturaleza, y los colores pastel son típicos del rococó. Watteau emplea tonos apagados y aplica la pintura con pinceladas ligeras que en ocasiones apenas parecen tocar el lienzo. En muchos puntos, antes se sugieren formas que se marcan contornos nítidos. Esta técnica ambigua y dubitativa conviene sobremanera al tema galante, pues en el amor nada es seguro: una frase insinuada o una mirada furtiva puede significarlo todo –o nada– para quien está enamorado. En este sentido, haremos mención más adelante de algunos cuadros de Watteau que ilustrarán el espacio interior en la narrativa libertina.

Según Olivier Aaron, el triunfo del gusto *rocaille* se puede admirar en el dibujo de Jean-Baptiste Pierre³³⁹ que lleva por título *projet de fontaine avec deux nymphes, un triton, un dauphin et un lion*. Una enorme palmera se yergue sobre las aguas y los ríos amenazados por un león: « on sent la frayeur des deux nymphes, on a l'impression qu'elles vont tomber à l'arrière³⁴⁰ ».

Pero además un nuevo gusto por Italia prende en los artistas. Recordemos que en la época Italia es el país al que todo *homme de qualité* debe viajar para completar su formación y que los artistas pasaban allí largas estancias para adquirir la maestría exigida en su materia.

A partir de 1750-1760 hay una vuelta al arte antiguo, representado por Hubert Robert³⁴¹ cuyos paisajes tienen una fuerza de

³³⁹ Jean-Baptiste-Marie Pierre (1713-1789), pintor, alumno de Charles-Joseph Natoire. Obtuvo el Premio de Roma en 1734. Fue admitido en *La Académie Royale* en 1742. Primer pintor del rey y director de la Academia en 1770, abandonó prácticamente la pintura para dedicarse a sus tareas administrativas y tuvo una influencia considerable bajo Luis XVI. Su arrogancia y sus maneras autocráticas así como su condescendencia hacia los pintores procedentes de un medio socialmente inferior le hicieron impopular y temido.

³⁴⁰ Olivier Aaron, *op. cit.*, pág. 75.

³⁴¹ Hubert Robert (1733-1808), pintor, grabador, decorador y paisajista. Se formó en el taller de Michel Ange Slodtz y acompañó a Roma al futuro duque de Choiseul. Las pinturas de ruinas de Pannini y la moda neoclásica influyeron sobre él. En 1756 se unió a Fragonard y al abad de Saint-Non, visitando con ellos Italia en 1759. Dibujó multitud de monumentos romanos y escenas pintorescas. De vuelta a Francia, puso de moda la pintura de ruinas, representó los monumentos antiguos de Provenza (*Le Pont du Gard*) y las transformaciones de París (*Démolition du pont Notre-Dame*). En su obra se aprecia la fantasía y el sentimiento melancólico propio del prerromanticismo.

expresión nueva, asegurando la transición entre la pintura clásica y la romántica, y Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). « C'est le temps des *jardins anglais*³⁴² ».

Los paisajes que Fragonard o Hubert Robert dibujaron durante su estancia en la *villa d'Este* en el verano de 1761, en los que las ruinas aparecen cubiertas por la vegetación, vuelven a cobrar relevancia. A partir de 1765, el Abbé de Saint-Non grabó y publicó un *recueil* de los dibujos de Fragonard³⁴³. Estos dibujos seducen a los nuevos amantes de lo pintoresco. Príncipes y princesas piden a sus pintores o a sus arquitectos que transformen una parte de su propiedad *à la française* en un parque *à l'anglaise*, impregnando sus realizaciones de una atmósfera cada vez más italianizante, etérea: « elle leur donnera cette légèreté, cette inconsistance qui reflète le pressentiment que de tels jardins ne sont là que pour des jeux et des fêtes sans lendemain³⁴⁴ ».

El gusto por lo exótico es otra característica del siglo XVIII en Francia y va unido al gusto por los viajes: pensemos en las *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu o en el triunfo de las *chinoiseries* desde la época de Watteau. Aunque también América interesaba a los artistas, es sobre todo China la que nutría su inspiración. Ya la visita de los embajadores de Siam a la corte de Luis XIV había puesto de moda el Extremo Oriente, moda que se extendió rápidamente bajo Luis XV y que se reflejó en adornos y decoraciones.

En busca de lo insólito, los artistas encuentran nuevos motivos y nuevas formas para sus proyectos. Si a las inclinaciones de la época unimos la que se siente por lo efímero y por el fasto, « on comprend mieux la société de cette époque par un croquis de Gabriel de Saint-Aubin³⁴⁵ que par les mémoires d'un courtisan³⁴⁶ ». De ahí también ese

En el *Salon* de 1767, Diderot dijo de Robert: « excellent peintre de ruines antiques. Grand artiste » [t. XI, pág. 307].

³⁴² Paul Delsalle, *op. cit.*, págs. 110-111

³⁴³ Jean Claude Richard (1727-1791), abbé de Saint-Non, humanista y mecenas de Fragonard y de Hubert Robert durante los tres años que vivieron en Roma.

³⁴⁴ Paul Delsalle, *op. cit.*, pág. 192.

³⁴⁵ Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780), dibujante, grabador, autor de *gouaches* y acuarelas de paisajes y gran observador de las costumbres del París aristocrático.

afán, a veces febril, del coleccionista o *amateur* que busca la pieza única, rara, extraordinaria³⁴⁷.

Podemos ver dos dibujos de *chinoiseries* fechadas en 1770 de Jean-Baptiste Pillement (1724-1806) y una acuarela atribuida a Louis-Nicolas de Lespinasse (1734-1808), que representa *un projet de pont* con una tienda en el centro. Sin saber para qué parque –Chanteloup, Monceau, Bagatelle ...– habría sido propuesto este dibujo, Aaron dice: « peu importe, il est exotique, insolite et charmant³⁴⁸ ».

Como ejemplo de *voyage pittoresque* –y de *jardin pittoresque*– podemos ver un dibujo de Jean-Baptiste Hilaire (1753-1822), que había acompañado al conde de Choiseul a Levante en 1776, en el que ilustra una *scène de harem* con personajes otomanos descansando en una especie de casino³⁴⁹.

Sin embargo, teniendo en cuenta la muerte prematura de Watteau, muy anterior a nuestro período y la desconexión de la obra de Chardin con el ambiente libertino, nos detendremos aquí sólo en Boucher y Fragonard, como representantes del gusto de una época que se expresa en el género galante.

Para acercarnos más a la realidad de los pintores, desde el punto de vista de la aceptación de sus obras por parte de un público entendido, constituyen un testimonio esencial las críticas de arte de Diderot que inaugura en sus *Salons*, donde demuestra ser un gran crítico *salonnier*, el más grande de su tiempo, merecedor del calificativo de « sublime » en el Salón de 1767 donde adquiere toda su grandiosidad³⁵⁰. Estos Salones estaban dirigidos a personas que no podían visitarlos, de modo que era esencial cuidar mucho tanto del contenido como de la forma para que la descripción de las obras de arte

³⁴⁶ Olivier Aaron, *Dessins insolites du XVIII^e français*, Paris, Éditions d'art Monelle, Hayot, 1985, pág. 8.

³⁴⁷ *Ibid.*, pág. 9.

³⁴⁸ *Ibid.*, pág. 67.

³⁴⁹ *Ibid.*, pág. 70.

³⁵⁰ Lydia Vázquez, *Diderot. Salon de 1767*, edición, introducción y pequeña *Enciclopedia* de términos estéticos de Lydia Vázquez, Madrid, Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2003, págs. 44-45.

fuera lo más exacta posible y no las desvirtuara, y en calidad de escritura, Diderot era un maestro.

Otra fuente similar, aunque considerada en general de menor calidad³⁵¹, la constituyen las *Mémoires de Bachaumont*³⁵² o *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres*, que sin embargo representan una de las crónicas más fascinantes de la vida cultural, social y política del siglo XVIII, de 1762 a 1789³⁵³, al tiempo que ilustran un fenómeno nuevo en la época: la introducción del Salón de pintura en la sociedad cultural y artística. Por otra parte, Bachaumont escribió un *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture*³⁵⁴, que Grimm critica así:

Cet écrivain, qui est fou des arts, et qui voudrait, s'il le pouvait, faire des enthousiastes qui lui ressemblaient, prétend qu'il n'y a rien de si aisé que de juger des matières dont il traite. Il s'est mis dans la tête qu'en étalant quelques lieux communs sur nos bons ouvrages de peinture, de sculpture et d'architecture, il formerait des connaisseurs dans ces trois agréables genres. Ses prétentions se trouvent malheureusement détruites; peu de gens lisent son ouvrage qui est commun et superficiel, et ceux qui le lisent sont tout aussi ignorants qu'ils l'étaient avant de l'avoir lu³⁵⁵.

³⁵¹ Mme du Deffand hace una alusión despreciativa hacia la obra de Bachaumont, considerándola « un recueil de sottises » [*Correspondance complète de Mme Du Deffand avec la Duchesse de Choiseul, l'abbé Barthélemy et M. Craufurt*, publ. avec une introd. par M. le Marquis de Sainte-Aulaire, Nouv. éd. rev. et considérablement augm., Paris, Michel Lévy frères, 1866, vol. 3, pág. 298. Consultado en Gallica-BNF].

³⁵² Louis Petit de Bachaumont (1690-1771), publicó la obra en 36 volúmenes en el transcurso de 1777 a 1789. Son un testimonio de primera mano sobre la sociedad y la cultura del siglo XVIII, a partir de las noticias, y rumores que se registraban separadamente en el *salon* de Mme Doublet, que frecuentó Bachaumont desde 1730, junto a Voisenon, Voltaire y Pont de Veyle, entre otros hombres de letras. A partir de 1738, las noticias que no se podían confirmar empezaron a circular como *nouvelles à la main* bajo forma de manuscrito. Las publicaciones serían firmadas por Bachaumont, al ser el patrocinador del ingenio, pero él sólo redactó los hechos de 1762 a 1771 (6 primeros volúmenes). De 1771 a 1779, fueron redactados los 9 volúmenes siguientes por Mathieu-François Pidansat de Mairobert (1727-1779). El resto corrió a cargo de Barthélemy-François-Joseph Mouffle d'Angerville (1729?-1794?).

³⁵³ Bernadette Fort, *Les Salons des "Mémoires secrets". 1767-1787*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999, pág. 9.

³⁵⁴ Louis Petit de Bachaumont, *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, Paris, 1751 (la reedición de 1752 se puede consultar en Gallica-BNF).

³⁵⁵ Friedrich Melchior Grimm, *Correspondance littéraire*, t. II, CIII, sept. 1751, págs. 93-94. Consultado en Gallica-BNF.

Veinte años más tarde, a la muerte de Bachaumont, Grimm le dedicaría un artículo necrológico, en el que vuelve a insistir en el poco interés de sus escritos. Por otra parte, recuerda su relación con Mme Doublet –insinúa que fueron amantes– y explica cómo surgieron sus *Mémoires* a partir de los registros de las noticias que circulaban en la sociedad de Mme Doublet, entre otras anécdotas³⁵⁶.

Hay que recordar también la importancia para los artistas de ser miembros de la Real Academia de Pintura y Escultura –o al menos de haber sido recibidos en la institución– para tener acceso al Salón y recibir los encargos reales: « Ces peintres qu'on peut appeler officiels bénéficiaient donc d'incroyables avantages qui leur assuraient un prestige évident³⁵⁷ ».

Bachaumont, *amateur* y buen conocedor de arte, mantenía estrechas relaciones con artistas, mecenas, coleccionistas e instituciones académicas, lo cual le confería la autoridad necesaria para juzgar y criticar la producción artística de su época³⁵⁸. En su crónica del Salón de 1767 se lamenta de la ausencia de los grandes maestros, lo cual nos da pie para seguir la pista de nuestros pintores a través de estas crónicas:

Pourquoi nos grands maîtres, les Pierre, les Boucher, les Greuze³⁵⁹, ne se sont-ils pas offerts à mon admiration? [...] Pourquoi M. Fragonard, sur lequel on avoit fondé de si grandes espérances au sallon dernier, dont les talents s'étaient annoncés avec un fracas bien flatteur pour son amour-propre, s'est-il arrêté tout à coup? [t. XIII, pág. 13]

Otra fuente importante que nos acerca a los artistas del XVIII, un siglo después, es la obra de los hermanos Goncourt *L'Art au XVIII^e siècle*, que reúne en tres tomos la biografía personal y social de pintores de primer orden (Greuze, Watteau, Saint-Aubin, Fragonard, Boucher,

³⁵⁶ *Ibid.*, t. 9, mai 1771, págs. 317-318.

³⁵⁷ André Chastel, *op. cit.*, pág. 245.

³⁵⁸ Bernadette Fort, *op. cit.*, pág. 12.

³⁵⁹ Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), pintor de género con un estilo propio, triunfó en el Salón de 1755 con *Un père de famille expliquant la Bible à ses enfants*. Admirado por Diderot, su pintura era sentimental y moralizante, la antítesis de Boucher. En su *Salon* de 1767, Diderot dice que Greuze es « certainement supérieur dans son genre; qui dessine, qui imagine, qui colorie, qui a le faire et l'idée » [t. XI, pág. 308].

Chardin, Debucourt, Gravelot, Eisen, Moreau) de cuya conjunción puede hacerse el retrato del artista del siglo XVIII y de la sociedad en la que vivían y trabajaban:

Ce livre, *L'art au XVIII^e siècle*, n'est ni un catalogue à l'usage des marchands, ni un résumé de ficelles à l'usage des peintres. D'une excessive précision quant aux dates, on n'y trouvera pas une phrase sur la décadence de l'art ni sur la moralité démocratique de la peinture. C'est recréer, toute la vie des artistes, toute leur société, le milieu où ils vivent, les femmes dont ils font les portraits, l'intérieur de leur atelier, ce qu'ils pensent et ce qu'ils lisent. De ces portraits, on peut tirer un portrait unique: celui de l'artiste au XVIII^e siècle³⁶⁰ [...]

Así, en la edición de 1881 de Charpentier, en el capítulo dedicado a Boucher, encontramos una cita que define con el adjetivo *joli* el carácter de la Francia de Luis XV y el de la pintura de Boucher:

Le joli, voilà, à ces heures d'histoire légère, le signe et la séduction de la France. Le joli est l'essence et la formule de son génie. Le joli est le ton de ses mœurs. Le joli est l'école de ses modes. Le joli, c'est l'âme du temps, et c'est le génie de Boucher³⁶¹.

François Boucher (1703-1770)

Hijo de una humilde *maitre-peintre*, François Boucher recibe su primera formación de François Lemoyne (1688-1737), el mejor decorador del momento, quien influye en sus primeras composiciones bíblicas y mitológicas. Hacia 1720 entra al servicio de un grabador y aprende con tal rapidez que dos años después Jean de Jullienne, coleccionista y amigo de Watteau que acababa de morir, le encarga grabar sus obras. En 1723 se presenta al concurso de la Academia y obtiene el primer premio de pintura que le daba derecho a perfeccionar sus estudios en Roma, pero el duque D'Antin, entonces director de los Edificios del Rey, amplió la estancia de un recomendado lo que le

³⁶⁰ Critique de *L'Art du XVIII^e siècle* (Éd. Rapilly) dans *La Vie parisienne*, 21 mars 1874, disponible en <<http://membres.lycos.fr/goncourt/Art18e/Texte/critiquelivre.htm>>

³⁶¹ Edmond et Jules Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Charpentier, 1881-1882, t. I, pág. 196, en Paule Adamy et Alain Barbier Sainte Marie, « L'Art du XVIII^e siècle », 2005, disponible en <<http://freresgoncourt.free.fr/>>

impidió hacer el viaje por el momento. Al fin, en 1728 y por sus propios medios, marcha a Roma, en donde de todas formas es acogido en la Academia de Francia por su director Nicolás Vleughels, amigo precisamente de Watteau con quien convivió una temporada.

No se sabe mucho de estos primeros años de su carrera en que titubea acerca del camino a seguir, se apropia de muchos estilos, vacila entre los diferentes géneros, pero aprovecha de manera óptima su aprendizaje. Recibe el sentido decorativo de Lemoyne, los temas y la ligereza de Watteau, pero también, de Italia, la pintura de Albani y de los grandes decoradores Pietro da Cortona y Lucas Jordán, así como de los venecianos, especialmente el Veronés, y su contemporáneo Sebastiano Ricci³⁶².

A su vuelta de Italia en 1731 comienza su carrera oficial que estará plagada de honores. Es nominado académico y tres años después tiene lugar su recepción con la entrega del cuadro *Renaud et Armide*³⁶³. En 1737 ya es profesor en la Academia. Año este importante para los artistas franceses pues tras un largo período se abre nuevamente el Salón que adquirirá a partir de entonces un carácter regular. Desde este momento será Boucher el pintor preferido de la aristocracia y de los grandes financieros, incluso envía obras suyas a Suecia.

Boucher, siempre interesado por la pintura de paisajes, recibió a partir de 1740 una gran influencia de Oudry, que congregaba a los artistas en Arcueil, paraje pintoresco algo alejado al sur de París por el que transcurre el río Bièvre, que favorece una nueva visión, cada vez más subjetiva, de la naturaleza. El pintor se interesa sobre todo por la

³⁶² José María Prados, *op. cit.*, pág. 42.

³⁶³ Rinaldo y Armida son la pareja de amantes de *La Jesuralén libertada* (1575) de Torcuato Tasso (1544-1595) y tema frecuente para los artistas franceses e italianos de los siglos XVII, XVIII y XIX, entre ellos Tiépolo (1696-1770) o Hayez (1791-1882). La historia transcurre durante la primera Cruzada de 1099. La maga Armida engaña a muchos caballeros, entre ellos al joven Rinaldo, al que lleva a una isla encantada. Enamorada de él, le retiene con cadenas de flores, hasta que él la abandona para participar en un asalto final.

descripción detallada de la abundante vegetación que las aguas del Bièvre hace crecer, como se puede ver en *Le Petit Pont à Arcueil*³⁶⁴.

Realiza cartones para tapices y en 1742 es designado decorador en jefe de la Ópera, como sucesor de Servandoni, en fin, hace de todo y para todos con un gran éxito. Los *hôtels* parisinos se llenan con sus obras, por ejemplo, el famoso *hôtel de Soubise*, y llueven también los encargos de la Corte, como la nueva decoración de los Apartamentos del Delfin de Versalles en 1746.

Hay un hecho muy importante para el impulso del arte francés en la época: Mme de Pompadour, amiga de filósofos y de financieros, se interesó por la pintura y la arquitectura³⁶⁵, protegiendo el arte nacional, en contraste con el gusto por el arte italiano que habían estimulado Richelieu, Colbert y el propio Luis XIV. Para la formación de su hermano, Abel François Poisson, marqués de Vandières y de Marigny (1727-1781), introducido en la corte en 1746 y destinado a dirigir los Edificios del Rey, Mme de Pompadour organizó una expedición artística, en la que el *abbé* Leblanc, el arquitecto Soufflot y el grabador Cochin³⁶⁶ acompañaron al joven a Italia de 1749 a 1751. Admirador de grandes pintores como Rafael, el Domeniquino, Poussin y Le Brun, tuvo en gran estima a Boucher, Van Loo y Pierre, a los que hizo importantes

³⁶⁴ Jean-François Méjanès, « François Boucher et le paysage » en *François Boucher, hier et aujourd'hui*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2003, pág. 67.

³⁶⁵ Véase la página de la exposición que se realizó en 2002 en Versalles sobre *Madame de Pompadour et les arts*, en la que además se ofrece una entrevista grabada a Danielle Gallet, autora de *Mme de Pompadour et les arts*: <<http://www.histoire-et-patrimoine.org/pompadour.html>>.

Otras páginas de consulta son las de los hermanos Goncourt: <<http://membres.lycos.fr/goncourt>>, así como la que lleva su nombre: <<http://www.madamedepompadour.com>>

³⁶⁶ Charles Nicolas Cochin *le Jeune* (1715-1790), dibujante, grabador, ornamentista y escritor de arte. Alumno de su padre Charles Nicolas *le Vieux*, y de Restou. En 1739 fue nombrado por Luis XV dibujante de *Menus Plaisirs*. Representó las ceremonias y las fiestas de la corte (*Le Bal paré dans la petite écurie*, 1745) y ejecutó numerosas ilustraciones, viñetas, retratos en medallones, frontispicios (*L'Encyclopédie*). Tras el viaje que realizó a Italia junto con Soufflot y el futuro marqués de Marigny (1749-1751) preconizó el neoclasicismo.

encargos, y a Natoire³⁶⁷ lo nombró director de la Academia de Francia en Roma³⁶⁸.

Una de las más incondicionales clientes y a la vez protectora e inspiradora del arte de Boucher es Madame de Pompadour que le toma en 1751 como profesor de dibujo y de grabado. En 1752 a la muerte de Charles-Antoine Coypel³⁶⁹, primer pintor del Rey, se le ofrece su taller en el Louvre y en 1755 es inspector de la manufactura de tapices de *Gobelins*.

Boucher tuvo mucho éxito con su interpretación novedosa del paisaje, sobre todo a partir de 1760 en que atrajo a una clientela nueva, constituida por simples particulares que gustaban de decorar sus casas con estos grabados³⁷⁰, a imitación de lo que hacían Louis XV y Mme de Pompadour.

En 1761 es nombrado *rector* de la Academia, e incluso, en 1765, al año siguiente de morir la favorita, su hermano el marqués de Marigny mantiene su protección y le nombra primer pintor del Rey. Pero aunque no muere hasta 1770, se acercaba el ocaso, los gustos no eran los mismos y las opiniones de Diderot y de Bachaumont con sus duras críticas lo demuestran. Ni uno ni otro gustaban de la pintura de Boucher. Diderot, en su *État actuel de l'École française*, lo menciona así: « Boucher. J'allais oublier celui-là. A peine laissera-t-il un nom; et il eût été le premier de tous, s'il eût voulu ». [t. XI, 2, pág. 307]

³⁶⁷ Charles Joseph Natoire (1700-1777), alumno de Lemoine, pintor de escenas mitológicas (*Histoire de Psyché*, 1733-1739) y galantes, decoró el salón oval del palacio de Rohan-Soubise y las dependencias del primer piso del palacio de Versalles.

³⁶⁸ Danielle Gallet, *Madame de Pompadour ou le pouvoir féminin*, Fayard, 1985, pág. 371.

³⁶⁹ Charles-Antoine Coypel (1694-1752), hijo del también pintor Antoine Coypel, fue pintor principal del rey en 1743 y director de la Academia en 1747. De gran cultura, fue elogiado por Voltaire. En su extensa producción, se incluyen ilustraciones de libros, diseños de tapices, cuadros religiosos, retratos y varios escritos teóricos sobre arte, además de obras de teatro. Fue el inspirador de la llamada *École des Élèves protégés*, una escuela especial a la que acudían los estudiantes académicos más prometedores. Allí recibían una pensión estatal y una educación artística que les capacitaba para continuar después sus estudios en la Academia francesa de Roma y en la propia Academia. Existen obras suyas en Francia (Louvre, Jacquemart-André y Musée des Gobelins), en Alemania y en Estados Unidos.

³⁷⁰ Jean-François Méjanès, *op. cit.*, pág. 70.

En el Salón de 1769, Diderot y Bachaumont critican duramente un cuadro de Boucher: la *Marche de Bohémiens* o la *Caravane*. Diderot se muestra muy cruel al empezar su crítica burlándose de la vejez del pintor. Define el cuadro como una *belle cohue*, refiriéndose a la profusión de personajes, de animales y de objetos que lo componen. Sin embargo, reconoce algunas cualidades:

Mais cette cohue formait une belle composition pittoresque. Les groupes y étaient liés et distribués avec intelligence; il régnait entre eux une chaîne de lumière bien entendue; les accessoires y étaient répandus adroitement et faits de bon goût; rien n'y sentait la peine; la touche était hardie et spirituelle; on discernait partout le grand maître; le ciel surtout, chaud, léger, vrai, était d'enthousiasme et sublime. [t. XI, 2, pág. 388]

Por su parte, Bachaumont emite un juicio extremadamente duro, sobre todo si tenemos en cuenta la presentación que hace del pintor: Bachaumont comienza por mencionar los cargos que ostenta el pintor, después recuerda a los lectores las cualidades que han hecho famoso al artista así como su especialidad en pastorales. Enseguida arremete contra su pincel que dota de delicadeza y espiritualidad a la fisonomía de sus personajes, comparándolo con el poeta y filósofo Fontenelle³⁷¹. Creemos que Bachaumont habla en nombre de la rigurosidad del tema elegido y que Boucher no ha respetado al pintar caras francesas en todo el grupo de bohemios, lo cual le coloca entre « los más mediocres del Salón». La cita, aunque es larga, merece transcribirse completa:

Je commence par M. Boucher, premier peintre du roi, ancien directeur et recteur. Il n'a exposé qu'un seul tableau. Il est d'une assez grande étendue: il représente une *Marche de bohémiens* ou *Caravane*, dans le goût de *Benedette di Castiglione*, à ce qu'il prétend. Vous savez que notre artiste est renommé pour la correction de son dessin, pour les grâces de son pinceau; voué particulièrement aux bergeries, son défaut est d'ajouter trop de finesse et d'esprit à ses physionomies: c'est le Fontenelle de la peinture. Jugez s'il étoit propre à nous rendre des bohémiens! En vain a-t-il voulu donner de la force à sa touche, tous ses minois sont à la française et ne sont nullement dans le costume étranger. Ce défaut n'est rien en comparaison du manque d'ordonnance

³⁷¹ Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757), precursor de los filósofos del siglo XVIII, supo conciliar literatura y ciencia, de modo que un público vasto entendió sus escritos, en los que preconizaba la fe en el progreso (*Éloges*, *Préfaces*).

dans sa composition et de la confusion générale qui de tous ses groupes forme un monceau d'hommes, d'animaux, de femmes, de marchandises, où l'oeil ne peut rien débrouiller. D'ailleurs, nulle intelligence de clair-obscur, point de repos: aussi toutes les couleurs se confondent et s'excluent réciproquement et ne présentent au spectateur qu'un nuage blanchâtre. En sorte que ce tableau, Monsieur, est un des plus médiocres du salon. [t. XIII, págs. 33-34]

Esta cita nos sirve de prolegómeno para asistir, en el Salón de 1783, al fin de un estilo que había triunfado, en favor del que ya preconiza un retorno a la antigüedad clásica y que, según Bachaumont, representa el buen gusto en la pintura, lejos del manierismo de la Escuela de Boucher:

D'abord, en général, les vrais connaisseurs reconnaissent avec satisfaction que l'École de Boucher disparaît sensiblement et qu'à son style précieux et maniéré qui a si longtemps infecté l'École française, succède enfin aujourd'hui le bon goût de la peinture et l'imitation, quoique bien éloignée encore, de l'antique. [t. XXIV, págs. 11-12]

De la variedad de géneros que Boucher va a tratar en su larga carrera no hay duda que es la pintura de *historia*, es decir, los cuadros mitológicos y alegóricos, la que le va a proporcionar más éxitos y a la que mayor número de obras dedica. Es precisamente este tipo de pintura el que será posteriormente más criticado. Salvo algunas composiciones de gran tamaño, porque eran cartones para tapices, la mayoría son de modestas dimensiones, destinadas generalmente a los *hôtels* parisinos o a los pequeños apartamentos reales en donde estaba ya fijado su destino. Por tanto, Boucher al ejecutarlos tenía muy en cuenta su altura. No es lo mismo pintar en una sobrepuerta que en los laterales de una ventana, los diferentes puntos de luz, el destino del aposento, las *boiseries* y demás elementos decorativos, así como los colores que iban a dominar en la habitación. Quien no cuente con esta premisa no podrá entender la pintura de Boucher³⁷².

Su fantástica imaginación, su composición de virtuoso se entrega a unos temas mitológicos dedicados fundamentalmente a los amores de

³⁷² José María Prados, *op. cit.*, pág. 44.

los dioses³⁷³ y en especial a Venus a la que consagra no menos de cincuenta cuadros. Ello le permite, como antes había hecho Rubens, llenar sus cuadros de ninfas, sátiros y amorcillos³⁷⁴ y pintar una serie de cuerpos femeninos, desnudos, de colores nacarados, que es en realidad lo que a él le gusta. Como leemos en los Goncourt: « La volupté, c'est tout l'idéal de Boucher: c'est tout ce que sa peinture a d'âme³⁷⁵ ». La luz y los colores claros y tiernos se ponen al servicio de la exuberancia decorativa a la moda. Hay dos modelos que suelen repetirse en su pintura, uno estilizado, fino, elegante y otro más grueso y más vulgar. Parece ser que esta segunda mujer era la famosa Louise O'Murphy³⁷⁶, incluida en las *Memorias* de Casanova³⁷⁷. Los Goncourt reconocen esta « vulgaridad elegante » como la firma de Boucher³⁷⁸:

Le corps de la femme joue sous son crayon comme dans le paravent de glace d'une alcôve. Boucher le jette sur les courtines d'un lit; il le dresse debout contre un nuage de soie, il l'adosse, il le renverse³⁷⁹.

Cuando su amigo Oudry es nombrado director de la Manufactura de Beauvais³⁸⁰ en 1734 le encarga sus primeras composiciones para tapices que forman la serie de *Fêtes italiennes* (tejidos de 1736 a 1762). El espíritu bucólico que en ellas se respira produce un género que se convertirá en su especialidad: la pastoral. Es una especie de desarrollo de la fiesta galante en que también mezcla sabiamente la observación

³⁷³ Véase *Les Amours des dieux. La Peinture mythologique de Watteau à David*, Paris, Textes et Réunion des musées nationaux, 1991.

³⁷⁴ Amorcillo, angelito o bebé juguetón, uno de los elementos más activos entre los personajes secundarios de la pintura es el *putto* de los italianos (André Chastel, *op. cit.*, pág. 300).

³⁷⁵ Edmond et Jules Goncourt, *op. cit.*, pág. 210.

³⁷⁶ *Ibid.* Louise O'Murphy era una jovencita, amante de Luis XV entre 1752 y 1755. Casanova, que la llama « la belle O'Morphi » cuenta en *Histoire de ma vie* que le fue presentada al rey en el Parc-aux-Cerfs [t. I, págs. 620-624].

³⁷⁷ No debemos olvidar que el hermano de Casanova fue pintor y conocido en París. Giacomo cuenta que fueron juntos a visitar al marqués de Marigny. Diderot, en su *Salon* de 1767 dice del pintor que era muy bueno pintando paisajes y batallas [t. XI, 2, pág. 306].

³⁷⁸ Edmond et Jules Goncourt, *op. cit.*, pág. 239.

³⁷⁹ *Ibid.*, pág. 219.

³⁸⁰ Situada en las afueras de París, la *Manufactura de Beauvais*, aunque probablemente más antigua, fue fundada por Colbert en 1664. Especializada en la confección de *verdures*, hubo de ceder a la fuerte competencia de *Gobelins* que copaba los encargos reales y finalmente se especializó en tapicería para muebles.

directa y la visión ideal. Lejos quedan, sin embargo, las pequeñas figurillas enigmáticas de Watteau, sustituidas por musculosos mozos y rollizas jóvenes; los paisajes del primero que se difuminan vaporosos a lo lejos en profundas perspectivas, frondosos árboles y con los pájaros volando por el cielo, franca vitalidad que no impide un cierto aire de convención teatral:

Bergères adorables, bergers délicieux ! ce n'est que satin, pompons, paniers, mouches au coin de l'œil, colliers de rubans, joues fardées, mains faites pour broder au tambour, pieds de duchesses échappés de leurs mules, moutons de soie, houlettes fleuries; [...] La nature, pour lui, est un joli tapage³⁸¹.

Como era de esperar, también la moda china encuentra en Boucher un ferviente seguidor. No hay que olvidar que al grabar en su juventud la obra de Watteau se había familiarizado con las *chinoiseries* del *château de la Muette*³⁸² y él mismo coleccionaba objetos chinos. El conjunto más importante lo forman los pequeños bocetos de 1742 preparatorios para la serie de tapices de Beauvais que se conservan en el Museo de Besançon.

También para la manufactura de Beauvais hizo otras grandes series como la de los *Amours des Dieux* que tuvo tal éxito que se reprodujo en diecisiete ejemplares o la de la *Nobile Pastorale*. Aunque trabajó menos para la de Gobelins, son obras maestras los grandes lienzos de *Le lever* y *Le Coucher du Soleil* de la colección Wallace de Londres.

A Boucher le atraía también la realidad cotidiana de su ciudad, que queda plasmada en unos deliciosos cuadros de género menos conocidos de lo que se merecen, que revelan el gusto por los holandeses

³⁸¹ Edmond et Jules Goncourt, *op. cit.*, págs. 213-214.

³⁸² Siendo rey Charles IX, Philibert de l'Orme construyó el *château de la Muette* cerca del *Bois de Boulogne*. A su muerte, el castillo se convirtió en el centro de cacería del bosque. Ampliado y transformado, la duquesa de Berry, hija del Regente, le dio una mala reputación. A su muerte, cuando sólo contaba 24 años, fue devuelto a la corona. Luis XV conoció allí a las hijas del Marqués de Mailly de las que tres serían sus amantes. Después se instaló allí la Marquesa de Pompadour.

del siglo XVII y por la pintura de Benedetto Castiglione³⁸³. *Le Déjeuner* (1739) del Louvre, *La Toilette* (1742) de la colección Thyssen, o *La Marchande de Mode* (1746) del Museo de Estocolmo son escenas de interiores que nos acercan a los hábitos cotidianos.

Como diseñador para la Ópera ejecutó varias decoraciones de las que desgraciadamente no quedan testimonios. Igualmente llegó su influjo a las artes decorativas; así muchas de las pequeñas esculturas que salieron de la fábrica de Sèvres nacen de los dibujos por él presentados. Según los Goncourt, Boucher fue el primero que hizo del dibujo un medio para que el artista difundiese su obra, ganase dinero y marcara el gusto y la moda³⁸⁴.

Él mismo reconoce haber hecho diez mil dibujos en los que se recogen todos los géneros y en los que se utilizan con igual maestría todas las técnicas. Muchos de ellos se convirtieron en piezas de coleccionista, muy buscados incluso en vida del artista. Como grabador dibuja temas ornamentales grabados y publicados por Huquier³⁸⁵ en 1740-45 e ilustra libros, como la edición de las obras de Molière (1734-35), libro « d'une incontestable gaîté, gravé par Laurent Cars³⁸⁶ » o al final de su vida colaborando en una edición de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Conviene recordar que los mismos recaudadores de impuestos, que derrochaban dinero en muebles y objetos decorativos, también eran los primeros en suscitar ediciones ilustradas de libros excepcionales, como las « Fábulas » de La Fontaine en cuatro volúmenes (1755-1759) de Oudry, grabadas por Pierre Chenu o los « Cuentos » del mismo escritor con grabados de Chaffard « d'un tour inlassablement enlevé et gracieux³⁸⁷ », según Eisen (1762).

³⁸³ Giovanni Benedetto Castiglione *Grechetto* (1610-1665), pintor italiano, autor de *Agar et l'ange* (1661-1664, Palazzo Rosso en Génova).

³⁸⁴ Edmond et Jules Goncourt, *op. cit.*, pág. 216.

³⁸⁵ Gabriel Huquier (1695-1772), grabador, editor y marchante de estampas, así como coleccionista de grabados y dibujos.

³⁸⁶ André Chastel, *op. cit.*, pág. 297.

³⁸⁷ *Ibid.*

Desde mediados de siglo los gustos habían empezado a cambiar, los enemigos de Boucher estaban incluso en el grupo de sus más cercanos como el marqués de Marigny, hermano de la Pompadour³⁸⁸. Christian Michel expone la situación paradójica de la figura del pintor:

Les campagnes menées contre Boucher à partir des années 1750 offrent un remarquable témoignage du décalage du goût entre les gens de lettres, la clientèle des peintres et même le grand public. Les critiques de Salons stigmatisent l'ignorance du peintre, condamnent la profonde « fausseté » de sa peinture, tandis qu'il est submergé de commandes, que les amateurs de moindres ressources s'arrachent ses dessins, et que les graveurs s'empressent de satisfaire une demande, apparemment très importante, de reproductions bon marché de son oeuvre³⁸⁹.

El caso es que, a partir de los años 1780 y casi durante un siglo – los Goncourt reivindican su arte a finales del XIX–, Boucher será para los críticos « un symbole de la dégénérescence de l'art sous Louis XV³⁹⁰».

El público prefería el *género menor* y ese gusto se extendió también a la Corte. El único reducto que mantenía, al menos teóricamente, la primacía de la pintura de *historia* era la Academia, pero la ejecución de estos grandes temas era muy costosa y además faltaba clientela. La ayuda sólo llegará a partir de mediados de siglo procedente de la dirección de los *Bâtiments du Roi*, pero mientras ésta llegaba algunos de los pintores intentaron adaptarse a los nuevos gustos –Gabriel-François Doyen (1726-1806), Joseph-Marie Vien (1716-1809) –. Un buen número trata de imitar a Boucher –su yerno Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769)–; interpretan con la misma facilidad los grandes temas como las escenas de la vida cotidiana, pero les falta su energía, su brillantez y su oficio³⁹¹.

³⁸⁸ José María Prados, *op. cit.*, pág. 47.

³⁸⁹ Christian Michel, « Peinture » en Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, pág. 840.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ José María Prados, *op. cit.*, pág. 48.

A propósito de Baudouin³⁹², encontramos en *Les notules d'Edmond de Goncourt* una cita muy interesante para nuestro estudio, puesto que en ella hay alusiones a la narrativa libertina:

Pour moi, je suis reconnaissant à Baudouin de nous avoir peint l'Amour dans la robe de chambre de Clitandre³⁹³, de nous avoir fait toucher, mieux qu'avec les descriptions de l'imprimé, les passades, les fantaisies, les épreuves, les arrangements, les rencontres, les liaisons qui n'ont point de lendemain³⁹⁴, et semblent nouées entre les membres d'une société du *Moment*³⁹⁵. Pour moi, je lui sais gré de nous faire assister, dans une certaine réalité, au spectacle de l'Amour du temps en ses molles scènes, en son milieu sensuel³⁹⁶.

Vamos a ocuparnos ahora de un discípulo de Boucher, considerado por los Goncourt como el « querubín de la pintura erótica³⁹⁷», Fragonard.

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

Hijo de un humilde aprendiz de guantero, Fragonard es empleado en París por un abogado que al ver su disposición para el dibujo sugiere a sus padres que se lo presenten a Boucher. En 1747, en la plenitud de su fama, Boucher considera todavía al joven muy inmaduro y le recomienda, como más adecuado, el taller de Chardin, en donde aprenderá dibujo y la técnica de los colores. Apenas un año después, Boucher consiente en aceptarlo como discípulo en su taller que no se caracterizaba precisamente por la disciplina –el mismo artista recomendaba que no se imitara a los maestros consagrados–, pero en

³⁹² Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769), pintor de miniaturas, fue recibido en la Academia en 1763 confirmando su aceptación con el cuadro *Phriné devant ses juges à Athènes*. El *Mercur de France* publicó un artículo (sept. 63, pág. 63) en el que se ensalzaba el cuadro: « C'est une belle et grande machine dans un petit espace ». Sin embargo, Diderot, en el *Salon* de 1767, escribió: « Notre ami Baudouin. Peu de chose » [t. XI, pág. 306]. En sus *Notules*, Edmond Goncourt critica al moralista Diderot que fuera tan indulgente con el erotismo de la pintura mitológica y tan severo con el erotismo de la pintura costumbrista.

³⁹³ Protagonista de *La Nuit et le moment* de Crébillon fils.

³⁹⁴ Alusión a la obra de Vivant Denon.

³⁹⁵ Los hermanos Goncourt poseían un manuscrito con el reglamento, el registro de los afiliados y sus nombres nuevos, un código...: se trata del *Formulaire du cérémonial en usage dans l'ordre de la Félicité* (1745).

³⁹⁶ Edmond et Jules Goncourt, *op. cit.*, pág. 260.

³⁹⁷ Edmond et Jules Goncourt, *op. cit.*, éd. de 1882, tomo III, pág. 243.

donde se trabajaba febrilmente y en donde a pesar de todo se estudiaban las obras de los grandes maestros a través de los grabados. Su formación se completa con las visitas a la colección del financiero Crozat³⁹⁸ y otras colecciones parisinas.

Sin romper la tradición, inicia su carrera profesional con la presentación del lienzo *Jéroboam sacrifiant aux Idoles* al concurso de la Academia de 1752 y con veinte años recién cumplidos recibe el Primer premio, que le suponía entrar en la Escuela Real de alumnos protegidos y, tras su perfeccionamiento, ir como pensionado a la Academia de Francia en Roma. El aprendizaje que había comenzado con Chardin y Boucher se completa con los consejos de Carle Vanloo³⁹⁹, el director de la Escuela, con quien Fragonard parece encontrarse a gusto pues firma una solicitud para que se posponga su viaje⁴⁰⁰.

Al fin, en 1756, emprende la marcha a Roma y entra en la Academia de Francia cuyo director era Natoire. Como pensionado, debe copiar a los grandes maestros, y el resto del tiempo lo dedica a reproducir del natural la campiña romana, complacencia por el paisaje que comparte con su compañero Hubert Robert. Es precisamente éste quien le presenta en 1759 al barón Claude Richard de Saint-Non (1727-1791), aficionado al arte, anticuario, grabador y protector desde entonces de Fragonard, a cuyas expensas viajará a Venecia y a Nápoles.

A su vuelta a París, publica los primeros grabados copiados de sus dibujos romanos y empieza a rodearse de una clientela atraída por sus paisajes a la sanguina, que los Goncourt ensalzan:

Badinages des ciels, échevèlement pittoresque des parcs, massifs profonds, fines architectures perdues dans le frottis rose des fonds, quels jeux de sa sanguine⁴⁰¹!

³⁹⁸ Pierre Crozat (1661-1740), *amateur éclairé*, protector de Watteau, reunió una importante colección, la mitad de la cual se encuentra en el Ermitage, ya que fue adquirida por Catalina II.

³⁹⁹ Charles André, Carle van Loo (1705-1765), fue nombrado primer pintor del rey en 1762. Trató los temas de historia, mitológicos y bíblicos (*L'Adoration des bergers*, Iglesia de Saint-Sulpice de París). Diderot lo elogió: « Il a du dessin, de la couleur, de la sagesse et de la vérité. Il est excellent pour les grands tableaux de famille. Il fait les étoffes à merveille, et il y a de bons portraits de lui » [t. XI, 2, pág. 305].

⁴⁰⁰ José María Prados, *op. cit.*, pág. 58.

⁴⁰¹ Edmond et Jules Goncourt, *op. cit.*, pág. 299.

Prepara lentamente el cuadro que pretende presentar a la Academia, obra de grandes dimensiones que le exige la elaboración de varios bocetos, una de cuyas primeras ideas se conserva en la Academia de San Fernando de Madrid. Esta obra, *Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé*, junto con otras suyas, es presentada en 1765 y al día siguiente le acepta la Academia por unanimidad.

El lienzo, una escena mitológica al uso, en la que todavía no se vislumbran las cualidades del pintor si no es por su ansia de claridad, se expone en el Salón del mismo año con enorme éxito. A él se refiere Diderot cuando dice: « Il a fait un très-beau tableau. En fera-t-il un second? Je n'en sais rien ». [t. XI, 2, pág. 307] Pues Diderot se muestra decepcionado por los dos cuadros que el pintor presenta en el Salón de 1767: del *Tableau ovale représentant des groupes d'enfants dans le ciel* dice que « c'est une belle et grande omelette d'enfants [...] bien douillette, bien jaune et bien brûlée » y con la crítica de *Une tête de vieillard* le hace los siguientes reproches, recordándole la fama que ha conseguido gracias al *Corésus*:

Monsieur Fragonard, quand on s'est fait un nom, il faut avoir un peu plus d'amour-propre. Quand, après une immense composition, qui a excité la plus forte sensation, on ne présente au public qu'une tête, je vous demande à vous-même ce qu'elle doit être. [t. XI, 2, págs. 296-297]

Sin embargo, Bachaumont menciona positivamente, también en su Salón de 1767, estos dos cuadros de Fragonard que, según él, confirman la reputación creciente del pintor y le reconocen un estilo propio:

Ils sont tous deux dans la manière de cet auteur, très légère et très aérienne. Elle convient fort au premier sujet. Quant à l'autre, la gravité de la figure n'admet pas ces touches claires, qui sont trop disparates. [t. XIII, pág. 21]

Con todo, Fragonard renuncia al éxito oficial, suspende los envíos al Salón y deja de realizar los encargos que le han hecho desde la

dirección de los Edificios del Rey. A partir de entonces prefiere pintar para una clientela refinada más acorde con sus gustos, cuyas puertas le ha abierto su protector el barón de Saint-Non⁴⁰². Así lo confirma Christian Michel: a diferencia de Boucher, « son absence des expositions publiques lui évite les attaques et lui permet de maintenir son statut⁴⁰³ ».

Es entonces cuando dedica su atención a los temas galantes, olvidándose de la pintura de historia, y adquiere fama de especialista en pintura libertina. En esta línea, pinta en 1767 el cuadro *Hasards heureux de l'Escarpolette*, encargado en un principio por el baron de Saint-Julien, recaudador del clero, a Doyen, quien lo rechazó por considerar su tema indigno de un académico. Saint-Julien quería que el pintor representase a su amante en un columpio empujado por un obispo y a él mismo situado de tal modo en la composición que viera las piernas de la joven. Fragonard no ha olvidado pintar un *putto*, representado por una escultura en la que aparece de perfil. El tema del columpio no era nuevo. Ya a principios del XVIII, Étienne Le Blond había compuesto, para la Manufactura de Gobelins, *L'Escarpolette*, que formaba parte del *Triomphe de Flore* (Le Louvre), y Watteau había tratado el mismo tema (*L'Escarpolette*, Helsinki, AN des arts plastiques de Finlande). Nicolas Lancret (1690-1743) pintó en 1740 *L'Escarpolette* (Londres, Victoria and Albert museum). Después de Fragonard, el tema siguió inspirando a pintores como Jean-Baptiste Huet⁴⁰⁴, que ejecutó hacia 1780, para la Manufactura de Beauvais, *L'Escarpolette*, pieza para el tapiz *Les Pastorales à draperies bleues* (Le Louvre).

Unos años después la misma Madame du Barry, la nueva amante del rey, le encomienda la ejecución de cuatro grandes paneles para

⁴⁰² José María Prados, *op. cit.*, pág. 60.

⁴⁰³ Christian Michel, *op. cit.*, pág. 840.

⁴⁰⁴ Christophe Huet (1700-1759), pintor y decorador. Admitido en la *Académie de Saint-Luc* en 1734, exhibió en sus primeros *Salons* sus pinturas de animales. Debe su fama especialmente a la decoración de algunos interiores del *hôtel Rohan*, de un salón del *château de Champs* (Seine-et-Marne) que pintó para Mme de Pompadour y de dos salas decoradas con *singeries* en el *château de Chantilly*.

decorar su residencia de Louveciennes: *La Surprise, La Poursuite, La Lettre d'Amour, L'Amant Couronné*. Escenas de amor, pero sin caer en la vulgaridad, puesto que impera la insinuación dentro de los límites de una refinada elegancia. Sin embargo, la favorita del rey rechaza las obras que pasaron a decorar el salón de la casa de Alexandre Maubert, primo de Fragonard, en Grasse, pueblo en el que había nacido el pintor. En 1898, Louis Malvillan, nieto de Maubert, las vende, y desde 1915 aparecen expuestas en la Frick Collection de Nueva York.

Las razones más probables de este rechazo habrá que buscarlas en el cambio de gusto que se estaba produciendo en la última etapa del reinado de Luis XV y que no encajaba con su factura libre y exuberante. El mismo edificio al que se destinaban era obra del arquitecto Ledoux, en franca apertura

al neoclasicismo, y el autor de las piezas que sustituyeron a las de Fragonard no era otro que el clasicista Vien⁴⁰⁵.

Bachaumont se hace eco de los rumores en torno a las nuevas actividades del pintor en su primera carta sobre el Salón de 1769:

M. Fragonard, ce jeune artiste qui avait donné il y a quatre ans, les plus grandes espérances pour le genre de l'histoire, dont les talents s'étaient peu développés au Salon dernier, ne figure d'aucune façon à celui-ci. On prétend que l'appât du gain l'a détourné de la belle carrière où il était entré et qu'au lieu de travailler pour la gloire et pour la postérité, il se contente de briller aujourd'hui dans les boudoirs et dans les garde-robes. [t. XIII, págs. 33-34]

En 1773, gracias a los buenos oficios del barón de Saint-Non, consigue que el financiero Bergeret de Grandcourt, aficionado al arte y coleccionista, le lleve a él y a su mujer a un viaje por Italia, visitando también Viena y Dresde que le haría olvidar la humillación de la Du Barry. En el camino el pintor no para de hacer dibujos que a la vuelta darán origen a un juicio, pues el financiero pretendía quedarse con ellos.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

Junto a los atractivos paisajes romanos, superados, sin embargo, por los de su amigo Hubert Robert, el tema principal de la obra de Fragonard se centra en las escenas galantes y amorosas, tan admirablemente adaptadas para decorar las *folies* de los alrededores de París. Pero sus fiestas galantes se alejan del teatro y del carácter misterioso de Watteau y se convierten en escenas campestres, idílicas, en las que se respira una poesía por otro lado bien ajena a la de Boucher. Como es habitual en este arte del siglo XVIII vuelve a ser la mujer la protagonista, representada bajo apariencias voluptuosas, a la vez confusas y radiantes⁴⁰⁶.

Un género que parecía agotado después de infinitas repeticiones *a lo Boucher* renace con mayor vitalidad a base de rápidos brochazos, anuncio de la técnica empleada por algunos pintores románticos. Su colorido es claro, luminoso. Los tonos dorados –se ha hablado del pintor de los amarillos– y los rosas, se despliegan en sus composiciones con más alegría y calor que los de Boucher⁴⁰⁷. Los Goncourt no se extrañan de que la luminosidad de su pintura gustara a financieros y cortesanas, seguramente hastiados del cielo gris de París:

Ce peintre de magie, qui créait si vite du soleil, du jour et de la lumière, était fait pour peindre ces murs où le ciel ne voulait pas la nudité du blanc, pour faire un mensonge de ciel aux plafonds sous lesquels les financiers et les courtisanes d'alors se sauvaient du ciel gris de Paris⁴⁰⁸.

También son dignos de mención sus retratos, en los que abundan los niños sanos y rubicundos, y especialmente la serie llamada de *fantasía* o de trajes de fantasía, cuyo destino se desconoce. Pintada hacia 1769-70, representa a los personajes en postura de tres cuartos, girando la cabeza y vestidos elegantemente. Aunque no se incluye en la serie, pertenece a la misma época y mantiene la misma calidad el retrato de su protector el barón de Saint-Non, pintorescamente vestido

⁴⁰⁶ José M^a Prados, *op. cit.*, pág. 61.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Edmond et Jules Goncourt, *op. cit.*, pág. 283.

a la española. Se conserva en el Museo de Arte de Cataluña de Barcelona, procedente de la Colección Cambó.

A finales de la década de los setenta, tal vez empujado por el gusto que se va extendiendo por la sociedad parisina, hace su obra más reflexiva, perdiendo en ocasiones algo de su espontaneidad. *Le voeu à l'Amour* (Museo del Louvre) muestra su evolución a un estilo más lineal. Las mismas escenas domésticas y familiares descubren cada vez más una melancolía que casi presagia el gusto romántico, pero de manera bien diferente a como las trata Greuze. Mientras los lacrimosos argumentos de éste se basan en las obras sentimentales burguesas de Diderot, Fragonard se apoya en novelas más refinadas inspiradas en las ideas de Rousseau. En el año 1774 se inicia la publicación de una colección de setenta tomos de *L'ami des enfants* de Berquin⁴⁰⁹, relatos morales de carácter rousseauniano, inspirados en la vida de los niños, agradables aunque un tanto insípidos, que precisamente han dado al francés el término *berquinade* (« obra insulsa »).

De los 74 años que vivió Fragonard, apenas unos veinte años, de 1764 a 1785 tuvo éxito, pero su obra plantea numerosos problemas pues raramente las firma, pocas están fechadas y documentadas y la gran aceptación que tuvieron sus temas produjo una enorme cantidad de copias e imitaciones⁴¹⁰.

Noël Hallé (1711-1781)

Hijo de pintor, Hallé recibió una formación de arquitecto antes de dedicarse completamente a la pintura. Al regresar de Roma en 1744, fue nombrado académico en 1748. Expuso en el Salón de 1753 las telas que decorarían la *petite maison* de La Bouëxière, « où le Midi était symbolisé par Venus embrassant l'Amour⁴¹¹ » en los dinteles dedicados a las partes del día.

⁴⁰⁹ Arnaud Berquin (1747-1791), primer escritor francés especializado en obras para la juventud.

⁴¹⁰ José María Prados, *op. cit.*, pág. 64.

⁴¹¹ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, nota biográfica de Bruno Pons, págs. 105-106.

Según Bruno Pons, Hallé recibió el encargo de pintar el techo del gran salón circular del *hôtel de Montmorency-Luxembourg* en París, construido por Mathieu Le Carpentier⁴¹² y que parece haber inspirado el de la *petite maison* de Bastide:

Néanmoins Bastide introduit le nom de Hallé alors que le peintre est au début de sa carrière et qu'au Salon de 1759, lorsque l'artiste expose *Le danger de l'Amour* et *Le danger du vin*, Diderot estima alors que ces toiles ont le coloris de Boucher, ce qui explique la réflexion de Bastide qui voit en Hallé le sucesseur de Boucher⁴¹³.

Tal vez porque fue un pintor de éxito en su tiempo, pero rápidamente olvidado, no hemos encontrado prácticamente referencias a Noël Hallé en los manuales de arte, apenas una escueta mención en el libro de Chastel⁴¹⁴. Sin embargo, fue un pintor que siguió ligado a la Academia, puesto que Diderot y Bachaumont le mencionan en sus *Salons*. Diderot dice que Hallé es un « pauvre homme » [t. XI, 2, pág. 305] y ante las obras que expone en el Salón de 1767 le pide que se vaya si es que no sabe hacer otra cosa. [t. XI, 2, pág. 26] Después se ensaña con *Minerve conduisant la paix à l'Hôtel de Ville*, emitiendo algún juicio positivo:

Dans ce mauvais tableau, il y a pourtant de la perspective, et les figures furent bien du côté de la porte du fond. Il y a un autre mérite, que peu d'artistes auraient eu, et que beaucoup moins de spectateurs auraient senti; c'est dans une multitude de figures, toutes debout, toutes vêtues de même, toutes rangées autour d'une table carrée, toutes les yeux attachés vers le même point de la toile, des positions naturelles, des mouvements de bras, de jambes, de tête, de corps, si variés, si simples, si imperceptibles, que tout y contraste. [t. XI, 2, págs. 27-28]

No es mejor su crítica de *La force de l'union, ou la flèche rompue par les plus jeunes des enfants de Scilurus; et le faisceau de flèches*

⁴¹² Mathieu Le Carpentier (1709-1773), arquitecto, autor del *château de Courteilles* a mediados de siglo, modelo de *architecture à la française*; el parque, a orillas del Avre, se convirtió hacia 1785 en un *jardin à l'anglaise*, con numerosas *fabriques* de las que se conservan hoy sólo algunas (*pavillon de Richelieu, le rocher...*). El castillo fue destruido en 1849.

⁴¹³ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, nota biográfica de Bruno Pons, pág. 106.

⁴¹⁴ André Chastel, *op. cit.*, pág. 358.

résistant à l'effort des aînés réunis, cuando dice: « Belle leçon du roi des Scythes expirant! Jamais plus belle leçon ne fut donnée; jamais plus mauvais tableau ne fut fait ». [t. XI, 2, pág. 28]

Con menos dureza, Bachaumont habla de Hallé también por primera vez –se puede comprobar en su índice de autores⁴¹⁵– en sus *Mémoires* del Salón de 1767 por su cuadro *Minerve qui annonce la paix à la Ville de Paris et conduit elle-même cette déesse*, « un des plus vastes du Salon, mais qui n'est pas certainement un des meilleurs » [t. XIII, pág. 9] y que el crítico describe al mismo tiempo que emite un juicio negativo:

Elle tient une corne d'abondance, en fait sortir des fleurs, qui se répandent sur les génies des sciences et des arts. La Ville de Paris est représentée par le Sénat municipal, et vous sentez, Monsieur, combien l'allégorie doit être froide. Quel contraste! Minerve vis-à-vis de marchands de la rue Saint-Denis! Il règne d'ailleurs une ressemblance entre l'ensemble de ce tableau et celui de M. Vien, son voisin, qui n'est point à l'avantage du premier. Toutes ces robes rouges ne prêtent guère aux détails du pinceau. [t. XIII, págs. 9-10]

Bachaumont compara a Hallé con Vien⁴¹⁶, al que sin duda prefiere, otorgándole más calidad, y antes de mostrarse aún más duro con el primero, le concede algún mérito:

Le seul mérite de l'auteur est d'avoir fait une architecture noble et imposante, d'avoir mis de l'ordre et de la netteté dans sa composition, d'avoir bien dégradé ses couleurs, d'avoir attrapé la ressemblance des personnages. [t. XIII, pág. 10]

Está claro que al crítico le molestan todos los atributos que recuerden a la pintura galante, de modo que no reconoce en el cuadro el carácter que debe presentar un cuadro de historia y no saca a Hallé de entre los pintores mediocres:

⁴¹⁵ Louis Petit de Bachaumont, *Table alphabétique des auteurs et personnages cités dans les "Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France"* réd. par Bachaumont, Bruxelles, A. Mertens et fils, Paris, Librairie des auteurs, 1866. Consultado en Gallica-BNF.

⁴¹⁶ Diderot dice que Vien es «sans contredit, le premier peintre de l'École, pour le technique, s'entend. Pour l'idéal et la poésie, c'est autre chose. Il dessine, il colorie, il est sage, trop sage peut-être, mais il règne dans toutes ses compositions, un faire, une harmonie qui vous enchantent» [t. XI, 2, pág. 305].

Quant à ses déesses, quelles déesses! Une Paix, qui a l'air d'une fille d'opéra et ne répand que des flocons de fleurs! Pourquoi pas des fruits? Est-ce défaut de jugement? Est-ce une satire? Cet ouvrage, plus long que difficile, plutôt un assemblage de portraits qu'un vrai tableau d'histoire, ne fera point sortir M. Hallé du rang des peintres médiocres, où il a toujours été. [t. XIII, pág. 10]

Unos días más tarde, cuando Hallé expone un nuevo cuadro en el Salón, el titulado *L'Apologue du faisceau*, que el pintor atribuye a Scilurus, rey de los Escitas, tampoco esta vez Bachaumont se muestra generoso con él:

Il est dans la manière roide et dure de ce peintre. Sept ou huit des enfants de ce roi, qui font effort pour briser le faisceau, ne peuvent présenter un spectacle digne du pinceau d'un grand maître. Nulle passion à exprimer, la variété des attitudes ne prête même pas, en ce qu'elles seroient contre nature. Nul effet de coloris, point de perspective, toutes les têtes sont dans une même ombre. Ainsi, mauvais choix et pitoyable exécution. [t. XIII, pág. 14]

En otra carta, siempre refiriéndose al mismo Salón, Bachaumont alude a los pintores de historia, entre los que destaca a Doyen⁴¹⁷ y a Vien como « esperanzas confirmadas ». Sin embargo, vuelve a la carga contra Hallé: il est à son non plus ultra. « [Il] a une manière roide dont il ne se défera pas, un pinceau sec qui ne peut rien exprimer de gracieux et de sublime » [t. XIII, pág. 29]

En el Salón de 1769, Diderot sigue mostrándose duro con Hallé, aunque reconoce que su *Ulysse qui reconnaît Achille au milieu des filles de Lycomède* es « un des bons tableaux du Salon et un des meilleurs que l'artiste ait faits de sa vie ». [t. XI, 2, pág. 395]

En el mismo Salón, Bachaumont hace un comentario más halagüeño a la obra del pintor:

Les amateurs ne peuvent que louer M. Hallé de résister constamment à la frivolité du siècle et de suivre l'impulsion de son génie, qui le porte

⁴¹⁷ Dice Diderot de Doyen: « le second dans la grande machine; mais je crains bien qu'il ne soit jamais le premier ». [t. XI, 2, pág. 306]

aux grandes choses, aux ouvrages d'une riche et vaste composition. [t. XIII, pág. 35]

Comentario que introduce el cuadro expuesto, modelo para una tapicería que se haría en los Gobelins, y de título largo –observamos que los títulos varían de un crítico a otro–: *Achille reconnu à la cour de Déidamie par le choix qu'il avait fait des armes qu'Ulysse avait mêlées avec des bijoux de femme, à dessein de la découvrir*, en el que reconoce diversas cualidades:

On y compte environ vingt-cinq figures. Tous les plans de cette magnifique ordonnance y sont bien développés. En général, ce peintre a beaucoup d'ordre dans son sujet, en sait embrasser l'ensemble et le maîtriser. Il entend à merveille la perspective et fait promener le spectateur à travers ses groupes. L'architecture, les richesses de détail n'échappent pas à son pinceau [...] [t. XIII, págs. 35-36]

No obstante, también le reprocha algunos defectos, como no saber expresar adecuadamente las pasiones o la desproporción de las figuras:

Achille a l'air d'un furieux, et non cette ardeur noble dont il devrait être animé. La figure d'Ulysse manque de cette finesse qui fait son caractère, surtout ici. La reine n'a pas ce tendre intérêt, cette émotion vive qu'elle devrait éprouver à la vue d'Achille. D'ailleurs, les figures sont trop petites pour la machine. [t. XIII, pág. 36]

Acostumbrados a leer sus críticas furibundas contra Hallé, sus últimas palabras nos parecen muy risueñas:

Malgré ces défauts, cette histoire attache et occupe et sera encore plus amusante en tapisserie, lorsque l'aiguille aura donné plus de vérité aux couleurs et plus de jeu aux figures. [t. XIII, pág. 36]

En el Salón de 1771, Hallé presenta dos obras. La primera, ejecutada para la tapicería de Gobelins, se titula *Silène dans sa grotte, barbouillé de mûres par Églé* y es blanco de Diderot, en la que sólo elogia la composición «assez bien ordonnée » pues a su juicio carece del

color y del brillo que necesita un tapiz [t. XI, 2, págs. 466-467]. La segunda, *L'adoration des bergers*, gusta más al crítico, pero sigue encontrándole el mismo defecto que el anterior en cuanto al color y a la luz, faltos de fuerza. [t. XI, 2, pág. 467]

En el Salón de 1773, Bachaumont vuelve a arremeter contra Hallé por su cuadro *Saint Louis portant en procession, de Vincennes à Paris, la sainte couronne d'épines*:

Il eût été difficile, sans doute, de mettre beaucoup de sublime dans cette action du saint roi, exaltée dans le calendrier et qu'il faudrait laisser. Mais le peintre l'a rendue plus puérile encore par son exécution. C'est un amas de petites figures rouges, blanches et jaunes, entre lesquelles le roi pygmée, les pieds nus, comme le reste du peuple imbécile, se distingue à peine. Il est précédé du clergé où, par une adulation bien digne du génie de M. Hallé, il a figuré un prélat cafard sous les traits de M. l'archevêque de Paris d'aujourd'hui. Nulle entente, nul effet, nul coloris dans cet ouvrage, véritable enseigne à bière. [t. XIII, pág. 117]

En el Salón de 1775 de Diderot, el crítico vuelve a la carga contra Hallé al despreciar su *Christ qui fait approcher de lui les petits enfants pour les bénir*: « c'est le tableau le plus français que je connaisse; il est jaune, il est rouge, il est violet ». [t. XII, 3, pág. 4]

En 1776, Hallé terminó *Les Vendanges* en el Petit Trianon, obra que había comenzado en 1772.

Finalmente, en el Salón de 1777, Bachaumont concede al « decrepito » Hallé una de cal y otra de arena cuando critica su *Cimon l'Athénien qui, ayant fait abattre les murs de ses possessions, invite le peuple d'entrer librement dans ses jardins et à en prendre les fruits*:

Le fait est mal rendu. On s'en aperçoit au premier coup d'oeil; on ne remarque aucune ruine, et d'ailleurs il ne pouvoit régner que beaucoup de froideur dans cette composition, dont le coloris est aussi très mauvais. Mais il a du moins du dessin, une distribution sage, une ordonnance bien entendue. [t. XI, pág. 11]

1.2.2. La escultura: Falconet y Vassé

A juzgar por las lecturas sobre la escultura de la época, se puede decir que los artistas trabajan en un contexto de continuidad que asegura una unidad a la escultura europea durante todo el siglo:

Cette unité s'explique [...] par la continuité d'une tradition fondée sur les exemples et les préceptes du passé, [...]et] par la tradition des ateliers, la formation académique, l'indispensable voyage à Rome et la présence de nombreux sculpteurs français qui s'expatrient dans toute l'Europe⁴¹⁸.

Una característica importante de las piezas escultóricas es que todas eran de encargo, debido a su alto coste generado por el tiempo que los escultores necesitaban para ejecutarlas, con la ayuda, además, de diversos especialistas. El gusto por los espacios más pequeños en los nuevos *hôtels* no contribuía a hacer importantes encargos, que quedaron casi reducidos al arte oficial y mucho más conservador de las residencias reales:

Ainsi, les différentes catégories de sculptures et les motifs ne dépendent pas de la volonté des artistes mais de celle des commanditaires, des nécessités particulières à chaque pays et à un moment donné. Les commandes les plus importantes sont faites par le pouvoir royal, quelques grands aristocrates ou des villes⁴¹⁹.

La formación de los escultores seguía los mismos pasos que la de los pintores. La mayoría pasaron por la Academia de Francia en Roma una vez conseguido el Primer premio del concurso que se organizaba en París. Su estancia les permitía estudiar a fondo la escultura barroca y muy en particular la del gran Bernini⁴²⁰ que había dejado una buena muestra de su estilo en Versalles con el busto de Luis XIV (1665). El contacto con el barroco romano supuso salir algo de la excesiva rigidez

⁴¹⁸ Bent Sorensen, « Sculpture » en Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., pág. 982.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pág. 983.

⁴²⁰ Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), escultor, arquitecto, decorador y pintor del barroco italiano.

del XVII, aligerando las composiciones e imprimiendo un mayor dinamismo a sus figuras⁴²¹.

Poco a poco la escultura va adaptándose al gusto del día, la decoración de los jardines de Versalles o de Marly se hace más amable, sin que cambien las características básicas del jardín a la francesa del XVII, que en esencia se mantendrán hasta el último cuarto de siglo cuando empieza a imponerse la moda del jardín inglés: los dioses mayores van a ser acompañados por nuevas divinidades secundarias, ninfas, sátiros y temas bucólicos.

La nueva sociedad nacida bajo la Regencia empieza a encargarse sus retratos, en los que se desarrolla el gusto por la expresión y la espontaneidad, cualidades que igualmente impregnan los bustos de la familia real:

L'enrichissement général de la société européenne entraîne une forte demande de portraits privés à côté des portraits officiels. Si pour beaucoup de sculpteurs, ce type de travail ne constitue qu'une petite part de leur oeuvre, la plupart d'entre eux réalisent des portraits. Les portraits officiels coexistent avec les commandes privées⁴²².

Además, para los nuevos *hôtels*, mucho más confortables e íntimos, se prefieren las obras de pequeño tamaño y se impone un género especialmente querido por el rococó, las terracotas:

[...] dans la deuxième moitié du siècle, le phénomène de la collection d'art (collection de modèles en terre cuite ou de répliques en petit format de sculptures déjà exécutées pour le roi), joue un grand rôle dans la promotion sociale de la bourgeoisie⁴²³.

La escultura francesa no se desarrolla de una manera lineal y clara. Reaparecen las mismas contradicciones de las otras artes y así en los mismos años y en el mismo autor se producen obras de muy diferentes características, reflejo de la misma complejidad de la época. Similares antagonismos se mantienen en la segunda mitad del siglo

⁴²¹ José María Prados, *op. cit.*, pág. 65.

⁴²² Bent Sorensen, « Sculpture », *op. cit.*, pág. 985.

⁴²³ *Ibid.*

cuando se gesta la reacción contra el Rococó desde la misma Corte volviendo la mirada hacia la Antigüedad, precisamente cuando la clientela está más apasionada por las pequeñas esculturas, por las creaciones ingenuas y espontáneas de las figuras de porcelana que culminan en la moda de los *biscuits* de Sèvres difundida por Falconet.

Étienne-Maurice Falconet (1716-1791)

Falconet, sin embargo, no recibió encargos tan importantes ni tuvo tanto éxito como Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), su compañero en el taller de Lemoyne, « sans doute en raison d'un caractère violent et difficile⁴²⁴ » según señala André Chastel.

Entretanto, el escultor sigue trabajando dentro del marco de la Academia –desde 1744– y tras presentar en el Salón de 1755 una pequeña escultura en terracota, *L'amour au silence* –un *putto* sentado, pidiendo silencio con el dedo en los labios–, presenta dos obras en el Salón de 1757, *L'Amour menaçant* y *La Baigneuse* que tuvieron una gran recepción.

Gracias al renombre que obtuvo, Falconet, que promueve en sus escritos la virtud heroica⁴²⁵, fue desde 1757 a 1766 director del taller de escultura de la manufactura de Sèvres⁴²⁶. Durante estos años modela para la Pompadour, la protectora que le abriría el camino de los encargos reales, figurillas de ninfas ligeras y desnudas, como temas de entretenimiento o simples decoraciones, objetivo secundario de la escultura que no desdeña el artista⁴²⁷. Mientras tanto, presenta su *Pygmalion et Galatée* en el Salón de 1763, grupo escultórico por el que obtuvo el reconocimiento definitivo de sus contemporáneos, y *L'Hiver* en el de 1765, asimismo muy bien acogido.

⁴²⁴ André Chastel, *op. cit.*, pág. 335.

⁴²⁵ Falconet publica en 1761 *Réflexions sur la sculpture* en donde aboga por perpetuar en las obras escultóricas el recuerdo de los hombres ilustres y ofrecer modelos de virtud.

⁴²⁶ La *Manufacture de Sèvres* fue fundada por Marigny en 1753, con el propósito de disminuir las importaciones procedentes de Oriente.

⁴²⁷ José María Prados, *op. cit.*, págs. 65-66.

Sin embargo, en la crónica que hace Bachaumont sobre el Salón de 1767, se nota la ausencia de Falconet, ya instalado en San Petersburgo. En esta exposición, el autor se queja de que los escultores exponen demasiados bustos, aunque reconoce que son interesantes: « ils nous offrent presque tous des personnages ou précieux ou importants », obra de Augustin Pajou, Jean-Jacques Caffieri, ambos formados en el taller de Lemoyne, el mismo Jean-Baptiste Lemoyne, Louis-Claude Vassé, Christophe-Gabriel Allegrain, Pierre-François Berruer, Étienne-Pierre-Adrien Gois y Louis-Philippe de Mouchy. [t. XIII, pág. 14]

Alumno de Jean-Baptiste II Lemoyne, Falconet no había ido a Roma y tuvo sus dificultades en ser admitido en la Academia. Sin embargo, sería más tarde muy respetado y admirado por Goethe o Diderot, quien editó el resumen de sus *Réflexions* en *L'Encyclopédie*, bajo el título de *Sculpture*. Su sentido del valor moral se adaptaba a las teorías del Neoclasicismo, pero no aceptaba la vuelta a la Antigüedad como canon rígido. Por ello, criticó a los partidarios de la exacta imitación de la Antigüedad, abogando por la expresión de una naturaleza animada, y apasionada sobre el mármol, el bronce o la piedra. En su persona se dan las contradicciones del movimiento ilustrado del siglo XVIII entre unas convicciones teóricas y una forma práctica de disfrutar de la vida⁴²⁸.

Elegido por Catalina II de Rusia, gracias en parte a la recomendación de Diderot, para esculpir la estatua ecuestre de *Pedro el Grande* en San Petersburgo (1766-1783), Falconet lo erige con dos símbolos, la roca escarpada y una serpiente aplastada por el caballo, símbolos de las dificultades que el gobernante debe afrontar para legislar a su pueblo y la envidia impotente.

⁴²⁸ *Ibid.*, pág. 73.

Louis-Claude Vassé (1716-1772)

Por citar a uno de los escultores repertoriados en *La Petite Maison*, antes hemos hecho mención del escultor Louis-Claude Vassé entre los artistas que habían presentado bustos en el Salón de 1767.

En realidad, este escultor, hijo y alumno del escultor ornamentista François-Antoine Vassé (1681-1736) y de Edme Bouchardon, en 1739 ganó el Premio de Roma, ciudad en la que permaneció hasta 1745. Fue admitido en la Real Academia de Pintura y Escultura en el año 1748, por su escultura *Berger endormi*, expuesta en el Salón del mismo año.

El grupo en escayola *L'Amour assis sur le bord de la mer rassemblant les colombes du char de Vénus*, expuesto en el Salón de 1755, sería encargado en mármol por Ange Laurent La Live de Jully (1725-1779), cedido más tarde a Madame du Barry para Louveciennes. Requisado en la Revolución, aparecerá en el castillo de la Malmaison de la emperatriz Josefina. Hoy se encuentra en el Louvre.

Vassé expone *La Nymphe de Dampierre* en el Salón de 1761. La estatua forma parte de una fuente que se acabará en 1763 para el castillo de Dampierre, propiedad del duque de Chevreuse, donde permanecerá hasta principios del siglo XX. Y en el Salón de 1763, expuso con éxito *La Femme couchée sur un socle*.

En el Salón de 1765, el escultor presentó *La Comédie*, estatuilla en terracota que se convertirá al mármol para la exposición de 1767. Adquirida por Madame du Barry para su colección de Louveciennes, fue requisado por la Revolución. Hoy se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Cuando, en el Salón de 1767, Diderot hace la crítica de las obras presentadas por Vassé, la introduce diciendo que a él no le gusta el escultor –« c'est un vilain »– pero que, fiel a su lema –*sine ira et studio*–, ha de ser justo y elogiar a quien lo merezca, sin excepción [t. XI, 2, pág. 352]. El crítico cumple con su palabra, puesto que *Une Minerve appuyée sur son bouclier, et prête à donner une couronne* reporta a Vassé sus

mejores halagos [t. XI, 2, pág. 352]. Sin embargo critica negativamente *La comédie y Une nymphe endormie*. [t. XI, 2, pág. 353].

Otras dos obras, *Le portrait en bas-relief de Feu l'impératrice de Russie, Élisabeth* y *Le comte de Caylus en médaillon*, pasan por el tamiz de Diderot. Prefiere el retrato del conde al de la emperatriz, porque en él se ha desvirtuado menos la vejez del personaje. Pero del retrato de la emperatriz destaca un detalle: « la bordure de ce médaillon d'Élisabeth est un chef-d'oeuvre de grand goût de dessin, et d'excellente exécution » [t. XI, 2, pág. 354].

Bachaumont también reseña estos dos medallones de mármol de Vassé, el de *M. le comte de Caylus* propiedad de la *Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres* y el de *Feue Elisabeth, Impératrice de Russie*, del conde de Schuwaloff, a los que dedica los siguientes elogios, coincidiendo en algo con Diderot :

Rien de plus beau que ces médaillons, que la vérité de la ressemblance et l'énergie des figures! On admire la bordure du médaillon de l'Impératrice, qui est en effet de la plus grande richesse et d'un travail exquis. [t. XIII, pág. 25]

En sus crónicas, Bachaumont compara a los artistas, de modo que nos ofrece una información muy útil sobre sus diferentes estilos. Por ejemplo, al final de la que dedica al Salón de 1767, aparecen repertoriados todos los artistas que han expuesto, entre los cuales compara a Vassé con Allegrain: « Le ciseau plus grave de M. Vassé ne manque point aussi d'élégance quand il le faut ». [t. XIII, pág. 31]

En el Salón de 1771, Vassé presenta *Un dessin représentant le mausolée du Roi Stanislas, tel qu'il s'exécute aujourd'hui en marbre dans l'atelier de cet artiste, pour être placé à Nancy dans l'église de Bon-Secours, et face de celui de la Reine de Pologne*, que no convence a Diderot, composición a la que acompaña *une statue de sept pieds de proportion* en la que una mujer tendida en el zócalo de la tumba, llora muy afligida por la muerte del rey –« bonne statue »–, y *un modèle en petit d'un monument relatif au coeur de la Feue Reine, qui doit être placé*

à Nancy, dans l'église de Bon-Secours que merece el calificativo de « très bien » [t. XI, 2, pág. 533]. *Une tête de Minerve*, estudio hecho para una estatua de mármol es « d'un bon goût de caractère et d'un dessin fier et grand » [t. XI, 2, pág. 534]. En el *Petit tombeau*, una mujer llora junto a las cenizas de su marido: « on s'afflige avec elle en l'admirant », dice Diderot, sin embargo, la gran peluca del magistrado difunto hace reír ante su tumba. [t. XI, 2, pág. 534]

Bachaumont, en su Salón del mismo año, compara esta obra, *La Douleur*, con *La crainte* de Lemoyne; si bien elogia su logro en la expresión de sufrimiento de la mujer que llora la muerte de su marido, le critica severamente por otros detalles, inadecuados en una composición de este tipo, coincidiendo una vez más con Diderot:

La Douleur est infiniment mieux dépeinte, Monsieur, dans une femme qu'on voit pleurante, appuyée sur un cube qui sert de base à une urne cinéraire, supposée renfermer les cendres de M. de Brou, garde des sceaux, dont le médaillon est au bas du monument. Cette figure de M. Vassé fait honneur à ses entrailles et à la sensibilité de son âme. Elle a tous les caractères d'un coeur navré de tristesse et abandonné à son désespoir. Mais on ne trouve pas juste d'avoir mis au bas le héros de la scène et de l'avoir ainsi soustrait aux regards de celle qui le pleure. Il n'est pas moins ridicule d'avoir enveloppé ce magistrat dans son énorme perruque, qui, quoique dans le costume, est un ornement ridicule, à proscrire d'une pareille composition. Le crêpe qui surcharge cette mascarade est plus propre à faire rire qu'à exciter le sentiment qu'on veut inspirer. [t. XIII, pág. 95]

Con la Revolución, este relieve, también llamado *La pleureuse*, fue desmembrado del mausoleo del magistrado Paul Esprit Feydeau de Brou, muerto en 1767, monumento erigido en la capilla familiar de la iglesia de Saint-Merry de París. Llevado a la *Salle des Antiques* del Louvre en 1792, trasladado al *Musée des Monuments français* en 1796 donde estará expuesto de 1800 a 1816, se guardó en los almacenes de las *Galeries historiques de Versailles* en 1834 y finalmente fue adquirido por el Louvre en 1864.

1.2.3. Tapicería, porcelana, orfebrería

Las tres grandes fábricas de tapices en Francia eran la de Gobelins, la de Beauvais y la de Aubusson⁴²⁹. Esta última, sin embargo, poco influjo ejerció en la historia de la tapicería del XVIII, ya que al no gozar de la protección real, lo que ganaba en independencia lo perdía en ayudas y encargos. Vivió de copias y préstamos, especializándose en la guarnición de sillas.

Durante el XVIII va dejando de usarse el tapiz como algo que se cuelga de una pared, para integrarse en ella, enmarcado como si fuera un cuadro. Cada vez se da más intervención a los pintores (Oudry, Boucher), que exigen la copia exacta del cartón. Se alcanza una excepcional pericia técnica, pero el artesano pierde libertad y por lo tanto originalidad. El tapiz intenta ser un cuadro de caballete, orientado a una concepción pictórica. En el intento de dar una mayor realidad se utilizarán tintas químicas para conseguir mayor gama de tonos, lo que ocasiona un más rápido deterioro del tapiz.

Al principio se mantiene el estilo decorativo de Berain⁴³⁰ y del maestro de Watteau, Claude III Audran⁴³¹, pero pronto se utilizan los nuevos temas que puso de moda la pintura (escenas pastorales, teatro, temas exóticos). Al tiempo la escena va disminuyendo de tamaño hasta reducirse a un medallón central, adquiriendo el enmarcamiento más amplitud y en donde se deja al artesano mayor libertad. Este es el caso

⁴²⁹ La *Manufacture d'Aubusson*, situada en la Marche, tejía desde principios del siglo XIV para una clientela poco acaudalada. Colbert le dio cierto impulso a partir de 1665, mejorándose su calidad y la originalidad de sus diseños.

⁴³⁰ Jean I^{er}, llamado Jean le Vieux (1639-1711), al servicio de Luis XIV en 1674, dibujó los decorados y los trajes para carnavales, ballets, óperas, espectáculos y ceremonias de la corte. Autor de decoración interior y de cartones para tapicería (*Tentures à grotesques*, *Triumphes marins*) para la Manufactura de Beauvais, ejerció una influencia importante en Holanda, Inglaterra y Alemania, imprimiendo un estilo (« estilo Berain »). La elegancia y delicadeza de su trazo y la fantasía de sus motivos anuncia el estilo rococó del reinado de Luis XV.

⁴³¹ Claude III Audran (1657-1734), se especializó como pintor ornamentista, decorando los castillos de Sceaux, Marly, la Muette, Meudon y la *ménagerie* de Versalles. Autor de una gran fantasía, utilizó en sus arabescos grotescos motivos chinos, animales sabios, escenas de circo, de comedia, en los que reina, como en Berain, una animación contenida en un marco simétrico y regular. Intendente del palacio de Luxemburgo, empleó a Watteau como colaborador.

de la *Histoire de Don Quichotte*, tejido en 1748 siguiendo los cartones de Charles-Antoine Coypel.

En los grandes tapices se mantiene todavía el tema de historia, inaugurado por Le Brun en el siglo anterior: la *Histoire d'Esther* de De Troy, o las *Chasses du Roi* de Oudry. Sin embargo, el nuevo gusto prevalece, se multiplican las pequeñas piezas, la decoración de rocalla domina y las composiciones repiten la mitología amable y los típicos temas del Rococó, tal como vimos en el epigrafe dedicado a Boucher.

El gusto rococó persiste todavía unos cuantos años, al tiempo que aparecen nuevos temas como *l'Illiyade*, entregados a Beauvais por Jean-Baptiste Deshayes en 1761. Pero en los últimos años del reinado de Luis XV llega la crisis a las dos manufacturas que prácticamente se dedican a crear modelos de tapicerías para muebles.

Aunque ya desde principios del siglo, tras el descubrimiento de Böttger en su fábrica de Meissen, se utilizaba en Sajonia la porcelana, en Francia hay que esperar hasta los últimos años del reinado de Luis XV para que empiece a poder competir con sus productos. Mientras, Saint-Cloud, Chantilly o Vincennes se limitaban a fabricar porcelana de pasta blanca. Esta última manufactura, la más importante de Francia fundada en 1738, se traslada por deseo de Madame de Pompadour a Sèvres en 1756 y a los pocos años Luis XV se convierte en el único propietario. Ya antes de su traslado había puesto de moda los fondos coloreados, lanzando sucesivamente y durante poco tiempo el azul, azul turquesa en 1752, al año siguiente el amarillo junquillo, en 1756 el verde manzana y ya en Sèvres, en 1757, el fondo rosa, que se ha venido en llamar el rosa Pompadour.

A mediados de siglo el procedimiento del *biscuit* permite la confección de figuritas de pasta blanca a imitación de la escultura que provocaría las delicias de la refinada clientela. Se hacen sobre modelos proporcionados por Duplessis, el orfebre del rey, y otros artistas, pero sobre todo por Falconet. Siendo director de la manufactura de Sèvres, aparte de modelos originales suyos, copió también composiciones de

Boucher. El siguiente director, Bachelier⁴³² (1766-1773) fue testigo del cambio de gusto, lo que incidió en el olvido de la rocalla y la inclusión de los motivos a la antigua.

Pocas piezas de plata quedan del siglo XVIII pues, o bien desaparecieron durante la Revolución, o bien antes, con el vertiginoso cambio de modas, fueron fundidas para hacer nuevos modelos. Puede estudiarse, sin embargo, su evolución a través de los diseños conservados. En un primer momento se mantiene el sentido arquitectónico de la época anterior, durante la Regencia empieza a adoptar un carácter más decorativo, para acabar durante el reinado de Luis XV en una febril y asimétrica composición.

Chastel llama a los ornamentistas *des touches-à-tout* que daban a todo un toque moderno, unificándolo⁴³³. Uno de sus máximos inspiradores fue Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750). En 1724 fue nombrado orfebre del rey y dos años después dibujante del *cabinet* real. El mejor ejemplo de interpretación de sus dibujos es un candelabro de plata conservado en el Museo de Artes Decorativas de París, realizado por Claude Duvivier hacia mediados de la década de los treinta. Sin embargo, el más importante orfebre fue Thomas Germain (1673-1748) a quien sucedió su hijo François-Thomas. De este último es el servicio de José I, encargado por los Braganza en torno al año 1758.

La reacción contra los excesos decorativos y las fantasías del rococó no se hizo esperar. En 1754 Cochin, el grabador que había acompañado al Marqués de Marigny a Italia cuatro años antes⁴³⁴, vierte

⁴³² Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), pintor del rey Luis XV. Conocido sobre todo por sus naturalezas muertas, de animales (ciervos, patos) y de frutas (cestas de manzanas, de uva), también pintó algunos retratos y temas históricos. En 1765 fundó una escuela de dibujo gratuita para niños que se convertiría en *École supérieure des arts décoratifs*. De 1756 a 1793 fue director de la *Manufacture de Sèvres* donde dirigió los talleres de decoración.

En el *Salon* de 1767, Diderot dice que Bachelier « fut autrefois bon peintre de fleurs et d'animaux. Depuis qu'il s'est fait maître d'école, il n'est rien. Il y a, dans nos maisons royales, des tableaux d'animaux de cet artiste, peints avec beaucoup de vigueur » [Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, t. XI, pág. 305].

⁴³³ André Chastel, *op. cit.*, pág. 247.

⁴³⁴ Para la formación de su hermano, el futuro marqués de Marigny, destinado a dirigir los Edificios del Rey, Mme de Pompadour organizó esta expedición artística, en el que el *abbé* Leblanc, el arquitecto Soufflot y el grabador Cochin acompañaron al joven de 1749 a 1751.

sus duras críticas contra los « modernos » en la *Supplication aux orfèvres*, en aras del orden y la simplicidad, buscando los modelos en el siglo anterior y en los clásicos griegos y romanos⁴³⁵.

1.2.4. Mobiliario

El noble, el financiero que construye su casa no sólo se preocupa del edificio sino también, y no de forma secundaria, de su decoración interior a la que se dedican verdaderos especialistas. La atención no se limita a las paredes que suelen revestirse con paneles de madera, *lambris*, *boiseries*, sino también a la adecuada colocación de cuadros, lámparas, apliques, porcelanas y demás objetos artísticos, así como de muebles.

Según Chastel, los recaudadores de impuestos (*fermiers-généraux*) eran los grandes clientes de los ebanistas, que hacían sus muebles principales, y de los « merceros », que les vendían la diversidad de objetos necesarios en la decoración de las suntuosas residencias que se construían o reformaban⁴³⁶. La armonía del conjunto creaba un ambiente confortable e íntimo.

Así pues, el mueble tuvo una gran importancia en las artes francesas del siglo XVIII, gozando de un gran prestigio en toda Europa, gracias a su calidad y a la proyección de Francia: « Dans les cours européennes on parle français et l'on se meuble parisien⁴³⁷ », escribe Catherine Faraggi. Por otra parte, si los más pudientes competían por tener la residencia más digna de admiración, otro tanto ocurría con su decoración, disputándose los muebles más modernos y más originales, lo cual obligaba a creadores y comerciantes a renovarse constantemente. Estos diseñadores, tal como vimos en los tratados, son

⁴³⁵ Frédéric Dassas, « Décoration », en Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., pág. 314.

⁴³⁶ André Chastel, op. cit., pág. 255.

⁴³⁷ Catherine Faraggi, « Mobilier » en Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., pág. 713.

arquitectos-decoradores, encargados de crear los grandes proyectos – diseño y color de los revestimientos, elección de la tapicería–. Marcan las directrices al carpintero y al tapicero a los que se confía la realización de los muebles, o incluso al ebanista si los muebles son de grandes dimensiones⁴³⁸.

Esta nueva sociedad ama la riqueza, el lujo, pero también la comodidad, la pereza, el juego erótico, por lo que inventa una increíble variedad de tipos de muebles que también pretenden ser confortables, específicamente adaptados a la misión que tienen que cumplir. Idea que, por otra parte, no hemos abandonado desde entonces, perfeccionando los modelos creados por aquellos ingeniosos diseñadores, como un hermoso legado.

En los muebles de asiento se hace, en primer lugar, una clara división entre los *meublants*, llamados también *à la Reine* y los *courants* o *en cabriolet*. Los primeros tenían el respaldo plano, eran sillas que se colocaban una junto a la otra, pegadas a la pared, con una finalidad primordialmente ornamental, por lo que sus motivos decorativos repetían normalmente los de las *boiseries*. Las otras eran sillas de respaldo más bajo y curvado que invitaban a sentarse –de hecho eran las que realmente se utilizaban–, colocadas sin un orden predeterminado en el centro de la habitación, y que se cambiaban de sitio según las exigencias o el número de los visitantes. Podríamos decir que se trataba de las primeras sillas ergonómicas, ya que al bajar y curvar los respaldos, se adaptaban al cuerpo –y a los *paniers* de los trajes femeninos–, haciéndose mucho más cómodas⁴³⁹.

A partir de esta gran división se inventan infinidad de tipos adaptados a la más mínima necesidad. Los sillones grandes o *bergères*⁴⁴⁰, se convierten en *de commodité* para los enfermos, en *tête-à-tête* o *marquise* para acoger a dos personas. La *chauffeuse* es una silla

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*, pág. 714.

⁴⁴⁰ Sillón acolchado cuyo respaldo cóncavo se une a los brazos con un perfil continuo, protegiendo a su ocupante del frío.

baja para calentarse junto a la chimenea y la *chaise-longue*⁴⁴¹ permite estirar las piernas. La *duchesse* es un tipo de *chaise-longue* que puede estar compuesta por dos piezas –*duchesse brisée*– o de tres piezas con un taburete. Se extienden los modelos de canapés o sofás. El *canapé* es un mueble de asiento mullido para dos o más personas, dotado de brazos y respaldo⁴⁴²; se diferencia del sofá (palabra derivada del término árabe *suffa*) en que no está totalmente tapizado y tiene algunas partes de madera descubierta, generalmente los brazos; en el caso del sofá, en cambio, la tapicería recubre por completo la estructura, dándole un aspecto más voluminoso y confortable.

La moda del juego crea la *voyeuse*, con la parte alta del respaldo aplanado y acolchado especialmente pensado para que se apoyen los espectadores de un juego de salón sin molestar al jugador cómodamente sentado. La búsqueda del confort atañe también al espacio del trabajo, de modo que se realizan *fauteuils de cabinet*, equivalentes a nuestros sillones de despacho:

[...] pour le confort de l'écriture, il présente une assise en saillie à l'avant, un dossier enveloppant et des pieds généralement disposés différemment pour garantir l'équilibre du siège⁴⁴³.

Los *fauteuils de toilette* se inspiran en ellos, con la característica de que tienen el asiento giratorio. La preocupación por el aseo y la higiene crea nuevos modelos de *chaise percée* o bien el íntimo *bidet*, como el refinado en palo de rosa en el castillo de Bellevue de la Pompadour.

La tapicería, la escultura y la pintura de los asientos iban a la par en suntuosidad. Se doraba la madera o se pintaba en tonos acordes con la habitación que debían ocupar. Mouquin nos ofrece un ejemplo:

⁴⁴¹ Sillón acolchado con asiento alargado que se prolonga frontalmente para recostar las piernas. Podía estar formado por dos o tres piezas.

⁴⁴² Tal vez con el fin de proteger la tapicería cara de las pelucas empolvadas en boga en el siglo XVIII, los respaldos de los sofás se hicieron más bajos hacia 1730, y un respaldo arqueado dio una línea más suave.

⁴⁴³ Sophie Mouquin, *Le style Louis XV*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2003, págs. 82-83.

Dans la bibliothèque du Dauphin, les bergères et fauteuils à châssis attribués à Nicolas-Quinibert Foliot, garnis d'un très beau brocart d'or argent et soie, sont peints dans des tons or et bleu qui rappellent le vernis Martin⁴⁴⁴ des boiseries⁴⁴⁵.

Las mesas anteriormente se limitaban a las apoyadas a las paredes o *consoles* y las recubiertas de tela. A principios de siglo éstas se desnudan, exigiendo una mayor atención, y así el ebanista y escultor André-Charles Boulle (1642-1732) crea el *bureau plat*, mesa de escribir generalmente rectangular, con tres amplios cajones y patas curvadas. Boulle fue un innovador excepcional, aportando nuevas técnicas al arte de la marquetería, con motivos florales o geométricos en carey y latón, e introduciendo los bronce dorados, que utiliza como objeto de decoración funcional para el hogar y la iluminación, o como adorno y protección de la marquetería en los muebles.

Ante la necesidad de guardar cartas y documentos aparece hacia 1730 el *secrétaire en pente* o *à tombeau*, mesa sobre la que se colocan unos cajones, con una tapa abatible que al abrirse apoya sobre unos tirantes de madera o metálicos. Según Michel Delon, éste y otros escritorios surgieron por el cuidado que ponía la señora o el señor de la casa en disimular rápidamente el trabajo al visitante⁴⁴⁶. Otro modelo es el *secrétaire à cylindre*, cuya tapa no es abatible sino que se enrolla como una persiana. El más famoso es el creado en 1761 por el ebanista-mecánico Jean-François Oeben (1721-1763) para Luis XV y terminado por su alumno Jean-Henri Riesener (1734-1806) en 1769, en el que también sorprende su complicado sistema mecánico de cierre.

Las pequeñas mesas se distribuyen por doquier: el *bonheur du jour*, mesita para escribir con un segundo cuerpo, para tomar café, de juego, de *chevet* o mesilla de noche, en *chiffonnière*. A veces algunas son *à la Tronchin*, en las que por medio de una manivela hábilmente oculta pueden ponerse a la altura deseada para escribir. El colmo de la

⁴⁴⁴ Los hermanos Guillaume y Étienne-Simon Martin destacaron en Francia como los mejores laqueadores del siglo XVIII. Asociados desde 1727, dirigieron respectivamente sus talleres del *faubourg Saint-Antoine* y del *faubourg Saint-Martin*.

⁴⁴⁵ Sophie Mouquin, *op. cit.*, pág. 87.

⁴⁴⁶ Catherine Faraggi, « Mobilier », en Michel Delon (dir.), *op. cit.*, pág. 714.

fantasía es un curiosísimo mueble de Pierre II Migeon que consiste en un tablero de ajedrez que se eleva para convertirse en un pupitre de lectura; además oculta un juego de chaquete, dos abanicos laterales para proteger de las corrientes de aire, mientras que una manivela permite desenrollar un tapete para jugar a las cartas⁴⁴⁷.

Durante la Regencia aparece la cómoda con tablero de mesa y cajones en el frente que se denomina *commode à la Régence*. Considerada demasiado pesada, ya durante el reinado de Luis XV se aligera, pierde un cajón y las patas curvadas se hacen más altas, fijándose definitivamente el tipo hacia el año 1730. También existen diferentes tipos de *encoignures* o rinconeras, es decir, armarios, estanterías u otros muebles pequeños, de forma triangular, destinados a adaptarse a un rincón, que por lo general contienen estantes ocultos tras portezuelas de madera y vidrio.

En cuanto a los lechos, muebles bien habituales en las típicas pinturas licenciosas, son, como las sillas, misión más de los carpinteros que de los ebanistas, además de tener una gran importancia su tapicería. Mouquin señala el laconismo de los inventarios efectuados tras el fallecimiento del señor o de la señora de la casa, que no describen el tipo de lecho, sino su tapicería, « signe qu'elle constitue l'essentiel de la valeur du meuble⁴⁴⁸ ».

El *lit de repos* existía desde principios del reinado de Luis XIV y era un tipo de cama que había surgido por la utilización social de la *chambre à coucher*, lugar de descanso y de recepción en el que se puso de moda que las damas recibieran a las visitas mientras descansaban recostadas en una cama. El mueble tenía uno o dos respaldos en los brazos cortos, quedando toda la estructura cubierta con tela⁴⁴⁹.

El *lit à colonnes* o cama para dormir, estaba cubierta con un dosel y dejaba ver únicamente la estructura de madera en las columnas que sostenían éste, aunque poco a poco también fueron ocultándose con

⁴⁴⁷ José M^a Prados, *op. cit.*, pág. 78.

⁴⁴⁸ Sophie Mouquin, *op. cit.*, pág. 78.

⁴⁴⁹ Delfin Rodríguez, *Barroco e Ilustración en Europa*, Madrid, Historia 16, 1989, pág. 66.

telas; el modelo desaparece a favor del *lit à la duchesse*, perpendicular a la pared o del *lit à la polonaise*, paralelo a la pared, modelo elegante en el que destaca la predilección por las telas:

[...] il s'agit d'un lit à deux chevets égaux et dont le baldaquin, de moindre dimension que la couchette [...], est supporté par quatre colonnes et des fers cintrés recouverts par des rideaux⁴⁵⁰.

Además, el afán de confort llevaba a creadores y usuarios a preferir, al menos para los *appartements privés*, las camas en alcobas o nichos, tal como precisaba Laugier:

[...] on y est mieux renfermé et plus chaudement. D'ailleurs l'ameublement de la chambre à coucher est plus facile et plus gracieux, quand il y a une alcôve qui sépare le lit de la chambre. [págs. 171-172]

Esta abundante variedad de modelos no hubiera sido concebida sin dos premisas favorables: por un lado, una clientela refinada, con suficientes medios económicos; por otro, unos artesanos competentes formados en una sólida tradición profesional. Existía en París la corporación de ebanistas que hacía respetar las normas de fabricación y, desde mediados de siglo, obliga a firmar y estampillar sus obras que luego se contraestampillaban por la misma corporación como garantía, lo que explica la inmejorable calidad media de los muebles de la época.

El proceso de ejecución se regía por una estricta división del trabajo, lo que ocasionaba a veces algunos problemas al quererse realizar cometidos que, según la reglamentación, no les correspondía. En primer lugar hay que diferenciar el ebanista, dedicado al mueble de lujo, y el carpintero, que lo estaba a los más sencillos. El ebanista se limitaba a la parte lígnea, mientras que el resto correspondía a una legión de torneros, bronceistas, doradores e incluso escultores en madera, cuando se trataba de una decoración esculpida. También había que contar con los tapiceros, no sólo para el exterior, sino también para el revestimiento interior de los muebles que se forraban de seda o

⁴⁵⁰ Sophie Mouquin, *op. cit.*, pág. 79.

moaré. Para disfrutar en la casa de un mobiliario de verano y otro de invierno, los tapiceros procedían a efectuar un recambio de fundas y cojines en cada estación:

Lorsqu'ils ne sont pas recouverts d'étoffes précieuses, les fauteuils et les chaises reçoivent une garniture en tapisserie, des Gobelins, d'Aubusson ou autres manufactures⁴⁵¹.

La organización del trabajo de los ebanistas era fundamentalmente familiar, por lo que es bastante normal la formación de dinastías de estos artesanos. Cuando en 1754 muere Charles-Joseph, el último de la dinastía de los Boulle, le sucede el alemán Oeben que ya trabajaba en su taller desde unos años antes y, al morir éste, le sucede su compatriota Riesener, casándose además con su viuda.

En la mayoría de los casos, salvo algunas excepciones como Riesener, estos ebanistas lo que hacían era ejecutar los modelos creados por los *dessinateurs du cabinet du roi*. Por ejemplo, son los hermanos Slodtz los que diseñan varios modelos. Se publican asimismo colecciones de modelos (Pineau, Delafosse) e incluso influyen también artistas, como Oppenordt o Meissonnier, que no son específicamente diseñadores de muebles.

Durante la Regencia, aunque no deja de utilizarse, va perdiendo el favor el estilo Boulle de marquetería de carey y latón y se difunden las maderas exóticas de Cayena, las Antillas, de palo de rosa⁴⁵², palisandro⁴⁵³. El ebanista del Regente, Charles Cressent (1685-1768) adapta el vocabulario general de la época, con conchas, *chinoiseries*, arabescos al estilo de Watteau y sus maestros Gillot y Audran.

Con Luis XV las formas se aligeran aún más, la decoración de rocalla se expande, se enamoran de la curva y la asimetría. Por los años

⁴⁵¹ *Ibid.*, pág. 85.

⁴⁵² Madera de color intenso con veta rayada procedente de las Indias Orientales y Brasil.

⁴⁵³ El palisandro es una madera de característico vetado rayado, muy utilizada en Francia desde comienzos del siglo XVIII hasta 1780 para muebles de calidad. Los tableros laterales y los cajones se chapeaban con vetas dirigidas hacia el centro.

1748-1750 llega la moda de los muebles lacados, cuando los hermanos Martin ponen a punto el barniz *façon de Chine* que lleva su nombre. A Cressent, ya famoso en la Regencia, se pueden añadir entre otros muchos: Antoine Gaudreaux (hacia 1680-1751), Pierre II Migeon (1701-1758), Jacques Dubois (hacia 1693-1763), los Cresson o los Van Risen Burgh.

Aunque a mediados de siglo comienza la reacción contra la rocalla, a los ebanistas les cuesta volver a la línea recta. Durante unos cuantos años sigue manteniéndose la misma decoración, si bien algo permite asomar algún motivo a la griega. El paso siguiente sería el estilo Luis XVI.

2. « El palacio de Venus »: el espacio interior en la narrativa libertina

Al igual que en el epígrafe 2 del capítulo II, el título « El palacio de Venus » lo hemos tomado de la frase que aparece en *Thémidore*, cuando se alude a la belleza de un espacio interior [pág. 285]. Venus, diosa de la belleza y del amor sensual, dio lugar a una iconografía muy prolífica, en ocasiones formando pareja con dioses como Baco, Marte, Mercurio o Vulcano, como en la cita a la que hemos hecho referencia. El espacio interior constituye, en la narrativa libertina, el marco principal para el desarrollo de la seducción. Se puede discutir sobre qué conforma este espacio: en efecto, el adjetivo « interior » nos hace pensar, en primera instancia, en una habitación, ya que en ella se suele consumir el acto amoroso, ayudado por la intimidad, la penumbra, el mobiliario (cama, sofá), los objetos (cojines). Algunos lechos, por su forma –cubiertos por un dosel o por un baldaquín–, encierran el cuerpo deseado o le obligan a recostarse –*lit de repos*, sofá–, siendo los cojines un complemento a la comodidad de estos muebles o dispuestos en un montón, formando por sí solos un lecho.

Pareja a la comodidad del espacio, discurre la del vestido. La ropa cómoda –el *déshabillé*, la bata– proporciona un clima de relajación que

favorece la sensualidad, el erotismo en la narrativa libertina. Philippe Perrot habla de las posturas *sans gêne*, y efectivamente, se trata de ropa ligera que deja el cuerpo libre de movimientos para adoptar posturas más o menos insinuantes, dejando entrever partes del cuerpo que reposa sobre esos variados tipos de asientos o camas⁴⁵⁴.

Veremos en el capítulo IV, dedicado a los jardines, que en ellos también se consumaba el amor. Cabe entonces apuntar la misma idea: al jardín le aplicamos el adjetivo « exterior », un lugar abierto y luminoso. Pero ¿en qué lugar del jardín se cumplía la seducción? Recordemos que el jardín tenía su distribución particular, con sus recovecos cubiertos de vegetación, sus *bosquets*, sus laberintos, sus cenadores, en fin, sus estancias propias equipadas también de puntos de reposo que eran banco o lecho de hierba, proporcionando a los amantes la intimidad y la comodidad necesarias para sus lances. Por eso Henri Lafon se pregunta si el jardín es realmente un espacio exterior, estando compartimentado como un espacio interior: en la *petite maison* de Trémicour hay *chambres, boudoirs, petites pièces enfoncées, alcôves, cabinets reculés, petits appartements, petits réduits*, y en sus jardines hay *grottes, cabinets, allées, parterres*⁴⁵⁵.

Como señala este autor, existe una fragmentación del espacio cuya función es la de facilitar la intimidad, el secreto. Los grandes espacios que antaño marcaban la opulencia se ven así sustituidos por la ocupación de lugares pequeños⁴⁵⁶.

Desde ese punto de vista, la *petite maison*, por su pequeñez y su carácter furtivo se opone al gran *appartement* oficial, incluso cuando, hacia 1760, se convierte en un espacio lujoso, atalaya del arte, « qui n'est pas tourné vers un public, à éblouir par l'« éclat », mais vers le

⁴⁵⁴ Philippe Perrot, *Le luxe. Une richesse entre faste et confort. XVIII^e- XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, págs. 74-75.

⁴⁵⁵ Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire foundation, 1992, pág. 201.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

plaisir d'un petit groupe humain, réduit souvent à l'intimité du couple⁴⁵⁷».

En las obras veremos cómo la decoración interior de las viviendas en las que se mueven los personajes, se convierten en indicador de la fortuna y condición de la personas que las ocupan y en ningún caso en localizador del espacio. En su frecuentemente escueta descripción, el narrador se limita a utilizar adjetivos –*propre, médiocre, magnifique, simple*– que pueden ser igualmente válidos para cualquier tipo de residencia, situada en París o en cualquier otro lugar del mundo. Sin embargo, tal como afirma Lafon, son adjetivos que establecen una norma, una especie de homogeneidad social de los medios en que transcurren estos episodios de diferentes obras, entre la magnificencia y la pobreza⁴⁵⁸.

El espacio interior también es el espacio del transporte, la intimidad que las carrozas concedían a las parejas para sus primeras insinuaciones y sus primeros roces, favoreciendo la seducción como los muebles y los objetos. La carroza, considerada como un mueble –es un habitáculo de madera con asientos que alberga una o más personas, tapizado, decorado y pintado–, comparable a un sofá. Un sofá que se mueve, y este movimiento acerca los cuerpos entre sí⁴⁵⁹ y acerca los cuerpos a un destino que será el que, definitivamente los una; un sofá que recorre itinerarios cuyo atractivo también ayuda –como los cuadros que cuelgan en una habitación– a la fascinación del espacio seductor, que aviva los sentidos y sensibiliza los cuerpos, preparándolos para el último acto.

Otro espacio interior cuya función es importante es el del espectáculo, principalmente el de la Ópera. La Ópera puede considerarse como espacio público desde el punto de vista social –es un

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*, págs. 38-39.

⁴⁵⁹ Benoît Melançon, « Faire catleya au XVIII^e siècle », en : « Faire catleya au XVIII^e siècle. Lieux et objets du roman libertin », *Etudes Françaises*, n° 32-2, Les Presses de l'Université de Montréal, Automne 1996, págs. 65-81.

lugar de sociabilidad–, lugar en el que la élite se reúne –lugar de encuentro–, no para disfrutar del espectáculo, sabemos que eso es lo de menos, sino para sentirse « clase » y, dentro de esa « clase », uno mejor que otro, haciendo ostentación de trajes, abalorios o amantes. Es un lugar también que conduce la moda, imprescindible para saber lo que se lleva y lo que no, y un lugar donde las últimas noticias de sociedad circulan.

Pero dentro de este espacio público existe un espacio más pequeño, que constituye el foco de atención privilegiado para la seducción: las miradas se buscan, se cruzan entre los asistentes; o bien el seductor o la seductora busca a su «víctima ». Para que se produzca el encuentro, también el teatro tiene sus habitáculos más íntimos, esas *loges* que funcionan como nuestros « reservados » y que anticipan lo que puede pasar después. Lugar del primer contacto, de la primera cita, la *loge* o el « palco » es con frecuencia el punto de partida para la conquista amorosa. Se puede hablar, entonces, de un verdadero espacio interior cerrado, «privado», dentro de otro espacio interior abierto, « público ». Como dice Lafon al referirse a los espectáculos, incluso estos *lieux publics de rencontre* están organizados según la relación de «*emboîtement des espaces* », ya que contienen lugares más «resserrés », como el palco en el teatro⁴⁶⁰.

No obstante, en este estudio, no vamos a hablar de este tema que merecería una atención especial, pues la nuestra está centrada en observar cómo se representa en nuestros textos el espacio interior de las viviendas, sean hoteles particulares, casas de campo, castillos o *petites maisons*.

Dos son los puntos fundamentales de la representación arquitectónica: la distribución –en relación con la voluntad de organización del Siglo de las Luces– y la decoración. Vamos a ver en las obras cómo se distribuyen y decoran las diferentes dependencias de la casa en la que transcurre la historia. Siguiendo el discurso de Lafon, veremos *décors incitatifs*, objetos que influyen en los personajes,

⁴⁶⁰ *Ibid.*, pág. 86.

especialmente los que constituyen la decoración del placer, la más sujeta a la manipulación literaria. La belleza de la decoración se define por sus efectos, por la emoción que provoca, según una estética funcional basada en la concurrencia de todos los sentidos, la vista, el oído, el gusto, el tacto –comodidad de los muebles–, el olfato, de modo que las descripciones estarán organizadas como un « traité des sensations », por el que el personaje se verá envuelto en una atmósfera donde todo respire amor, invite al placer y disponga a la voluptuosidad: «Tous les sens sont concernés, et comme l’homme n’est ici que sensation, il ne peut donc être tout entier que plaisir⁴⁶¹ ».

Una vez analizadas todas las obras, obtendremos los datos necesarios para establecer las tipologías correspondientes que nos lleven a las conclusiones generales.

*Confessions du comte de****

En las *Confessions du comte de**** no hay apenas descripciones exteriores, ninguna referida a fachadas y sólo la mención de un « patio pequeño » al llegar a casa de Antonia; allí se nos introduce sin más preámbulos y seguimos al narrador que a su vez sigue al ama de llaves, y atraviesan dos o tres dependencias. Como éstas no interesan más que para resaltar la estancia en la que se encuentra Antonia, se nos dice muy de paso que su mobiliario es sencillo y que reciben poca luz. Son sólo el pretexto « oscuro » que conducen al final « luminoso »: una habitación donde los muebles son magníficos y donde la luz brilla gracias a grandes candelabros de corladura (plata dorada). Este contraste que aportan los adjetivos *simple, médiocre/magnifique* es un recurso frecuente en estas obras para destacar un lugar por encima de los demás. En este párrafo de Duclos, además, toda esa magnificencia y luminosidad de la habitación sirve para destacar, no ya el lugar, sino la persona que lo habita y que es aún más espectacular, recostada sobre unos cojines de extraordinaria tela. Se trata de una mujer cuyas gracias

⁴⁶¹ Henri Lafon, *op. cit.*, págs. 199-200.

están realzadas por todos sus arreglos. Esta visión, como la luz del cuarto, deslumbra al narrador:

[...] notre voiture s'arrêta dans une petite cour: nous descendîmes, je suivis la duègne, je traversai deux ou trois pièces meublées simplement et médiocrement éclairées. Elles nous conduisirent dans une chambre dont les meubles magnifiques et l'éclat des lumières portées dans de grands flambeaux de vermeil me frappèrent beaucoup moins qu'une femme couchée sur une estrade et appuyée sur des carreaux d'étoffes superbes. « Approchez, seigneur », me dit-elle. J'obéis à un ordre si doux, mais que devins-je en voyant toutes les grâces réunies dans la même personne et relevées par toutes les recherches de la parure. [pág. 188]

En el primer capítulo presentamos ya el personaje de Madame Gremonville como el de la mujer que también hacía uso de una *petite maison*, pero de día, a una hora en que su decencia no se pudiera poner en duda. Para evitar rumores, lo hacía a escondidas, buscándose coartadas para poder escaparse a la casita y volver ya por la tarde, después de comer. Otra precaución era la de disfrazar al visitante –de religioso, recurso también frecuente en estas obras– así como que fuera la propia señora la que abriera la puerta –y no un criado–. Disfrazado pues el narrador y una vez dentro, nos da una caracterización muy general de los aposentos a los que suben –deducimos que se trata de una casa de al menos dos plantas–; allí reinaban la simplicidad y la comodidad:

Enfin après avoir subi tous les examens dont je pouvais le moins me douter, j'obtins un rendez-vous dans sa petite maison, où je fus introduit en habit d'ecclésiastique, et ce fut dans la suite mon déguisement ordinaire. [...] Le prétexte d'un office particulier donna à Madame Gremonville le moyen de s'absenter, et de dire qu'elle dînait chez une de ses amies pour retourner avec elle au service de l'après-midi. Malgré tant de précautions elle prit encore celle de m'ouvrir elle-même. Nous montâmes dans un appartement où régnaient à l'envi la simplicité, la propreté et la commodité. [pág. 205]

Como entra la luz en el cuarto, el narrador cierra los postigos con el consentimiento de Madame Gremonville, que estaba dispuesta a todo. El libertino aprovecha el momento, la ocasión, y la lleva a un *lit de*

*repos*⁴⁶²., donde consuman el acto amoroso, del cual el narrador nos da cuenta de forma indirecta, delicada y elegantemente –« et je devins heureux », « j'eus le temps de lui prouver mon amour »–. La intimidad es total, no hay servidumbre que les estorbe, un torno les sirve la comida –nos recuerda la función de la *table volante*–, sencilla pero excelente. El narrador nos hace un guiño: « on me traitait en directeur chéri ». El seductor, fiel a su disfraz, se ha convertido en director espiritual querido:

J'allai fermer les volets, elle ne s'y opposa point, et revenant à ses genoux, je la trouvai faible et complaisante à tous mes désirs. Je saisis ce moment; je l'emportai sur un lit de repos, et je devins heureux. [...] J'eus avant de dîner le temps de lui prouver mon amour [...] Notre dîner servi par un tour était simple, mais excellent: on me traitait en directeur chéri. [pág. 206]

Le Sopha

Tal como afirma Cusset, las obras de Crébillon fils describen una sociedad aristocrática en la que reinan las costumbres, el buen tono y la conversación⁴⁶³. En efecto, en *Le Sopha* esta sociedad se muestra así, pero habría que añadir un elemento fundamental característico de la corte: el aburrimiento. Como su máxima expresión, el emperador, es el que más se aburre. ¿No nos recuerda ésto al rey de Francia y a sus mujeres intentando distraerlo? Luis XV podría ser muy bien Schah-Baham, emperador de Agra, situada en Oriente, sin más precisión. Schah-Baham se aburre, intenta distraerse en los aposentos de sus mujeres, viéndolas bordar y recortar figuras. Allí un día, con toda su corte, desesperadamente aburrido, implora conversación:

L'ennui enfin le suivait jusque dans l'appartement de ses femmes, où il passait une partie de sa vie à les voir broder, et faire des découpures [...] Un jour Schah-Baham étant avec toute sa Cour dans l'appartement de ses femmes, où il regardait découper avec une attention incroyable; et ne pouvant cependant vaincre l'ennui qui l'accablait: Je ne m'étonne

⁴⁶² Especie de diván en el que las señoras, recostadas, recibían las visitas.

⁴⁶³ Catherine Cusset, *op. cit.*, pág. 46.

point, dit-il, en bâillant, si je m'endors! nous ne disons mot! Oh! je voudrais de la conversation, moi! [págs. 31-32]

Pero como no saben de qué hablar, hay que fantasear, contar historias divertidas. Crébillon utiliza la estructura de *Las mil y una noches*, tan de moda desde principios del siglo XVIII gracias a la traducción del árabe al francés de Antoine Galland (1646-1715)⁴⁶⁴, para contar las suyas y las pone en boca de Amanzéi, que anteriormente había sido sofá. El procedimiento de la metempsicosis⁴⁶⁵, por el que un alma se encarna en sofá o canapé, del que podrá librarse bajo condiciones muy particulares, es el medio de sustituir al narrador habitual por una figura más ambigua y eróticamente más completa, sin que la estructura narrativa se vea esencialmente modificada: « Ce qui était perçu par le voyeur est largement éprouvé par le lit, doué de parole et devenu narrateur des amours⁴⁶⁶ ».

La confesión de Amanzéi provoca la hilaridad del emperador –« étiez-vous brodé ? »– que, lejos de inmutarle, le da pie a describir cómo era cuando su alma entró en el primer sofá: rosa y bordado en plata. El emperador, desarmado, ya sólo quiere saber por qué Brama le convirtió en sofá y no en otra cosa:

J'exécuterai vos ordres, répondit Amanzéi; il me reste cependant à dire à votre Majesté, que Brama permet quelquefois que nous nous souvenions de ce que nous avons été, surtout quand il nous a infligé quelque peine singulière, et ce qui le prouve, c'est que je me souviens parfaitement d'avoir été Sopha.

[...] Cela fait une terrible aventure! Hé, dites-moi, étiez-vous brodé?

Oui, Sire, répondit Amanzéi; le premier Sopha dans lequel mon Ame entra, était couleur de rose, brodé d'argent. Tant mieux, dit le Sultan,

⁴⁶⁴ Antoine Galland, *Les mille et une nuits*, Paris, Claude Barbin, 1704-1717. Galland, anticuario del Rey y bibliotecario, fue el primero en traducir *Les Mille et une nuits* a una lengua europea, aunque la versión de 1704 está truncada: el traductor adaptó los cuentos a la época, omitiendo los aspectos eróticos y vulgares e introduciendo la galantería. Además añadió otros cuentos –*Simbad*, *Aladín*, *Alí Babá*–, alterando así el manuscrito original de las *Mil y una noches*. El éxito fue enorme y responsable en parte del gusto por el orientalismo que se propagó por toda Europa.

⁴⁶⁵ Jean Sgard, « Préface » en Crébillon fils, *Le Sopha. Conte moral*, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1984, págs. 17-18.

⁴⁶⁶ Jean M. Goulemot, « Du lit et de la fable dans le roman érotique », en « Faire catleya au XVIII^e siècle. Lieux et objets du roman libertin », *Etudes Françaises*, n° 32-2, Les Presses de l'Université de Montréal, Automne 1996, pág. 15.

vous deviez être un assez beau meuble. Enfin, pourquoi votre Brama vous fit-il Sopha plutôt qu'autre chose? quel était le fin de cette plaisanterie? Sopha! Cela me passe.

C'était, répondit Amanzéi, pour punir mon Ame de ses dérèglements. Dans quelque corps qu'il l'eût mise, il n'avait pas eu lieu d'en être content, et sans doute, il crut m'humilier plus en me faisant Sopha, qu'en me faisant reptile.

Je me souviens qu'au sortir du corps d'une femme, mon Ame entra dans celui d'un jeune homme. Comme il était minaudier, coquet, tracassier, médisant, grand connaisseur en bagatelles, uniquement occupé de ses habits, de sa toilette, et de mille autres petits riens, à peine s'aperçut-elle qu'elle eut changé de demeure.[págs. 39-40]

Amanzéi, a pesar de haber sufrido esta prisión, no deja de reconocer algunas ventajas en el hecho de haber podido desplazarse con libertad de un lugar a otro, de sofá en sofá, llevando una vida menos aburrida e incluso placentera, ya que podía entrar en los lugares más secretos, siendo testigo de situaciones cuyos protagonistas pensaban estar viviendo a escondidas:

Il me restait assez d'idées, et de ce que j'avais fait, et ce que j'avais vu, continua Amanzéi, pour sentir que la condition à laquelle Brama voulait bien m'accorder une nouvelle vie, me retenait pour longtemps dans le meuble qu'il m'avait choisi pour prison, mais la permission qu'il me donna de me transporter quand je le voudrais de Sopha en Sopha, calma un peu ma douleur. Cette liberté mettait dans ma vie, une variété qui devait me la rendre moins ennuyeuse; d'ailleurs, mon Ame était aussi sensible aux ridicules d'autrui que lorsqu'elle animait une femme, et le plaisir d'être à portée d'entrer dans les lieux les plus secrets, et d'être en tiers dans les choses que l'on croirait le plus cachées, la dédommagea de son supplice. [págs. 41-42]

En realidad, este poder de « transfuguismo » del sofá hace que la obra de Crébillon sea variada y no caiga en la monotonía. Si el sofá no se aburre, el espectador dual –el emperador que escucha a Amanzéi y el lector del libro de Crébillon– tampoco debe hacerlo.

De este modo, los diferentes desplazamientos del sofá nos conducen a decorados distintos, decorados «voluptuosos», someramente caracterizados⁴⁶⁷. A su vez, estos decorados nos presentan personajes de diversa índole, siendo las mujeres las verdaderas protagonistas de cada lugar recreado.

⁴⁶⁷ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 100.

Nuestro sofá busca siempre el lugar más atractivo para instalarse, no ya por la decoración de la estancia, que puede ser más o menos rica, sino por la situación privilegiada para activar su « voyeurismo ». En efecto, esta obra no es menos « mirona » que *Félicia* ni menos « cotilla » que *Les Sonnettes*. *Le Sopha* da prueba de más desfachatez aún, porque siendo un mueble, se integra en el decorado, se introduce en el espacio interior más íntimo de los personajes, permaneciendo como objeto físico, palpable y utilizable, y al tiempo como ser invisible, oculto a sus ocupantes. ¿Y qué lugar será el preferido del sofá ? El que, según Delon, está destinado a la intimidad: el *cabinet*. Este *cabinet*, algo escondido en la casa –le *cabinet reculé*– funciona como un *boudoir*, construido y decorado para sugerir el deseo con muebles que incitan al *tête-à-tête*, cuadros que relatan historias licenciosas, y la penumbra y los espejos envolviendo todo⁴⁶⁸.

Así vemos cómo se instala por primera vez el sofá en un *cabinet* separado del resto del palacio de una dama. Esta mujer simulaba pasar allí sus momentos de reflexión y oración, algo que ni la decoración poco austera de la estancia ni la comodidad de sus muebles reflejaba:

Un Sopha ne fut jamais un meuble d'antichambre, et l'on me plaça chez la Dame à qui j'allais appartenir, dans un cabinet séparé du reste de son Palais, et où, disait-elle, elle n'allait souvent que pour méditer sur ses devoirs, et se livrer à Brama avec moins de distraction. Quand j'entrai dans ce cabinet, j'eus peine à croire à la façon dont il était orné, qu'il ne servît jamais qu'à d'aussi sérieux exercices. Ce n'était pas qu'il fût somptueux, ni que rien y parût trop recherché; tout y semblait, au premier coup d'œil, plus noble que galant, mais à le considérer avec réflexion, on y trouvait un luxe hypocrite, des meubles d'une certaine commodité, de ces choses enfin que l'austérité n'invente pas, et dont elle n'est pas accoutumée à se servir. [pág. 43]

La hipocresía del lujo al que aludía el sofá se repite en su dueña: una vez instalado el mueble en el *cabinet*, ella va a verlo, indiferente, sin demostrar ningún entusiasmo; pero cuando despide al mozo y se queda

⁴⁶⁸ Michel Delon, « L'espace de la séduction dans le roman français du XVIII^e siècle », en *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édités par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogniez, Paris, Klincksieck, 1997, pág. 377.

sola, le cambia la cara y la disposición, probando el sofá con tal cuidado que deja adivinar el uso que va a hacer de él y que, desde luego, no va a ser el de simple mueble decorativo:

[...] Peu de temps après que je fus dans le cabinet, ma Maîtresse entra, elle me regarda avec indifférence, parut contente, mais sans me louer trop, et d'un air froid, et distrait, elle renvoya l'ouvrier. Aussitôt qu'elle se vit seule, cette physionomie sombre, et sévère s'ouvrit; je vis un autre maintien, et d'autres yeux, elle m'essaya avec un soin qui m'annonçait qu'elle ne comptait pas faire de moi, un meuble de simple parade. [pág. 43]

Este « *essai voluptueux* » y el aire alegre y tierno que adopta Fatmé cuando nadie la ve, no corresponde exactamente a la idea que en Agra tienen de ella, la de una mujer virtuosa. El sofá que, antes de ser sofá, ha tenido otras vidas e incluso ha sido mujer, sabe que las almas aparentemente perfectas, tienen siempre un vicio al que se entregan por entero del que disfrutan con la mayor sensualidad. El sofá concluye que Fatmé es perezosa –« *elle revint [...] se plonger dans toute la mollesse des coussins dont j'étais couvert* »– y nos descubre su vicio oculto: la lectura de novelas licenciosas. Pero como esta mujer lleva una doble vida, escoge dos libros, el licencioso de un armario disimulado en la pared, el moralizante de otro armario que deja ver el fasto de sus volúmenes. Aquí se establece la dualidad « *vicio oculto/libro oculto* » y « *virtud aparente/libro edificante* » y todo ello en una estancia que también aparenta cumplir una función que no es la que realmente cumple; todo es mentira en el mundo de Fatmé: su habitáculo, sus lecturas, ella misma:

La première chose qu'elle fit après celle dont je viens de parler, fut d'ouvrir une armoire fort secrètement pratiquée dans le mur, et cachée avec art à tous les yeux, elle en tira un livre. De cette armoire elle passa à une autre, où beaucoup de volumes étaient fastueusement étalés; elle y prit aussi un livre qu'elle jeta sur moi avec un air de dédain, et d'ennui, et revint avec celui qu'elle avait choisi d'abord, se plonger dans toute la mollesse des coussins dont j'étais couvert. [págs. 43-44]

Según Michel Delon, las dos bibliotecas de Fatmé representan los dos modelos del espacio aristocrático, el público y el privado, el espacio mundano y el espacio de la seducción. La primera está compuesta por libros sobre moral, es visible, oficial, ostentatoria, mientras que la otra, que contiene libros licenciosos está escondida en un lugar secreto. La una sirve de tapadera a la otra para mantener así el ritual de los deberes mundanos y de la « decencia » que impide seducciones y relaciones íntimas, de modo que « la retraite change alors de sens, elle n'est plus dépassement des illusions du siècle mais abandon aux plaisirs des sens et de la vanité⁴⁶⁹».

Efectivamente, Fatmé se entrega al vicio en este espacio íntimo. Rechaza a su marido, a pesar de que le demuestra su gran bondad y paciencia porque la cree virtuosa, y sin embargo hace el amor con un esclavo y con un joven bramín. Pero un día el marido oye unos suspiros procedentes del gabinete y entonces descubre la gran mentira de Fatmé, y entonces no es piadoso, la mata a ella y a su amante a golpes. El sofá, siempre testigo de todo lo que ocurre, se alegra de que la hipocresía y la falsa virtud sean por fin castigadas.

La muerte de Fatmé cierra esta historia y el sofá se traslada a un palacio vecino, parecido al que acaba de dejar. No obstante, la mujer que lo habita nada tiene que ver con la anterior. Sólo nos aporta una breve pincelada sobre la casa: sin fasto pero noble. El sofá se aburre al no asistir a ninguna escena picante, al no ser utilizado, al comprobar que existen mujeres virtuosas, aunque prefiere, como buen *voyeur*, no encontrárselas:

Après la mort de Fatmé, mon âme prit son essor, et vola dans un Palais voisin, où tout me parut à peu près réglé comme dans celui que j'abandonnais. Dans le fond pourtant, on y pensait d'une façon bien différente.

[...] Elle [la dame qui l'habitait] ne se défendait pas les choses permises, pour ne se permettre, comme Fatmé, que celles qui sont défendues. Sa maison était sans faste, mais tenue noblement. [...] L'oisiveté à laquelle on me condamnait dans cette maison, m'ennuya enfin, et persuadé que

⁴⁶⁹ Michel Delon, *op. cit.*, pág. 378.

ce serait en vain que j'attendrais qu'on m'y donnât matière à observations, je quittai le sofa de cette Dame, charmé d'être convaincu par moi-même qu'il y avait des femmes vertueuses, mais désirant assez peu d'en retrouver de pareilles. [pág. 56]

En su afán de romper la monotonía de la que hablábamos al principio, el sofá no quiso instalarse en otro palacio, prefiriendo variar su alojamiento aunque ello significase bajar de categoría. Por eso fue a parar a una casa pobretona, oscura, pequeña, en la que se instaló en una habitación triste, mal amueblada, pero donde había un sofá desvencijado que delataba que había sido a sus expensas como se había comprado el resto del mobiliario:

Mon âme, pour varier les spectacles que son état actuel pouvait lui procurer, ne voulut pas, en quittant ce Palais, rentrer dans un autre, et s'abattit dans une assez vilaine maison, obscure, petite, et telle que je doutai d'abord s'il y aurait de quoi m'y donner retraite. Je pénétrai dans une chambre triste, meublée au-dessous du médiocre, et dans laquelle pourtant je fus assez heureux pour rencontrer un sofa, qui, terni, délabré, témoignait assez que c'était à ses dépens qu'on avait acquis les autres meubles qui l'accompagnaient. Ce fut avant que je susse chez qui j'étais, la première idée qui me vint, et quand je l'appris, je ne changeai pas d'opinion [pág. 57]

Este nuevo personaje representa a la mujer pobre que sobrevive ejerciendo la prostitución con los cortesanos, recibéndolos en su casa con la esperanza de que alguno la retire de esa vida miserable. Amine, forma parte de esas jóvenes bailarinas que entretenían al emperador y que, por fortuna, a veces llamaban la atención de algún señor –Abdalathif– que las protegía a cambio de sexo, produciéndose así un intercambio entre la « mala compañía » y la « buena compañía »:

Cette chambre, en effet, servait de retraite à une fille assez jolie, et qui par sa naissance, et par elle-même, étant ce qu'on appelle mauvaise compagnie, voyait cependant, quelquefois, les gens qui, dit-on, composent la bonne. C'était une jeune danseuse, qui venait d'être reçue parmi celles de l'Empereur, et dont la fortune, et la réputation, n'étaient pas encore faites, quoiqu'elle connût particulièrement, presque tous les jeunes Seigneurs d'Agra, qu'elle les comblât de ses bontés, et qu'ils l'assurassent de leur protection. [pág. 58]

Así ocurre con la historia del orgulloso Abdalathif y de su protegida Amine. La vivienda de la joven bailarina no está « a la altura de él » y podría acarrearle burlas innecesarias. Tras disponer el cambio de alojamiento, « dispone » libremente de Amine sobre el sofá:

Ce fut un soir en sortant de chez l'Empereur devant qui Amine avait dansé, que ce nouveau protecteur la ramena chez elle. Il promena dans son triste, et obscur logement, des regards orgueilleux, et distraits, puis, en daignant à peine lever les yeux sur elle, vous n'êtes pas bien ici, lui dit-il, il faut vous en tirer. C'est autant pour moi, que pour vous, que je veux que vous soyez plus convenablement logée. On se moquerait de moi, si une fille de qui je me mêle, n'était pas d'une façon à se faire respecter. Après ces paroles, il s'assit sur moi, et la tirant sur lui brusquement, il prit avec elle toutes les libertés qu'il voulut, mais comme il avait plus de libertinage, que de désirs, elles ne furent pas excessives.

[...] vous n'êtes point meublée de façon qu'on puisse aujourd'hui souper avec vous, j'y vais pourvoir, bonjour. [pág. 59]

La decoración, caracterizada en esta obra de forma muy somera, permite oponer la *chambre triste meublée au-dessous du médiocre* de la joven bailarina Amine, a la *jolie maison toute meublée* que se convierte en su casa cuando Abdalathif la eleva a la categoría de *maîtresse entretenue*⁴⁷⁰. Hasta allí la siguen su madre –su consejera– y el sofá, deseoso de conocer el destino de la joven. Con la « rehabilitación » de Amine, el sofá también se rehabilita, convirtiéndose en un magnífico mueble, instalándose en un gabinete profusamente decorado. Amine apenas da crédito a todo lo que ve, está maravillada por el lujo de su tocador, por todos los jarrones preciosos que contiene, así como por un joyero repleto de diamantes, y por toda la gente que está a su servicio; la riqueza tenía que dejarse ver también en su ropa, así que una vez asumido su nuevo papel, Amine se vuelve exigente y se pone un magnífico *deshabillé* que había sido confeccionado para una princesa de Agra pero que a la bailarina y pobre meretriz ya no le parece acorde con su belleza:

⁴⁷⁰ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 39.

Je me plaçai en y arrivant dans un Sopha superbe que l'on avait mis dans un cabinet extrêmement orné. Jamais je n'ai vu personne dans une aussi sotte admiration, que celle qu'Amine témoignait pour tout ce qui s'y offrait à ses yeux. Après avoir curieusement examiné tout, elle vint se mettre à sa toilette. Les vases précieux dont elle la vit couverte, un écrin rempli de diamants, des Esclaves bien vêtus, qui d'un air respectueux s'empressaient à la servir, des Marchands, et des Ouvriers qui attendaient ses ordres, tout la transportait, et augmentait son ivresse.

[...] se remit à sa toilette, y resta longtemps, et en attendant les magnificences qui lui étaient destinées, se revêtit d'un déshabillé superbe qui avait été fait pour une Princesse d'Agra, et qu'elle trouva à peine, assez beau pour elle. [pág. 61]

Abdalathif sigue disponiendo de la nueva vida de Amine, anunciándole cenas libertinas. Las consignas siempre vienen seguidas de la práctica sexual: el protector se lleva a la protegida al pequeño gabinete donde se encuentra el sofá. En esta historia no hay verdadero deseo por parte del hombre; más bien éste cumple con la « ley del libertinaje », en respuesta a una norma social que establece esta conducta para la clase a la que él pertenece. Amine, al considerar el poco entusiasmo de Abdalathif, empieza a engañarle. Con ayuda de su madre, recibe a un esclavo negro con quien hace el amor. Pasa toda la noche con él –no como el protector, que apenas cumplido el acto, se marcha–. Al amanecer, el esclavo debe marcharse y lo hace por la misma puerta por la que había entrado, por la de los aposentos de la madre que comunica con los de la hija:

Elle passa avec lui, la plus grande partie de la nuit, et le renvoya enfin, lorsqu'elle vit paraître le jour, et la Mère d'Amine, qui par une porte de son appartement qui donnait dans celui de sa fille, l'avait introduit, le fit sortir par la même voie. [pág. 63]

Un día, después de un baile en el palacio del Emperador, cenan en la casa. Completamente borracho, Abdalatif se va a dormir. Un joven se ha fijado en Amine y su madre, siempre en su papel de alcahueta que quiere lo mejor para su hija, le introduce en el cuarto de la hija, de la forma discreta que ya conocemos:

La respectable Mère d'Amine, gagnée apparemment par le récit que le jeune homme lui avait fait de ses souffrances, l'introduisit discrètement dans l'appartement de sa fille, et ne se retira qu'après qu'il lui eut donné parole positive, de ne faire à Amine aucune proposition qui pût alarmer la pudeur d'une fille aussi sage, et aussi modeste. [pág. 67]

Amine, incapaz de estar sólo con el hombre que la protege, se sigue prostituyendo con cualquiera que la pague. Cuando el protector lo descubre, echa a madre e hija de la casa, despojándolas de todo salvo del dinero. Vuelven a su casa oscura, pero al poco Amine conoce a un señor persa que se encapricha de ella. El sofá que las sigue en su «destitución», vuelve a cambiar a un lugar mejor, a un magnífico palacio « donde brillaba todo el fasto de las Indias »:

Cette triste maison qu'Amine habitait, fut encore une fois, quittée pour un Palais superbe où brillait tout le faste des Indes. [pág. 75]

Pero el sofá prefiere volar hacia otra casa, de esas en las que le gusta vivir y que ha reconocido por su magnificencia y buen gusto, de esas en las que siempre se encuentra el placer, la galantería y en las que el vicio, disfrazado de amor y embellecido con toda la delicadeza y la elegancia posibles, se presenta de la forma más seductora:

Je m'envolai dans une maison, qu'à sa magnificence, et au goût qui y régnait de toutes parts, je reconnus pour une de celles où je me plaisais à demeurer, où l'on trouve toujours le plaisir, et la galanterie, et où le vice même, déguisé sous l'apparence de l'amour, embelli de toute la délicatesse, et de toute l'élégance possibles, ne s'offre jamais aux yeux que sous les formes les plus séduisantes. [pág. 75]

En esta casa transcurre el amor entre la virtuosa Phénime y Zulma. El sofá se quedó con ellos un año, a pesar de que Phénime no lo usó nunca, ni siquiera para sentarse –prueba de su virtud–, curioso de saber por cuánto tiempo se amarían; viendo que su amor aumentaba cada día, se fue en busca de nuevos placeres: « Je restai quelque temps dans son Sopha, sans qu'elle daignât seulement s'y asseoir ». [pág. 75]

Al salir de la casa de Phénime, el sofá entró en una casa donde no se quedó mucho tiempo; el desinterés provocado por su vulgaridad, no

deja lugar a ninguna descripción. El sofá sufre una crisis: está harto de su destino. Encuentra una casa apacible, una de las más tristes de Agra. Es la casa de Almaïde, que recibe frecuentes visitas de Moclès con el que mantiene conversaciones sobre moral. Pero aquello sobre lo que teorizan no lo llevan a la práctica y, tras muchos diálogos moralizantes, caen rendidos a la pasión, aunque después se arrepienten y se retiran para vivir de forma austera; tampoco en esta historia nos da el narrador detalles descriptivos. Está claro, sin embargo, que cada casa es el reflejo de su habitante, y que los adjetivos con que Amanzéi la define, son los mismos que definen a los personajes: una casa es ordinaria, vulgar, porque la persona que la ocupa es vulgar; una casa es triste si quien la ocupa lleva una vida triste, etc.:

En sortant de chez Phénime, j'entrai dans une maison où ne voyant que de ces choses qui, à force d'être ordinaires, ne valent la peine ni d'être regardées, ni racontées, je ne demeurai pas longtemps. [...] je me transportai dans une maison où tout avait l'air paisible. [...] y avait-il dans Agra, peu de maisons plus tristes que la sienne. [págs. 87-88]

Después de dejar también la casa de Almaïde, el sofá vaga durante mucho tiempo porque no encuentra un lugar placentero donde acomodarse. Por fin encuentra en un arrabal donde abundan las casas muy decoradas –*petites maisons*–, una perteneciente a un joven señor que de vez en cuando acude allí de incógnito. En este episodio asistimos a la visita de Zéphís, mujer virtuosa, y de Zulica, la coqueta. Mazulhim, el dueño de la casa, es el seductor. En el primer caso, tiene que librar la batalla contra la virtud, ser buen estratega y, sobre todo, ser muy paciente. Contaba con el consentimiento de Zéphís, –había acudido libremente a su *petite maison*– pero ella se le resiste, a pesar de que le ama, tiene miedo de caer y necesita tomar aire fresco, salir del gabinete, ese espacio peligroso al que vuelven después de un paseo por el jardín; ella, con aire indolente, se sienta en el sofá y él se pone a sus pies, sentado sobre cojines: « Zéphís s'assit sur moi, nonchalamment, et Mazulhim se mit à ses pieds, sur des carreaux ». [pág. 123]

Mazulhim ha preparado una cena exquisita, pero lo único en lo que piensa es en que acabe para poseer a Zéphis:

Peu de temps après, on servit un souper où il avait épuisé la délicatesse, et le goût. [...] et [il] semblait attendre avec impatience, que le souper finît. [pág. 125]

Mazulhim no es capaz de amar a Zéphis; su vanidad está resentida por no haber logrado seducirla, así que la engaña constantemente y finalmente la deja. Al cabo de unos días, aparece en escena Zulica que entra en el *cabinet*, por el que enseguida siente admiración:

Trois jours après que j'eus vu Zéphis pour la première fois, Mazulhim arriva seul. A peine avait-il eu le temps de donner quelques ordres, qu'une petite femme dont l'air était vif, indécent, étourdi, et pourtant maniéré, entra dans le cabinet.

[...] ce cabinet est charmant! continua-t-elle, galant au possible! [pág. 128]

[...] elle promena ses yeux dans le cabinet avec distraction [...] [pág. 129]

La decoración del *cabinet* sirve de pretexto para la adulación entre ambos, para demostrarse su buen gusto, para tener un tema de conversación, para distraer la mirada. Cuando Mazulhim le pregunta qué le parece el techo del *cabinet* y ella contesta que, a pesar de estar muy recargado de dorado, lo encuentra muy bello, en realidad ambos están buscando la ocasión del acercamiento de los cuerpos. Ella se sienta en sus rodillas, pero él, enseguida quiere aprovechar la iniciativa de Zulica y la sienta sobre el sofá. Zulica, mujer con experiencia, quiere sin embargo estar segura del amor del joven, mostrándose contrariada con las prisas de Mazulhim:

Ah Zulica! ajouta-t-il, vous qui avez du goût, dites-moi ce que vous pensez de ce plafond? C'était à cela que je rêvais, dit-elle, je le voudrais moins chargé de dorure; tel qu'il est, je le trouve pourtant fort beau, ajouta-t-elle en s'asseyant sur ses genoux, et selon toutes les apparences, ce n'était pas pour le déranger.

Alors il la posa doucement sur moi. Je vous assure, Mazulhim, lui dit-elle en s'y arrangeant, que je suis outrée contre vous; je vous le dis, c'est que je ne vous le pardonnerai jamais. [págs. 130-131]

A partir de aquí, la pareja va a entablar una gran batalla verbal. Ella está muy enfadada con el comportamiento de Mazulhim y para demostrar su furia, rompe un jarrón de porcelana. Tras la venganza llega la calma y la indiferencia, y un enorme espacio separa a los dos, entre el rincón donde canta Zulica y el sofá donde está sentado Mazulhim:

[...] désespérée de l'accident qui lui arrivait, outrée de l'air froid de Mazulhim, elle s'en prit, dans sa fureur, à un grand vase de porcelaine qu'elle trouva sous sa main, et qu'elle brisa en mille morceaux. Hélas Madame ! lui dit Mazulhim en souriant, vous n'auriez rien trouvé ici à briser, si toutes les personnes qui n'y ont pas été contentes de moi, s'en étaient vengées de la même manière; au reste, ajouta-t-il en s'asseyant sur moi, je vous conjure de ne vous pas gêner.

Mazulhim en finissant de parler, se mit à rêver d'un air distrait. Zulica qui était allée s'asseoir dans un coin, et loin de lui, soutint assez bien pendant quelque temps, la méprisante indifférence qu'il lui témoignait, et pour la lui rendre, elle se mit à chanter. [pág. 133]

Mazulhim intenta por todos los medios contentar a Zulica para que vuelva a él. Consigue llevarla de nuevo al sofá, a la misma situación antes perdida; Zulica se resiste apenas, pero como él se muestra impaciente y no cambia su comportamiento anterior, ella se siente decepcionada y la ocasión, una vez más, se pierde:

Soit que les délicates distinctions de Mazulhim eussent déjà disposé Zulica à la clémence, soit que la grande réputation qu'il s'était acquise, rendit ce qu'il disait, plus vraisemblable, elle se laissa conduire sur moi, en faisant cette légère résistance qui, communément enflamme plus qu'elle n'arrête. [pág. 136]

El sofá, a sabiendas que va a aburrirse una vez Mazulhim abandone la casa, se va con Zulica para instalarse en su palacio:

En cet instant je fis réflexion qu'après le départ de Mazulhim, je m'ennuierais dans sa petite maison, qu'il suffirait que j'y revinsse, quand il y reviendrait lui-même, et que je ne pouvais mieux faire pour m'amuser, et pour m'instruire, que de suivre Zulica chez elle; je m'abandonnai à cette idée, et montai avec elle dans son Palanquin. Aussitôt que je fus dans son Palais, j'allai par le mouvement de

l'attraction que Brama avait mis en moi, me cacher dans le premier Sopha qui s'offrit à mes yeux. [pág. 149]

Unos días después, Zulica vuelve a casa de Mazulhim, pero cuando llega allí, él aún no está, lo que ya es motivo de indignación; en su lugar aparece el indio Nassès a quien Mazulhim ha cedido su *petite maison*; Amanzéi quiere saltarse los detalles de la cena, pero el sultán le interrumpe: él quiere verlos cenar, porque le gustan los comentarios relativos a la mesa:

Après le souper [...] Tout doucement s'il vous plaît, interrompit Schah-Baham, je veux, si cela ne vous déplaît pas, les voir souper. J'aime, sur toutes choses, les propos de table. [pág. 182]

En la conversación que mantiene la pareja, Nassès define al seductor, el vivo retrato de Mazulhim y de él mismo:

Je le vois dans le monde, continua-t-il, qu'y cherchons-nous? L'amour? Non sans doute. Nous voulons satisfaire notre vanité, faire sans cesse parler de nous; passer de femme en femme; pour n'en pas manquer une, courir après les conquêtes, même les plus méprisables: plus vains d'en avoir eu un certain nombre, que de n'en posséder qu'un digne de plaire; les chercher sans cesse, et ne les aimer jamais. [pág. 194]

La conversación gira en torno al modo de amar de hombres y mujeres. A Zulica acaba por gustarle Nassès, pero terminan por pelearse y cuando ella hace intención de salir, llega Mazulhim. Después de muchos reproches mutuos, acaban por separarse para no verse nunca más. El sofá asiste a más de una aventura en casa de Mazulhim, pero convencido de que no es allí donde va a encontrar su liberación, decide marcharse y buscar una casa en la que pueda ser más feliz que en ninguna otra. Entra en un vasto palacio perteneciente a uno de los grandes señores de Agra. Durante un tiempo, estuvo vagando por él hasta que fijó su morada en un gabinete decorado con muy buen gusto y magnificencia. En este gabinete, « todo respiraba voluptuosidad »: adornos, muebles, el perfume que exhalaba; y debía de ofrecer mucha comodidad porque parecía el « templo de la molición », el « verdadero lugar del placer »:

Quelques plaisirs que je trouvasse dans la petite maison de Mazulhim, l'intérêt de mon Ame me força de m'en arracher, et persuadé que ce ne serait pas là que je trouverais ma délivrance, j'allai chercher quelque maison où je fusse, s'il était possible, plus heureux que dans toutes celles que j'avais déjà habitées. Après plusieurs courses qui n'offrirent à mes yeux que des choses que j'avais déjà vues, ou des faits peu dignes d'être racontés à votre Majesté, j'entrai dans un vaste Palais qui appartenait à un des plus grands Seigneurs d'Agra. J'y errai quelque temps, enfin je fixai ma demeure dans un Cabinet orné avec une extrême magnificence, et beaucoup de goût, quoique l'un semble toujours exclure l'autre. Tout y respirait la volupté; les ornements, les meubles, l'odeur des parfums exquis qu'on y brûlait sans cesse, tout la retraçait aux yeux, tout la portait dans l'Ame; ce Cabinet enfin aurait pu passer pour le temple de la mollesse, pour le vrai séjour des plaisirs. [pág. 222]

Una vez más comprobamos que el decorado bello y sensual corresponde a una mujer bella. Al verla, el sofá experimentó « mil sensaciones deliciosas »:

Un instant après que je m'y fus placé, je vis entrer la divinité à qui j'allais appartenir. C'était la fille de l'Omrah chez qui j'étais. [...] Mon Ame ne put la voir sans émotion, elle éprouva à son aspect, mille sensations délicieuses que je ne croyais pas à son usage. Destiné à porter quelquefois une si belle personne, non seulement je cessai de me tourmenter sur mon sort, mais même je commençai à craindre d'être obligé de commencer une nouvelle vie. [págs. 222-223]

En este episodio asistimos a una verdadera sesión de « voyeurismo ». En la variedad de situaciones del « ver sin ser visto », ésta corresponde a la del personaje escondido que contempla el objeto de su deseo, la « bella durmiente⁴⁷¹ ». La joven Zéinis corre las cortinas para dejar la habitación en esa media penumbra que favorece el clima erótico:

[...] il faisait une chaleur excessive; Zéinis se prépara bientôt à jouir des douceurs du sommeil, et tirant elle-même les rideaux, ne laissa dans le Cabinet que ce demi-jour si favorable au sommeil, et aux plaisirs, qui ne dérobe rien aux regards, et ajoute à leur volupté, qui rend enfin la pudeur moins timide, et lui laisse accorder plus à l'amour. [pág. 223]

⁴⁷¹ *Ibid.*, pág. 80.

El único objeto-obstáculo que hay entre la bella y el sofá es la túnica de gasa, que cubre y al mismo tiempo insinúa, incitando a ver más. El calor deja a Zéinis medio desnuda, y el sofá puede contemplarla, dormida, a su antojo, gozar de cada movimiento de su cuerpo:

Une simple tunique de gaze, et presque toute ouverte, fut bientôt le seul habillement de Zéinis; elle se jeta sur moi nonchalamment. Dieux ! avec quels transports je la reçus! Brama, en fixant mon Ame dans des Sophas lui avait donné la liberté de s'y placer où elle le voudrait; qu'avec plaisir en cet instant j'en fis usage !

Je choisis avec soin l'endroit d'où je pouvais le mieux observer les charmes de Zéinis, et je me mis à les contempler avec l'ardeur de l'amant le plus tendre, et l'admiration que l'homme le plus indifférent n'aurait pu leur refuser. Ciel ! Que des beautés s'offrirent à mes regards ! Le sommeil enfin vint fermer ces yeux qui m'inspiraient tant d'amour.

[...] Quoique Zéinis dormît assez tranquillement, elle se retourna quelquefois, et chaque mouvement qu'elle faisait, dérangeant sa tunique, offrait à mes avides regards de nouvelles beautés. Tant d'appas achevèrent de troubler mon Ame. [pág. 224]

Pero al mirón ya no le basta el gozo visual, por eso avanza un paso más en la satisfacción de su deseo, deslizándose hasta su boca:

[...] Pendant que je m'occupais de Zéinis avec tant d'ardeur, elle fit un mouvement, et se retourna. La situation où elle venait de se mettre, m'était favorable, et malgré mon trouble, je songeai à en profiter. Zéinis était couchée sur le côté, sa tête était penchée sur un coussin du Sofa, et sa bouche le touchait presque. [...] mon Ame alla se placer sur le coussin, et si près de la bouche de Zéinis qu'elle parvint enfin à s'y coller tout entière. [pág. 227]

El sofá se ha enamorado de la hermosa y pura Zéinis, pero adivina que, a pesar de su juventud, conoce ya el amor, aunque aún no se haya entregado a él. Cuando llaman a la puerta y ella se sobresalta y recompone su ropa, Zéinis hace pasar al gabinete a un joven indio, Phéléas, y el sofá sabe entonces que es éste su rival. Sin duda se aman los dos, pero la joven tiene miedo del galán, del amor, y reiteradamente le pide salir del gabinete, consciente del peligro que entraña quedarse a solas en este espacio, pero él entonces duda de su amor, porque si le quisiera de verdad desearía gozar de esta soledad con él y sólo tendría

miedo de que viniera alguien a importunarlos. La ingenuidad de Zéinis le tranquiliza, Phéléas cierra la puerta y, aunque ella intenta impedirselo, la sienta a su lado en el sofá. Y ya sabemos lo que esto significa:

[...] sortons, je ne veux pas rester plus longtemps dans ce Cabinet [...] ne puis-je vous parler ailleurs qu'ici [...] ?

[...] Ah Phéléas ! lui dit-elle avec émotion, sortons d'ici, je vous en conjure.

Si vous m'aimiez, répondit-il, ne vous oublieriez-vous pas avec moi dans cette solitude, et loin d'en vouloir sortir, auriez-vous quelque autre crainte que celle qu'on ne vînt nous y troubler ? Hélas ! reprit-elle naïvement, qui vous dit que j'en aie d'autres ?

A ces mots, Phéléas quittant brusquement ses genoux, courut à la porte, et la ferma; en revenant, il rencontra Zéinis, qui devinant ce qu'il allait faire, s'était levée pour l'en empêcher: il la prit entre ses bras, et malgré la résistance qu'elle lui opposait, il la remit sur moi, et s'y assit auprès d'elle. [págs. 228-229]

Con la consumación del amor por primera vez de esta pareja verdaderamente enamorada sobre el sofá, llega la redención de Amanzéi y el final de los cuentos que han conseguido distraer al sultán.

Thémidore

En *Thémidore* ya asistimos en el primer capítulo a una cena en una *petite maison*. Durante la misma, el protagonista hace una observación relativa a un momento de ausencia por parte del anfitrión y una mujer –Argentine, sin título– con el pretexto de enseñarle un gabinete cuya tapicería acababa de renovarse con tela pintada de la India, siguiendo la moda persa del momento:

Le dîner se passa assez tranquillement; j'en fus surpris, connaissant l'humeur impétueuse du président. J'ai toujours soupçonné que pendant un moment d'absence avec Argentine, sous prétexte de rendre visite à un cabinet nouvellement meublé de perse⁴⁷², il s'était précautionné contre les effets du vin de Champagne. [pág. 295]

Nuestro narrador nos cuenta su historia con Rozette, quien desde el principio de la cena se da cuenta de sus intenciones:

⁴⁷² Tela pintada procedente de la India, que por error se creía originaria de Persia.

Nous nous mîmes à table. Je me piquai contre elle, et fus vingt fois sur le point de me retirer. [...] Je ne restai pas longtemps à table, j'avais mon dessein: le voyageur curieux d'arriver ne s'amuse pas à considérer les prairies qui se trouvent sur son passage. [pág. 296]

Entra con ella en el gabinete y en una postura erótica, la doble perspectiva en que les refleja un espejo, aumenta aún más el deseo del hombre. En este momento, el narrador hace un inciso, dirigiéndose al marqués, el destinatario de sus memorias, para hacer una comparación de la imagen que ofrecían con un cuadro de Coypel en el que una ninfa, acostada en un lecho de flores al lado de Júpiter, juega con su rayo:

[...] Nous rentrâmes dans le cabinet; Rozette me devançait. Nous en étions aux explications; et une glace qui répétait notre attitude me la rendait plus chère en doublant la perspective. Un de ses bras était derrière matête, la sienne penchée sur mon estomac; son autre main était saisie de ce qu'elle craignait: les miennes errantes s'amusaient à des emplois qui ne se décrivent pas. Ses jambes badinaient auprès d'un ennemi qui n'en était pas un pour elle. Avez-vous vu, marquis, un tableau de Coypel⁴⁷³ dans lequel une nymphe, couchée dans un lit de fleurs auprès de Jupiter, se plaît à manier sa foudre ? Nous étions une copie de ce chef-d'œuvre. [pág. 296]

En otro encuentro y antes de cenar, la pareja entra en la habitación de Rozette: en penumbra –las velas están en el tocador y no llegan a iluminar todo el espacio–, echadas las cortinas de la cama, buscaron el rincón más oscuro. El galán se tira en un sillón y abrazándola, le habla con dulzura y ella le responde con caricias y besos delicados. De nuevo el narrador hace un inciso de tipo pictórico: la imagen que describe es una copia de las palomas de Venus, esas que aparecen frecuentemente en los cuadros de Boucher. Pero tanta delicadeza no podía durar mucho y la descarada Rozette –recordemos que había mandado una amiga a su amante para que la anteciediera–

⁴⁷³ A pesar de no haber localizado el cuadro al que se alude en el texto, de entre los pintores que componen la saga de los Coypel, creemos que se trata de Charles-Antoine (1694-1752), pintor de temas galantes encubiertos por composiciones mitológicas (*Persée et Andromade*, 1727, Louvre), que prelude el estilo de Boucher. Pierre Lenormant de Tournehem, tío de la Pompadour, le nombró Primer Pintor (de 1746 a 1751), encargándole la composición para tapiz de *Don Quichotte* que sería ejecutado en *Gobelins*.

rompe la composición para decir en voz alta lo que pretende el hombre, llamándole «pequeño libertino»:

Le souper n'était pas encore prêt. Nous entrâmes dans sa chambre. Les rideaux du lit étaient fermés et les bougies placées sur la toilette, de sorte que la lumière ne réfléchissait pas sur toute la chambre. Nous passâmes vers le côté obscur. Je me jetai sur un fauteuil; et la tenant entre mes bras, je lui tenais les discours les plus tendres. Elle y répondait par de petits baisers et par des caresses délicates: ainsi peinton les colombes de Vénus.

Tu veux donc, dit-elle, après quelques instants de recueillement, que je te donne du plaisir, petit libertin ! [pág. 299]

El placer del amor no les hizo olvidar el de la mesa –necesitaban comer para retomar fuerzas– y, cuando oyeron que ya se había servido, se dirigieron hacia esa otra voluptuosidad, degustada en el *champagne* o en los sorbos de licor, sensuales y reconstituyentes a la vez, en una noche divertida como la que se disponían a preparar, asomados a la ventana, donde hemos de suponer se detuvieron para contemplar los encantos de la noche:

Nous entendîmes qu'on avait servi, et nous nous transportâmes, sans dire mot, où la volupté nous attendait avec ses apprêts. Le repas que nous prîmes remit un peu les forces que nous avons perdues. Nous nous ménageâmes sur le vin de Champagne; et pour ne rien dérober à la sensualité, nous y suppléâmes par des petits verres de liqueur propre à raffermir contre la tension du repos. [pág. 300]

[...] Nous passâmes quelque temps à la fenêtre, et nous y restâmes dans des attitudes de préparation à une nuit amusante. [pág. 304]

Ya mencionamos que la cena galante asocia placer de mesa y placer sexual y en el párrafo que acabamos de ver el hecho se confirma. Como dice Lafon, la comida para los libertinos es altamente funcional, pues « elle devient une sorte de carburant, elle sert à « réparer les forces⁴⁷⁴ ».

Rozette se prepara para el amor: se asea, se arregla, se perfuma, se adorna. Rozette, « víctima del amor », se ofrece en sacrificio, « se purifica » para entregarse en su alcoba, sobre un altar, siguiendo un rito. Tenemos la descripción del altar: es « de construcción sencilla, de

⁴⁷⁴ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 172.

madera de mirto⁴⁷⁵, y lo cubren unos amplios cojines de seda y algodón sobre un velo de fino lino; un tapiz de tafetán rosa bordado y enrollado en una de sus extremidades está preparado para cubrir cualquier ceremonia ».

Nuestro protagonista lo llama « lugar respetable ». Se acerca, pues, con respeto, una vela en la mano –ambiente, pues, de penumbra– y contempla a la víctima del sacrificio, en actitud de entrega, ya en el altar. El Zéfiro de la noche –el que había recibido en la ventana– le había sonrosado la tez; una muselina transparente le cubría la mitad del pecho y la otra mitad se mostraba sin pudor, de forma que, por una parte, se podía mirar, y por otra, bajo la apariencia de la prohibición, se miraba con más deseo.

Creemos que esta puesta en escena es de la más eróticas que hemos encontrado en estas obras, siguiendo un mecanismo por el cual tanto el espacio como todo lo que contiene, sean objetos o personas, pretenden suscitar los sentidos del lector. Podemos sentir el aroma de Rozette, la frescura de su piel, contemplar su cuerpo medio desnudo. Pero también podemos sentir la suavidad de la seda, del algodón, del tafetán. El tacto es aquí el rey de los sentidos.

Apenas enfocada la escena por la vela que lleva su amante, Rozette es víctima de su sacrificio y diosa de la ceremonia:

Rozette, feignant un désir ou un besoin de sommeil, s'approcha de sa toilette, et de là se retira dans son alcôve. Victime de l'amour, elle était ornée de bandelettes, et avait eu soin de se purifier dans une onde parfumée.

Sur un autel simple par sa construction, et fait de bois de myrte, s'élevaient plusieurs larges coussins de soie et de coton: un voile de fin lin en couvrait la superficie; et un tapis de taffetas couleur de rose, piqué en lacs d'amour, et roulé sur une des extrémités, attendait qu'on voulût l'employer à couvrir quelque cérémonie. Une bougie à la main, je m'approchai de ce lieu respectable: Rozette elle-même s'était placée sur l'autel; ses mains étaient jointes sur sa tête, mais sans la presser; ses

⁴⁷⁵ El mirto estaba consagrado a Afrodita por los pueblos helenos. La diosa de la belleza, del amor y de la fecundidad, tenía un templo en Roma, rodeado por bosques de mirtos. El mirto simboliza el amor, el nacimiento y la resurrección. La Venus Murcia es la Venus que con su belleza atrae y enamora al hombre. Su nombre se refiere al mirto, símbolo del amor casto y bello. El templo en su honor con bosque de mirtos estaba junto al circo Máximo, al pie del Aventino.

yeux fermés; sa bouche ouverte comme pour demander quelque offrande. Une rougeur naturelle et fraîche couvrait ses joues; le zéphyr avait caressé tout son extérieur; une mousseline transparente couvrait la moitié de sa gorge, et l'autre moitié se montrait en négligé aux regards: d'un côté l'examen était permis, et de l'autre, sous l'air d'être défendu, il devenait plus piquant. [págs. 332-333]

En otra aventura, con Mademoiselle de Bercailles, después de hacer el amor en el jardín, que describiremos en el capítulo IV, entran en la casa del cura. Como la habitación está abierta, pasan: una buena y mullida cama parece invitarles a acomodarse en ella –con frecuencia los objetos «invitan a » hacer algo en estos textos–. Las ventanas se cierran, se corren las cortinas, se cierra la puerta: ya está creado el espacio íntimo. El lugar, la posición, son facilitadores del placer, de esa « dulce voluptuosidad » que dice haber sentido nuestro narrador y, más aún, teniendo en cuenta el « fruto prohibido » del que goza y dónde lo hace, lo cual añade una nota especial de satisfacción que acrecienta la vanidad del libertino:

Nous regagnâmes la maison du curé [...] je vis la chambre ouverte, j'y entre: Mademoiselle de Bercailles m'y suit; le lit était bien fourni, bien mollet, et semblait inviter à quelque chose. [...] les fenêtres se ferment, les rideaux se tirent, la porte est barrée, et je commence à pratiquer ce que dans tels cas telles précautions engagent de faire. Le lieu, la position y font beaucoup; je goûtai mille plaisirs, je ne faisais que les demander, on me les variait, je m'en enivrais; en me plongeant dans cette douce volupté, je la voyais naître dans les yeux de celle qui en était la mère. Quel surcroît de satisfaction de jouir d'un fruit défendu, et dans un lieu où une chose même permise aurait une pointe particulière ! [pág. 333]

Angola

Angola presenta numerosas descripciones interiores y detalla los objetos que rodean o visten a los personajes. La primera gran descripción tiene lugar en casa de Zobéide: mientras ella se arregla distraídamente en un gran espejo, se hace la enferma delante de Angola –como sabemos, estaba mal visto en la época dar muestras de buena salud; antes al contrario, había que simular un estado físico enfermizo, lo que llamaban *les vapeurs*– y se sienta en una *duchesse*, ofreciéndole un sillón a Angola, frente a ella, de modo que no perdiera de vista

ninguna de sus gracias. Acostada sin grandes miramientos, hacía ganchillo –otra moda entonces, *faire des noeuds* en público, símbolo de la « inanidad » de la sociedad ociosa a la que aludía Béatrice Didier⁴⁷⁶–. Su *déshabillé* galante y ligero dejaba ver parte de sus encantos y tapaba otra parte sólo para aumentar el deseo, un vestido abierto, un corsé con cintas rosas galantemente anudadas mostraba la blancura y perfección de sus senos. La falda, algo levantada –obra del azar o postura buscada– mostraba un pie delicado y un poco de la encantadora pierna de Zobéïde, cuya actitud voluptuosa ejercía su influencia sobre Angola:

[...] je suis malade à *périr*, et je n'imagine pas que je doive vous paraître amusante, *car je suis faite à faire peur*, cela se disait en se raccommoquant d'un air nonchalant dans un trumeau; ensuite elle se mit sur sa duchesse, pour ne perdre aucune des prérogatives de la mauvaise santé: assoyez-vous, dit-elle à Angola, en lui montrant un fauteuil vis-à-vis d'elle, et posté de façon qu'il ne perdait aucune des grâces que lui prêtait son attitude. Elle était couchée négligemment, *et par décence faisait des noeuds*; son *déshabillé* galant et léger laissait voir une partie de ses charmes, et semblait ne cacher l'autre que pour augmenter les désirs, une robe ouverte, un corset garni d'une échelle de rubans couleur de rose, nouée galamment, laissait voir une gorge adorable, d'un embonpoint et d'une blancheur parfaite; sa jupe tant soit peu relevée, soit par l'ouvrage du hasard, soit à dessein, offrait aux yeux un pied d'une délicatesse, et d'une tournure achevée, et le bas d'une jambe charmante, qui donnait sur le reste *les préjugés les plus avantageux*; son attitude était voluptueuse, et ne dérobaient aucun des charmes de sa taille; ses regards doux et languissants, sa physionomie animée et touchante, portaient une impression de volupté, qui aurait remué les cœurs les plus insensibles. [pág. 87]

Tradicionalmente es el hombre el actor –el que mira– pero no por eso la mujer que se deja mirar tiene un papel pasivo: antes al contrario, hemos visto cómo Zobéïde ha tomado posiciones –no en vano está en sus dominios– respecto al papel que les corresponde interpretar. Zobéïde ha « manipulado » un objeto que deja ver parte de su cuerpo, intencionadamente descuidado en su compostura, la ropa, que en vez de cubrir, descubre ... Como indica Henri Lafon, la intención de seducir

⁴⁷⁶ Béatrice Didier, *op. cit.*, pág. 301.

se expresa a través de estas nociones de *désordre*, de *dérangement*, de *négligence*, tan frecuentes en *Angola*⁴⁷⁷.

Zobéide insinúa a Angola que él es la compañía perfecta para olvidarse de la corte. El se muestra temeroso ante la idea. La inexperiencia del joven la seduce por la novedad de la situación, por la sinceridad de los sentimientos que le demuestra. Frente al espacio público, que representa aquí la hipocresía, el ridículo de caer en la ilusión del amor falso, se opone el espacio privado, pero porque éste es compartido con un hombre virgen, a salvo aún de la gran mentira mundana:

Zobéide n'était pas moins émue que lui, elle n'avait vu depuis qu'elle était dans le monde, que les transports étudiés des gens de cour, *tendresse de grimace*, et qui devient insupportable, dès qu'on cesse un instant de se prêter à l'illusion: elle n'avait pas eu de la peine à défendre son cœur de ces sortes de séductions, dont elle sentait parfaitement le ridicule. Elle se trouvait donc ici dans une situation neuve pour elle; la vérité des transports du prince, la candeur qui régnait dans ses protestations les plus tendres, la difficulté de résister à l'objet aimé, l'occasion, tout était contre elle [...] [pág. 87]

La « ocasión » se ve interrumpida por la cena. Superada la emoción, se sientan a la mesa muy compuestos, para pasar inadvertidos a los ojos curiosos y a las murmuraciones de los lacayos, « especie maldita » que según el narrador, pasaba el tiempo espionando a sus amos. Sin intimidación, apenas hablan de banalidades; ella sigue en su papel « decente » que simula una salud quebradiza, por eso come poco y sólo con el *champagne* y la *crème des Barbades* « se humaniza ». Una vez terminan, Zobéide, también por decencia, despacha a Angola con la excusa de que no le sienta bien trasnochar, y de todos modos supone que Angola habrá dispuesto que vengan a buscarle pronto:

[...] on vint les avertir qu'ils étaient servis; le prince se releva avec promptitude, et s'étant remis tous deux de leur émotion, ils furent se mettre à table avec un air composé, pour échapper aux regards curieux, et aux conjectures des laquais, *espèce maudite*, qui dans ce temps-là passaient leur vie à espionner leurs maîtres. Il ne fut question pendant

⁴⁷⁷ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 195.

le repas que de choses indifférentes; le prince, qui n'était pas encore défait absolument de l'éducation unie et grossière de son pays, mangea *comme un vrai académiste* de tout, et beaucoup: pour Zobéide, elle vécut bien plus déceimment, elle laissa les bonnes choses, *ne mangea que des drogues, des têtes, et des pattes de petits pieds et un léger morceau d'entremets, joua la mauvaise poitrine*, et cependant au dessert s'humanisa avec le vin de Champagne et la crème des Barbades, faisant cependant une grimace agréable, et les trouvant *d'une force horrible*, seulement pour la forme; ils parlèrent peu, et se lâchèrent quelques-uns de ces mots entrecoupés, qui dédommagent de la contrainte où l'on est devant des tiers incommodes. Ils sortirent de table. Vous avez, sans doute, lui dit Zobéide, demandé votre équipage de bonne heure; quoique charmée de vous avoir, *les veilles me tuent* [...] [págs. 91-95]

Como vemos, en *Angola* las descripciones son más ricas que en *Le Sopha* y el *merveilleux* disfrazaba menos la crítica a la mundanidad de su época. Hay demasiadas situaciones, demasiados elementos calcados del XVIII. Y en ellas tiene una importancia fundamental el espacio y el decorado, desde el mueble hasta el mínimo detalle que contienen los objetos, mientras que los sentimientos, según Delon, « se dilapidan en sensaciones momentáneas⁴⁷⁸ ».

La siguiente descripción transcurre en un *cabinet reculé*, situado al final de los aposentos de Zobéide. El gabinete, nos dice el narrador, estaba amueblado voluptuosamente, más que todos los que el príncipe había visitado antes. Podemos, entonces, imaginar la impresión que causó en Angola. Y, a continuación, pasa a detallarnos cómo estaba amueblado y qué muebles y objetos transmitían esa voluptuosidad, de forma que podríamos hacer un inventario; el lugar estaba revestido de espejos, lo que nos hace pensar en la multiplicidad de los posibles amantes y de los objetos. Para darle el toque que correspondía a la dependencia, los paneles estaban pintados con escenas galantes cuya expresión, además de ser buena desde el punto de vista artístico, no manifestaba más que la alegría del amor. No había hueco para la tristeza en este « lugar de placer donde todo respiraba el amor feliz ». Para Henri Lafon, la eficacia de la decoración reside ante todo en el efecto que causa la representación del acto, al mostrar imágenes para

⁴⁷⁸ Michel Delon, *op. cit.*, pág. 378.

generar la aparición del deseo de este acto. De ahí la omnipresencia de las pinturas galantes, voluptuosas, propias para desencadenar el deseo. Esta decoración « excitativa » tiene una doble función, la de representar lo que puede suceder para así provocar al menos el deseo, pero también la de demostrar un gusto « moderno»⁴⁷⁹.

Un *lit de repos en niche* –lo que le da aún más intimidad dentro de la estancia– de damasco de color rosa y plata, rodeado de un gran biombo, « parecía un altar consagrado a la voluptuosidad », imagen que ya vimos en la habitación de Rozette. Completando el mobiliario y siempre de acorde con el resto de la estancia, había consolas, rinconeras de jaspe, tocadores de China, repletos de las más singulares porcelanas, la chimenea adornada con figuras grotescas y bufonas de última novedad, pantallas decoradas por Zobéide y por los hombres más sabios de la corte –con esas *découpures* tan a la moda y mencionadas también en el *Le sofa*–, y las velas colocadas detrás de las cortinas de tafetán verde, que parecían estar hechas para romper la gran luminosidad de la habitación, dejándola en penumbra, para facilitar el amor o para ocultar la pérdida de la virtud. Luz artificial, tamizada: « l'essentiel est d'éviter la lumière du jour, ordinaire, moyenne⁴⁸⁰ ».

Hemos visto que no se trata sólo de una exhaustiva descripción, de un inventario, sino también de la intención del narrador de crear un determinado clima, facilitándolo con sus impresiones y con sus explicaciones, tanto del arte de las pinturas como del efecto que causan objetos como las cortinas. Pero, además, menciona todo lo que en esos años se lleva: y lo que más se lleva es estar a la moda, la moda de las modas y todo gira alrededor de esta idea.

Recreado el clima galante, el autor recuesta a Zobéide en el *lit de repos* y a Angola en un sillón:

[...] ils passèrent dans un cabinet reculé au fond de l'appartement, plus voluptueusement meublé que tout ce que le prince avoit vû jusques-là:

⁴⁷⁹ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 202.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pág. 203.

il étoit revêtu de glaces, et on voyoit sur les panneaux des aventures galantes rendues avec une expression parfaite; aucunes d'elles ne peignoient les rigueurs, elles étoient bannies même en peintures de ce lieu de plaisir, tout y respiroit l'amour content, un lit de repos en niche de damas couleur de rose et argent, paroissoit comme un autel consacré à la volupté, un grand paravent *immense* l'entouroit, le reste de l'ameublement y répondoit parfaitement, des consoles et des coins de jaspe, des cabinets de la Chine, chargez de porcelaines les plus rares, la cheminée garnie de magots à gros ventre de la tournure la plus neuve et la plus boufonne, des écrans en découpures travaillés par les mains de Zobeide, et des hommes les plus sçavans de la cour, et les bougies placées derriere des rideaux de taffetas verd, qui sembloient être faits pour rompre la trop grande clarté, et qui ne laissoient que ce demi jour, qui paroissoit avoir été inventé pour éclairer les entreprises de l'amour, ou pour ensevelir la défaite de la vertu. Zobeide se coucha sur le lit de repos, et le prince se mit sur un fauteuil auprès d'elle. [págs. 96-97]

El gabinete de Zobéide tiene muchos recovecos, siendo el más pronunciado el del *lit de repos en niche* porque es un hueco fijo practicado en la pared por el arquitecto; otros son el biombo y las pantallas que pueden moverse de un sitio a otro, y por último las cortinas, siempre ocupando el mismo espacio pero con la posibilidad de abrirse o cerrarse, lo que ya les infunde un carácter de cierta movilidad. Todos estos objetos funcionan como separadores del espacio, produciendo varios espacios más pequeños que serán ocupados por la « dueña de los lugares » según la ocasión. Como dice Delon, estos objetos « multiplient et différencient les sensations⁴⁸¹ ».

Por otra parte, es importante subrayar el ambiente de penumbra que suele reinar en estas habitaciones. Al mismo tiempo estamos observando que los autores son muy delicados con las palabras y no hablan directamente de sexo, sino que insinúan tanto los prolegómenos como la realización del acto de forma suave, mediante la metáfora o transmitiendo la sensación dichosa del personaje. Es decir, se velan las palabras como se vela la claridad de la estancia. El *cabinet* de Zobéide en *Angola* está iluminado por unas « bougies placées derriere des

⁴⁸¹ Michel Delon, *op. cit.*, págs. 378-379.

rideaux», allí reina una penumbra que parece «inventé pour éclairer les entreprises de l'amour, ou pour ensevelir la défaite de la vertu⁴⁸² ».

Sin embargo, no va a haber sexo después de tan sensual presentación del espacio ocupado por la pareja. Podemos pensar dos cosas: o bien el autor quiso lucirse para criticar de nuevo la mundanidad contemporánea, sin intención de llevar más lejos la relación de Zobéide y Angola, o bien quiso poner de relieve el teatro de la primera –recordemos que finge desmayarse para no perder la decencia cuando el joven aproveche la ocasión haciéndole el amor– y la ingenuidad del joven, ¿o bien es que Angola estaba destinado a « estrenarse » con el hada Lumineuse? Delon apunta a esta idea: « Le dépuçelage du narrateur était réservé à la fée Lumineuse et à ses petits appartements⁴⁸³ ».

Lumineuse pide a Angola que la acompañe a una cena y que luego vaya a sus *petits appartements*, compuestos de una *enfilade de petites pièces charmantes*, donde el gusto es exquisito y los muebles magníficos, todas destinadas al placer, de forma graduada, desde el de la mesa hasta el del amor, pasando por el de la música. El autor las relaciona con « les différentes gradations de la volupté », haciéndonos pensar en un itinerario trazado para la seducción, itinerario que comienza con la degustación de una cocina refinada, sigue con la audición de las más bellas melodías y culmina con el acto amoroso en algún mueble mullido. En la misma línea, Henri Lafon compara la descripción de estos lugares con un catálogo de objetos, clasificados según el orden de las sensaciones que producen⁴⁸⁴.

Desde el punto de vista social, sabemos lo que significaba este espacio: una alternativa al espacio colosal de la corte. En contraste con aquél, éste es pequeño –« *petits appartements* »–, frecuentado por personas muy escogidas. Es, pues, un refugio para el noble que busca la ansiada intimidad y el placer en un ambiente galante –« tout y respirait la volupté » nos dice el narrador–. A este respecto, Delon nos

⁴⁸² *Ibid.*, pág. 379.

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 201.

remite a la corte de Luis XV, en la que el rey desdobra su espacio residencial: al margen de los *grands appartements officiels*, heredados de Luis XIV, él se agencia el confort y la intimidad de los *petits appartements*. El soberano quiere deshacerse de la *grandeur*, en sus dos sentidos, social y espacial: « Les grands appartements sont ouverts au grand nombre, les petits sont réservés à quelques familiers⁴⁸⁵».

No hay ninguna descripción que detalle la decoración, los objetos de los aposentos de Lumineuse; diríase que el narrador ha optado por la variedad de las palabras a través de las cuales transmite la « profusión delicada » de manjares o la cantidad de instrumentos de música. La sala destinada al amor era un « santuario » donde « el mobiliario inventado para la molicie » invitaba a no dejar pasar la ocasión. Sin embargo, desde el punto de vista de la « distribución del espacio » el texto nos acerca mucho a lo que Blondel define como « seconde branche de l'architecture [...] devenue un art nouveau, et presque inconnu, dans les mains de nos artistes⁴⁸⁶ ».

En un pasaje posterior que ya nos muestra un Angola más sabio, se hace mención a la distribución de la casa de campo de Aménis, en la que « les appartements [sont] bien distribués et commodes » [2ª parte, pág. 15]. Distribución y comodidad, dos rasgos que caracterizaron los interiores del siglo XVIII.

La confianza que Lumineuse dio a Angola, le permitió un día entrar solo en sus aposentos. Allí pudo ver la cantidad de joyas y de cuadros curiosos que decoraban su *cabinet*, y sobre una chimenea una caja de oro llena de diamantes. Al abrirla, experimentó un temblor extraño: guardaba el retrato de Luzéide, la hermosa joven de la que se enamora instantáneamente.

[...] il étoit entré dans son appartement dans le temps qu'elle étoit au conseil, il s'amusa à regarder une quantité de bijoux et de tableaux rares qui ornaient son cabinet, il trouva sur une cheminée une boîte

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Jacques-François Blondel, *L'Homme du monde éclairé par les arts*, op. cit., t. II, pág. 31.

d'or garnie de diamants, il l'ouvrit avec un frémissement inconnu, elle renfermait un portrait. [pág. 46]

Cuando Luzéide llegó a la corte, llamó la atención por el mal gusto de sus atuendos. Lumineuse emprendió enseguida la tarea de vestirla bien y arreglarla de modo que trajo peluqueras y costureras para que resaltaran su belleza con el estilo más moderno, y la llevó a las comerciantes de moda para que eligiera las puntillas más elegantes, y compró tembleques, arracadas, pendientes, sujeciones, collares de brillantes, en fin, todos esos objetos que formaban parte de la *toilette* femenina y que las hacía pasar horas ante su tocador. Objetos, además, que contribuyeron a la confección de cajas y cofres de todos los tamaños, las formas más variadas y el arte más refinado. Objetos que comparten tanto el espacio de la intimidad como el de la mundanidad cuando salen de los *cabinets* para mostrar sus destellos en la corte:

La fée voyant combien des habillements aussi étrangers et aussi maussades, déparaient la beauté de Luzéide, fit venir à l'instant des coiffeuses et des couturières, à qui on demanda tout ce qu'il y avait de plus moderne; elle l'amena au palais et chez les marchandes de modes, choisir les dentelles *et les petites joies les plus élégantes*, elle passa ensuite *au chagrin de Turquie*, et se fournit d'aigrettes, de girandoles, de boucles d'oreilles, d'esclavages, et de rivières de diamants. [págs. 78-79]

Como continuación del juego amoroso iniciado en el pabellón del jardín de la *petite maison* de Clénire, Angola se queda a cenar y tras la cena, entran en unas estancias encantadoras donde todo invita a amarse. Clénire se deja llevar hasta una alcoba oscura y en un *lit de repos* se entregan el uno al otro:

[...] les plaisirs se succéderent avec une rapidité incroyable, et ils quitterent cet aimable lieu pour se retirer dans la maison de Clénire, qui offrit au prince d'y rester jusqu' au lendemain; ils souperent ensemble et garderent le sérieux nécessaire pour en imposer aux gens qui les servoient; après le repas ils entrèrent dans un appartement charmant, tout les invitoit à se livrer de nouveau à leur tendresse, bientôt Angola chercha la même volupté, et Clénire se prêtant à ses transports, après une résistance légère, *dont une femme qui sçait son monde, ne doit jamais se dispenser*, elle se laissa conduire vers une alcove obscure où les plaisirs les plus vifs la suivirent de près: le prince la tenoit dans ses bras, un lit de repos se présenta: Angola sçut en

profiter, il retrouva les mêmes charmes qui l'avoient séduit dans le salon du bain [...] [pág. 112]

Mientras tanto, Makis llega a la corte en busca de Luzéide, para lo que organizará un magnífico baile en su palacio. En la descripción del interior del palacio, se alude a la función de algunas de sus salas destinadas al juego que tanta afición despertó en la época, arruinando a muchas personas:

[...] le lieu étoit magnifique, c'étoit une enfilade de grandes pieces meublées superbement, dont quelques-unes étoient destinées à toutes sortes de ces jeux inventés pour se ruiner, et auxquels on se livroit en ce tems là avec une fureur qui deshonorait l'humanité. [pág. 129]

En las salas de baile, Angola busca a Luzéide entre las mujeres enmascaradas y creyendo haberla encontrado, baila con Clénire. Cuando el príncipe descubre su error, se ve obligado a convencer a Clénire de que aún la ama, pero en su interior siente remordimientos por haber traicionado a Luzéide. Cuando al fin consigue bailar con ésta, se prometen amor mutuo. [págs. 130-144]

Al terminar la fiesta, el genio rapta a Luzéide y la lleva a su país. Para rescatarla, Angola necesita la ayuda de Lumineuse que, a pesar de su decepción, viendo la imposibilidad de evitar que el príncipe sucumba a las predicciones de Mutine, socorre a Angola en este trance. Tras haber pasado por infinidad de peligros, consigue llegar hasta donde se encuentra Luzéide. Pero al sentarse en un sillón cerca del *lit de repos* de Luzéide, Angola toca el talismán que Makis había preparado para guardar la fidelidad de su amada. El talismán tiene el poder de causar el sueño a aquél que intente hacer el amor con Luzéide. Los amantes escapan juntos hacia la Corte de Lumineuse. [págs. 145-160]

En la noche de bodas, Angola no puede consumir el matrimonio porque cae a cada intento en un sueño profundo. Apesadumbrado, le cuenta a Almaïr lo sucedido y éste le aconseja que hable con Lumineuse. El hada, sabedora de que esta desgracia forma parte de la trama de Mutine y de Makis, recomienda al príncipe ir a visitar al genio

Moka, pues tiene un licor que elimina el efecto soporífero del que se resiente. [págs. 161-176]

La única condición que exige el genio es que Angola vaya acompañado de Luzéide. Parten enseguida hacia la ciudad de Moka y allí el genio les aloja, haciéndoles pasar una noche antes de dar a beber a Angola el licor curativo. Makis, amigo de Moka, se cuela en la habitación de la pareja y escondido en las cintas del corsé de Luzéide, espera el momento para sustituir a Angola y poseerla. Cuando Angola es de nuevo atacado por el sueño, Makis consigue su objetivo sin que Luzéide se de cuenta de nada; Angola, al despertar, no puede entender la satisfacción de Luzéide. [págs. 177-193]

Tras beber la pócima, vuelven enseguida a la Corte de Lumineuse donde comprueban que el brebaje ha dado resultado. Angola destierra poco a poco las dudas funestas sobre su himen y prosigue feliz con Luzéide, reinando ambos a la muerte de Ezreb-can. [págs. 194-199]

El baile en el palacio de Makis, los reinos del genio y de su amigo Moka son extensiones o derivaciones del palacio de Lumineuse. Estamos de acuerdo con la teoría de Henri Lafon que concede al palacio la categoría de ciudad, puesto que ambos son lugares de encuentro y comunicación, compartimentados en espacios cada vez más pequeños, desde los lugares públicos más abiertos hasta los lugares privados más angostos, porque albergan un número de personajes cada vez más reducido⁴⁸⁷.

Les Sonnettes

Lo primero que nos llama la atención en *Les Sonnettes* es el discurso que mantiene el barón acerca del gusto, del arte, de la cultura y la comparación que establece entre lo nuevo y lo antiguo. Sin menospreciar la ciencia y las bellas artes de la época, aconseja tener en cuenta los modelos de la antigüedad. Son recomendaciones para su joven pupilo al que motiva para mantener correspondencia con París y así poder estar informado de las últimas innovaciones, de las más

⁴⁸⁷ Henri Lafon, *op. cit.*, págs. 85-86.

modernas creaciones, formándose en la crítica y desarrollando un gusto propio. Creemos que el contenido de este párrafo no está lejos de los discursos que desarrollaron arquitectos o filósofos acerca del gusto y conocimiento en arte, de las creaciones modernas respecto a las antiguas, comparándolas para observar sus progresos y sus deficiencias:

Il [le baron] me portait à entretenir des correspondances à Paris pour le nouveau dans tous les genres. « Le goût, disait-il, est une faveur du Ciel, comme les grâces; mais si l'art bien entendu peut ajouter aux grâces, le goût naturel n'a pas moins besoin de culture; il se raffine par le commerce du bon et du beau: jamais on n'a pensé plus délicatement que dans notre siècle; mais nos ouvrages ont moins de force que ceux des anciens, jamais les sciences n'ont été enseignées d'une méthode plus claire, ni plus simple, mais nous sommes moins heureux en découvertes. Il est bon qu'aux modèles de l'Antiquité vous joigniez les productions nouvelles, pour apprécier les unes et les autres, et pour juger avec sûreté de l'état présent des beaux-arts, de leurs progrès et de leurs décroissements. Il n'y a peut-être point de plaisir plus sensible pour l'esprit que celui de la comparaison, point de voie d'instruction plus facile ». [págs. 32-33]

Hemos ido viendo cómo el voyeurismo ocupaba un lugar, mayor o menor, más o menos explícito, en los textos que estamos estudiando. En *Les Sonnettes* asistimos a una escena de voyeurismo que, aunque azaroso –el azar siempre mitiga una acción– no deja de ser absoluto. En efecto, el azar ha querido que las ventanas de la habitación de Éléonore y de la de nuestro protagonista estén situadas frente a frente, en edificios colindantes; que los dos jóvenes se dispongan a leer un libro antes de dormir; que la noche sea calurosa para abrir las ventanas. Que los criados del joven se hayan marchado, que las velas de la criada de Éléonore iluminen lo suficiente su cuerpo mientras se desnuda; que, antes de marcharse, las deje sobre una mesa al lado de la cama de la joven. Todos estos elementos azarosos permiten al narrador, en primer lugar, ver cómo la joven se desviste, poco a poco, y en segundo lugar, una vez acostada, ver cómo se masturba. Se trata, pues, de un voyeurismo que transgrede al máximo el espacio de la intimidad de una persona: no sólo pone los ojos en su cuerpo desnudo sino en las

sensaciones que experimenta ese cuerpo y que transmite, en su doble juego, al *voyeur*:

Le soir de mon retour, un livre nouveau m'avait fait presser le moment de me retirer; j'avais renvoyé mes domestiques avec l'impatience d'un homme de mon âge et qui va dévorer une lecture intéressante. Ma chambre était sur le derrière de l'hôtel; un petit bruit me fait tourner la tête, j'aperçois dans un des appartements d'un hôtel voisin une beauté charmante et qui semblait âgée au plus de seize ans: elle entra en chantant et folâtrant. Une femme de chambre portait devant elle deux bougies; j'éteignis les miennes et j'ouvris doucement ma fenêtre. Quelque chose de plus fort que la curiosité me faisait souhaiter de discerner exactement tout ce que je voyais. Ah ! je n'en vis que trop ! Qu'on se figure un jeune homme assailli de désirs qu'il ne connaît pas, qu'il veut démêler et qui se confondent; qu'on le mette à ma place et qu'il essuie le charmant supplice de voir déshabiller en détail le plus beau corps qui ait été jamais. On ôte la robe, la finesse de la taille en devient mieux marquée; le mouchoir, ce gardien aussi jaloux que le dragon des Hespérides⁴⁸⁸, ne cache plus les pommes du jardin de l'Amour; à mesure que l'on délace le corset, les grâces s'échappent, elles ne sont plus couvertes que d'un voile léger; cette chaussure galante laisse bientôt voir une jambe faite au tout et d'une blancheur à éblouir. [...] Cependant elle se met au lit; mon bonheur voulut qu'il fit une extrême chaleur, les fenêtres restèrent ouvertes, les rideaux ne furent point tirés et la femme de chambre sortit, après avoir approché du lit une table avec les lumières. Ma jeune déesse prit sous son chevet une brochure et l'ouvrit. [págs. 40-42]

El narrador dedica al sexo de la joven una *Description de l'Île d'Amour* [págs. 43-44], que le servirá de metáfora para describir ese templo cuyo acceso « était réservé à un seul amant de lui ouvrir les portes [...] et d'y présenter les offrandes de tous les deux » [pág. 44]. La descripción de esta isla nos lleva a Citerea, la isla sagrada de Venus – después de su nacimiento, los Zéfiro la habían transportado allí⁴⁸⁹– a la

⁴⁸⁸ Conseguir las manzanas de oro de las Hespérides es la empresa número once de los doce trabajos de Hércules. Gea las había ofrecido a Hera como regalo por sus bodas con Zeus. Las manzanas eran custodiadas por las Hespérides, las Ninfas de Occidente. El árbol del que pendían estos frutos dorados estaba guardado por un monstruo, un dragón llamado Ladón. Hércules realizó un largo viaje en pos de estas manzanas hasta el país de los hiperbóreos, donde Atlante o Atlas sostenía sobre sus hombros las columnas del firmamento. Según una versión, Atlante cogió las manzanas y Hércules se quedó con ellas. Según otra, Hércules subió en persona al jardín de las Hespérides y mató al dragón de cien cabezas que custodiaba el árbol preciado.

⁴⁸⁹ La leyenda del nacimiento marino de Venus está revestida de truculencia. Urano (el cielo) y Gea (la Tierra) se aparearon para procrear a los primeros humanos (los titanes). Pero uno de sus hijos, Crono (el tiempo) o Saturno en la mitología romana, castró a su padre con una hoz y arrojó sus testículos al mar. De la espuma surgida

que peregrinan los amantes del cuadro de Watteau, *L'embarquement pour Cythérée*⁴⁹⁰, su primer trabajo para la Real Academia Francesa con el que ingresó en 1717, rompiendo cánones y estableciendo con su estilo lírico una nueva categoría de *fête galante*⁴⁹¹. Los personajes aparecen con trajes de época, pero Watteau los transporta a un mundo de fantasía. Vinculado al teatro y amigo de muchos actores, el cielo y el follaje semejan un decorado teatral. La libertad y desinhibición de que hacen gala en el cuadro amorcillos⁴⁹² y humanos se hace extensiva a los árboles, que crecen de forma salvaje y exuberante. El resplandor del cielo vespertino sugiere un melancólico contrapunto a lo alegre del tema. Da la impresión de que el día del amor habrá acabado cuando los enamorados retornen a la nave⁴⁹³ que los aguarda para devolverlos a la realidad.

Watteau conduce la mirada de derecha a izquierda siguiendo una línea que sube y baja como una frase musical. Por medio del hombre que sostiene un báculo, rompe el ritmo en el punto más alto. Estos quiebros rítmicos son usuales en la música –igual que la música puede evocarnos imágenes, los cuadros pueden hacernos oír música–. Las distintas parejas que integran la comitiva podrían entenderse como una sola, retratada en las fases sucesivas de un proceso psicológico, como los fotogramas de una película, y a la manera en que la pintura

nació Venus. Zéfiro, el viento del Oeste e hijo de la Aurora, es la suave brisa que impulsa a Venus hasta la costa. Se le representa abrazado a Cloris, su consorte, como en *El nacimiento de Venus* (Botticelli, 1484, Los Uffizi, Florencia), primera pintura renacentista de tema exclusivamente mitológico.

⁴⁹⁰ Kithira (o Cerigo), isla situada en el sur y un poco al oeste del cabo de Maléa. Consagrada a Afrodita en la antigüedad, los poetas la han convertido en el lugar por excelencia del placer y del amor.

⁴⁹¹ Traslación al lienzo de las distinguidas fiestas al aire libre tan populares en la sociedad cortesana del siglo XVIII. Las elegantes parejas practicaban complejos rituales de comportamiento que ocultaban discretamente deseos e intenciones.

⁴⁹² Los amorcillos son « divinidades » de la antigüedad que Watteau plasma en el lienzo. En la parte izquierda del lienzo hay un amorcillo jugueteo que intenta lanzar una flecha al revés a una pareja de enamorados (si los alcanzara, su amor se extinguiría), pero otro más benevolente frustra sus planes. Cansados de los dioses griegos, los artistas del rococó buscaban en la naturaleza su guía e inspiración y aludían a aquéllos sólo como juego o guiño romántico.

⁴⁹³ El velero se apresta para la travesía, pero no queda del todo claro si los enamorados se encuentran en Citera disponiéndose a volver a la realidad mundada o si zarpan hacia Citera, remota en la dorada distancia. Sin embargo, los amorcillos empujan al cortejo hacia el barco: obsérvese la nostálgica expresión de la muchacha en lo alto del montículo mientras mira atrás con añoranza.

medieval resolvía la temporalidad mediante escenas simultáneas. Hay una joven que juega con el abanico. La manera en que éste se sostuviera o se moviera constituía un lenguaje secreto con el que los enamorados (a veces sometidos a estricta vigilancia) se comunicaban. Un hombre coge flores para su enamorada. Las rosas, flores del amor, estaban consagradas a Venus⁴⁹⁴. La diosa está representada con su hijo Cupido, dios menor armado casi siempre con el arco y las flechas de que se vale para asaetear a los humanos y conseguir que se enamoren. La estatua parece casi viva, rasgo típico de Watteau, en cuyos cuadros las estatuas de piedra parecen a punto de tornarse en carne y hueso. Entre los objetos colocados al pie de la estatua se ven armas y armaduras, una lira y libros, que representan la guerra, las artes y el saber. Un amorcillo se dispone a ceñir a Venus una corona de laurel, *Amor vincit omnia*: el amor todo lo vence. Como en *Les Sonnettes*, donde el amor se declara entre los jóvenes, de modo que el joven irá a verla en varias ocasiones. Justine, la criada de Éléonore es la facilitadora de estos encuentros. Pasan juntos una noche y él se vuelve a su cuarto al amanecer, tras haber jurado verse a la noche siguiente:

A minuit, je me rendis à une porte du jardin de l'hôtel d'Éléonore: Justine m'y attendait; elle me conduisit, dans l'obscurité, à l'appartement de sa maîtresse. J'entre et je la vois [...] Justine m'avait remis la clef du jardin; à l'instant marqué, je volai dans les bras de ce que j'aimais. [pág. 52]

La puerta del jardín forma parte del « espacio de la clandestinidad del amor⁴⁹⁵ », del amor que a escondidas se desliza en la oscuridad de la noche para atravesar el límite arquitectónico entre dos viviendas y el límite social que impone la decencia.

Pero una noche, a la hora convenida, entró en los aposentos de Éléonore y, confundiéndola con Justine en la oscuridad, tomó en sus brazos a la criada. Cuando la verdadera amante apareció, los tres se

⁴⁹⁴ Según la mitología clásica, la rosa fue creada al tiempo que la diosa del amor. Con su belleza y fragancia exquisitas, es el símbolo del amor, y sus espinas recuerdan el dolor que éste puede acarrear.

⁴⁹⁵ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 80.

quedaron anonadados [pág. 61]. La situación sirve de pretexto al narrador para introducir la historia folletinesca de Justine, que ella misma le cuenta después de lo sucedido entre ellos: despojada de su hogar y de los suyos, se ve obligada a huir, siendo violada por unos soldados. En París la recoge una señora en la calle y la lleva a su casa, que resulta ser un prostíbulo. Justine compara los muebles con los rústicos a los que ella está acostumbrada y se queda admirada por las dependencias de la casa, revestidas de espejos en los que se ve continuamente reflejada:

Je serrai les mains de la dame inconnue et je la suivis. Nous entrâmes à deux pas de là dans une maison dont les appartements étaient des plus brillants; je me voyais de tous côtés dans les glaces: quelle comparaison avec les meubles de nos maisons rustiques! [pág. 66]

Justine nos cuenta cómo fue instalada y cómo supo dónde se encontraba:

[...] la dame qui m'avait introduite [...] me fit sortir pour me conduire à une petite chambre éloignée, où elle me laissa, après m'avoir dit qu'elle me reverrait dans la journée et que je ne manquerais de rien. Une vieille fille, quelques moments après, m'apporta à manger; je lui demandai où j'étais.

« Comment, dit-elle, vous ne savez pas que vous êtes chez Melle C... doyenne des chœurs et conseil de l'Opéra ! C'est ici un des meilleurs bureaux de Paris; votre fortune est faite si notre maîtresse vous prend en affection, comme il paraît: elle m'a recommandé d'avoir de vous tous les soins possibles. Ma chère fille, me dit-elle, bénissez le Ciel de vous avoir adressée à une aussi bonne maison ». [págs. 66-67]

El caso es que la mujer le aplica un « específico » que restaura la virginidad. Más tarde entra un hombre –Melle C... ya le había impedido antes tocar a Justine– que destruye la obra del « específico » sobre una *chaise longue*. [pág. 69]

Melle C... quiere hacer negocio con Justine. Por eso le traen las mejores ropas, la perfuman, la arreglan. Luciendo todos sus encantos, Melle C... la lleva a otros aposentos y allí aparece un prelado por una puerta que daba a una escalera disimulada. Después de hacer el amor

con Justine, cenan y Melle C... cierra el trato con el prelado: Justine será suya.

Al convertirse en amante del prelado, la fortuna de Justine cambió, recibiendo unos cuidados y una educación que la redimirían de su triste pasado pueblerino:

La C... me mit dans une chambre voisine, qu'elle me dit être la mienne: je tombais des nues, je n'avais jamais eu de rêve pareil; cette chambre était aussi belle que les appartements qui m'avaient surprise en entrant. Je dormis dans un lit magnifique et meilleur encore. Le lendemain, la C... me réveilla en m'apportant un écrin de pierreries dont elle m'enseigna l'usage; mon amant me les envoyait. Je me levai, on prit sur moi la mesure d'un habit superbe que je mis dès le soir même. J'eus des maîtres de musique, de danse, et tous ceux enfin qui sont nécessaires pour suppléer à l'éducation du village et pour enseigner les bagatelles agréables qui forment les femmes. Que vous dirai-je ? dans six mois, leurs leçons et celles de l'habile C..., la conversation de mon amant, ces soupers délicats, l'envie de plaire qui nous est si naturelle me rendirent telle que je croyais avoir changé d'être. [pág. 72]

El prelado tiene que marcharse de París y disfraz a Justine para que vaya con él. Aunque tienen que disimular durante el día, pasan juntos muchas noches, hasta que se queda embarazada; entonces la envía a una mujer de confianza para que tenga el hijo. Un nuevo traslado del prelado los aleja, y finalmente ella se da cuenta de que él ya no la quiere como amante por causa del inoportuno embarazo. La mujer que la había ayudado a tener el hijo la recomienda a Mme de Plagnol para quien sigue trabajando. [pág. 73]

Si los párrafos que acabamos de citar no contienen descripciones pormenorizadas del espacio interior, la historia alcanza su momento cumbre en la casa del duque, donde aquéllas sí van a mostrarnos todo un montaje enmarañado de hilos, básculas y campanillas.

El « voyeurismo » en casa del duque ya no se produce por azar, sino que es intencionadamente perverso e incluso se podría calificar como promiscuo, puesto que permite atender a varias parejas a la vez. Es verdad que no es la vista la que disfruta de las escenas sino el oído – habría que inventar la palabra « écouterisme »—. Según Michel Delon,

esta novela puede ser una de las fuentes de Nerciat al escribir *Félicia* e idear el laberinto de Sir Sydney. En efecto, en ambas casas, hay una instalación oculta tras los muros y concebida para el espionaje erótico⁴⁹⁶.

Por otra parte, se trata de la sustitución de un placer por otro, la fogosidad de la juventud por la decadencia física que imposibilita las relaciones sexuales pero no el deseo de ver cómo otros las mantienen. El duque, además, padece insomnio, ¿cómo pasar mejor las noches si no es observando a los demás? Creemos, no obstante, que el duque disfrutaba más atrayendo sus « presas » a sus dominios para jugar con ellas sin su consentimiento que con el objetivo erótico en sí. Sus invitados son títeres cuyos hilos maneja el duque, haciéndoles participar como músicos de una verdadera orquesta tocando « himnos al Amor ».

De la distribución del castillo del duque, sabemos que disponía de treinta o cuarenta habitaciones de invitados, a los que instalaba de forma alternativa atendiendo a su sexo; las llaves eran comunes, pero los cerrojos eran desconocidos. En cuanto al mobiliario, las camas de las mujeres eran plegables y elásticas, pero hasta un determinado punto, de forma que se necesitaban dos pesos iguales, cada uno correspondiente al de una persona normal, para que funcionara el resorte de las camas:

Sous chacun de ces lits était placée une bascule; une des extrémités touchait au-dessous du lit, et y était attachée à l'endroit du centre de gravité. L'autre bout répondait entre le chevet et la muraille. À cette dernière extrémité des bascules, on avait ajusté des fils d'archal, qui, au moyen d'autres petites bascules de renvoi, telles qu'on en use pour les sonneries des horloges, allaient remuer dans un appartement éloigné, des sonnettes correspondantes. Cet appartement, séparé des autres, était celui du duc; les sonnettes étaient placées alentour; chacune avait son étiquette et portait le nom des dames qui occupaient alors les chambres. Les tons étaient distincts et en accord; dans le silence de la nuit, leur variété et leurs rencontres différentes faisaient un carillon si agréable, qu'on eût cru entendre des hymnes à l'Amour. Les sons étaient une vive représentation des mouvements qui les occasionnaient: au commencement mesurés, ensuite rapides, peu après confondus,

⁴⁹⁶ Michel Delon, *op. cit.*, pág. 384.

plus marqués enfin, se ralentissant et cessant par degrés. Le duc arrêta à son gré l'effet de ces sonnettes: comme il était sujet aux insomnies, il avait inventé ce jeu pour se récréer. [pág. 79]

A la hora de cenar, sabemos que el mismo orden de distribución de las habitaciones reina en la mesa. El duque gustaba de la buena mesa y el lujo presidió la que ofreció a sus invitados, que por otra parte ya se habían emparejado. Nuestro joven pone los ojos en una mujer casada:

[...] je rejoignis la compagnie du château et les plaisirs qui s'empresaient à remplir nos moments en devinrent mille fois plus piquants pour moi. Nous fîmes grande chère au souper; le duc l'aimait et son luxe était bien entendu. Je m'aperçus dès le soir que chacun des convives s'était arrangé; il n'y avait presque pas de cœurs désassortis: le duc présidait encore à ces distributions et marquait à table les places suivant l'ordre des appartements. Quant à moi, je me trouvai près de la présidente D.B. [...] [pág. 81]

Como la habitación de la mujer estaba al lado de la suya, se introduce fácilmente en ella:

La main de la présidente m'appartenait à bien des titres; je la conduisis à son appartement, qui était, suivant l'ordre, à côté du mien. [...] Nous convînmes que dans deux heures je me rendrais chez elle pour me justifier.

[...] je passai chez la présidente. Une petite lampe ne fournissait qu'une faible lueur pour indiquer le lit où je trouvai cette dame; elle m'admit auprès d'elle, et à toutes les justifications que je désirais, je fus le moins criminel et le plus heureux des hommes. [págs. 83-84]

Vuelve a su habitación al amanecer. Poco después, aún dormía cuando un criado vino a buscarle; el duque quería hablarle. Sorprendido al comprobar que el anfitrión sabía que había pasado la noche con la presidenta, éste le confía su trama:

« Cessez d'être étonné, reprit-il en riant, je sais une partie de ce qui se passe chez moi, en vertu d'un talisman que fit un habile enchanteur en bâtissant ce château » [...] Enfin le duc, tirant les cordons d'un petit rideau qui régnait autour de sa chambre, je vis cette multitude de sonnettes dont j'ai parlé, avec les étiquettes. Le duc m'expliqua leurs dispositions, le mécanisme des lits et l'usage des clefs communes: « Outre la nécessité, dit-il, d'avoir fait les lits élastiques, pour l'effet que

vous voyez qui en résulte, vous devez encore avoir senti la bonté qui provient de leur ressort ». [págs. 87-88]

El duque, al compartir su secreto con nuestro protagonista, rompe en parte el secretismo de su transgresión que vulnera la intimidad de las habitaciones de sus invitados. Pero también le confiesa que otros hombres, casados, supieron del juego y no por eso dejaron de experimentarlo, claro está, sin sus mujeres. El caso es que, por discreción, no se ha divulgado el secreto, como tampoco se divulgará el del laberinto de Sydney en *Félicia*:

« [...] je veux que vous changiez ce soir d'appartement; j'ai invité la femme de mon bailli, elle doit coucher au château ce soir, vous serez voisins, et je crois que le bailli ne s'en trouvera pas si bien que sa femme » Le duc me dit ensuite que quand il invitait des dames, il n'invitait pas les maris; que si pourtant ils accompagnaient leurs femmes, il les logeait séparément, ce qui s'accordait avec l'usage, et qu'il se gardait bien d'apprendre aux maris le mystère des sonnettes; que ceux qui l'avaient su avant l'hymen n'en venaient pas moins le voir, mais sans leurs femmes. Qu'enfin, par la discrétion des hommes, ce secret n'avait point jusqu'alors été divulgué.
[...] Le duc n'avait d'autre intérêt que d'établir un commerce de plaisir entre lui et ceux qui venaient le visiter. [pág. 89]

Y esto último es lo que hace el duque con el joven, prepararle un nuevo encuentro amoroso, esta vez también con una mujer casada. Es decir, que el duque confía a otros las empresas amorosas que él mismo habría llevado a cabo de haber podido consumarlas.

Llega la dama y enseguida empatiza con el joven. Tras un pequeño acercamiento frustrado en el jardín, llegó la hora de acostarse y el galán no había conseguido quedar con su dama, así que se aventuró a entrar en su habitación, tras asegurarse de cuál era. Sigue una descripción de su itinerario en la habitación, a tientas por la oscuridad: la cortina de la ventana, mesas, una chimenea, un sillón, un miriñaque, la cabecera de la cama. Una vez se deslizó al lado de la mujer deseada, ésta le confundió con su marido hasta que se dio cuenta de la diferencia:

Les dames s'étaient retirées avant nous; je n'avais rien pu arranger avec la baillive, et je craignais de me tromper d'appartement; un domestique me l'enseignait, en me conduisant à celui qui m'était nouvellement destiné. [...] je gagnai la porte désirée, que j'ouvris avec la clef commune dont je m'étais muni. J'entrai, et je refermai avec beaucoup de précaution.

[...] je pris à gauche, après avoir fait quelques pas je trouvai un rideau, je l'écartai avec vivacité, et j'avançai la main; mais je ne rencontrai qu'une fenêtre. En continuant mes voyages, je trouvai ce que je ne cherchais point, des tables, une cheminée; je donnai du pied dans un fauteuil, je chancelai et je tombai au milieu dans les cercles d'un panier. [...] le lit était proche, je reconnus les environs du chevet, et de peur de plus mauvaise aventure, je me hâtai de me glisser aux côtés de la femme du bailli. [pág. 96]

El duque propone a su confidente convertirse en auditor de las aventuras nocturnas de otros hombres (¿« écouterisme » compartido ?), papel que acepta, escondiéndose detrás de un tapiz. Para más morbo, he aquí que llega el vizconde de L... a quien él había dejado la presidenta. [pág. 102]

La novela tiene un final feliz, quizás para que el protagonista no siga la misma marcha trepidante del duque. En ese sentido, la carta que recibe de Éléonore le salva de un final abocado a la decadencia física y mental. El amor, que todo lo redime, celebra dos matrimonios: el de los jóvenes y el del barón con la madre de Éléonore.

La Petite Maison

Esta obra es, sin duda, la que más información aporta a nuestro estudio. Desde el punto de vista estrictamente artístico, ofrece un repertorio variado de los creadores del momento, obviamente los más solicitados por su prestigiosa firma. No obstante, según Bruno Pons, *La Petite Maison* « rend surtout compte de la transformation des esprits vers 1750-1758, et la quête d'un authentique art moderne⁴⁹⁷ ».

En efecto, si hasta entonces los creadores habían cedido con demasiada facilidad a los caprichos de los que encargaban los proyectos o bien los habían dejado en manos de intermediarios sin los conocimientos adecuados, ahora los que invierten altas sumas en

⁴⁹⁷ Jean-François de Bastide, *op. cit.*, pág. 91.

proyectos de lujo, prefieren confiarlos plena y directamente a los artistas, como Trémicour en su *petite maison*:

[...] sa maison a été entièrement laissée aux artistes qui comptent dans les années 1750. Ainsi plus qu'une maison particulière décrite, la petite maison de Trémicour paraît être inspirée de plusieurs réalisations qui ont marqué les contemporains, d'un moment où se fait jour un contraste saisissant entre une architecture moderne classique, tandis que les objets demeurent rococo⁴⁹⁸.

Desde el punto de vista literario, la historia de *La Petite Maison* al igual que la de *Point de lendemain*, está construida sobre una visita a los lugares donde habita el seductor o la seductora. Henri Lafon dice que la estructura de esta «seducción a través del lugar» es una especie de trampa, ya que el lugar ha sido preparado, «manipulado» por quien lo habita –«personaje-agente»– para que cause sus efectos «afrodisíacos» sobre quien lo visita –«personaje-paciente»–, de modo que al producirle placeres inmediatos cada vez mayores, le llegue el deseo sexual⁴⁹⁹.

En ambas el recorrido por el exterior y por el interior de las residencias se convierte en un itinerario representativo de la seducción, que va progresando paralela y gradualmente a medida que las visitan⁵⁰⁰. Como dice Michel Delon, importa menos saber si el libertinaje triunfa después de todo que comprobar cómo los objetos –decoraciones, obras de arte– influyen en las personas⁵⁰¹.

Lydia Vázquez sustenta también la idea del itinerario galante de *La Petite Maison*, en el que Mélite, a pesar de todas las precauciones que toma, termina cayendo en su propia trampa⁵⁰².

Pero comencemos nuestro recorrido desde el principio, como conocedores de la historia, deteniéndonos sólo en aquellos aspectos que

⁴⁹⁸ *Ibid*, pág. 92.

⁴⁹⁹ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 205.

⁵⁰⁰ Michel Delon, *op. cit.*, pág. 381.

⁵⁰¹ Michel Delon, Pierre Malandain, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1996, pág. 385.

⁵⁰² Lydia Vázquez, *op. cit.*, págs. 126-128.

directamente tengan que ver con el espacio arquitectónico, con la distribución y la decoración de la casa de Trémicour.

La entrada a la casa se produce por una escalinata (*perron*) que conduce a un gran vestíbulo (*vestibule*), desde donde el marqués hace signo a los criados para que se retiren a la zona de servicios (*commun*). Después hace pasar a Méliete a un salón (*salon*) que da al jardín: no hay en el mundo otro salón como éste: el marqués se da cuenta de la impresión de sorpresa que ha causado en su invitada, así que deja a su invitada el tiempo necesario para admirarlo. De este modo se nos describe este « salón voluptuoso », hasta el punto de que infunde ideas de ternura relacionadas con su dueño. De forma circular, con la bóveda pintada por Noël Hallé, los revestimientos son de color lila (como la tapicería) y enmarcan bellos espejos; los dinteles, pintados por el mismo artista, representan temas galantes. El brillo del oro resalta la belleza de la escultura, distribuida con gusto:

Enfin ils arrivèrent au bas d'un perron qui conduit à un vestibule assez grand, d'où le marquis renvoya les valets au commun par un signe. Il la fit passer tout de suite dans un salon donnant sur le jardin, et qui n'a rien d'égal dans l'univers. Il s'aperçut de la surprise de Méliete, et lui permit alors d'admirer. En effet, ce salon est si voluptueux qu'on y prend des idées de tendresse en croyant seulement en prêter au maître à qui il appartient. Il est de forme circulaire, voûté en calotte peinte par Hallé; les lambris sont imprimés couleur de lilas, et enferment de très belles glaces; les dessus de portes, peints par le même, représentent des sujets galants. La sculpture y est distribuée avec goût, et sa beauté est encore relevée par l'éclat de l'or. Les étoffes sont assorties à la couleur du lambris. [págs. 111-112]

Vemos cómo el narrador describe la estancia desde lo más grande –la forma del salón–, a lo más pequeño, inventariando de forma concéntrica el contenido del círculo: bóveda – paredes – espejos – dinteles – escultura – tapicería. Para resaltar el valor del salón, el narrador nos deja la firma de Hallé, como pintor de motivos galantes. Y, en fin, menciona un creador de prestigio, que hubiese corroborado el buen gusto y la perfecta realización de la obra: « En un mot, Le Carpentier n'aurait rien ordonné de plus agréable et de plus parfait ». [pág. 111]

Como está anocheciendo, un negro enciende treinta velas de una araña y candelabros de porcelana de Sèvres trabajados con arte y provistos de soportes de bronce dorado. La luz, al reflejarse en los espejos, produjo el efecto de que la estancia era más grande y multiplicó a Trémicour el objeto de su impaciente deseo:

Le jour finissait: un nègre vint allumer trente bougies que portaient un lustre et des girandoles de porcelaine de Sève artistement arrangées et armées de supports de bronze dorés. Ce nouvel éclat de lumière, qui reflétait dans les glaces, fit paraître le lieu plus grand et répéta à Trémicour l'objet de ses impatients désirs. [pág. 112]

En el siguiente párrafo el narrador avala el conocimiento del arte que Mérite posee para apreciar enseguida el talento de los artistas que habían dejado su firma en casa de Trémicour. Reconoce, además, que gracias al reconocimiento de las obras de arte por parte de algunas mujeres, los artistas dejan su nombre en los anales de la historia, lo que otras impedirían por gusto de las naderías. Creemos que el autor está aludiendo a las mujeres con influencia que ejercían de mecenas desde sus *Salons* donde reunían a artistas, filósofos, escritores y políticos, entre otros.

Bastide pone en boca de su personaje femenino sus propias consideraciones sobre arte; así aplaude « la ligereza del cincel del ingenioso Pineau » en su obra escultórica, « los talentos de Dandrillon⁵⁰³ » al cincelar los detalles más imperceptibles de la carpintería y de la escultura. Y centrándose ya en el personaje, dándole protagonismo por encima de cualquier elogio a los artistas, el narrador corrobora las alabanzas que Mérite dirige a Trémicour por su buen gusto al elegir a los artistas, lo que por otra parte la perjudica por dar alas al seductor, henchido de vanidad:

⁵⁰³ Pierre Bertrand Dandrillon (1725-1784), pintaba cuadros y hacía trabajos de dorados –pies de mesa, contornos, dinteles, adornos de chimeneas y muebles– por encargo de nobles y burgueses, parroquias o conventos, que podían alcanzar precios elevados. Compuso una *Vue du port de Bordeaux* bajo Luis XVI, siguiendo la moda de final de siglo de recrear los puertos en la pintura.

[...]elle appréciait d'un coup d'œil le talent des plus fameux artistes, et eux-mêmes devaient à son estime pour les chefs-d'œuvre cette immortalité que tant de femmes leur empêchent souvent de mériter par leur amour pour les riens. Elle vanta la légèreté du ciseau de l'ingénieur Pineau, qui avait présidé à la sculpture; elle admira les talents de Dandrillon, qui avait employé toute son industrie à ménager les finesses les plus imperceptibles de la menuiserie et de la sculpture; mais surtout, perdant de vue les importunités auxquelles elle s'exposait de la part de Trémicour en lui donnant de la vanité, elle lui prodigua les louanges qu'il méritait par son goût et son choix. [págs. 112-113]

El salón ha despertado el interés en Mélite y quiere seguir visitando la casa. A su vez, el marqués está encantado, seguro de que si esta estancia ha causado tanta admiración en su invitada, más aún le causarán otros objetos que la aguardan. Trémicour « se guardó de impedirle que corriera a su destino »: el seductor está convencido de su poder y de que el recorrido terminará con su triunfo, el « destino » de la mujer, perder la apuesta en brazos del anfitrión:

Elle se leva pour voir la suite des appartements. Le marquis, qui l'avait vue si touchée des seules beautés du salon, et qui avait mieux à lui montrer, espéra que des objets plus touchants la toucheraient davantage, et se garda bien de l'empêcher de courir à sa destinée. Il lui donna la main, et ils entrèrent à droite dans une chambre à coucher. [pág. 114]

Desde el punto de vista de la distribución⁵⁰⁴, el narrador marca la orientación de las dependencias e incluso la de los muebles: « entraron a la derecha en una habitación », « un nicho situado frente a una de las ventanas que da al jardín », etc. Asimismo nos da cuenta de los materiales utilizados –sea tejido, madera, mármol– y de la profusión de sus colores.

Podemos observarlo en la descripción de la nueva dependencia: la habitación es cuadrada y *à pans*, es decir, revestida con paneles de madera. Una cama de pequín *jonquille* –amarillo vivo, como el de la flor del junquillo– engalanada con los más bellos colores, está empotrada en

⁵⁰⁴ Lydia Vázquez reprodujo el plano de la *petite maison* de Bastide en su artículo « *La petite maison ou l'art de séduire raisonnablement* » en *Narrativa francesa en el siglo XVIII*, Alicia Yllera, Mercedes Boixareu ed., Universidad Nacional a Distancia, Madrid, 1988, págs. 381-396. Michel Delon lo reproduciría más tarde en la edición de 1995 de Folio, pág. 211.

un nicho situado frente a una de las ventanas que da al jardín. Hay espejos en los cuatro ángulos de la estancia, haciéndola más grande y dándole más movimiento y color al paso de sus ocupantes. El techo de la habitación es una bóveda en cuyo centro hay un cuadro de Pierre dentro de un marco circular, que representa *Hercule dans les bras de Morphée, réveillé par l'Amour*, un tema muy apropiado para reinar sobre un dormitorio, de modo que pueda contemplarse desde la cama. Todos los revestimientos son de color amarillo claro –como el del azufre–; el parquet es de marquetería donde se combinan la madera de amaranto –color caoba– y de cedro –color claro–, los mármoles azul turquesa. Bajo los cuatro espejos hay consolas de mármol sobre las cuales destacan bronce bonitos y porcelanas; por último, reflejando las ideas que por todas partes aparecen expresadas en esta casa, bonitos muebles de formas diversas incitan a los espíritus más fríos a percibir un poco de la voluptuosidad que anuncian.

Cette pièce est de forme carrée et à pans; un lit d'étoffe de pékin jonquille chamarrée des plus belles couleurs est enfermé dans une niche placée en face d'une des croisées qui donnent sur le jardin. On n'a point oublié de placer des glaces dans les quatre angles. Cette pièce, d'ailleurs, est terminée en voussure qui contient dans un cadre circulaire un tableau où Pierre a peint avec tout son art Hercule dans les bras de Morphée, réveillé par l'Amour. Tous les lambris sont imprimés couleur de soufre tendre; le parquet est de marqueterie mêlée de bois d'amarante et de cèdre, les marbres de bleu turquin. De jolis bronzes et des porcelaines sont placés, avec choix et sans confusion, sur des tables de marbre en console distribuées au dessous des quatre glaces; enfin de jolis meubles de diverses formes, et des formes les plus relatives aux idées partout exprimées dans cette maison, forcent les esprits les plus froids à ressentir un peu de cette volupté qu'ils annoncent. [págs. 114-115]

A estas alturas, Mélite empieza ya a flaquear, ni siquiera se atreve a emitir elogios. Al entrar en una dependencia contigua, se topa con otro peligro: se trata de un *boudoir*, la estrella de las estancias galantes que, ya dice el narrador, no es necesario ni nombrar porque se sabe lo que es apenas se entra en él. Todas las paredes están revestidas de espejos, cuyas juntas están camufladas bajo troncos de árboles artificiales esculpidos, agrupados y cubiertos de hojas con un arte

admirable. Estos árboles están dispuestos de modo que parecen formar un *quinconce* –es decir, en grupos de cinco de los que cuatro están en los cuatro ángulos del *boudoir* y el quinto en el centro–. Cubiertos de flores, sostienen candelabros cuyas velas producen una luz graduada en los espejos, gracias a unas gasas más o menos tupidas que se han extendido sobre ellos en el fondo de la estancia, magia que armoniza tan bien con el efecto óptico que uno cree estar en un *bosquet* natural iluminado con la ayuda del arte. El *boudoir* se convierte en una « máquina » que carga el espacio de profundidad, asediando al cuerpo con una decoración sugestiva⁵⁰⁵.

Sigamos pues el asedio al cuerpo de Méliete. Situada en un nicho, la otomana, especie de *lit de repos* que reposa sobre un entarimado de palo de rosa con compartimentos, está enriquecida con cenefas de oro mezcladas con verde, y provista de cojines de diferentes tamaños. El contorno y el techo de este nicho están también revestidos de espejos; por último la carpintería y la escultura están pintadas con un color combinado con los diferentes objetos que representan, y que también ha aplicado Dandrillon, de manera que exhala el aroma a violeta, a jazmín y a rosa.

Toda esta decoración descansa sobre un tabique de poco espesor, alrededor del cual hay un pasillo bastante espacioso, donde Trémicour había situado unos músicos, lo cual nos indica que el sonido que ellos producen se oye perfectamente desde aquí: una vez más, se invade el campo de los sentidos para que seduzcan, primero el cuerpo, luego el espíritu. La vista, el olfato, el oído reciben por todas partes mensajes motivadores que calan la piel y producen sensaciones:

Méliete n'osait plus rien louer; elle commençait même à craindre de sentir. [...] Elle entra dans une pièce suivante, et elle y trouva un autre écueil. Cette pièce est un boudoir, lieu qu'il est inutile de nommer à celle qui y entre, car l'esprit et le cœur y devinent de concert. Toutes les murailles en sont revêtues de glaces, et les joints de celles-ci masqués par des trocs d'arbres artificiels, mais sculptés, massés et feuillés avec un art admirable. Ces arbres sont disposés de manière qu'ils semblent former un quinconce; ils sont jonchés de fleurs et chargés de girandoles

⁵⁰⁵ Michel Delon (dir.), « Boudoir », *op. cit.*, pág. 167.

dont les bougies procurent un lumière graduée dans les glaces, par le soin qu'on a pris, dans le fond de la pièce, d'étendre des gazes plus ou moins serrés sur ces corps transparents, magie qui s'accorde si bien avec l'effet de l'optique que l'on croit être dans un bosquet naturel éclairé par le secours de l'art.[pág. 115]

En *L'invention du boudoir*, Delon compara la estructura de esta última frase, larga y complicada, con la decoración que confunde la realidad con su reflejo, la naturaleza y el artificio, « peut-être aussi l'amour et le désir, la durée et le moment⁵⁰⁶ ».

En la descripción del mobiliario, percibimos la acumulación de materiales, formas y colores en el ambiente perfumado que rodea la otomana, « *espèce de lit* pour des espèces de passion qui ne durent que l'espace d'un caprice⁵⁰⁷ »:

La niche où est placée l'ottomane, espèce de lit de repos qui pose sur un parquet de bois de rose à compartiments, est enrichie de crépines d'or mêlées de vert, et garnie de coussins de différentes calibres. Tout le pourtour et le plafond de cette niche sont aussi revêtus de glaces; enfin la menuiserie et la sculpture en sont peintes d'une couleur assortie aux différents objets qu'elles représentent, et cette couleur a encore été appliquée par Dandrillon, de manière qu'elle exhale la violette, le jasmin et la rose. Toute cette décoration est posée sur une cloison qui a peu d'épaisseur, et autour de laquelle règne un corridor assez spacieux, dans lequel le marquis avait placé des musiciens. [pág. 116]

A propósito de los materiales olorosos que utilizaba Dandrillon en sus obras, la profesora Vázquez dice que el pintor perfumaba sus pinturas según el motivo representado, para así evocar su olor y provocar dos placeres estéticos al mismo tiempo. Bastide cita los cuadros de Dandrillon que sugieren olores a un lector advertido y conocedor de la estética sensualista de la época. Estas fragancias no puede faltar en la seducción de Méliete, en una casa que exhala olores, olores que hacen exhalar suspiros⁵⁰⁸.

Méliete, extasiada por la belleza del *boudoir*, *ce lieu charmant*, se mantuvo callada recorriéndolo durante más de un cuarto de hora, mientras pensaba en el peligro al que exponían los fingidores utilizando

⁵⁰⁶ Michel Delon, *op. cit.*, pág. 28.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ Lydia Vázquez, *op. cit.*, págs. 137-138.

todas las artes a su alcance. Ella misma finge el sentimiento contrario porque no quiere que Trémicour perciba su debilidad; para ayudarse, se aleja un poco y simula ajustarse un alfiler del peinado en uno de los espejos. Al hacerlo, cae en su propia trampa: el marqués, aprovechando la situación, se coloca delante del espejo que hay enfrente, de modo que puede mirarla a placer:

Mélite était ravie en extase. Depuis plus d'un quart d'heure qu'elle parcourait ce boudoir, sa langue était muette, mais son cœur ne se taisait pas: il murmurait en secret contre des hommes qui mettent à contribution tous les talents pour exprimer un sentiment dont ils sont si peu capables.

Mélite doutait de sa sincérité, mais elle voyait du moins qu'il savait bien feindre, et elle sentait que cet art dangereux expose à tout dans un lieu charmant. Pour se distraire de cette idée, elle s'éloigna un peu de lui et s'approcha d'une des glaces, feignant de remettre une épingle à sa coiffure. Trémicour se plaça devant la glace qui était vis-à-vis, et par cet artifice, pouvant la regarder encore plus tendrement sans qu'elle fût obligée de détourner les yeux, il se trouva que c'était un piège qu'elle s'était tendu à elle même.[pág. 117]

Trémicour empieza a ver los resultados de su asedio artístico y sigue atacando: da la señal a los músicos en el pasillo para que toquen un concierto encantador que desconcierta a Mélite –el narrador juega con las palabras–. Sólo escucha un momento, pues quiere alejarse del temible lugar. Michel Delon hace una apreciación sobre estas zonas de la casa que funcionan como los bastidores de un teatro, ocupados por personajes que están esperando el aviso para actuar pero que jamás entran en escena. Trabajan como una comparsa, un coro invisible. Como veremos también en los jardines, en el pasillo de la *petite maison* de Trémicour hay músicos que tocan sus instrumentos sin ser vistos, como hay criados en algún lugar oculto pero lo suficientemente cerca como para acudir a servir al señor a una señal suya⁵⁰⁹.

Mélite camina hasta llegar a una nueva estancia aún más deliciosa que todo lo que había visto ya. Trémicour podría aprovechar el momento, cerrar la puerta, pero prefiere esperar para ver cómo « los progresos del placer » llevan a la victoria:

⁵⁰⁹ Michel Delon, *op. cit.*, pág. 383.

L'air qu'il venait de prendre la désarma; il vit que le moment était décisif; il fit un signal, et à l'instant les musiciens placés dans le corridor firent entendre un concert charmant. Ce concert la déconcerta; elle n'écoula qu'un instant, et voulant s'éloigner d'un lieu devenu redoutable, elle marcha et entra d'elle-même dans une nouvelle pièce plus délicieuse que tout ce qu'elle avait vu encore. Trémicour eût pu profiter de son extase et fermer la porte sans qu'elle s'en aperçût pour la forcer à l'écouter; mais il voulait devoir les progrès de la victoire aux progrès du plaisir. [págs. 118-119]

Se trata del cuarto de baño, que es descrito al detalle, con los nombres de los artistas que han intervenido en su decoración, distribuida con gusto, con inteligencia. Los materiales son valiosos: mármol, porcelana, muselina. La firma de Perot⁵¹⁰ está en los arabescos –a partir de los dibujos de Gillot⁵¹¹– de los revestimientos de la pared. La de Caffieri⁵¹² en las plantas marítimas de bronce. Se entremezclan. *pagodes*⁵¹³, cristales y conchas que se añaden al conjunto: como hemos visto, la variedad de la decoración es importante para evitar la monotonía. La dependencia tiene dos nichos, en uno hay una bañera, en el otro una cama de muselina de las Indias bordada y adornada con borlas:

Cette nouvelle pièce est un appartement de bains. Le marbre, les porcelaines, les mousselines, rien n'y a été épargné; les lambris sont chargés d'arabesques exécutées par Perot, sur les dessins de Gilot, et contenues dans des compartiments distribués avec beaucoup de goût. Des plantes maritimes montées en bronze par Cafieri, des pagodes, des cristaux et des coquillages, entremêlés avec intelligence, décorent cette salle, dans laquelle sont placées deux niches, dont l'une est occupée par

⁵¹⁰ Según la nota biográfica de Bruno Pons, págs. 108-109 de Jean-François de Bastide, *La Petite Maison, op. cit.*, y la nota 1 de la pág. 118 que incluye Michel Delon en la edición de Vivant Denon, *Point de lendemain, suivi de*, Jean-François de Bastide, *la Petite Maison, op. cit.*, pág. 200, se trata de Alexis Peyrotte (1699-1769), pintor del rey y decorador. Se conservan sus trabajos realizados entre 1751 y 1753 en la sala del Consejo del *château de Fontainebleau*.

⁵¹¹ Claude Gillot (1673-1722), pintor. Entre 1704 y 1708 Antoine Watteau trabaja en su taller; Gillot le confiesa su gusto por el teatro de la feria y la Commedia dell'Arte. En 1715 entra en la *Académie Royale* como pintor de historia.

⁵¹² Philippe Caffieri (1714-1774), escultor y cincelador de origen napolitano. Se asoció con su padre Jacques Caffieri (1678-1755), de tal modo que es difícil saber la autoría de uno y otro en las primeras obras. Philippe trabajó el bronce imprimiendo en sus creaciones el estilo *grec*, primera fase del neoclásico.

⁵¹³ Figuritas chinas de porcelana con la cabeza móvil.

une baignoire, l'autre par un lit de mousseline des Indes brodée et ornée de glands en chaînettes. [págs. 118-119]

En cuanto a la distribución interna del cuarto, dentro de la estancia, pero independiente –curiosamente y a diferencia de nuestro país, en Francia se sigue conservando esta distribución–, está el *cabinet de toilette*. Igual que antes, sabemos quién es el autor de los revestimientos: Huet, que ha pintado frutas, flores y pájaros exóticos, entremezclados con guirnaldas y medallones, en los que Boucher ha creado camafeos con temas galantes, así como en los dinteles de las puertas. El tocador de plata es de Germain⁵¹⁴. Los cuencos de porcelana, de color azul fuerte realizado con oro, contienen flores naturales que sin duda perfuman el ambiente. Los muebles de venturina⁵¹⁵, tapizados con telas del mismo color, terminan de dotar al conjunto de un encanto extraordinario. La parte superior de la estancia termina con una cornisa de perfil elegante, cubierta por una campana de escultura dorada, que marca el borde de un luquete (casquete esférico) rebajado donde hay un mosaico de oro y flores pintadas por Bachelier:

À côté est un cabinet de toilette dont les lambris, ont été peints par Huet, qui y a représenté des fruits, des fleurs et des oiseaux étrangers, entremêlés de guirlandes et de médaillons dans lesquels Boucher a peint en camaïeux de petits sujets galants, ainsi que dans les dessus de porte. On n'y a point oublié une toilette d'argent par Germain; des fleurs naturelles remplissent des jattes de porcelaine gros bleu rehaussée d'or. Des meubles garnis d'étoffes de la même couleur, dont les bois sont d'aventurine appliqués par Martin, achèvent de rendre cet appartement digne d'enchanter des fées. Cette pièce est terminée dans sa partie supérieure par une corniche d'un profil élégant, surmontée d'une campane de sculpture dorée, qui sert de bordure à une calotte surbaissée contenant une mosaïque en or et entremêlée de fleurs peintes par Bachelier. [pág. 119]

Mélite no puede más, se siente sofocada y tiene que sentarse:

⁵¹⁴ François Thomas Germain (1726-1791), orfebre como su padre, François-Thomas Germain, que murió en 1748, del que heredó el título de escultor orfebre del rey. Autor de obras en bronce dorado muy importantes, como la chimenea del palacio *Bernstorff* de Copenhague (1756) y los apliques de luz del *J.-P. Getty Museum* (1756). Su estilo conserva aún rasgos del rococó pero trasluce ya el gusto griego del primer neoclasicismo.

⁵¹⁵ Cuarzo translúcido con incrustaciones de mica.

Mélite ne tient point à tant de prodiges; elle se sentit pour ainsi dire suffoquée, et fut obligée de s'asseoir.
Je n'y tiens plus, dit-elle; cela est trop beau. Il n'y a rien de comparable sur la terre... [pág. 120]

Lydia Vázquez atribuye el sofoco de la joven a la inhalación del olor que desprenden las maderas exóticas que componen los revestimientos « grotescos » del cuarto que, según el gusto rococó del momento, están decorados con arabescos, flores, frutas, animales de Gilot. Las maderas exóticas proceden de árboles que han de ser despojados de sus ramas antes de ser trabajados a fin de que el aire respirado no sea tóxico. A pesar de estar así atenuados y mezclados con los perfumes suaves de las flores naturales, estas fragancias profundas obligan a Mélite, sofocada, a sentarse⁵¹⁶.

Es posible que el ambiente de la estancia cerrada esté un poco cargado por los olores que exhalan maderas y flores naturales, pero pensamos que lo que realmente ha sofocado a Mélite es el verse rodeada de tanta belleza y sensualidad, consciente de que tiene que mantenerse firme, luchando sin tregua para no dejarse llevar por el ambiente. Hay que tener en cuenta, además, que se nos ha presentado a Mélite como una mujer sensible al arte y conocedora en la materia. Para ella es verdaderamente extraordinario poder contemplar en esta casa las obras de autores contemporáneos de reconocido prestigio.

Trémicour, satisfecho de sus progresos, le enseña otra estancia, común al cuarto de baño y a la vivienda: el retrete, provisto de una taza de mármol con la tapa revestida de marquetería de madera olorosa, empotrada en un nicho que imita un seto vegetal, tal como se ha imitado en todas las paredes de esta estancia, y que se une en la curvatura del techo, cuyo centro deja ver un cielo poblado de pájaros. Urnas, porcelanas fragantes, están situadas artísticamente sobre basas. Los armarios, disimulados por el arte de la pintura –técnica en *trompe-*

⁵¹⁶ Lydia Vázquez, *op. cit.*, pág. 138.

l'oeil-, contienen cristalería, jarrones y todos los utensilios necesarios para el uso de esta estancia:

Il se contenta de lui faire voir, en passant, une autre pièce, commune à l'appartement des bains et à celui d'habitation. C'est un cabinet d'aisances garni d'une cuvette de marbre à soupape revêtue de marqueterie de bois odoriférant, enfermée dans une niche de charmille feinte, ainsi qu'on l'a imité sur toutes les murailles de cette pièce, et qui se réunit en berceau dans la courbure du plafond, dont l'espace du milieu laisse voir un ciel peuplé d'oiseaux. Des urnes, des porcelaines remplies d'odeurs, sont placées artistement sur des piedouches. Les armoires, masquées par l'art de la peinture, contiennent des cristaux, des vases et tous les ustensiles nécessaires à l'usage de cette pièce. [pág. 122]

Atraviesan después un guardarropa con la particularidad de que tiene una escalera oculta que conduce a entresuelos « destinados al misterio ». El narrador no ha querido detenerse en esta parte de la casa, pero deja abiertas a la imaginación muchas posibilidades. ¿Es posible que André de Nerciat se inspirara en esta descripción para elaborar la trama de *Félicia* ? ¿O todos se inspiraron en el duque de Richelieu ?

El guardarropa comunica con el vestíbulo. De este modo, hemos visitado el ala derecha de la casa, volviendo al punto de partida y pasando de nuevo por el salón:

Ils traversèrent ensuite une garde-robe où l'on a pratiqué un escalier dérobé qui conduit à des entresols destinés au mystère. Cette garde-robe dégage dans le vestibule. Méliste et le marquis repassèrent par le salon. [pág. 122]

Trémicour sugiere proseguir la visita por los aposentos a la izquierda del salón, pero Méliste cree que no será más bello que todo lo que ha visto y tiene prisa por marcharse. El seductor no está de acuerdo: el estilo es diferente y no basta con describírsela, tiene que verla ella con sus propios ojos y además ¿cómo va a aceptar el triunfo de una apuesta si no se ha llegado hasta el final ? Entretanto, ya están en el salón. Trémicour abre una de las puertas y Méliste entra en una salita de juego con vistas al jardín:

« – J’espère du moins, lui dit-il, que vous daignerez donner un coup d’œil à l’appartement qui est à gauche du salon...
 – Il est certainement pas plus beau que tout ce que j’ai vu, dit-elle, et je suis pressée de partir.
 – C’est tout un autre goût, reprit-il, et, comme vous ne reviendrez plus ici, je serais charmé...
 – Non, dit-elle, dispensez-m’en. Vous me direz comment il est, et ce sera la même chose.
 – J’y consentirais, reprit-il; mais nous voilà arrivés. C’est un instant: vous ne pouvez pas être si pressée?... D’ailleurs, vous m’avez promis de tout voir, et, si je ne me trompe, vous vous reprocheriez de n’avoir pas gagné légitimement la gageure. »
 [...] Ils étaient déjà dans le salon; Trémicour en ouvrit une des portes, et elle entra d’elle même dans un cabinet de jeu. [pág. 125]

Mélite está asomada a la ventana, de espaldas pues a la salita. Trémicour le ruega que sea más considerada con la apreciación de la estancia, al menos más de lo que fue con el *bosquet*, como veremos en el capítulo de los jardines. Mélite deja la ventana, vuelve la cabeza y la sorpresa la alcanza: la salita está revestida con el lacado más bello de China; los muebles, también lacados, tapizados con tela bordada de las Indias; los candelabros son de cristal de roca, y hacen juego con las más bellas porcelanas de Sajonia⁵¹⁷ y de Japón, colocadas con arte sobre pingantes dorados. En efecto, el gusto por el Extremo Oriente que ya había introducido la laca en los pequeños objetos de arte, se incorpora a las cómodas, escritorios, armarios y la moda triunfa bajo Luis XV: « Dans une interprétation toute française de l’Orient, le vernis

⁵¹⁷ Johan Friedrich Böttger (1682-1719), alquimista berlinés, entró al servicio de Augusto el Fuerte de Sajonia en 1701. Gracias a la utilización del caolín, descubrió en 1709 la porcelana blanca. En 1710 se fundó la real fábrica de porcelana de Sajonia que se estableció en la fortaleza de Albrechtsburg en Meissen, para proteger mejor el secreto. La producción se normaliza en 1713, limitándose a imitar los motivos orientales. Luego se realizaron paisajes y marinas con pequeñas figuras, adornados con rocalla. En 1731, el pintor Johann Gregor Höroldt (1696-1775), fue nombrado director del área de pintura e inspector técnico-artístico de la manufactura. Estableció las bases de la decoración pictórica, así como la paleta de colores para el esmaltado de superficie. Como manifestación plástica, la porcelana se consolidó con el escultor Johann Joachim Kaendler (1706-1775). Su gran fantasía creó las esculturas monumentales deseadas por el rey para adornar su palacio, además de gran cantidad de servicios de mesa, retratos y grupos de figuras (*servicio del Cisne*, 1737-1741, para el conde de Brühl). La fábrica se organizaba bajo el mando de un director oficial y otro ejecutivo, con un grupo de “secretistas” estrechamente vigilados por ser conocedores de los secretos de fabricación, y los modelistas o pintores dirigidos por un pintor o escultor importante. A pesar de los esfuerzos para guardar el secreto, empezaron a abrirse otras fábricas a partir de los años cuarenta.

Martin, que nous avons [...] vu embellir les boiseries, décore les meubles, introduit la couleur et la fantaisie⁵¹⁸ »:

« – Faites du moins plus d’honneur à cette pièce que vous n’en avez fait au bosquet; daignez la considérer. »

Elle abandonna alors la fenêtre; elle tourna la tête, et bientôt la surprise fit l’attention. Ce cabinet est revêtu de laque du plus beau de la Chine; les meubles en sont de même matière, revêtus d’étoffe des Indes brodée; les girandoles sont de cristal de roche, et jouent avec les plus belles porcelaines de Saxe et du Japon, placées avec un art sur des culs-de-lampe dorés d’or couleur. [pág. 126]

La salita de juego tiene dos o tres puertas. Una da paso a un bonito *petit cabinet* similar al *boudoir*, otra a un comedor precedido de un *buffet* que da al vestíbulo. El *cabinet*, destinado a tomar café, iguala en arte al resto de la casa: los revestimientos están pintados de verde mar, con abundancia de temas galantes realzados con oro; hay muchas cestas llenas de flores de Italia y los muebles son de muaré bordado en cadeneta:

Cette pièce a deux ou trois portes. L’une entre dans un joli petit cabinet faisant pendant au boudoir, l’autre dans une salle à manger précédée d’un buffet qui dégage dans le vestibule. Le cabinet, destiné à prendre le café, n’a pas été plus négligé que le reste de la maison: les lambris en sont peints en vert d’eau, parsemés de sujets pittoresques rehaussés d’or; on y trouve quantité de corbeilles remplies de fleurs d’Italie et les meubles en sont de moire brodée en chaînettes.

[...]Trémicour profita d’un moment d’extase pour la faire sortir de ce cabinet. [pág. 127]

Aprovechando un momento de éxtasis, Trémicour saca a Mélite de la estancia y la conduce al comedor, donde les han servido una cena exquisita. Mélite no está muy conforme con la idea y se extraña de que no haya criados. Trémicour no los deja entrar nunca en el comedor. Una vez más, se alude a los mismos de forma despectiva: son unos chismosos cuyas habladurías causan estragos en la reputación de las personas. Veremos, entonces, cómo se sustituye su ausencia. [pág. 129]

⁵¹⁸ Sophie Mouquin, *op. cit.*, pág. 101.

Mélite consiente quedarse y se sienta distraída, observando un torno por el que servían la cena a una señal de Trémicour:

[...] Mélite n'insista donc point; elle s'assit avec beaucoup de distraction en considérant un tour, placé dans un des arrondissements de cette salle, par lequel on servait aux signes que Trémicour faisait. [pág. 129]

Mélite comió poco –como correspondía a una verdadera dama– y sólo bebió agua –pues no podía bajar la guardia–, en silencio, mientras Trémicour se mostraba espiritual:

Elle mangea peu et ne voulut boire que de l'eau; elle était distraite, rêveuse, triste. Ce n'était plus cet enchantement, ces exclamations, par lesquels son attendrissement avait commencé à se signaler; elle était maintenant plus occupée de son état que des choses qui le causaient. Trémicour, animé par son silence, lui disait les choses les plus spirituelles [...]; elle souriait et ne répondait pas. [pág. 129]

Trémicour esperó al postre para sorprenderla. Llegado el momento, la mesa bajó a las cocinas que estaban en el sótano, y del piso superior bajó otra que ocupó rápidamente la abertura que había dejado la anterior, y que estaba protegida por una balaustrada de hierro dorado. La *table volante*, prodigio que Mélite no había visto nunca, la llevó a apreciar la belleza y la decoración de la estancia: la de las paredes, estucadas y pintadas de múltiples colores por el famoso decorador Clerici⁵¹⁹, la de los bajorrelieves de los compartimentos, obra del escultor Falconet, que representan las fiestas de Comus⁵²⁰ y de Baco, la de los trofeos del gran escultor Vassé, que representan la caza, la pesca, los placeres de la mesa y los del amor. Rindiendo homenaje a la luz, el narrador abre un paréntesis para precisar cómo se ilumina este comedor, *lieu éblouissant* gracias a que salen de los trofeos doce hachones con candelabros de seis brazos:

⁵¹⁹ Antonio Clerici, decorador famoso por sus estucados o *marbres factices*. La única información que tenemos del artista se debe a la nota biográfica de Bruno Pons en la pág. 102 de la edición de *La Petite Maison* de 1993 y a la nota 2 de Michel Delon en la pág. 205 de la edición de *La petite Maison* de 1995, ambas ya reseñadas.

⁵²⁰ Comus era el dios de las fiestas alegres.

Il l'attendit au dessert. Lorsque le moment en fut arrivé, la table se précipita dans les cuisines qui étaient pratiquées dans les souterrains, et de l'étage supérieur elle en vit descendre une autre qui remplit subitement l'ouverture instantanée faite au premier plancher, et qui était néanmoins garantie par une balustrade de fer doré. Ce prodige, incroyable pour elle, l'invita insensiblement à considérer la beauté et les ornements du lieu où il était offert à son admiration; elle vit des murs revêtus de stuc de couleurs variées à l'infini, lesquelles ont été appliquées par le célèbre Clerici. Les compartiments contiennent de bas-reliefs de même matière, sculptés par le fameux Falconet, qui y a représenté les fêtes de Comus et de Bacchus. Vassé a fait les trophées qui ornent les pilastres de la décoration. Ces trophées désignent la chasse, la pêche, les plaisirs de la table et ceux de l'amour, etc. (De chacun d'eux, au nombre de douze, sortent autant de torchères portant des girandoles à six branches qui rendent ce lieu éblouissant lorsqu'il est éclairé). [págs. 129-130]

Mélite, al querer salir, se equivocó de puerta e iba a entrar en un segundo *boudoir*, cuando Trémicour le pisó el vestido para que al girarse no viera dónde se metía:

[...] il vit que, se trompant de porte et n'étant plus à elle-même, elle allait entrer dans un second boudoir. Il la laissa aller, se contentant de mettre le pied sur sa robe lorsqu'elle fut sur le seuil de la porte, afin que, tournant la tête pour se dégager, elle ne vît pas le lieu où elle entra. [pág. 133]

La última dependencia es un *boudoir*, al lado del cual hay un bonito guardarropa. Este *boudoir* está revestido de *gourgouran* de color verde fuerte, sobre el que se han colocado con simetría las más bellas estampas del ilustre Cochin, de los grabadores Lebas⁵²¹ y Cars⁵²². La iluminación de la estancia es la justa para poder apreciar las obras de arte de estos maestros. Prodigan las otomanas, las *duchesses*, las *sultanes*, « comme autant de variations sur un seul et même meuble

⁵²¹ Jacques Philippe Lebas (1707-1783), grabador de las pinturas del flamenco barroco David Teniers (1610-1690) y de los *Ports de France* de Claude-Joseph Vernet (1714-1789). Académico en 1737, en su taller se formaron Charles Eisen y Jean-Michel Moreau, entre otros.

⁵²² Laurent Cars (1699-1771), grabador y editor como su padre, Jean-François Cars, con el que se formó antes de estudiar con Joseph Christophe, François Lemoyne y Nicolas-Henry Tardieu. En 1729 fue admitido en la Real Academia. Grabó retratos y temas históricos y mitológicos del estilo de Lemoyne, como *Hercule et Omphale* y el *Bain d'Iris*, y temas del género de Watteau, destacando los *Festivals vénitiens*. También realizó grabados del estilo de Chardin y de Greuze, entre otros. Cars ilustró a Molière con grabados del estilo de Boucher y las fábulas seleccionadas de Jean de la Fontaine siguiendo el estilo de Oudry (1755-1759).

d'amour⁵²³ ». Todo es encantador, pero Mélite ya no puede pararse a apreciar nada, sólo quiere salir corriendo; sin embargo, Trémicour está en la puerta para impedirselo y para ganar la apuesta:

Cette nouvelle pièce, à côté de laquelle on a ménagé une jolie garde-robe, est tendue de gourgouran gros vert, sur lequel sont placées avec symétrie les plus belles estampes de l'illustre Cochin, de Lebas et de Cars. Elle n'était éclairée qu'autant qu'il le fallait pour faire apercevoir les chefs-d'œuvre de ces habiles maîtres. Les ottomanes, les duchesses, les sultanes, y sont prodiguées. Tout cela est charmant, mais ce n'est plus de cela que Mélite peut s'occuper. Elle s'aperçut de son erreur et voulut sortir: Trémicour était à la porte, et l'empêcha de passer. [págs. 133-134]

Michel Delon establece una relación de metonimia entre *petite maison* y *boudoir*. La *petite maison* se esconde en las afueras de París como el *boudoir* se esconde en el fondo del *appartement*. Ambos quieren escapar de la mirada y del juicio públicos, antes de convertirse en objetos de lujo y de prestigio con los que los privilegiados exhiben su riqueza y su gusto⁵²⁴.

Si el *Dictionnaire européen des Lumières*, comparaba ya el *boudoir* con la *petite maison* por su contradicción entre sentimiento y lujo, intimidad y ostentación, secreto y publicidad⁵²⁵, *L'invention du boudoir* corrobora la idea, destacando el protagonismo del *boudoir* por constituir « la vérité centrale de la petite maison⁵²⁶ ».

L'heureux divorce

Como afirma Michel Delon *L'heureux divorce* transcurre en « un superbe château, sur les bords de la Seine, qui rappelle la petite maison de Bastide et annonce le décor de *Point de lendemain*⁵²⁷ ». En efecto, veremos en el capítulo IV su hermoso enclave, sus jardines de ensueño, su magnífico exterior. En la misma línea, el narrador nos dice que « el lujo interior del palacio responde a la riqueza del exterior », en un afán

⁵²³ Michel Delon, *L'Invention du boudoir*, op. cit., pág. 28.

⁵²⁴ *Ibid*, pág. 28.

⁵²⁵ *Ibid.*, pág. 168.

⁵²⁶ *Ibid*, pág. 29

⁵²⁷ Michel Delon, Pierre Malandain, op. cit., pág. 386.

de embellecerlo poniendo en juego todas las artes. Los materiales utilizados son los mejores: mármoles, metales, arcilla esmaltada de mil colores. Tampoco se ha escatimado todo aquello que la industria ha inventado para las delicias de la vida. Calidad, variedad, colorido, y confort constituyen la base sobre la que se ha trazado y decorado la distribución de esta casa, en la que hay abundancia de objetos, pero sin exceso –*sage profusion*– y la opulencia influye sobre los sentidos, causando sensaciones, voluptuosidad:

Le luxe intérieur du palais répond à la richesse des dehors. Tous les arts se sont disputé le soin et la gloire de l'embellir. Les marbres, les métaux, la précieuse argile émaillée de mille couleurs; tout ce que l'industrie a inventé pour les délices de la vie, y est étalé avec une sage profusion; et les voluptés, filles de l'opulence, y flattent l'âme par tous les sens. [pág. 152]

Sin embargo, en este cuento no hay descripciones detalladas del interior de la casa como en la novela de Bastide o el cuento de Vivant Denon. En el análisis tenemos que conformamos con los rasgos, muy generales, que acabamos de ver; de la distribución sólo se nos menciona y se nos describe un *boudoir* y de los muebles, que en esta estancia había un sofá.

En la visita que Lucile hace a la casa de Dorimon, no se encuentran solos, sino que hay más invitados, esa *bonne compagnie* que estorba más que otra cosa al anfitrión para llevar a cabo su objetivo de seductor. Por ello, en cuanto tiene la mínima oportunidad –entre un concierto y la cena– para escapar de ellos llevándose a Lucile, como por azar, « dans un cabinet solitaire où elle irait rêver, disait-il, quand elle aurait des moments d'humeur », es decir, a un *boudoir*. He aquí la definición del lugar, que responde al origen de la palabra: del verbo *bouder* (« enfurruñarse »). La impresión de Lucile al abrir la puerta fue grande, viéndose reflejada en espejos deslumbrantes, contemplando las pinturas voluptuosas que cubrían los paneles, que también se multiplicaban en los espejos, rodeándola, integrándola en las escenas, convirtiéndola de repente en « diosa del amor ». Dorimon aprovechó el

momento de emoción –ese « momento » que el seductor coge al vuelo para progresar en su empresa– para hacerla reina del lugar, mostrándole su « trono »: un sofá cubierto de flores. Lucile se sentó y efectivamente, se sintió bien simulando ser reina de todo aquel pueblo amoroso que se reflejaba en los espejos. Pero Dorimon, cada vez más audaz y ardiente, de rodillas, le pidió formar parte de aquel pueblo. Lucile no consintió, Dorimon insistió.

Après le concert et avant le souper, il l’amena, comme par hasard, dans un cabinet solitaire où elle irait rêver, disait-il, quand elle aurait des moments d’humeur. La porte s’ouvre, et Lucile voit son image répétée mille fois dans des trumeaux éblouissants; les peintures voluptueuses dont les panneaux étaient couverts, se multipliaient autour d’elle. Lucile crut voir, en se mirant, la déesse des amours, à ce spectacle, il lui échappa un cri de surprise et d’admiration; et Dorimon saisit l’instant de cette émotion soudaine. Régnez ici, voilà votre trône, lui dit-il, en lui montrant un sofa que la main des fées avait semé de fleurs. Mon trône ! Dit Lucile en s’asseyant, et sur le ton de la gaieté: mais, oui, je m’y trouve assez bien, et je suis reine d’un joli peuple. Elle parlait de la foule des amours qu’elle apercevait dans les glaces. Parmi ces sujets, daignerez-vous m’admettre ? dit Dorimon avec ardeur, en se jetant à ses genoux. Ah ! Pour vous, dit-elle d’un air sérieux, vous n’êtes pas un enfant; et, à ces mots, elle voulut se lever. Mais il la retint d’une main hardie; et l’effort qu’elle fit pour s’échapper, le rendit plus audacieux. [pág. 155]

Lucile pasó de la seriedad al miedo. « Où suis-je donc? » le pregunta a Dorimon. Y en la respuesta de Dorimon encontramos lo mismo que cuando tratamos del significado de *petite maison* en relación a la mujer que iba allí por primera vez o con frecuencia. Una dama que acude a una *petite maison* se expone, dando –en teoría– el consentimiento para que el anfitrión intente seducirla. Con el sofá pasa lo mismo, pues sabemos que sólo se utilizaba para fines lujuriosos, nunca para sentarse a conversar de temas banales o filosóficos. Dorimon cree que al sentarse, Lucile le está dando su consentimiento para que la ame:

Où suis-je donc ? Dit-elle avec frayeur. Laissez-moi, laissez-moi, vous dis-je, ou mes cris... ces mots lui imposèrent. Excusez, madame, dit-il, une imprudence dont vous êtes un peu la cause... venir ici tête à tête se reposer sur ce sofa, comme vous avez fait, c’est donner à entendre, selon l’usage reçu, qu’on veut bien souffrir un peu de violence. Avec

vous, je vois bien que cela ne veut rien dire: nous nous sommes mal entendus. Oh ! Très mal, dit Lucile en sortant courroucée; et Dorimon la suivit, un peu confus de sa méprise. [pág. 155]

Lucile huyó del *boudoir* a tiempo de que nadie sospechara de la ausencia de ambos –lo cual habría dado lugar a murmuraciones– y, disimulando su turbación, comenta a los demás que acababa de ver un *cabinet très fin décoré*. A estas palabras todos acudieron a ver el maravilloso *boudoir*, que fue admirado en extremo hasta que llegó la hora de cenar :

Heureusement leur absence n'avait pas été assez longue pour donner le temps d'en médire. Lucile, dissimulant son trouble, annonça qu'elle venait de voir un cabinet très fin décoré. On y courut en foule, et les cris d'admiration ne furent interrompus que par l'arrivée du souper. [pág. 155]

Podemos imaginar cómo se sintió Dorimon: rechazado, pero además, desarmado, con su intimidad destruida. El *boudoir*, ese espacio privado que sólo se comparte muy selectivamente, se había convertido en espectáculo a los ojos de todos los invitados, haciéndose público y, por lo tanto, usurpado a la intimidad del anfitrión. El espacio galante perdió así su poder de seducción reservada a un solo objeto, que podía ser esta vez Lucile, pero cualquier otra mujer en otro momento.

Félicia

Félicia, como *Les Sonnettes*, presenta un doble espacio: el espacio donde acontecen las empresas amorosas y el espacio desde donde son observadas. Por otra parte, los jardines que en *Félicia* « conduisent par une pente douce jusqu'à la Seine » serán los mismos que los de *Point de Lendemain*. Puntos en común que encontramos entre estas obras y que no creemos que sean casuales, aunque quizá sólo respondan a una moda.

Ya vimos en el capítulo de las fachadas que la magnífica casa de campo de Sydney estaba formada por tres cuerpos, uno principal y dos secundarios. La distribución del principal se describe de forma bastante

precisa: un magnífico vestíbulo daba paso a un salón oval, cubierto por una cúpula, y del que una parte se prolongaba en el jardín. A cada lado, dos *appartements de femmes*, decorados con elegancia y, más arriba, cuatro *appartements d'hommes* practicados en el ático –hemos de pensar entonces que los hombres contaban con menos espacio–.

Es la primera vez que nos encontramos con un piso superior ocupado. Hasta ahora, todas las obras destacaban por su horizontalidad –habría que ver por qué los autores eludían el espacio de las escaleras, por ejemplo– o si en ellas las casas contaban con más pisos, apenas se aludía a ellos –de ahí las escaleras ocultas, el piso superior desde donde baja una mesa volante, etc–. En *Félicia* se nos avanza un poco en el relato –« je dirai bientôt comment cela se pratiquait »– para que no nos cause demasiada extrañeza, desde el punto de vista de la distribución de los cuartos, cuando se nos dice que cada *appartement* de arriba se podía comunicar con todos los de abajo, sin que nadie se enterara. Antes de que el lector conozca la función que esta distribución tiene en este « delicioso lugar », se le informa de que con ese trazado se ha buscado favorecer « la libertad, el misterio y el placer »:

Le pavillon principal avait au-delà d'un magnifique vestibule un salon enchanté de forme ovale, terminé en coupole et dont une partie avançait sur le jardin. De chaque côté, deux appartements de femmes, élégamment décorés, et, plus haut, quatre appartements d'hommes ménagés dans une attique. La distribution était telle que chacun, isolé dans le haut, pouvait néanmoins se rendre en bas chez tous les autres ou les recevoir chez soi sans qu'on s'en aperçût: je dirai bientôt comment cela se pratiquait. On s'était appliqué à favoriser dans ce délicieux séjour la liberté, le mystère et le plaisir, divinités bienfaisantes auxquelles il était consacré. [pág. 1196]

En cuanto a los pabellones secundarios, sólo sabemos que allí se alojaban todos los subalternos. El mismo aire de libertad está inmerso en el alojamiento de los criados: los señores que llenaban la casa no tenían necesidad de « aguantar » la sombra del criado acompañándoles a todas partes, observando sus movimientos, restándoles privacidad. Como figuras indispensables que forman parte de la riqueza de una

persona, son sin embargo cada vez más apartados de sus funciones de servidumbre de veinticuatro horas:

[...] Encore oubliai-je de dire que les pavillons collatéraux logeaient tous les subalternes dont on n'avait pas indispensablement besoin auprès de soi. [pág. 1196]

Pronto sabemos del misterio de la distribución: Félicia escucha la música de un arpa y sale de su habitación para ver de dónde viene el sonido, pero no ve a nadie; sin embargo, al volver a su cuarto, se encuentra allí a Sydney. Él le cuenta cómo ha podido disfrutar de la melodía, desvelándole el secreto de los « entresuelos ignorados » en el que él mismo se aloja y que le permiten entrar en los aposentos de todos sus invitados, y el de los pequeños reductos practicados y ocultos entre las paredes, comunicados mediante tubos con cada uno de los cuartos en los que terminan, cubiertos por una tapa, de modo que el sonido que un músico emite desde uno de aquellos resquicios, llega nítidamente hasta la habitación (diríamos que el sistema es un primitivo « hilo musical »):

Le propriétaire de cette maison peut pénétrer secrètement dans les appartements de tous ceux qu'il reçoit. [...]

– Mais, lui dis-je, cette musique que je viens d'entendre !...

– C'est moi, répondit-il, qui vous avais ménagé ce moment de plaisir. Il y a sous tous ces appartements une espèce d'entresol ignoré, dont mon véritable logement fait partie, le reste est partagé en plusieurs petits réduits d'où l'on se rend à des espaces pratiqués dans l'épaisseur des murs: de là on peut entendre, au moyen de certaines tubes de fer-blanc, il en passe un à votre chevet. Ce tuyau, terminé par un pavillon sous lequel était le musicien, que j'avais placé moi-même, donne dans mon entresol et finit tout près de votre oreille, à la soupape que vous voyez. C'est ce qui vous a fait croire que vous étiez si près de l'instrument et de la voix.

– Je vis, en effet, la soupape qu'on pouvait ouvrir et fermer à son gré. [págs. 1197-1198]

Otro peligro del que Sydney advierte a Félicia es el espejo situado entre las dos ventanas, frente a su cama. Detrás del espejo había un nicho cómodo al que se llegaba de abajo y desde donde se podía ver toda la habitación a través de unos agujeritos imperceptibles en los

adornos del marco. Había un medio para que la persona alojada en esta habitación pudiera tapar los agujeros y condenar el espacio practicado en la pared. Y al otro lado de la estancia, un sistema parecido abría y cerraba una corredera por la que Sydney se había colado:

Sir Sydney me mit de même au fait du danger de certain trumeau placé entre les deux croisées et en face de mon lit. Derrière la glace, il y avait, creusée dans l'épaisseur du mur, une niche commode où l'on arrivait du bas; je dirai bientôt comment. De ce poste l'on battait en ruine toute la chambre, moyennant des petits trous peu remarquables dont une partie d'ornements du cadre de la glace était criblée. Il y avait dans l'intérieur de la chambre, et à l'usage de la personne qui y demeurait, de quoi condamner les trous et rendre la niche inaccessible; à l'autre face de la pièce, un moyen à peu près semblable ouvrait et fermait à volonté certaine coulisse dont on ne pouvait se douter et par laquelle Sir Sydney s'était introduit. Je fus enchantée du sacrifice qu'il me faisait de ces ressources secrètes, et je lui fis grâce en faveur de sa bonne foi. [págs. 1198-1199]

El entramado de la casa de Sydney no contempla la seducción graduada como arma para conseguir el objeto deseado, sino que más bien sirve de « atajo » a la empresa. En este sentido, estamos de acuerdo con el análisis de Michel Delon cuando dice que la disposición *en enfilade* de los *petits appartements* y el paseo sinuoso por los jardines, se sustituyen aquí por la complejidad de una maquinaria que asegura al propietario la visibilidad y la disponibilidad de todos los cuerpos que se encuentran bajo su techo: « Les êtres désirables ont moins à être séduits qu'à être surpris et pris⁵²⁸».

Félicia, antes de comprobarlo por ella misma, preguntó a Sydney cómo cada hombre podía ir de su cuarto a los de todas las mujeres sin ser visto. La descripción de Sydney es muy detallada: el trazado, las medidas del espacio, el acolchamiento para eliminar cualquier ruido. Llegado el galán a la habitación convenida, la dama podía impedir la entrada de los que llegaran por otros pasillos:

« Rien de plus aisé, me répondit-il. De quatre points différents de chaque antichambre des appartements d'homme, on descend par une machine dans un entresol aveugle, ménagé entre les deux étages. Alors

⁵²⁸ Michel Delon, *op. cit.*, pág. 384.

on suit un corridor serré, large de deux pieds et demi, sur six de hauteur, et matelassé de toutes parts, qui conduit droit à une machine pareille à celle par laquelle on est sorti de chez soi. Vous en verrez tout à l'heure facilement et sans bruit. Quand une femme a chez elle l'homme qui lui convient, elle est à même d'interdire l'entrée à ceux qui pourraient survenir par les autres routes. De cette façon, il est impossible que rien ne se découvre. En vain une belle serait-elle enfermée à triple serrure, en vain le galant avec qui elle serait d'intelligence logerait-il à l'autre extrémité du pavillon, un jaloux ne pourrait ni les guetter ni les surprendre. On le ferait cocu sans qu'il pût seulement lui venir un soupçon. Quant à moi, tout m'est connu. J'ai dans mon entresol des moyens tout semblables à ceux d'en haut, moins compliqués seulement et dont personne ne peut se douter. Vous allez juger de l'excellence de ces inventions ». [págs. 1205-1206]

Sigue la descripción, esta vez del ingenio mecánico que traslada a un hombre de su antecámara a la habitación de una mujer:

En effet, rien de plus simple. Des portes déguisées cachaient de petits enfoncements où était pratiquée une machine commode sur laquelle on se plaçait. Alors, la personne et le siège se trouvant à peu près en équilibre avec un poids de cent soixante livres qui se mouvait dans l'épaisseur du mur, on montait et redescendait sans peine à la faveur d'une corde perpendiculaire et fortement tendue; Sydney n'avait que six pieds à monter pour voir tout ce qui se passait chez les femmes, par les trous des trumeaux dont j'ai parlé. La mécanique de tous ses suspensoirs était faite avec le plus grand soin. Les panneaux qui servaient d'issue s'ouvraient et se fermaient à coulisse et étaient de même parfaitement finis. [pág. 1206]

La obra de ingeniería es perfecta, la decoración también. Pues no sólo es necesario que la maquinaria funcione bien, sino también que pase inadvertida, para lo cual los paneles correderos han de estar muy bien terminados.

Sólo el propietario tiene la prerrogativa de ver lo que ocurre en los cuartos de las mujeres, es un *voyeur* omnisciente y, por lo tanto, es dueño de desvelar el secreto a quien quiera. Esta vez ha elegido a Félicia y la ha seducido a través de la confianza, otorgándole el poder de convertirse en señora del lugar, en dueña también de lo que pasa detrás de las paredes.

La narradora, la Félicia que está relatando esta historia, reconoce que el ingenio podría haber sido perverso, pero el placer fue siempre su único fin y eso lo justifica todo. Sin embargo, aconsejada también por el

arquitecto que lo creó, decide no desvelar los planos de la casa, por miedo a que alguien hiciera un mal uso del invento, *superfluité recherchée* que cualquier ricachón lujurioso podría encargarse a otros artistas que incluso fueran capaces de mejorarlo. [pág. 1206]

Félicia define el voyeurismo cuando dice que « voir ce qu'on aime à faire soi-même ne laisse pas d'être un grand plaisir » [pág. 1206], poniéndolo en práctica en sus incursiones nocturnas. Después de colarse en la habitación del *chevalier d'Aiglemont*, sin que éste se percate, le cuenta que ha sido ella pero no le desvela cómo lo ha hecho hasta más tarde, aprovechando la ausencia de Sydney. Y, al igual que había hecho el maestro con su alumna, ahora es la maestra la que alecciona al alumno mediante nuevas prácticas nocturnas: los dos espían el cuarto de Soligny. [pág. 1213]

Las transgresiones de Félicia no sólo atañen los hechos relatados sino también los juicios que emite desde su condición de narradora, como en éste en el que arenga a los jóvenes lectores:

Jeunesse! Jeunesse! faites votre profit de cet utile passage. Voyez comment, une fois lancé dans la facile carrière du libertinage, on y galope sans pouvoir se retenir. Ce Monrose, naguère si tendre, si réservé, le voilà déjà au niveau des plus grands débauchés. [pág. 1214]

Point de lendemain

Point de lendemain traza un itinerario en el que el espacio interior de la casa de la seductora se reduce, en este caso, a un *cabinet*.

Tras la primera escena de amor en el pabellón del jardín, que analizaremos en el capítulo IV, los amantes vuelven a la mansión, en ese movimiento de vaivén que constituye el itinerario trazado por la seductora. Mme de T... comenta al joven cómo era su marido antes de casarse: más alegre, de modo que puso empeño en decorar al máximo el *cabinet*, por el que siente debilidad y que representa uno de los recursos artificiales que M. T... necesitaba para fortalecer su unión:

Il était plus gai lorsqu'il fit arranger avec tant de recherche le cabinet dont je vous parlais tout à l'heure. C'était avant mon

mariage. Il tient à mon appartement. Il n'a été pour moi qu'un témoignage... des ressources artificielles dont M. de T... avait besoin pour fortifier son sentiment, et du peu de ressort que je donnais à son âme.

C'est ainsi que par intervalle elle excitait ma curiosité sur ce cabinet. « Il tient à votre appartement, lui dis-je; quel plaisir d'y venger vos attraits offensés ! de leur y restituer les vols qu'on leur a faits! » [pág. 55]

El joven siente sobre todo curiosidad por visitar este « nuevo templo », pues la sombra del marido ha enturbiado su pasión:

Il faut l'avouer, je ne sentais pas toute la ferveur, toute la dévotion qu'il fallait pour visiter ce nouveau temple; mais j'avais beaucoup de curiosité: ce n'était plus Mme de T... que je désirais, c'était le cabinet. [pág. 54]

El *cabinet* revela lo que el pabellón pretendía esconder: la realidad carnal bajo la apariencia del azar y del sentimiento Según Cusset , « ce n'est même plus le désir pour l'autre qui est dévoilé, c'est le mécanisme du plaisir, tel qu'il fonctionne indépendamment des personnes⁵²⁹ ».

El itinerario amoroso prosigue, ya que el acto sexual no es fin en sí mismo. Se trata de ralentizar el placer, sentirlo a sorbos, dar mil vueltas, avanzar, caminar, volver atrás, buscando los vericuetos del camino y del amor, para mantenerlo vivo. A este propósito, dice Delon que « l'itinéraire souligne [...]le passage de la pulsion sexuelle au raffinement érotique »: « Nous étions rentrés. Les lampes des escaliers et des corridors étaient éteintes; nous errions dans un dédale » [pág. 56]. Hay que llegar hasta las estancias de Mme de T... para tener acceso al reducto tan elogiado. Un nuevo pasillo oscuro lleva al *cabinet* que acumula aún más objetos y máquinas que los *boudoirs* de Crébillon et de La Morlière: «L'espace a pris la forme d'un cheminement complexe et de plusieurs allers et retours entre le château et la terrasse⁵³⁰ ».

Delon habla de un *arrière-plan*, un segundo plano que constituiría otro espacio, el de M. de T..., *voyeur* de las aventuras de su mujer, testigo ahora de sus amores con el joven⁵³¹. Creemos que es una

⁵²⁹ Catherine Cusset, *op. cit.*, pág. 122.

⁵³⁰ Michel Delon, *op. cit.*, pág. 381.

⁵³¹ *Ibid.*, pág. 383.

interpretación interesante pero no hay suficientes pistas en el texto para corroborar la hipótesis. Es verdad que la decadencia del marido de Mme de T... nos recuerda a la padecida por el duque de *Les Sonnettes*, recurriendo a medios artificiales para sentir placer. Es probable que Mme de T... ofreciese a su marido espectáculos privados en su *boudoir*, pero entonces sólo podríamos hablar de *voyeurisme* consentido. Otra cosa sería verla en brazos de un amante y gozar con ello.

En conclusión, de este matrimonio la única que goza es la mujer y más de lo que ella hubiese imaginado en un principio, ya que un joven inocente no tiene las artes amatorias que pueda tener su amante oficial, por ejemplo. Esto nos hace pensar en la obra « En brazos de la mujer madura o Memorias galantes de Andrés Vajda » –incluso el subtítulo nos recuerda a nuestros textos– de Stephen Vizinczey, un clásico de la novela erótica moderna.

Analicemos el *cabinet*. Se trata de un lugar misterioso, custodiado por dos mujeres confidentes, que tiene una puerta secreta; Mme de T... hace prometer a su joven visitante que guardará en secreto la entrada en este asilo. Entrada secreta practicada « artísticamente » en la pared y que da paso a un lugar que es refugio (¿un bunker para el amor?), testimonio de la ingeniosidad de arquitectos, mecánicos y artistas de la época.

La lentitud a la que se refiere Delon está siempre presente: al llegar, abren despacio la puerta y se quedan en el umbral un momento antes de entrar:

Nous ouvrîmes doucement la porte: nous trouvâmes deux femmes endormies; l'une jeune, l'autre plus âgée [...] Bientôt je la vis sortir par une porte secrète, artistement fabriquée dans un lambris de la boiserie....Le lambris s'ouvrit de nouveau, et la discrète confidente disparut. [pág. 57]

Près d'entrer, on m'arrêta: Souvenez-vous, me dit-on gravement, que vous serez censé n'avoir jamais vu, ni même soupçonné l'asile où vous allez être introduit. [pág. 58]

El siguiente párrafo concede una descripción más detallada a este espacio. El narrador detiene la acción; maravillado por todo lo que ve, no puede hablar, está asombrado, conmovido, cree en el encantamiento. El narrador describe lo que ve, lo que siente. Lo compara con una iniciación: cruza un pasillo oscuro, las puertas se abren y se cierran tras él, volviéndose imperceptibles. Sólo ve un bosquecillo aéreo sin sujeción aparente hasta encontrarse en una espaciosa jaula de espejos, sobre los que los objetos están pintados con tal arte que, repetidos, producen la ilusión de todo lo que representan. La luz, bien graduada, es mágica y el perfume embriaga este « lugar de delicias ».

Como dice Béatrice Didier, los objetos –espejos, luces y perfumes– forman parte del ritual de la seducción, ritual que manejan perfectamente los personajes que frecuentan las *petites-maisons*⁵³².

Así se trasluce una arquitectura ligera, aérea, llena de trucos y de golpes de efecto al servicio de los sentidos, ayudada por el arte de la pintura en forma de trampantojos que simulan objetos y paisajes o por materiales que imitan materias vivas como la hierba.

Este espacio es el templo del Amor, representado de formas diversas, con un altar al que se ha honrado con coronas y guirnaldas, una gruta custodiada por la imagen del dios del misterio; y otro altar, que espera ser honrado con otro tipo de trofeos, lo constituyen una buena cantidad de cojines sobre los que se levanta un dosel sostenido por unos amores. En este altar se deja caer la reina del lugar –su postura « distraídamente provocadora », de la que es cómplice el mobiliario⁵³³, nos recuerda la que tomó Zóbéide cuando recibió en su casa a Angola– y entonces el joven vuelve a ver la isla poblada de amantes felices, como la isla de Citerea:

Tout cela avait l'air d'une initiation. On me fit traverser un petit corridor obscur, en me conduisant par la main. [...] les portes s'ouvrirent: l'admiration intercepta ma réponse. Je fus étonné, ravi, [...] et je

⁵³² Béatrice Didier, *op. cit.*, pág. 437.

⁵³³ *Ibid.*

commençai de bonne foi à croire à l'enchantement. La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. Je ne vis qu'un bosquet aérien qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien; enfin je me trouvai dans une vaste cage de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints que, répétés, ils produisaient l'illusion de tout ce qu'ils représentaient. On ne voyait intérieurement aucune lumière; une lueur douce et céleste pénétrait, selon le besoin que chaque objet avait d'être plus ou moins aperçu; des cassolettes exhalaient de délicieux parfums; des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient d'une manière magique ce lieu de délices. Le côté par où nous entrâmes représentait des portiques en treillage ornés de fleurs, et des berceaux dans chaque enfoncement d'un autre côté, on voyait la statue de l'Amour distribuant des couronnes; devant cette statue était un autel, sur lequel brillait une flamme; au bas de cet autel étaient une coupe, des couronnes, et des guirlandes; un temple d'une architecture légère achevait d'orner ce côté: vis-à-vis était une grotte sombre; le dieu du mystère veillait à l'entrée: le parquet, couvert d'un tapis pluché, imitait le gazon. Au plafond, des génies suspendaient des guirlandes; et du côté qui répondait aux portiques était un dais sous lequel s'accumulait une quantité de carreaux avec un baldaquin soutenu par des amours. Ce fut là que la reine de ce lieu alla se jeter nonchalamment... et dans l'instant, grâce à ce groupe répété dans tous ses aspects, je vis cette île toute peuplée d'amants heureux. [pág. 59]

¡Cuánto artificio para amar y qué eficaz ! El narrador nos describe objetos que producen la ilusión de lo que representan como el dosel de los cojines reproduce los amantes y el deseo. La decoración es producto de la industria : « lits de gazon », « bosquets », « cascades » son artificiales ; « le parquet, couvert d'un tapis *pluché*, imitait le gazon » para crear un mundo de ilusión. Como escribe Henri Lafon, « la nature n'y entre que sous forme de représentation, de simulacre⁵³⁴».

El *cabinet* es el lugar del artificio, pues está situado en el centro del castillo y reproduce artificialmente un jardín inglés con sus *portiques en treillages ornés de fleurs, des statues, des cassolettes, des trophées, un temple, un tapis « pluché » imitant le gazon, une grotte sombre*. En él se mezclan ilusión y realidad. Como dice Cusset, se puede hablar de « indecencia » en la medida en que los espejos que cubren las paredes y reproducen hasta el infinito a la pareja enlazada,

⁵³⁴ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 204.

descubren lo que hasta entonces había quedado velado por las palabras del sentimiento y por la noche sin luna⁵³⁵.

« Les désirs se reproduisent par leurs images⁵³⁶ ». El espejo, como indicio de lujo, es el objeto más frecuente en los espacios interiores. Sin embargo, su función pragmática y muy resaltada en lo que aquí se cuenta es diferente, según Lafon, pues los espejos reflejan tanto la imagen del cuerpo deseado como las de las pinturas, representación de representaciones. Cuantas más imágenes haya, más deseo y placeres habrá, confundiendo la ilusión con la realidad: « les miroirs n'ont pas seulement un effet multiplicateur, ils ont le pouvoir de faire entrer dans un monde fictif ⁵³⁷ ».

Este reino, dividido en pequeños espacios, puede esconder las debilidades de su reina; ella elige la gruta porque es umbría y misteriosa, llevándose allí a los que entran para devorarlos. Y de nuevo los mecanismos de la arquitectura prestan servicio a lo que contienen sus estructuras: un resorte imperceptible empuja a los visitantes nada más pasar la puerta y los hace caer sobre un montón de cojines. Cómplices de estos mecanismos, la oscuridad y el silencio reinan en este « nuevo santuario »:

– Venez, me dit-elle, l'ombre du mystère doit cacher ma faiblesse, venez...

En même temps elle s'approcha de la grotte. À peine en avions-nous franchi l'entrée, que je ne sais quel ressort, adroitement ménagé, nous entraîna. Portés par le même mouvement, nous tombâmes mollement renversés sur un monceau de coussins. L'obscurité régnait avec le silence dans ce nouveau sanctuaire. [pág. 95]

Consumado el acto físico, el *cabinet* sirve también –en palabras de Cusset– para romper la relación entre los protagonistas, para que no continúe. Recordemos el título, « No hay mañana »: triunfa la realidad social, pues esta noche de placer compartido por los dos protagonistas

⁵³⁵ Catherine Cusset, *op. cit.*, pág. 122.

⁵³⁶ *Ibid.*, pág. 60.

⁵³⁷ Henri Lafon, *op. cit.*, págs. 202-203.

no es más que una apariencia para proteger la decencia que aconseja a una mujer no exhibir a su amante ante los ojos del marido⁵³⁸.

La ensayista justifica el exceso cometido por Mme de T..., aún medido y calculado, por ser el que convenía en ese momento, dándole todo al joven, para que no tuviera nada más que desear y se marchara satisfecho. Lo que parece ser un acto indecente, se convierte en un acto decente (*decet*, lo que conviene). Quizás el *cabinet* sea un artificio, pero, lejos de mecanizar el placer, « il donne au narrateur une leçon de discrétion et de sensualité, une leçon à la fois morale, psychologique, sociale et physique⁵³⁹ ».

Estando de acuerdo en muchos de los aspectos que analiza esta autora, nos atrevemos a diferir en la teoría de que la seductora ha puesto en práctica su método de seducción, calculando al detalle (¿y el tiempo ?) todos los movimientos de su recorrido « sentimental ». Si en una primera etapa esto es así, a partir de su visita al *cabinet*, precisamente en el lugar más artificial de todos, creemos que la seductora es seducida, no por un seductor, claro está, sino por el propio espacio « mecánico » que maneja a los protagonistas como títeres.

Nos parece interesante mencionar de nuevo aquí la « lentitud » de la que según el artículo de Delon hacen gala estos cuentos. Para el autor, la lentitud de *Point de lendemain* es sensual, erótica. Mme de T... sabe hacer esperar al narrador, imponiéndole la paciencia del deseo y haciéndole descubrir que el placer del cuerpo empieza más allá de la simple satisfacción sexual; por eso, « l'étreinte dans le cabinet de verdure ne clôt pas le cycle de la séduction, elle ouvre de nouvelles perspectives⁵⁴⁰ ».

⁵³⁸ Catherine Cusset, *op. cit.*, pág. 128.

⁵³⁹ *Ibid.*, pág. 129.

⁵⁴⁰ Michel Delon, *op. cit.*, págs. 90-91.

IV

El jardín en el siglo XVIII francés y su representación en la narrativa libertina

1. El jardín en el siglo XVIII francés

Jacques-François Blondel, el gran arquitecto autor de varios y amplios tratados de arquitectura y al que tantas veces nos remitimos, ya que es en su obra donde hemos encontrado la mayor fuente de información relativa al estudio que nos hemos propuesto, en su *Cours d'Architecture* distingue entre « jardín » y « parque », definiéndolos del siguiente modo:

Par un Jardin, on entend toutes les parties couvertes ou découvertes d'une belle promenade plantée d'arbres, d'arbrisseaux, d'arbustes et de fleurs.

Parc; on comprend sous ce nom un grand lieu à la campagne entouré de murailles, et faisant partie des dépendances d'une Maison Royale ou Seigneuriale. On en distingue de deux sortes, l'un que l'on nomme petit Parc planté d'arbres de moyenne futaie, qui comprend les Jardins de propreté, dans lesquels sont distribués les différents Bosquets, et autres pièces de verdure: l'autre qu'on nomme grand Parc, où sont percées de grandes avenues, et où l'on pratique des routes pour la chasse, des réservoirs, des décharges, etc. On construit aussi dans ces derniers, des Ménageries, des Faisanderies, enfin, des Remises et des retraites pour le gibier. [t. I, pág. 39]

Nosotros hablaremos de jardines, en general, ya que así aparecen mencionados, en su mayoría, en las obras literarias que nos ocupan.

Para abordar el estudio de los jardines, consideramos pertinente dar una visión histórica de los mismos. Partiremos pues de su origen, veremos sus diferentes denominaciones y su evolución, su función, las teorías de los arquitectos, los trazados, algunos modelos, su fusión con el teatro y su recreación en la literatura.

1.1. Origen

Blondel nos habla en su *Cours* del origen del jardín, remontándose a la Antigüedad; dice de los asirios que les gustaba cultivar un terreno espacioso plantado de árboles de todas las especies y sobre todo de árboles frutales:

On y trouvait des allées, des fontaines, des ruisseaux, des plantes et des fleurs, dans tous les genres. Ce terrain, enclos d'un mur ou d'une palissade, s'appelait *Paradis* chez les Perses, nom qu'ont emprunté les Grecs, et qu'Athénée⁵⁴¹ a donné à une contrée de la Sicile auprès de Palerme, parce que c'était, dit-il, un pays agréable, fertile et bien cultivé. [t. I, págs. 78-79]

Si comparamos esta descripción de un jardín asirio o persa con la definición de jardín en *Le Nouveau Petit Robert*⁵⁴²: (déb. XII^e: de l'a. fr. *gart, jart*, frq. *gart, gardo*, « clôture »): « Terrain, généralement clos, où l'on cultive des végétaux utiles ou d'agrément », vemos que el concepto es exactamente el mismo.

En la introducción a la obra, Blondel hace un resumen de la historia de la arquitectura que comprende un capítulo dedicado al *Origine de l'Art du Jardinage*. Comienza su discurso diciendo que la ocupación más digna de alabanza es la Agricultura, una ciencia que durante mucho tiempo ha supuesto una fuente de felicidad para el ser humano y que se ha dividido en varias ramas:

Ensuite elle s'est partagée en plusieurs branches, qui toutes séparément ont contribué à leur rendre la vie plus agréable et plus commode. On est parvenu enfin à associer la culture des terres avec l'Art du Jardinage, d'où sont résultées diverses productions, rangées avec symétrie, ou disposées avec ce beau désordre que nous présente le spectacle de l'Univers. [t. I, pág.144]

Sin dejar de atribuir grandes logros a los antiguos, Blondel afirma que el arte de la jardinería ha alcanzado la perfección bajo Luis XIII y

⁵⁴¹ Gramático y escritor griego del s. III d. J.–C. publicó *El banquete de los sofistas*, a modo de enciclopedia universal de la Antigüedad, en la que hay citas de quinientas obras perdidas.

⁵⁴² Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau petit Robert*, op. cit., págs. 1220–1221.

Luis XIV, « qui tous deux ont trouvé dans cet exercice les attrait les plus séduisants ». [pág. 148]

En el siglo XVIII el jardín, símbolo cristiano del paraíso terrestre, Edén, constituye sobre todo el espacio botánico que un profesional o un particular puede crear en función de las dimensiones del terreno, del presupuesto disponible, del gusto del propietario o del experto y, fundamentalmente, de acorde con la construcción a la que acompaña. La composición resultante forma un paisaje dentro de un microcosmos privado, sea extenso –parque– o de no muy vastas dimensiones. Hacia 1770, época de revolución arquitectónica y de experimentación, en la que se podía dejar libre curso a la imaginación e intentar soluciones promovidas por ideas nuevas, se construyeron magníficos *hôtels particuliers* rodeados de vastos jardines a lo largo de los bulevares próximos a la plaza Luis XV, a lo largo del Sena y cerca del *bois de Boulogne*. Con el redescubrimiento de la naturaleza, el nuevo *jardin pittoresque* hacía furor⁵⁴³.

Blondel encuentra en China el origen del *jardin pittoresque* o jardín inglés. Al contrario que Francia, la nación china no gusta de los paseos –de ahí la ausencia en aquel país de amplios paseos o avenidas–:

Ordinairement ils font usage des chemins sinueux, et distribuent par scènes la plus grande partie du terrain qu'ils destinent à orner les environs de leurs demeures. Leurs Jardiniers imitent tout à tour les objets les plus riants ou les plus terribles, ils affectent même de les disposer de manière que par des transitions brusques, ils présentent un contraste frappant. Comme les chaleurs de ces climats sont excessives, ils pratiquent dans leurs Jardins des canaux et des cascades auxquelles ils refusent même toute espèce de régularité, préférant le désordre pittoresque de la nature, à la symétrie la plus étudiée; ils groupent, à la vérité, leurs arbres comme les Peintres groupent leurs figures, et parviennent ainsi quelquefois à une variété intéressante, variété que la Nation Anglaise et la plupart de celles d'Allemagne imitent d'après eux, dans l'intention de représenter dans leurs Jardins cette irrégularité et ces heureux caprices que leur offre le spectacle des vallées, des côteaux et des montagnes, qu'ils préfèrent à la symétrie que

⁵⁴³ Eleanor P. de Lorme, *Pavillons et fêtes sous l'Ancien régime*, Saint-Rémy-en-l'eau, M. Hayot, 1996, pág. 24.

nous apportons le plus souvent dans la distribution de nos Jardins. [t. I, págs. 149-150]

Según Blondel no hay nada que el Arte no pueda expresar, ayudado por la naturaleza, y es la unión de estas dos partes la que da mérito al Arquitecto, mérito que consiste en utilizar su talento para hacer sensible y palpable el objeto de su obra. Y añade:

Il serait peut-être bien, par exemple, d'imiter dans les promenades champêtres, qui font partie des habitations destinées aux hommes du monde, la variété des Jardins Chinois. [...] il faut faire usage de la magnificence que procurent ordinairement les beaux Arts réunis, pour les promenades des bâtiments consacrés aux têtes couronnées, ainsi que pour les Jardins des maisons de plaisance destinées à la résidence des Grands. [t. I, pág. 153]

Nos da la impresión de que la teoría se llevó a la práctica, de que, efectivamente, la *mondanité* aplicó al pie de la letra la teoría de Blondel.

1.2. Evolución y denominaciones

En el capítulo I ya partíamos del abandono de la Corte por los nobles en busca de ocio y libertad. Una libertad que conduciría inmediatamente al libertinaje. Sin embargo, la emancipación de los sentidos es una idea filosófica que encontramos en la obra del empirista John Locke y que, basada por tanto en la experiencia, concede una importancia vital a las sensaciones, a las emociones que el ser humano experimenta y que pueden llevarle a la plenitud si se renuevan e intensifican constantemente.

En Francia, los filósofos materialistas d'Holbach (1723-1789), Helvétius (1715-1771) y La Mettrie (1709-1751) recuperan los principios de la filosofía de Locke para luchar contra la metafísica trascendental de Descartes (1596-1650), partiendo de la idea de que el ser humano no tiene otro objetivo en la vida que no sea la búsqueda del placer.

Este sensualismo influye en la mirada que el ser humano concede a la naturaleza en el siglo XVIII. Hasta ahora los jardines *à la française* imponían rigidez, simetría, mantenimiento constante de los jardineros

para que la naturaleza no se desatara. El resultado era una naturaleza controlada, como controladas vivían las personas en las jaulas reales.

Si bien las arcas ya no permitían el gasto enorme que suponía el mantenimiento de esos jardines reales, la Corte de Luis XV comienza a hacer algunos cambios en sus jardines, atenta también a no quedarse atrás, anclada en un mundo irreal. El rey manda sustituir paulatinamente todos los setos de arbustos recortados de Versalles por árboles que crecen libremente.

En la segunda mitad del siglo XVIII, rompiendo con la geometría de la edad barroca, la moda de un jardín lleno de *bosquets*, de pequeños senderos sinuosos, de riachuelos con puentes rústicos, « le tout suggérant la nature à l'état champêtre⁵⁴⁴ », llega desde Inglaterra. De ahí el nombre de *jardins à l'anglaise*. « L'expression est attestée en 1771⁵⁴⁵ » dice Delsalle.

Michel Baridon apunta que los especialistas prefieren hablar de *jardins pittoresques* (de *pittore*, a la manera de los pintores, tal como ellos los dibujaban, pintaban o trazaban), o de *jardin paysager* (en los jardines *à la française* « on jardine le paysage », en los *jardins à l'anglaise* « on paysage le jardin ») o de *jardin de la sensibilité* (« parcours sensoriel et sentimental, [le jardin] devient la terre d'élection de l'homme sensible »)⁵⁴⁶.

Otra denominación que recibe el *jardin pittoresque* es la de *jardin anglo-chinois*, debido a la existencia de pagodas, variante de estilo oriental de los *pavillons*, generalmente situadas al borde de un lago⁵⁴⁷.

En el tomo IV del *Cours d'Architecture* Blondel nos ha dejado una pequeña crónica sobre la evolución del jardín inglés; para este arquitecto, independientemente de que el origen se encontrara en Asia, el primero en importar el sistema irregular para sus jardines fue un

⁵⁴⁴ Paul Delsalle, *Le cadre de vie en France aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Ophrys, Collection Synthèse et Histoire, 1995, pág. 166.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ Michel Baridon, « Jardins » en: Michel Delon, *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, págs. 623–624.

⁵⁴⁷ Bernd H. Dams et Andrew Zega, *La Folie de bâtir. Pavillons d'agrément et folies sous l'Ancien Régime*, Paris, Flammarion, 1995, pág. 155.

francés, el escritor Charles Duffresny⁵⁴⁸, contemporáneo sin embargo de Le Nôtre⁵⁴⁹.

Les Anglais ont longtemps observé la plus grande régularité dans la distribution de leurs jardins; ce n'est guère que depuis le commencement de ce siècle, qu'ils se sont éloignés du goût de la France en ce genre. L'imitation de la nature, qu'ils affectent aujourd'hui, est due, à ce qu'on prétend, au génie du célèbre Kent⁵⁵⁰, auteur reconnu à Londres, comme un homme plein de talents, même dans l'Architecture et dans la Peinture: ce fut lui, dit-on, qui en 1720, osa s'écarter des règles de Le Nôtre, dans la composition des bosquets de la Maison de campagne du premier Ministre Petham, et qui introduit dans la suite la méthode de préférer l'irrégularité à la symétrie, usitée jusqu'alors. On peut dire néanmoins, qu'il n'en est pas précisément l'inventeur; car indépendamment, de ce que dans tous les temps cette méthode avait été suivie en Asie, il avait été prévenu à Paris par Dufrény à peu près contemporain de Le Nôtre. [t. IV, pag. 7]

Blondel se muestra muy chovinista en su discurso a lo largo de todo este tratado y critica una y otra vez los jardines ingleses; para él los jardines de Hardouin o de Le Nôtre, arquitectos que se disputaron el favor de Luis XIV y la gloria de sus mejores proyectos, son sublimes e inimitables:

La manière de Le Nôtre est presque entièrement abandonnée en Angleterre, et l'on y trouve à peine quelques allées de charmille dressées et taillées, comme elles le sont chez nous; on ne les conserve même encore à Londres, dit-on, que comme un échantillon du mauvais goût qui règne en France; les Anglais préfèrent d'aller puiser dans les forêts abandonnées à la nature, les modèles de leurs Jardins, ce que quelques enthousiastes de l'Angleterre s'efforcent d'introduire ici, plus par esprit de singularité, que pour autres raisons; mais, ainsi que nous l'avons déjà remarqué quelques efforts qu'ils fassent, du moins nous le pensons

⁵⁴⁸ Charles Dufresny (1648–1724), dramaturgo de fama entre sus contemporáneos. Sus comedias se representaron en el *Théâtre-Italien* y en el *Théâtre-Français*. Colaboró en teatro con el también dramaturgo Regnard (*La Foire Saint-Germain*, 1696) antes de enemistarse con él. Su novela *Amusements sérieux et comiques d'un Siamois* (1699) inspiró las *Lettres Persanes* de Montesquieu.

⁵⁴⁹ André Le Nôtre (1613–1700), primer jardinero del rey Luis XIV, creador de los jardines de Versalles, modelo clásico del *jardin à la française*.

⁵⁵⁰ William Kent (1685–1748), pintor, arquitecto y paisajista británico. Creador de los jardines de Stowe House (1730) y Holkham Hall (1734).

ainsi, ils n'y parviendront jamais, nos belles productions en France méritant la préférence à beaucoup d'égards. Il est vrai que, parmi nos chefs-d'oeuvre, la plupart des Artistes qui les ont voulu imiter, se sont abusés, en se croyant les rivaux de le Nôtre et d'Hardouin⁵⁵¹; mais n'ayant pu prévenir à ce sublime, ils y ont rassemblé seulement tant d'objets divers, que presque tous ont négligé cette belle simplicité, ne se doutant pas que les richesses multiples qu'ils y ont prodiguées, fatiguent les yeux, au lieu de les satisfaire; la raison condamnant la profusion, qui ne prétende ordinairement qu'un fait mal entendu: aussi, lorsqu'on parcourt ces promenades, dans l'esprit d'acquérir des connaissances, on n'y gagne qu'une lassitude fatigante, au lieu de l'agrément qu'on s'y était promis. [t. IV, págs. 80-81]

De este modo, Blondel afirma que a Francia se debe el arte de los jardines y como muestra menciona los ejemplos más admirables que se han producido en París y alrededores:

[...] à exception de la situation heureuse des anciens Jardins des Romains, c'est chez nous que le Jardinage a proprement été réduit en Art, comme nous avons remarqué que l'Architecture le fut chez les Grecs. Nous pouvons le dire ici, c'est sous Louis le Grand qu'on a trouvé en France le moyen de rendre l'Art naturel dans les Jardins de Versailles, de Trianon, de Marly; de parer la nature par le secours de l'Art, dans ceux de Meudon, de Sceaux, de Chantilly, de Liancourt; l'un et l'autre se prêtent des secours mutuels pour former ceux de Choisy, de Fontainebleau, de Saint-Cloud, de Saint-Germain-en-Laye et de tant d'autres lieux admirables. Tant de chefs-d'oeuvre qui ne se rencontrent point ailleurs, attirent en France l'étranger, pour acquérir, par de tels exemples, l'art de percer des routes, de planter des bois, des parcs, et la manière d'associer à la distribution des Jardins de propreté, la régularité, la commodité, l'agrément et la magnificence. En effet, rien de

⁵⁵¹ Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), arquitecto que encarna la culminación del estilo Luis XIV. Sobrino-nieto del gran arquitecto del siglo XVII François Mansart, llegó a ser arquitecto del rey Sol en 1676. Encargado de la ampliación del palacio de Versailles, proyectó la Galería de los Espejos (1684), las alas norte y sur, los grandes establos, la *orangerie* (un pequeño invernadero) y la Capilla Real. Aunque no fue muy original –construyó siguiendo la obra de sus predecesores Mansart y de Louis Le Vau, el creador del estilo Luis XIV–, Hardouin-Mansart estableció el llamado orden francés, caracterizado por su grandeza y regularidad compositivas y por la decoración con elementos franceses –espejos o mármoles rosados– en vez de italianos. También proyectó numerosos *hôtels*, iglesias, ayuntamientos y plazas públicas (entre ellas la octogonal *Place Vendôme* en París, 1699). Su obra maestra es la impresionante cúpula de la iglesia de los Inválidos (París, 1676-1706), en la que superpuso dos tambores para obtener un efecto de verticalidad grandioso.

si ingénieusement percé que les Forêts de Compiègne, de Fontainebleau, de Chantilly: rien de si intéressant que les routes des Forêts de Saint-Germain, de Sénar, de Verrière. Que de beautés ne remarque-t-on pas dans les grandes allées champêtres et parées des parcs de Rambouillet, de Sceaux, de Bagnolet, où la culture des arbres et la hauteur des palissades qui les accompagnent, forment un spectacle et un ombrage enchanteurs. Ce bel ordre fournit les moyens de se transporter d'un bosquet à l'autre, pour aller contempler les chefs-d'oeuvre variés des charmilles, des tapis verts, du marbre, du bronze et d'eaux jaillissantes, rassemblées sous tant d'aspects différents, mais quelquefois, peut-être, avec trop de profusion, quoique toujours avec goût, et avec cette régularité que nous reprochent souvent les amateurs des seules productions de la nature. [t. I, págs. 155-157]

Veamos ahora qué función cumplen los jardines en la Francia del siglo XVIII.

1.3. Función

Lo cierto es que el jardín, sea simétrico o asimétrico, se denomine de una forma u otra según la tipología a la que responda a lo largo del siglo XVIII en Francia, ocupa un rango importante en la distribución del espacio, consecuencia de una mentalidad para la que el « paisaje ajardinado » y el « jardín hecho paisaje » como podríamos llamar al *jardin à la française* y al *jardin à l'anglaise* respectivamente, son los lugares más agradables de los que puede disfrutar el ser humano, vinculados estrechamente con el espacio de la galantería y del placer.

Dams y Zega opinan que las formas inglesas se adaptaron en Francia de forma muy libre y no responden a los vastos espacios anglosajones, en lo que ya establecen una diferencia importante; pero, además, conservaron del jardín clásico una función esencialmente decorativa. Proyectados para terrenos mucho más pequeños que sus modelos británicos, estos nuevos jardines se concebían como salones «offrant un mélange éclectique de folies destinées au divertissement et au plaisir de la visite⁵⁵² ».

⁵⁵² Bernd H. Dams et Andrew Zega, *op. cit.*, pág. 157.

Delsalle nos ofrece un punto de vista muy interesante respecto de la función del jardín en el siglo XVIII, como parcela en la que reina la libertad total del propietario y casi siempre también la del ocupante. El jardín es objeto de atentos cuidados, indispensables para los recursos que genera. Espacio de ocio, ocupa un lugar escogido en la literatura (canciones populares, poesías) y en la civilización, generando un *jardinage vital* en ciertas provincias como Flandes o Alsacia⁵⁵³.

El jardín como pasatiempo, lugar de paseo amenizado por los elementos que lo distribuyen y ornamentan o escenario que evoca el teatro, debe estar de acorde con la construcción de la que forma parte indisoluble y conjugarse con ella para producir sensaciones en los que lo ocupan o visitan. Así lo expone Le Camus de Mézières en el capítulo *De l'art de plaire en Architecture* de su obra *Le génie de l'Architecture ou l'Analogie de cet art avec nos sensations*:

Il en est de même des jardins: sans vouloir gêner leur étendue, disons que les allées principales, les parterres, l'esplanade enfin doivent être en raison de l'édifice qui y commande. Sans parler des longueurs, il s'agit principalement des largeurs. S'il était cependant question d'un point de vue pour une allée principale, il lui faudrait plus d'ouverture, et la meubler en conséquence avec tous les agréments possibles. C'est un accord général qui flatte et qui fait en même temps la base essentielle de l'édifice. Il faut que tout concoure au même but, comme dans une décoration de Théâtre, où tout est relatif. [pág. 44]

Al tratar la *Décoration extérieure*, vuelve a insistir en la misma idea:

Les jardins donnent beaucoup de jeu aux bâtiments, quand ils sont bien mariés ensemble; quand la partie d'esplanade qui se trouve au-devant est bien proportionnée; quand les parterres sont relatifs, en conservant toujours cette heureuse négligence, cette piquante bizarrerie de la nature dans ses productions; quand l'Art, quoique paraissant abandonné, nous laisse apercevoir de ces agréables et charmants percés, à l'extrémité desquels se rencontrent des points de vue délicieux qui excitent la curiosité la plus vive. [págs. 77-78]

Es precisamente por esta preocupación de armonizar construcción y jardín, por la que los arquitectos se afanaron en proyectar los trazados de los jardines al mismo tiempo que dibujaban

⁵⁵³ Paul Delsalle, *op. cit.*, pág. 166.

los planos de la fachada y de la distribución del edificio, estableciendo diversas teorías, entre las que vamos a analizar las más afines a nuestro estudio.

1.4. Teorías del trazado

Es tal la importancia que se le concede al jardín que los arquitectos lo tienen en cuenta desde el principio en sus proyectos y son muy cuidadosos con la elección del terreno donde debe construirse la residencia con su jardín, constituyendo un todo indisoluble. Como dice De Lorme, la idea procedente de los arquitectos del Renacimiento italiano de que el jardín era un complemento que formaba un conjunto con la casa, fue aplicada en toda Francia⁵⁵⁴.

Briseux (1680-1754), en el capítulo II de su tratado *Architecture moderne*, titulado « Du choix du lieu où l'on doit Bâtir » aconseja qué debe evitarse, sobre todo en el campo, al elegir el lugar de construcción de una residencia en función de la geografía del terreno y del clima, mencionando el jardín como la parte más agradable de la casa y deteniéndose especialmente en los factores que deben considerarse para su buen logro:

On ne doit pas bâtir sur les croupes des Montagnes dont l'abord est difficile, non plus que dans les terrains stériles où l'on ne peut pas avoir des Jardins, qui sont les parties les plus agréables des maisons, et où par conséquence la terre ne peut rien apporter de ce qui est utile à la vie; les lieux marécageux, à cause des maladies que causent les brouillards qui s'y élèvent continuellement, ne sont pas moins à fuir, les sommets des montagnes quoique charmants par les beaux points de vue, ont l'incommodité de ne pas avoir d'eau et de bon terrain pour y faire des Jardins qui fournissent en même temps aux plaisirs et aux nécessités de la vie, il faut donc pour n'avoir pas sujet de se repentir, choisir un lieu où il y ait de bonnes eaux, ou qui en soit assez voisin pour en pouvoir faire venir, parce que c'est une marque que l'air de ces endroits est sain, surtout si outre les bonnes eaux, on y trouve les fruits bons, ainsi que les légumes, et les pâturages. [págs. 5-6]

⁵⁵⁴ Eleanor P. de Lorme, *op. cit.*, pág. 19.

En su *Cours*, Blondel incidirá más tarde en la misma idea, además de exponer sus teorías sobre la disposición de los jardines y las formas que han de adoptar las diferentes zonas verdes, procurando en lo posible imitar a la naturaleza:

D'abord, il faut savoir choisir une situation avantageuse, une exposition saine et salubre, un excellent terroir, la commodité du lieu et l'abondance des eaux. Après, vient la disposition, qui consiste à corriger la trop grande irrégularité du terrain, à tâcher, autant qu'il est possible, de prolonger le coup d'oeil que forment les principales allées; enfin, à ne pas mettre inconsidérément toutes les parties de son Jardin à découvert. On doit non seulement se procurer un ombrage qui conduise du principal corps de logis aux pièces de verdure qui en sont toujours assez éloignées; mais encore exciter les étrangers à aller visiter les différents bosquets, qui, chacun séparément, peuvent contenir des curiosités dignes de la plus grande attention. En un mot, il est bon de donner diverses formes aux différentes pièces de verdure, en tâchant, le plus qu'il est possible, d'imiter la nature dans ses productions. Cette belle imitation de la nature, doit, dans presque toutes les occasions, être regardée comme un des principaux mérites de l'Art du Jardinage. [t. I, pág. 15]

Blondel distingue tres tipos de jardines según el terreno donde se practican:

On distingue ordinairement trois espèces de Jardins, ceux d'un niveau égal, ceux à mi-côte, et ceux qu'on nomme en terrasse [...] [pág. 18]

Dice de los primeros que son los más agradables para el paseo, si bien, añade, hay que poner en juego mucho arte y mucha variedad para mitigar la tristeza que transmiten. De los segundos dice que son los que más cansan, aunque de una distancia a otra se practiquen terrazas y pendientes suaves para paliar las irregularidades del terreno y llegar a las explanadas, a las estancias descubiertas, a los habitáculos verdes, a los principales *bosquets*, etc. Por último, elogia la construcción de anfiteatros, que dan la impresión de enderezar el conjunto. Los últimos, contruidos en las montañas, son los más difíciles y costosos, aunque permiten una vista sobre los alrededores que los hacen sumamente atractivos. Es en éstos donde hay que practicar más escaleras, sean

naturales o de mármol, las cuales también deben contribuir a proporcionar belleza al lugar. [t. I, pág. 18]

Veremos en el epígrafe correspondiente a los jardines en la narrativa libertina que son tanto los jardines *à mi-côte* como los jardines *en terrasse* los más frecuentes, hecho que se explica fácilmente por su aporte más rico en la descripción y en la producción de sensaciones.

Fuera de los espacios reales, donde más se va a propiciar el libertinaje es en las *petites maisons*, en las *maisons de plaisance*, en los *hôtels particuliers*, en los *ermitages*, en los *pavillons*. El frescor de los espacios umbríos, el perfume de las flores, el musgo sobre la piedra, serán fundamentales para el diseño de jardines galantes que se disfrutarán en *petit comité*, lejos de las ceremonias espectaculares de la Corte. Los *bosquets* de André Le Nôtre se han transformado en *cabinets de verdure*, ya no se utilizan para suscitar la admiración general durante un paseo real bien orquestado, sino para permitir que algunos particulares practiquen sus juegos libertinos⁵⁵⁵.

Según Saudan, en el trazado de estos jardines se tienen en cuenta dos factores: la gracia y la variedad, como si de un juego más se tratase. En este sentido el jardín no es sólo un bello objeto más para la contemplación sino también para la diversión, la sorpresa, el juego amoroso, el misterio. Diseñar un jardín requiere entonces de toda la creatividad del artista, de su ingenio al proponer diferentes paseos desde la vivienda, al trazar caminos más o menos sinuosos, donde la curva deje lugar al misterio de lo que se esconde detrás, a la sorpresa reservada en el recorrido: una escultura, una fuente, un dibujo hecho con flores de diferentes colores, una pérgola vegetal, un banco en una zona sombreada, el césped mullido ... Objetos que invitan a hacer un alto en el camino. De este modo, el jardín es también espacio de

⁵⁵⁵ Michel Saudan, Sylvia Saudan-Skira, *De folie en folies, la découverte du monde des jardins*, Bibliothèque des Arts, 1987, pág. 99.

seducción a través de la mirada, el olfato, el tacto, el oído de los que por él pasean –quizás el gusto esté en sus besos robados–:

Des sentiers sinueux peu à peu remplacent les allés rectilignes. La courbe permet de mieux ménager les effets de surprise que lui reconnaissait déjà en 1700 le peintre Antoine Coypel⁵⁵⁶ (1661-1722)⁵⁵⁷.

Blondel, a propósito de estos trazados, dice lo siguiente en *De la distribution des maisons de plaisance*:

Ces chemins conduisent à des bosquets de dessins et de plantations chaque fois différentes: [...] on ne finirait point, si l'on voulait représenter toutes les formes dont ils sont susceptibles. Il suffit de dire qu'ils sont les plus grands ornements de ces jardins et que cette variété fait le mérite d'un parc et le charme d'une promenade. [t. I, págs. 6-7]

De este modo, la excesiva simetría en los jardines se percibe como signo de aburrimiento y monotonía. El mismo arquitecto la critica al describir el jardín de una casa:

Une planimétrie insipide est le moindre défaut qui y règne. Les parterres seuls m'ont paru d'un assez bon goût; mais les charmilles, très mal distribuées, y sont d'une symétrie affectée qui inspire l'ennui. Quelques pièces d'eau, sans mouvement et sans vie, achèvent de déconcerter l'Amateur⁵⁵⁸.

Laugier, el arquitecto que más eficazmente se opuso al conservadurismo de Blondel, afirma en su *Essai sur l'Architecture* que se debe evitar la « régularité trop méthodique des jardins à la française » [pág. 240]. La regularidad es el reino de la regla totalmente opuesto al placer natural o artificial. Por ello, la irregularidad del terreno no es un problema sino más bien una cualidad que se le ofrece al arquitecto:

[...] pour peu qu'il ait l'esprit de combinaisons, tirera parti des irrégularités même, et on verra sous sa main les moindres petits recoins se métamorphoser en autant de commodités nouvelles. [pág. 153]

⁵⁵⁶ Antoine Coypel (1661–1722), pintor de influencias barrocas y clasicistas, autor de la decoración del techo de la capilla de Versalles.

⁵⁵⁷ Michel Saudan, Sylvia Saudan-Skira, *op. cit.*, pág. 99.

⁵⁵⁸ Jacques-François Blondel, *L'homme du monde éclairé par les arts*, *op. cit.*, págs. 27–28.

Y el mismo autor añade:

Plus il y aura de choix, d'abondance, de contraste, de désordre même dans cette composition, plus le parc aura de beautés piquantes et délicieuses. [pág. 222]

Según el abbé Laugier « tout ce qui est susceptible de beauté... est propre à exercer l'imagination, le feu, la verve du génie » . [págs. 222-223]

La diversidad que recomienda Blondel responde perfectamente al gusto de la época por los jardines en los que aún la naturaleza, para mostrarse en su belleza, recurre al arte:

Grâce à ce savoir-faire, les bosquets revêtent mille formes, ils prennent alors les noms les plus divers: bosquet en étoile, en quinconce, en cloître, salle de bal, salles des Antiques, salle des bassins, salon de verdure, amphithéâtre. Les uns cachent des labyrinthes, les autres embaument du parfum de leurs corbeilles de fleurs. Près de Valenciennes, autour du château de l'Hermitage, le duc de Croÿ⁵⁵⁹ aménagera une suite de bosquets, un par saison, avec ses plantes particulières, selon les indications du célèbre botaniste Nobel⁵⁶⁰.

Independientemente de que al final de este estudio aportemos un glosario de arquitectura referido a las palabras técnicas que aparecen en las citas de arquitectos y escritores, consideramos que es importante teorizar sobre algunas partes habituales de los jardines de la época, partes que aparecerán frecuentemente mencionadas en nuestras obras.

En el *Cours d'Architecture* Blondel nos aporta definiciones sobre estas partes que resumiremos tomando de ellas lo esencial y útil para nuestro propósito. El autor las divide en dos tipos: las partes descubiertas y las partes cubiertas.

Entre las descubiertas, en primer lugar menciona los *parterres*, que son grandes espacios de flores y plantas verdes, de poca altura y

⁵⁵⁹ En su libro sobre *L'Histoire de l'hermitage*, el príncipe Emmanuel de Croÿ-Solre (1718–1784), Maréchal de France, cita el *Menu-Bois*, el bosque de *Mont de Compiemont* como lugares de paseo que él frecuenta. Véase «La solitude du château ». Consultado en <<http://www.astrosurf.com/astrolyns/chateau.html>>

⁵⁶⁰ Michel Saudan, Sylvia Saudan-Skira, *op. cit.*, pág. 99.

cercados por platabandas o por franjas de césped; a veces también están rodeados de grandes paseos descubiertos. Estos paseos, como los parterres, suelen ocupar la explanada que rodea la parte central del lado de los jardines del edificio. La forma de los parterres depende del espacio descubierto que los engloba, así como del de las enramadas y setos que los circundan:

Parterre du verbe latin Partiri, diviser; il signifiait anciennement une place à bâtir, *area hortensis* [...] [t. I, pág. 21]

Hay varios tipos de parterres: *parterres de broderie*, *parterres à compartiments massifs en gazon ou à l'anglaise* y *parterres de fleurs*:

Les parterres de broderie sont ceux dont les dessins sont composés de rinceaux, d'ornements enroulés et entremêlés de fleurons, de palmettes, de volutes et d'entrelacs.

[...] Les parterres à compartiments, sont ceux dont le dessin se répète de part et d'autre avec symétrie, et qui, au lieu de broderie, sont composés de massifs de gazon découpés. [...] Les parterres connus sous le nom de massifs en gazon ou à l'anglaise, diffèrent de ceux à compartiments, en ce qu'ils ne sont composés que d'un seul tapis vert, entouré d'une plate-bande aussi de gazon, avec un sentier qui sépare l'un et l'autre. Ces Parterres, encore plus simples que les seconds dont on vient de parler, sont du ressort des Jardins Seigneuriales, et éloignées de la Capitale.

[...] Les parterres de fleurs sont ceux, tout composés de plates-bandes, chantournées en compartiments, et entourées d'autres plates-bandes droites et continues, le tout rempli de fleurs de différentes saisons, et au milieu desquelles se placent des arbustes, des arbrisseaux, et des plantes vivaces, qui forment un ensemble agréable et varié. Quelquefois au milieu de ces derniers Parterres, on place des corbeilles, exécutées par des treillageurs, et qui s'élèvent pyramidalement, ce qui contribue à les embellir encore. Ces sortes de Parterres devenus à la mode aujourd'hui, s'exécutent dans de petits Jardins particuliers, près des appartements privés; et l'on prend soin, dans leurs composition, de faire entrer des bassins, qui, en favorisant leur culture, produisent un coup d'oeil intéressant, de l'intérieur du Bâtiment. [t. I, pág. 23-25]

Siguiendo la moda del momento, son sobre todo estos últimos parterres de flores los que forman parte de los jardines descritos en la narrativa libertina que estudiamos.

Los *boulingrins* o « cuadros de césped » se sitúan habitualmente cerca de los parterres o en *bosquets* particulares, cuando se trata de

decorar las partes descubiertas practicadas delante de la fachada de los edificios:

Plusieurs Auteurs font dériver ce nom de boule, qui signifie rond et de grin, qui veut dire pré ou gazon; mais en général, comme la forme du Boulingrin est arbitraire, on doit entendre, sous ce nom, toute pièce de verdure renfoncée en glacis dans son pourtour, et ornée dans son milieu, d'un bassin, ou d'un tapis vert, tel qu'il s'en remarque au Jardin des Tuileries, et ailleurs. [pág. 26]

Cuando Blondel aborda el tema de las « fuentes », lo hace directamente sobre las « cascadas », de las que distingue dos tipos, las « naturales » y las « artificiales »:

[...] les premières s'appellent ainsi, parce qu'à imitation de la nature, on profite de l'inégalité d'un sol montueux, pour y produire des chutes et des bouillons, sans que l'Art paraisse y prêter d'autres secours que quelques pièces de verdure, des rocailles, des talus et des glacis: d'ailleurs, ces Cascades champêtres sont ordinairement animées par des eaux de source qui les font jaillir continuellement; telles sont la plupart de celles de Chantilly et de Liancour. À l'égard des Cascades appelées artificielles, communément elles sont construites à grands frais, et ornées de chutes, comme à Saint-Cloud; de nappes, comme à Sceaux; ou enfin de chutes et de nappes comme à Trianon. [pág. 28]

También menciona los *Jets d'eau* « *poussés perpendiculairement à une très grande hauteur, ainsi qu'il s'en voit à Saint-Cloud, à Marly et à Versailles* ». El tamaño y la elevación de estos « surtidores » viene determinada por la situación del lugar, la distancia desde donde tienen que verse, el espacio cubierto o descubierto, así como por los paseos o las estancias verdes que los contienen. El gusto debe determinar su forma; la opulencia de los propietarios debe decidir sobre el grado de riqueza o de sencillez, y en fin, la mayor o menor abundancia de agua que se va a utilizar, debe contribuir en aumentar o en disminuir su capacidad. [pág. 30]

Una parte descubierta y muy importante de los jardines de construcciones situadas en la montaña, son las « terrazas », otro elemento atractivo que aparece frecuentemente en

nuestras obras:

De toutes les dépenses qu'exige l'Art de planter les Jardins, celle des Terrasses est la plus considérable, par les travaux immenses qu'occasionne le transport des terres, leur déblai et leur remblai. Il est vrai qu'il faut convenir que rien n'annonce tant la magnificence des Propriétaires, que les Terrasses, surtout lorsqu'elles se trouvent disposées de manière à former plusieurs Jardins en amphithéâtre, et qu'elles sont embellies par de grands escaliers et des murs de revêtement, traités dans un genre relatif à celui du Jardin qu'elles environnent, et à l'importance de l'Édifice qui les amène sur la scène. [pág. 31]

Otra parte del jardín muy mencionada en las obras la constituyen las *palissades* o setos:

Les Palissades procurent aux Jardins de propreté un coup d'œil agréable; elles sont d'ailleurs d'un grand secours pour redresser les irrégularités des murs de clôture, et soustraire au spectateur, en certaines occasions, les objets trop disparates, lesquels nuiraient à la symétrie qui doit régner dans la forme des Esplanades ou des autres parties découvertes. [...] Pour offrir une belle verdure, elles doivent être plantées en charmille ou en ormeille [...] [pág. 37]

Entre las « partes cubiertas » se encuentran los « paseos » (*allées*), los *bosquets*, las *salles de verdure*, los « laberintos », los « cenadores » (*cabinets*) y las « glorietas » (*berceaux de treillage*).

Hay muchos tipos de paseos y todos ellos sirven de comunicación en los jardines, para ir de un lugar a otro. Los más frecuentes son los « simples », con una hilera de árboles a cada lado. Su configuración depende de la disposición del terreno y de la composición del plano. Los hay rectos, oblicuos, circulares, en zig-zag, en espiral, etc. En concreto, *allées couvertes* son los paseos cuyos árboles forman una cubierta natural, impenetrable para el sol. [págs. 40-41]

Los *bosquets* pueden adoptar infinitas formas; su relieve sirve para contrastar con las zonas descubiertas, y aportan la sorpresa y el atractivo en los paseos de una cierta extensión:

[...] ils prennent leur nom de leur usage particulier, des statues qu'ils contiennent, ou de l'espèce des arbres dont ils sont plantés. Lorsqu'ils sont peu considérables, on les appelle seulement Cabinets de verdure: quand ils occupent un grand espace, on les appelle Salles; selon leur

destination, on les nomme Salles de Bal, Salles de Comédie, ou Salle de Marronniers, Salles de Tilleuls, quelquefois aussi ils prennent le nom des pièces d'eau, ou des principaux groupes qui en font l'ornement; voilà pourquoi on les appelle Salle de Diane et d'Endimion, Salle des Antiques, Salle de Neptune, d'Amphitrite, etc.

En général, le succès de ces différentes pièces de verdure dépend beaucoup du choix des Fontaines, des Amphithéâtres, des Portiques, des Cabinets de treillage qui les embellissent, et de la communication facile avec les pièces découvertes qui entrent dans la composition du Jardin. [pág. 42]

Los laberintos participan « activamente » en la recreación de los jardines como espacio libertino en las obras estudiadas. Sus caminos deben ser poco anchos, a fin de producir sombra y de mantener un frescor que contribuya a embellecer el verde que los compone:

Les Labyrinthes sont encore de grandes pièces de verdure, composées de massifs d'arbres et de Bosquets, dans lesquelles on communique par des Allées droites ou circulaires, mais disposées de manière que l'on ne puisse retrouver son chemin que difficilement, lorsqu'on en veut sortir. Dans les différents Bosquets qui les composent, on y distribue des Pavillons, des Grottes, des Fontaines, des Portiques et des Berceaux de treillage, enfin des pièces découvertes, contenant les divers jeux de la roue de fortune, de la balançoire, de l'escarpolette, du trou-madame, du jeu de Siam, du jeu d'oie, etc. tels qu'il s'en remarque dans les jardins de Chantilly [...] [págs. 43-44]

En cuanto a los cenadores o glorietas, dice Blondel lo siguiente:

Ces Cabinets artificiels, ont de tout temps figuré dans nos plus magnifiques Jardins. Ils servent souvent de frontispice à l'entrée des principales Allées, situées à l'extrémité des Esplanades, placées en face du principal corps-de-logis: ils ont cela d'avantageux, que l'on jouit promptement de leur usage particulier et de leur décoration [...]

Leur ordonnance tient d'ailleurs aux proportions de la belle Architecture; on les compose ordinairement de Colonnes, de Pilastres, d'Arcades, de Niches, de Frontons, de Dômes et d'Amortissements, dans l'intention de représenter l'image d'un Salon, d'un Belvédère, ou d'un Kiosque élevés en marbre ou en pierre; la gaieté et l'élégance des Treillages parait plus analogue à la verdure qui les environne, et ils servent à en relever l'éclat. [págs. 44-45]

Respecto a los *treillages* o « enrejados », afirma Blondel que el Artista debe ser capaz de componerlos para atraer la mirada de los espectadores y perfumar sus pasos:

Le goût des Treillages demande une étude particulière: les échelas et le bois de boisseau qu'on y emploie, posés sur des châssis de fer, scellés

avec solidité sur des massifs de maçonnerie, exigent de la part de l'Artiste une intelligence pratique qui le mette en état d'observer entre les pleins et les vides, un rapport capable d'intéresser le coup d'oeil des Spectateurs éclairés.

On fait aussi en Treillage des Portiques, des Niches et autres corps d'Architecture [...]

Les Berceaux en treillage sont aussi une suite de cette magnificence; on les garnit de Jasmin, de Roses ou de Chèvrefeuille; et ils servent alors de communication pour passer à couvert d'un lieu à un autre [...] [págs. 45-46]

Como parte importante de la decoración de los jardines, teoriza el autor sobre las esculturas: estatuas, bustos, jarrones.

Según Blondel, las estatuas y los jarrones contribuyen, más que ningún otro objeto, al embellecimiento de los Jardines y son signo de la riqueza del propietario, pero no deben prodigarse como si de un taller de artista se tratase, sino que deben subordinarse a la ornamentación de la naturaleza:

[...] semblables aux fontaines, ils [les Statues et les Vases] en peuplent la solitude, et annoncent la magnificence des Propriétaires. Nous sommes néanmoins bien éloignés de croire qu'il faille les employer dans nos Jardins jusqu'à la prodigalité; certainement ceux de Versailles offrent trop abondamment des chefs-d'oeuvre de ce genre: on a usé de plus de retenue à cet égard dans les Jardins de Marly; encore ceux de Chantilly et de Sceaux nous plaisent-ils davantage, parce qu'on y trouve plus volontiers le loisir d'examiner avec fruit des beautés de cette espèce qu'ils contiennent, sans un trop grand excès. Au contraire, les promenades de Versailles, [...] semblent annoncer un atelier ouvert seulement pour satisfaire les Amateurs et les Artistes. En effet, la quantité de Statues qu'on y observe a de quoi fatiguer l'oeil, et semble nuire, pour ainsi dire, à la beauté de la nature qui devrait faire presque tous les frais de la décoration de nos Jardins de propreté. [págs. 46-47]

La variedad y la gracia no se encuentra sólo en la distribución, sino también en los objetos que decoran el jardín. En *De la distribution des maisons de plaisance*, dice Blondel de los jarrones:

[...] les vases sont une des beautés que l'on recherche dans les jardins. Ils y produisent une agréable variété, mais la plus grande difficulté n'est pas de leur choisir une place heureuse; ce qui demande plus de soin et d'habileté, c'est de leur donner une forme gracieuse et de diversifier avec succès les parties qui les composent.[t. I, pág. 7]

Watelet⁵⁶¹ en el capítulo titulado *Des lieux de plaisance* de su *Essai sur les jardins* concedía importancia al carácter de quien ajardina el espacio y dispone la ubicación de sus objetos; más que el buen gusto –que a fin de cuentas puede imitarse– es la personalidad del que habita ese espacio la que va a imprimir un carácter diferente al paisaje de cada jardín:

Les lieux de plaisance, faits pour n'être qu'agréables, sont la plupart imités les uns des autres; ils se distinguent cependant aussi par quelques traits, ou quelques nuances du caractère et de l'état de ceux qui en ont ordonné les dispositions et les ornements⁵⁶².

De este modo el escritor distingue tres tipos de jardines: aquellos que son creados desde la idea del fasto y que constituyen « de petites villes peuplées d'habitants la plupart inutiles, et remplies de la même foule d'importuns et de désœuvrés qui poursuivent partout la faveur, la richesse ou la puissance⁵⁶³ », aquéllos que son creados desde la sensualidad refinada de los sibaritas que pretenden que « l'imagination et les sens excités par des dispositions, des assemblages d'objets, des perfections peu communes, trouvent dans les lieux où ils se dérobent à la société, pour se livrer à leurs penchants, tous les charmes de la volupté » y en fin aquéllos que son creados desde la moderación para « décorer des lieux que la Nature a préparés pour être intéressants sans recherche, et agréables sans magnificence⁵⁶⁴».

⁵⁶¹ Claude-Henri Watelet (1718–1786), poeta didáctico, autor de *l'Art de peindre*. Colaborador de la *Encyclopédie* en lo relativo a las artes del dibujo, la pintura y el grabado. Escribió un *Dictionnaire*, que dejó inacabado, de pintura, escultura y grabado, terminado más tarde por Levesque. Académico desde 1760, fue un asiduo del salón de Mme Geoffrin. Perteneció a las academias de Crusca, de Berlín, de Cortona y de Bolonia.

⁵⁶² Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins* (1774), Paris, Gérard Monfort Éditeurs, 2004, pág. 37.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*

Watelet alaba la moderación para la cual establece una base:

[...] la propreté, l'ordre, la variété, des eaux naturelles, des ombrages embellis par la fécondité du sol, des motifs d'intérêt économique moins importants que ceux des grands établissements, des dispositions heureuses de terrain aidées par un art bien entendu sans prodigalité et sans efforts démesurés, voilà les éléments de ce genre qui peuvent se combiner avec une variété inépuisable, surtout si l'on s'appuie sur la Nature et si l'on se refuse à une servile imitation⁵⁶⁵.

Haciéndose eco de sus palabras, el arquitecto Le Camus de Mézières, en su *Génie de l'Architecture*, alaba la obra de Watelet y nos remite a ella al tratar los jardines en el capítulo de la *Décoration extérieure*:

Un amateur célèbre, et digne de la place qu'il occupe, en a parlé si élégamment dans son Livre sous le titre modeste, d'*Essai sur les Jardins*, que nous croyons ne pouvoir mieux faire que d'y renvoyer. Tout y est senti; tout y est prévu, tout y est raisonné et dicté par la délicatesse. Chaque partie affecte et excite la sensation. On peut dire que ce sont les délices d'un vrai Philosophe; on croirait, en le lisant, errer au milieu de ces Jardins où les Fées étalent leurs enchantements; cependant, lorsqu'on y réfléchit, on ne voit rien que de simple et de naturel, tant le vrai a d'empire sur nos sens.

Si on veut regarder ces idées comme un beau songe, on ne disconvendrá pas qu'il peut être réalisé, et que l'analyse de ces mêmes idées les rendra plus agréables: leur développement ne peut qu'échauffer notre imagination, et nous mettre à portée de découvrir toutes les sources d'une mine abondante, dont les branches nous procureront le précieux avantage d'émouvoir, de satisfaire nos sensations, de rendre nos demeures analogues à nos goûts, à nos désirs, et aux différents besoins que le luxe enfante chaque jour, tant pour notre satisfaction personnelle que par rapport aux usages et aux moeurs de la société dont nous faisons partie. [págs. 78-79]

Nos aproximaremos ahora a algunos de estos jardines, gracias a la información que nos han dejado los investigadores.

1.5. Modelos de jardines

En el inventario de Annik Pardailhé-Galabrun hay datos que nos aportan información sobre los jardines de las casas de París: tal como esperábamos, descubrimos que en el centro de la ciudad sólo había

⁵⁶⁵ *Ibid.*, pág. 50.

algunas casas con jardín y que hay más jardines en las casas ricas de los barrios periféricos. Las plantas raras, los elementos de decoración, los macizos de flores convierten estos espacios verdes en lugares deliciosos que contrastan con la suciedad y el ruido de las calles del centro urbano⁵⁶⁶.

Las actas notariales no contienen apenas descripciones de estos jardines; a veces hacen constar que « telle pièce a vue sur un jardin » o hace referencia a los objetos de decoración, a las plantaciones o al mobiliario del jardín de la casa inventariada, como por ejemplo: « quatre bancs longs et des autres à dos, un petit fauteuil, le tout peint en vert à l'usage du jardin⁵⁶⁷ ».

La importancia dada a los jardines es corroborada por las sumas de dinero que los propietarios ricos gastaban en su creación, confiada a grandes arquitectos. Léase, por ejemplo, la descripción que nos deja Capon de la *Folie de Chartres* en la *rue Saint Lazare*, creada por Carmontelle⁵⁶⁸ a un precio astronómico en 1773 y de la que hoy se conserva el *Parc Monceau*. No se escatimó nada que pudiera embellecer un jardín inglés, creando maravillas gracias a una imaginación desbordante:

[...] des ruines grecques et gothiques, des tombeaux, un ancien fort à créneaux, des obélisques, des pagodes, des kiosques, des serres chaudes formant un agréable jardin d'hiver éclairées le soir par des lanternes en cristal suspendues aux rameaux des arbres, des grottes, des rochers, un ruisseau avec son île, un moulin avec l'habitation rustique du meunier, des cascades, une laiterie, des balançoires, des jeux de bagues disséminés ça et là au milieu d'un terrain accidenté où croissaient des arbres indigènes et exotiques de toute beauté⁵⁶⁹.

Otro ejemplo aparece en el inventario del mismo autor relativo a la *Folie Boutin*, *rue de Clichy*, del mismo año que la *Folie de Chartres* y que constituye un precedente de los parques de atracciones por el

⁵⁶⁶ Annik Pardailhé-Galabrun, *op. cit.*, pág. 222.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ Louis Carrogis Carmontelle (1717–1806). Pintor, arquitecto, grabador y autor dramático. Retratista de las celebridades de la época y diseñador de jardines.

⁵⁶⁹ Gaston Capon, *Les petites maisons galantes de Paris au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, pág. 56.

número y diversidad de objetos que contenía. Entonces tesorero de la Marina, Boutin compró un gran terreno, en el que quiso hacer un jardín irregular y pintoresco al estilo inglés. En la rue Saint-Lazare mandó construir un fastuoso *hôtel*, y en el parque un pequeño *pavillon*, que daba a la rue de Clichy, para sus reuniones íntimas. Boutin había instalado un *cabinet de minéralogie* en el que sus colecciones le conferían el aspecto de una «charmante salle d'étude ». Pero fue sobre todo la disposición del jardín la que dio fama a esta residencia. En 1773 no se hablaba de otra cosa en la Corte y en la ciudad. El abbé Delille⁵⁷⁰, « amateur de jardins », cantó así las bellezas de Tivoli⁵⁷¹, nombre que se dio al jardín:

« Tel que ce frais bouton
Timide avant coureur de la belle saison,
L'aimable Tivoli d'une forme nouvelle
Fait le premier en France entrevoir le modèle⁵⁷² ».

Cuenta Capon que el millonario Boutin abrió al público el parque y que recibió algunas críticas, a veces exageradas, por parte de algunos de sus visitantes, entre los que se encontraban el mordaz corresponsal de Mme Du Deffand⁵⁷³, Horace de Walpole⁵⁷⁴, que escribió una

⁵⁷⁰ Abbé Jacques Delille (1738–1813), poeta, autor de *Les Jardins*, publicado en 1782 por Didot l'Ainé (Paris). La edición original llevaba como título *Les Jardins, ou l'art d'embellir les paysages*.

⁵⁷¹ Según Louise Fusil (1771–1848), durante el directorio, costaba seis francos la entrada al Tivoli, « nommé primitivement Jardin Boutin » [Louise Fusil, *Souvenirs d'une actrice*, Paris, Dumont, 1841–1846, vol. 2, pág. 120. Consultado en Gallica-BNF].

⁵⁷² Gaston Capon, *op. cit.*, pág. 96.

⁵⁷³ Marie de Vichy-Chamrond, marquesa Du Deffand (1697–1780). A la muerte de su marido, se instala en el convento de Saint-Joseph, rue Saint-Dominique, donde a partir de 1749, ostenta un brillante *Salon* que reúne a filósofos, artistas, escritores y aristócratas cultos –Voltaire, D'Alembert, Fontenelle, Marivaux, Sedaine, Helvétius, escultores como Falconet, arquitectos como Soufflot o pintores como Van Loo o Vernet–. Mme du Deffand menciona a Boutin, en su correspondencia a la duquesa de Choiseul (*Lettre 699*, 4 nov. 1776) como « grand amateur de jardins, et propriétaire à Paris de celui qu'on a appelé depuis Tivoli, et sur lequel un nouveau quartier s'est bâti » al anunciarle que el millonario va a ir a visitarla para llevarle *des dessins de jardin* » (pág. 254) (*Correspondance complète de Mme Du Deffand avec la Duchesse de Choiseul, l'abbé Barthélemy et M. Craufurt*, publ. avec une introd. par M. le Marquis de Sainte-Aulaire, Nouv. éd. rev. et considérablement augm., Paris, Michel Lévy frères, 1866, vol. 2. Consultado Gallica-BNF).

humorística descripción del lugar. Según el crítico, la variedad de los elementos decorativos que ofrece el jardín, no son más que *échantillons*. Pero Capon elogia el lugar, donde dos bonitos parterres con flores decoraban la fachada de la casa, cuyos muros ocultaban a derecha e izquierda unos castaños en donde había bonitas pajareras con un par de palomas poco comunes cada una. Mas allá se encontraban la *ménagerie* y la *laiterie* en medio de la cual un chorro de agua caía sobre una mesa de mármol circular que producía una deliciosa sensación de frescor, la *vacherie* y el jardín inglés remataban la simetría del género regular. Luego el aspecto variaba y por sitios poco frecuentados un río serpenteaba rodeando dos islotes: a lo largo de este paseo había cascadas, colinas, puentes, una tumba antigua con cipreses, una *bergerie*. Ingeniosos invernaderos en el que el fuego, sabiamente dispuesto, arrancaba a la tierra los frutos de las Antillas, de China y de Indústán, y *bosquets* formados por árboles de especies singulares ofrecían a los paseantes una vista espléndida. Dice Capon que « Mme Vigée-Lebrun⁵⁷⁵ dont le bon goût ne peut-être contesté en parle dans ses *Souvenirs*⁵⁷⁶ avec enthousiasme⁵⁷⁷ ».

El moralista Capon afirma que Boutin, *receveur général des finances*, no recibía en su *pavillon de la rue de Clichy*, ni a « demosiselles faciles », ni a « petits maîtres débauchés si répandus sous le règne de Louis XV », sino a una « société choisie, lettrés, se réunissant le vendredi ce qui les fit appeler les *Vendredins*, Brongniart, Mme Vigée-Lebrun, l'abbé Delille, le comte de Vaudreuil⁵⁷⁸, M. Lebrun⁵⁷⁹ », con los que compartía cenas de una « gaîté saine » que presidía el

⁵⁷⁴ Horace conde de Walpole (1717–1797). Hombre político y escritor británico, precursor de la novela negra.

⁵⁷⁵ Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842), pintora retratista casada con Lebrun.

⁵⁷⁶ Existe una edición de 1984 en *Féministe*, Paris.

⁵⁷⁷ Gaston Capon, *op. cit.*, págs. 97.

⁵⁷⁸ François-Hubert Drouais (1727–1775), pintor retratista.

⁵⁷⁹ Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748–1813), pintor y marchante de arte.

espíritu de Mlle Quinault⁵⁸⁰. Después de cenar, los asistentes se paseaban tranquilamente por las *allées* umbrosas del parque⁵⁸¹.

Deseosos de que su jardín fuera el mejor y envidiosos de la suntuosidad de los jardines de otros propietarios, algunos señores rivalizaban en pagar proyectos extremadamente caros con tal de poseer el diseño más original y los objetos más exóticos y sorprendentes para su residencia; tal es el caso de la *folie* de Baudard de Vaudésir, edificio histórico situado en la avenue de Madrid, 34 (8^e arrondissement).

Vestigio prestigioso del pasado, el *lycée de la Folie Saint-James*, aunque de creación relativamente reciente (1950), se eleva sobre la antigua propiedad del financiero Baudard de Saint-James, quien hizo construir una *Folie* donde actualmente están ubicados el despacho del Jefe de Estudios y los Servicios de Intendencia. Baudard de Vaudésir, más conocido como Baudard de Saint-James desde que su padre, originario de Saint-Gemmes en Anjou, había hecho inglés su apellido, era tesorero general de la Marina. Muy rico, quiso tener en las puertas de París su *Folie* y rivalizar en magnificencia con el conde de Artois, hermano de Louis XVI, que acababa de encargarse de la construcción en sesenta y tres días de la *Folie de Bagatelle* al arquitecto Bélanger.

En consecuencia, había comprado en 1772 un terreno de 23 hectáreas que estaba situado en el emplazamiento actual del *Parc de Saint-James* pero que era mucho más extenso. En 1777 encargó la dirección de las obras al arquitecto de *Bagatelle* y le concedió un presupuesto ilimitado a condición de que fuera « cher et mieux que chez le Comte d'Artois », su vecino.

Bélanger proyectó un edificio rosa y ocre en el que mezclaba armoniosamente el arte egipcio, el arte griego y el estilo Luis XVI.

⁵⁸⁰ Actriz de la *Comédie-Française* (1701-1783), tercer hija del actor Quinault, perteneciente a una familia de actores. Se retiró del teatro en 1741. Se convierte entonces en el centro de una sociedad literaria libre llamada "La Société du bout-du-banc", frecuentada entre otros por Caylus, Voisenon, Duclos, Moncrif, Voltaire, en la que, después de cenar, se dedicaban a escribir relatos entre todos.

⁵⁸¹ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. 98.

Actualmente se accede a este edificio pasando bajo un bonito peristilo jónico y tras cruzar el vestíbulo decorado con pinturas en *trompe-l'oeil* donde figuran las cuatro estaciones, se sale al jardín por una escalinata de dos rampas en cuya base y como adorno hay una estatua de león *genre antique* de mármol. El conjunto está cubierto por un baldaquín de estilo chino.

En el siglo XVIII, la verdadera atracción de *Bagatelle* era el jardín que se extendía hasta el Sena por uno y otro lado del camino de Neuilly a Bagatelle (actual rue de Longchamp). En el parque actual aún se puede ver un río artificial con puente. Este río rodeaba dos islas en una de las cuales había un *pavillon chinois*. Había pequeños templos diseminados entre la vegetación, de los que únicamente se conserva el de Diana. Un pequeño lago y un laberinto terminaban en una cascada. La propiedad comprendía igualmente una *laiterie* en forma de pequeño edificio gótico, diversas sendas, una *orangerie* transformable en teatro⁵⁸².

Sin embargo, estos objetos, por muy bellos que fueran, no aportaban nada original o diferente al gusto de la época. La originalidad de *Saint-James* fue la construcción del famoso *rocher*. Esta roca, que le valió a Saint-James el apodo de *l'homme au rocher*, era un amontonamiento de piedras procedentes de Fontainebleau. En sus cavidades se había habilitado un cuarto de baño con bañera doble. La bóveda de la construcción estaba decorada por un magnífico techo de casetones. Sólo esta construcción costó 1.600.000 libras, es decir 400.000 libras más que el precio total de *Bagatelle*.

El agua manaba de lo alto de la roca por un sistema de canalización invisible. El conjunto formado por el río, los lagos, la cascada y la roca se proveía de agua por una bomba instalada en las orillas del Sena.

⁵⁸² Véase « *La folie de Baudard de Vaudésir* ». Consultado en <<http://www.ac-versailles.fr/etabliss/stjames/HTML/precollege.htm>>

Pero estas extravagancias tan costosas le valieron a Baudard de Saint-James fuertes enemistades. Necker⁵⁸³ le envió a la Bastille en 1787 por malversación financiera. Tras una investigación, fue rehabilitado, pero sus acreedores, aprovechando la estancia del barón en prisión, habían subastado todo su mobiliario.

1.5.1. *Fabriques*

¿Qué función tenían estos objetos –llamados *fabriques* («petites constructions de fantaisie ornant un parc: des pavillons, des colonnes, des obélisques, des tombes, des pyramides, des monuments classiques et même le jardin d’hiver, son terrain, du jardin de Monceau⁵⁸⁴ »)– diseminados por los jardines?

De Lorme establece varias hipótesis en torno al significado de tales objetos. Según la autora, podrían ser simplemente bonitos adornos de jardín. Tal vez constituían la finalidad del paseo por los parques, goce para la vista, u ofrecían un refugio agradable contra el sol, el viento o la lluvia. O simplemente procuraban un lugar de descanso tras un paseo por los jardines, favoreciendo la intimidad de un *tête-à-tête*, o bien garantizaban « un lieu confortable pour enlever ses bottes et dîner en bonne compagnie après la chasse⁵⁸⁵ ».

Y no olvidemos que los diversos objetos que componen ese parque o jardín cumplen funciones distintas, aunque todas están encaminadas a la obtención del placer; sin embargo, cada uno de estos objetos causará sensaciones diferentes y de su renovación y variedad dependerá el éxito de la empresa. Como señala Delorme « ces retraites

⁵⁸³ Jacques Nécker (1732–1804), director general de Finanzas hasta 1781, acometió unas reformas en materia de impuestos, creando las asambleas provinciales. Sin embargo, se encontró con la hostilidad de los parlamentarios y de los cortesanos. En 1781 lanza su *Compte rendu au roi* en el que hace pública la magnitud de las pensiones que reciben estos últimos, viéndose obligado a dimitir. Más tarde sería llamado de nuevo y ocuparía el cargo de Ministro de Estado (1788) pero no pudo restablecer la situación financiera catastrófica del reino. Luis XVI lo volvió a destituir el 11 de julio de 1789 lo que provocó el amotinamiento popular que desembocaría en la toma de la Bastilla el 14 de julio.

⁵⁸⁴ Véase « Le jardin de Hubert Robert et le château » consultado en <<http://www.jardinsdemereville.com/html/interieur.htm>>

⁵⁸⁵ Eleanor P. de Lorme, *op. cit.*, pág. 9.

discrètes obéissent toutes aux mêmes conventions régissant le jeu de la séduction⁵⁸⁶ ».

La mayor parte de estas *fabriques* se construyeron a partir de 1770, época en la que los *jardins pittoresques* se pusieron de moda y en los que proliferaron estas pequeñas construcciones cuyo fin era provocar sensaciones, como en el teatro o en la ópera. Construir se convirtió en un objetivo primordial para toda persona culta. La familia real, los grandes señores, los financieros, los escritores, los artistas, las actrices y sus protectores se arruinaban en proyectos de construcción⁵⁸⁷.

Servandoni⁵⁸⁸ había creado hacia 1755 el *pavillon de l'Aurore* en Gennevilliers, primera *folie-ronde* construida en Francia, para el duque de Richelieu:

Mes galanteries de passade, les intrigues académiques, le manège de la Cour n'auraient point suffi à occuper en 1749 mes loisirs, sans ma petite maison de Gennevilliers, devenue bientôt, grâce à Servandoni et à moi, un beau château de plaisance, rendez-vous choisi de chasse et d'amour, théâtre de prouesses gastronomiques et bacchiques où Louis XV ne dédaigna pas de jouer son rôle, mais cette fois sans la marquise, et de se montrer même la fourchette à la main, un acteur des plus distingués⁵⁸⁹ [...]

Servandoni, conocido por sus decorados de teatro y de ceremonias públicas, diseñó un jardín con una rotonda dedicada a la diosa Aurora, una construcción que anticipaba en veinte años la moda de las *folies anglo-chinoises*, precursora de los numerosos templos del

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*, pág. 23.

⁵⁸⁸ Giovanni Niccolò Servandoni (1695–1766), conocido por Jean-Jerôme Servandoni, arquitecto, pintor y escenógrafo florentino. Establecido en París, realizó escenografías para el teatro de la Ópera, en la línea del barroco tardío. Su sobria arquitectura (fachada de la iglesia de San Sulpicio) anuncia ya el neoclasicismo. Dice de él Diderot en su *Salon* de 1765: « grand machiniste, grand architecte, bon peintre, sublime décorateur, il n'y a aucun de ses talents qui ne lui ait valu des sommes immenses. Cependant il n'a rien et n'aura jamais rien, le roi, la nation, le public, ont renoncé au projet de le sauver de la misère [Denis Diderot, *Oeuvres complètes*: rev. sur les éd. originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les ms. inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage, Tome dixième, 1, Beaux-Arts, arts du dessin (salons). Etude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe siècle, publ. par J.

Asséza, Paris, Garnier frères, 1876, pág. 304. Consultado en Gallica-BNF]»

⁵⁸⁹ Duc de Richelieu, citado por Armand-François, comte d'Allonville, *Mémoires secrets*, de 1770 à 1830, Paris, Werder, 1838–1845, vol. I, pág. 178.

amor que ornaron los jardines durante generaciones. El duque, orgulloso de la rotonda, la describió así en sus memorias:

Je ne veux parler de la glacière, élégante rotonde [...], imitée de la Sybille à Tivoli, qui recélait dans son sein des caves où le vin se parfumait dans la fraîcheur [...]. Au-dessus de cette précieuse caverne [...], s'arrondissait une salle à manger aux douze portes en glace de Venise, unique de grain et d'éclat. Boucher en avait décoré les panneaux de ses plus voluptueuses inspirations et un essaim d'amours, peint de la propre main de Madame de Pompadour, y répandait sur un portrait du Roi, une moisson de roses. On dînait et on soupait là, au milieu de corbeilles de fleurs rares, et de cages remplies d'oiseaux [...], et l'on y goûtait, les pieds sur un pavé en mosaïque, les yeux partout rafraîchis par le moelleux mélange de la verdure et des marbres, le front caressé par les brises nocturnes, circulant inoffensivement à travers les fenêtres ouvertes de la coupole, toutes les voluptés de la gourmandise la plus raffinée jointe aux délices de la plus libre conversation⁵⁹⁰.

El pabellón, que subsistió en un estado penoso hasta su destrucción a principios del siglo XX, se había construido con bloques de piedra estucados y en madera a imitación de mármol. Una balaustrada con estatuas de divinidades clásicas coronaba el edificio y un Mercurio dorado se alzaba en su cúpula. El templo descansaba sobre una nevera piramidal y una escalera exterior daba acceso al salón, que, situado así a un nivel más alto, ofrecía un lugar de retiro. El pabellón daba a un estanque situado en una de las extremidades del jardín, detrás del cual se extendía un lago artificial. El conjunto, que asociaba dos ornamentos heteróclitos –una nevera y una rotonda–, prefiguraba una característica esencial de las futuras *folies*, cuya concepción se basaría en copias pintorescas⁵⁹¹.

Dams y Zega afirman que el pabellón se inspiraba también en las creaciones teatrales de Servandoni, ya que estructuras tan poco habituales como las rotondas coronadas por una cúpula, formaban las piezas centrales y efímeras de ceremonias públicas⁵⁹².

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ Bernd H. Dams et Andrew Zega, *op. cit.*, pág. 95.

⁵⁹² *Ibid.*

Hemos visto que algunas de estas construcciones –*laiterie, vacherie, bergerie...*– pertenecen al contexto del campo, siendo dependencias que normalmente forman parte de una granja. Son *fabriques champêtres*. El origen de la *ferme ornée*, « conçue dans son ensemble comme un lieu d'expérience pour le propriétaire⁵⁹³ », procedía también de Inglaterra. Entre 1732 y 1745, el poeta inglés William Shenstone (1714-1763) levantó en sus terrenos una explotación modelo.

Watelet, antes de escribir su tratado en el que teorizaba acerca del jardín inglés y en el que concedía una gran importancia a la ubicación y a la composición formada por las diferentes construcciones de una granja –*les étables, les greniers, la laiterie, les enclos à ruches*⁵⁹⁴–, ya había acondicionado sus terrenos adquiridos en 1754 cerca de París, entre Colombes y Argenteuil, con edificios campestres: una *laiterie* y un *petit moulin* que dio nombre a la propiedad: *Moulin-Joly*. Sus amigos, François Boucher y Hubert Robert, acudían allí, « attirés par le charme de l'idylle que le peintre avait su nouer avec la nature⁵⁹⁵ ».

Watelet pone de moda estos parques de *fabriques rustiques* y el campo ya no es sólo paisaje sino también modelo ideal de organización de una serie de actividades que deben imitarse, « mais en fait tout le monde se garde bien de voir les réalités de la vie rurale, de la misère qui y règne⁵⁹⁶ ».

El príncipe de Condé fue el primero en seguir a Watelet y en construir en Chantilly, en 1775, un *hameau normand* formado por siete *maisonnettes*, alrededor de una placita con césped⁵⁹⁷.

Lo cierto es que cuidar de su propio jardín se convirtió en una afición practicada por muchos burgueses, tanto en la ciudad como en el campo. Como consecuencia, fueron apareciendo publicaciones dedicadas al arte de la jardinería, en las que se trataba de la disposición del terreno, del trazado de los jardines y de su decoración que, si bien

⁵⁹³ Claude-Henri Watelet, *op. cit.*, pág. 9.

⁵⁹⁴ Watelet los llama *Établissements utiles*.

⁵⁹⁵ Michel Saudan, Sylvia Saudan-Skira, *op. cit.*, pág. 193.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ *Ibid.*

recuerdan la organización de los tratados de arquitectura, son claramente obras divulgativas dirigidas a un público más amplio⁵⁹⁸.

1.5.2. Teatro y fiestas en los jardines

La naturaleza y su imitación intervienen en la arquitectura de los sentidos. Producto de ambas son los jardines en los que se instalan construcciones « duraderas » como las *fabriques* y construcciones « efímeras » como los decorados levantados con ocasión de un espectáculo o de una fiesta.

En primer lugar, veremos en este epígrafe que jardines y teatro ofrecen una fusión de decorados cada vez más buscada en las representaciones según se avanza en el siglo XVIII: hay una preocupación por integrar los decorados del teatro en el contexto en el que se van a representar las obras y, al mismo tiempo, el entorno ofrece al escenario del teatro un fondo a modo de tapiz natural, una perspectiva que une ficción y realidad mediante unos mecanismos dispuestos de modo que disimulen los decorados pintados. Como ejemplo, en el *Journal du Marquis de Bombelles* hay una referencia al lugar escénico fechada el 10 de junio de 1782 con ocasión de una fiesta celebrada en honor del conde y de la condesa *du Nord* (el gran duque heredero de Rusia, futuro Pablo I, y su mujer):

Dans une charmante salle, nous avons eu le plus charmant des spectacles: *L'Ami de la Maison* [de Marmontel et Grétry⁵⁹⁹] rendu par les meilleurs acteurs de la Comédie [...]Mademoiselle Guimard et le jeune Vestris⁶⁰⁰ n'ont pas été moins parfaits dans leur danse que la décoration qui a remplacé, pour leur entrée, celle de *l'Ami de la Maison*. Au lieu d'un salon élégant, on a vu paraître un jardin digne d'appartenir au Palais de Flore, ou d'être un accessoire de plus aux temples qui lui sont élevés de toutes parts à Chantilly. Le fond du théâtre s'est ouvert, une allée illuminée et terminée par une cascade n'a fait qu'un corps avec les

⁵⁹⁸ Véase Amédée de Viart, *Le jardiniste moderne: guide des propriétaires qui s'occupent de la composition de leurs jardins ou l'embellissement de leur campagne*, Paris, N. Pichard, 1827 [1^e éd. 1817]. Consultado en Gallica-BNF.

⁵⁹⁹ André-Ernest-Modeste Grétry (1714–1813), compositor belga de óperas cómicas.

⁶⁰⁰ Gaétan Vestris (1729–1808), bailarín de ballet clásico, *dieu de la danse* para sus contemporáneos.

décorations, et pour que la séparation des vrais arbres d'avec ceux en peinture fût moins sensible encore, on avait amené par des machines bien combinées un assez grand volume d'eaux jaillissantes pour former sur le théâtre même une cascade, qui semblait émaner de celle dont je viens de faire mention⁶⁰¹.

Una de las funciones de las *fabriques* puede ser la de albergar una sala de teatro, donde pueden montarse decorados. A partir del testimonio que ofrece Dinaux a propósito del *Château de l'Ermitage* del duque de Croy en los años 1766-1772, nos atreveríamos incluso a hablar de *efectos especiales* por los juegos de luz que se montaban para impregnar el espectáculo de autenticidad:

Le maréchal duc de Croy [...] fit bâtir le magnifique château de l'*Ermitage* au milieu de la forêt de ce nom, près Condé-sur-l'Escaut, où il avait aussi un château dont il était seigneur. Dans les dépendances de son splendide *Ermitage*, le duc de Croy fit élever une jolie salle de spectacle avec un fond qui s'ouvrait sur la forêt et qui, à certains jours, offrait une décoration naturelle que toutes les merveilles de l'Opéra n'auraient su présenter. Pendant les étés qu'il passait dans son château avec sa noble famille, le duc voulut se donner le plaisir de jouer la comédie de société, genre de divertissement alors fort en vogue parmi la noblesse française. Il fit exécuter de jolies décorations, et il forma une société dramatique [...] Le théâtre s'ouvrit le 12 mai 1766, par la représentation du *Siège de Calais*, tragédie de du Belloy⁶⁰² [...] Dans les années qui suivirent on joua sur le théâtre de l'*Ermitage* presque toutes les pièces en vogue de l'époque [...] et toute la noblesse de la province prit part à ces divertissements dramatiques. En 1767, on représenta *La Partie de chasse de Henri IV* avec une scène ajoutée, qu'on ne pouvait bien rendre que chez un grand seigneur. Au moment où on entend les cors de chasse, le théâtre s'ouvrait dans le fond et laissait voir une allée du parc réservé, éclairée à *giorno*, du même ton de lumière que les décorations et se liant parfaitement avec celles, garnie de chasseurs, de piqueurs et de chiens, courant le cerf et venant le forcer presque sous les yeux des spectateurs ébahis⁶⁰³ ...

Esta puesta en escena es comparable con la del mismo jardín como « espectáculo ». Si en la siguiente cita del *Cours de Blondel*, a propósito de *la distribution et de la décoration des Jardins de propreté*,

⁶⁰¹ *Journal du Marquis de Bombelles*, (1780–1784), Genève, Droz, 1977, tome I, págs. 117–118.

⁶⁰² Pierre-Laurent Buyrette du Belloy (1727–1775). *Le siège de Calais* está incluida en *Oeuvres complètes de M. de Belloy, de l'Académie Française, citoyen de Calais*, Paris, Chez Moutard, 1779, 6 v.

⁶⁰³ Arthur Dinaux, *Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, ouvrage posthume revu et classé par Gustave Brunet, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867, vol. I, págs. 294–296.

cambiamos los términos «arquitecto» por « dramaturgo », « proyecto de su Edificio » por «guión de su Obra », « jardines » por « escenarios », «escenas nuevas»por « decorados », podemos ver cómo los dos espacios son lo mismo: una conjugación de elementos naturales y artificiales, dispuestos artísticamente, al servicio de una pequeña sociedad:

[...] nous persistons à désirer, que le jeune Architecte s'occupe, lorsqu'il compose le projet de son Edifice, à concevoir en même temps, les Jardins, les dépendances, et les diverses issues, avec autant de soin que toutes les parties qui regardent la distribution de son principal corps-de-logis. [...] conviendrons-nous [...] que les Jardins de Meudon, de Sceaux, de Chantilly offrent d'autres beautés: certainement la nature s'y montre avec plus d'éclat; et ces trois productions annoncent visiblement que le Nôtre a su profiter, en homme de génie, de la disposition des lieux, pour produire des scènes nouvelles, et, en général, un spectacle digne de la plus grande admiration. [t. IV, pág. 5]

Y la misma preocupación existe en uno y otro espacio por evitar la monotonía. Si en el teatro se recurre a la naturaleza como fondo de paisaje para descartar la rigidez del papel pintado tras el marco artificial del escenario, en el jardín, se debe procurar también romper la regularidad y la perspectiva rectilínea dejando ver un paisaje más natural, lo que contribuirá a producir un contraste que redunde en la sorpresa del espectador:

Ce n'est pas que nous voulions donner à entendre, que la nature, dans ses divers aspects, ne soit bonne à imiter; mais nous croyons seulement qu'il ne faut pas vouloir toujours la saisir à la rigueur. Par exemple, qu'à l'extrémité d'un grand jardin, pour se délasser d'une symétrie trop affectée, quoique souvent indispensable dans les parties découvertes, on offre à nos regards des campagnes peu cultivées; ou qu'à la suite d'une longue allée, on laisse apercevoir le site des environs, nous applaudissons à cette variété d'objets; parce que de tels environs, par leur négligence pittoresque, tendent à faire valoir la disposition régulière des Jardins intérieurs. [t. IV, pág. 5]

Del mismo modo, las fiestas, ese otro espacio compartido y disfrutado en pequeña sociedad o en el fasto cortesano –*fêtes galantes*–, tenían también en común con el teatro y el jardín la decoración, hecha con elementos vegetales y dispuesta de modo que garantizara una perspectiva que produjera el efecto de realidad. Como señala Lafon, las

fiestas, evocación recurrente en la novela del siglo XVII, subsisten en una imagen donde el espacio evoca el teatro, cerrado hacia arriba por arcadas, pórticos de vegetación, dotado de cierta profundidad⁶⁰⁴.

Como ejemplo, podemos leer en la biografía que Gougenot hace del pintor Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), a propósito de las fiestas campestres en el *château de Voré*, en el *Perche*, cuyo propietario era Fagon⁶⁰⁵ desde 1719:

Quoique M. Oudry fût ennemi des grandes dissipations, il étoit cependant très-gai dans la société, quand il faisoit tant que de s'y livrer. Lorsque M. Fagon l'amenoit à sa terre de Vauré, il savoit, par des impromptus et des fêtes presque sans apprêt, distraire la compagnie de ces amusements périodiques qui n'entraînaient avec eux que trop souvent l'ennui. Il dispoit des salles, tantôt dans les bois, tantôt dans les bosquets de Vauré, qu'il ornoit de pampres et de fleurs. Il le faisoit avec tant d'intelligence que l'art sembloit n'y avoir aucune part. On y donnoit des concerts, des bals, des collations; on y représentoit même de petites comédies, et M. Oudry, qui jouoit passablement de la guitare, s'y chargeoit ordinairement d'un rôle burlesque [C'étoit le rôle de Pierrot] dans lequel il pouvoit faire un sage de cet instrument⁶⁰⁶.

El arquitecto Marie-Joseph Peyre hace un homenaje a los clásicos –« Le goût de la nouveauté n'est pas le génie; les innovations sont dangereuses, et l'Architecture ne doit pas être une affaire de mode. [...] De tous les architectes modernes, ceux qui ont le mieux imité les anciens, sont les seuls qui se soient immortalisés » [pág. 8]–, elogiando la simplicidad, decía en su *Discours* que « La richesse est quelquefois nécessaire; mais lorsqu'il y en a trop, elle fatigue l'oeil ». [pág. 8]

De Lorme, refiriéndose en concreto al *pavillon* construido con

⁶⁰⁴ Henri Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle. 1670–1820, de Madame de Villedieu à Nodier*, op. cit., pág. 292.

⁶⁰⁵ Louis Fagon (1680–1744), hombre rico, cuya función era desde 1715 similar a la de un ministro de Hacienda, fue gran mecenas, protector de dos artistas: Charles Coypel (1694–1752) y Oudry. Fagon compró el castillo al marqués de Javerlhac quien a su vez lo había comprado cinco años antes a los Villeray de Riant, propietarios desde finales del siglo XVI. El castillo es más conocido por haber pertenecido desde 1749 al filósofo Helvétius, ancestro de los propietarios actuales (Musée du Louvre, *Le tableau du mois n° 100*, « Les Divertissements champêtres de Jean-Baptiste Oudry », consultado en www.louvre.fr).

⁶⁰⁶ Abbé Louis Gougenot, *Vie de M. Oudry...*, 1761, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1887, II, pág. 379.

ocasión de una fiesta, dice lo siguiente:

[Le pavillon] pouvait aussi servir de prétexte à une grande surprise, à des divertissements de cour: musique, danse, souper, médianoche. Ou, dans d'autres cas, simplement répondre au plaisir de construire, servir de point de mire dans une vue ou être un essai d'un nouveau style architectural qu'il soit rustique, chinois, turc ou gothique. Ou peut-être une grotte ou des fausses ruines qui créeraient un décor romantique à un rêve réalisé⁶⁰⁷.

Esta idea es muy interesante desde el punto de vista de la creación del arquitecto. Que estas construcciones, en principio efímeras, sirvan de ensayo para construcciones permanentes posteriores, les dota de una importancia particular especialmente porque son modelos que se inspiran en modas foráneas susceptibles de adaptarse al terreno en la que están situadas, contribuyendo a la evolución del gusto y a la búsqueda de la originalidad. Afanosos por sorprender a su público, los creadores trascienden el carácter efímero de los decorados confeccionados para una ocasión puntual, convirtiéndolos en esbozos de creaciones futuras más duraderas. En ello, según De Lorme, contribuyó positivamente la celebración de grandes fiestas que ocupaban buena parte de la sociedad ociosa. Se producía una simbiosis entre las construcciones efímeras imaginadas por los *Menus Plaisirs*⁶⁰⁸ para las ceremonias y las construcciones de jardines más sólidas. Las tentativas arquitectónicas audaces para tales ocasiones tenían en cuenta la escultura, la pintura, la jardinería, la literatura, la danza, la música, las costumbres, la cocina, los objetos de plata, la porcelana, el grabado. Se hicieron magníficos grabados y lienzos de las fiestas de los Borbones y de muchos *pavillons de jardin* (página 444). De las celebraciones de María Antonieta, Claude-Louis Châtelet (1753-1794) componía delicadas acuarelas que luego se reunían en albums lujosos para regalar a los soberanos visitantes⁶⁰⁹. Los demás personajes de la corte encargaban este tipo de

⁶⁰⁷ Eléonor P. de Lorme, *op. cit.*, pág. 10.

⁶⁰⁸ *L'Hôtel des Menus Plaisirs* fue construido entre 1741 y 1748 en un terreno comprado por Luis XV en la *avenue de Paris*, frente al *château de Versailles*. Allí se almacenaban los accesorios y decorados de obras de teatro y óperas.

⁶⁰⁹ Eleanor P. de Lorme, *op. cit.*, pág. 12.

construcciones para un baile, una boda, con el firme propósito de superar a otros cortesanos y atribuirse así el favor real.

Creación de una noche, capricho, diversión, un dibujo de Pierre Adrien Paris⁶¹⁰ representa *l'élévation extérieure de la salle de verdure érigée à Marly* para una fiesta en 1781 o 1782, en la que « tout n'est que taillis, boules, balustrades, statues, lustres, temples à la turque et tout n'est rien⁶¹¹.

En la línea empirista, Peyre relaciona la buena arquitectura con las sensaciones que ésta es capaz de producir y la diferencia así de las obras efímeras ya que las sensaciones que éstas producen sólo necesitan del ingenio creativo, pero reconoce en Servandoni a un gran maestro capaz de conjugar calidad e ingenio en las decoraciones:

La bonne Architecture produit, sur notre âme, les affections les plus fortes; elle inspire la terreur, la crainte, le respect, la douceur, la tranquillité, la volupté, etc. L'on conçoit aisément qu'elle produit ces différentes sensations; mais conçoit-on toutes les difficultés qu'un architecte a à surmonter pour y parvenir?

Il est des circonstances où le génie peut seul agir, sans s'assujettir aux principes: les fêtes publiques, les feux d'artifice, les décorations de bal et de théâtre sont dans ce cas; cependant Servandoni qui, à juste titre, a mérité la plus grande réputation dans ce genre, y a souvent employé l'Architecture la plus sévère des anciens, et c'est alors qu'il a le mieux réussi. [pág. 8]

Tras la exposición de los aspectos que hemos considerado más destacables, creemos que ha llegado el momento de introducirnos en los textos literarios para ver cómo se representan estos jardines en la narrativa libertina de la época.

⁶¹⁰ Pierre Adrien Paris (1745–1819), dibujante y decorador del rey Luis XVI.

⁶¹¹ Eleanor P. de Lorme, *op. cit.*, pág. 44.

2. « El jardín de las delicias »: los jardines en la narrativa libertina

Si hay en todas nuestras obras un espacio en el que se recrean sus autores y por el que se sienten fascinados sus protagonistas, son los jardines, esos *jardins de romans* minuciosamente descritos por los novelistas, contra los que La Morlière descarga su ironía al comienzo del capítulo VII de *Angola*. Haciendo gala de una gran austeridad en la descripción, en lugar de « promener le lecteur dans des parterres, des labyrinthes ornés de jets d'eau les plus rares et des statues des plus grands maîtres, et cent mille autres minuties de cette nature » [pág. 44], se refiere al placer que procura el paseo: « On fut prendre le plaisir de promenade dans les jardins délicieux du palais de la fée » [pág. 44] que, combinado con la denominación bíblica de *jardin de délices*⁶¹² para *Éden* o paraíso terrestre, nos ha sugerido el título de este epígrafe.

Es curioso comprobar cómo coinciden las recomendaciones dadas por Briseux en su tratado *Architecture moderne* (págs. 5-6) respecto de la elección del lugar donde ha de construirse una casa, con la descripción del lugar ideal donde se sitúan los personajes literarios de Montesquieu (1689-1755) en *Le Temple de Gnide* (1725):

La ville est au milieu d'une contrée sur laquelle les dieux ont versé leurs bienfaits à pleins mains: on y jouit d'un printemps éternel; la terre, heureusement fertile, y prévient tous les souhaits: les troupeaux y paissent sans nombre, les vents semblent n'y régner que pour répandre partout l'esprit des fleurs: les oiseaux y chantent sans cesse; vous diriez que les bois sont harmonieux: les ruisseaux murmurent dans les plaines: une chaleur douce fait tout éclore; l'air ne s'y respire qu'avec la volupté.

Après de la ville est le palais de Vénus. Vulcain lui-même en a bâti les fondements [...]

⁶¹² *El jardín de las delicias* (El Bosco, 1500, Museo del Prado) se coloca entre el jardín del edén, donde se cometió el pecado original, y el infierno, donde se expían todos los pecados. Los tres paneles del cuadro ilustran las realidades y consecuencias del primero y más mortal de los pecados: la lujuria.

Les jardins en sont enchantés: Flore et Pomone⁶¹³ en ont pris soin; leurs nymphes les cultivent. Les fruits y renaissent sous la main qui les cueille; les fleurs succèdent aux fruits. Quand Vénus s'y promène entourée de ses Gnidiennes, vous diriez que, dans leurs jeux folâtres, elles vont détruire ces jardins délicieux; mais, par une vertu secrète, tout se répare en un instant.[págs. 2-3]

Por su contenido sensual, nos parece interesante señalar que esta obra de Montesquieu, anónima en su publicación de 1725 y recibida con cierta reserva por los críticos, tomara auge a partir de 1772 en que apareció una edición espléndida ilustrada con lujosos grabados de Eisen (*Le Temple de Gnide, nouvelle édition, avec figures gravées par N. Le Mire [...] d'après les dessins de Ch. Eisen, le texte gravé par Drouet*, Paris, Le Mire, 1772). Dos adaptaciones en verso, una de Nicolas-Germain Léonard (1744-1793) y otra de Charles-Pierre Colardeau (1732-1776), tuvieron un éxito espectacular hasta principios del siglo XIX⁶¹⁴.

Que una obra en donde, más que en el universo distante de una Antigüedad mítica e idealizada « on se retrouve aux temps de la galanterie moderne⁶¹⁵ », sobreviva un período de cincuenta años, se adapte al verso y se ilustre, indica que el género no sólo no estaba pasado de moda, sino que se admitía como reflejo de una sociedad en la que el solo placer se reconocía como búsqueda de la felicidad.

El jardín « mitológico » que describe Montesquieu contiene todos los elementos recurrentes del espacio de la seducción que veremos al

⁶¹³ Ovidio relaciona a *Flora*, divinidad romana, con una ninfa griega llamada Cloris. Vagando por los campos, un día de primavera la vio Zéfiro, el dios del viento, se enamoró de ella y la raptó, desposándola después. En recompensa, y por el amor que le inspiraba, le concedió el don de reinar sobre las flores, convirtiéndose en la exuberante y frondosa Flora, símbolo de la primavera.

Pomona es diosa latina de los frutos. Presidía la maduración de los frutos, el regadío de los huertos y la defensa de los jardines, pues detestaba la naturaleza salvaje y adoraba los jardines cuidados con mimo. De ella se enamoraron sin ser correspondidos casi todos los dioses de la naturaleza. El único afortunado fue Vertumno, dios de las estaciones que, con su perseverancia, primero la hizo suya y después la desposó. Los romanos le dedicaron un templo. En la iconografía se la representa con guirnaldas y hojas y un ramo de plantas floridas al brazo.

⁶¹⁴ Jean-Noël Pascal, *Les poètes et le Président. Colardeau et Léonard adaptateurs du Temple de Gnide*, Revue Montesquieu, UMR 5037, Institut Claude Longeon, Université Saint-Étienne, 2000, n° 4, págs. 71-72. Consultado en

<http://montesquieu.ens-lsh.fr/article.php?id_article=13>

⁶¹⁵ *Ibid.*, pág. 80.

analizar las obras, convirtiendo el jardín en lugar del amor, donde el aire que expande la fragancia de las flores, el murmullo del agua, el canto de los pájaros y la pulpa de los frutos juegan voluptuosamente con los sentidos.

Este juego será propiciado por una distribución similar a la distribución interior. Los jardines, « lieu des rencontres discrètes et des solitudes recherchées⁶¹⁶ », o los paseos públicos, están internamente organizados según una relación de *emboîtement* de los espacios, por la que unos más pequeños o cerrados « encajan » en otros más grandes o abiertos, como la *charmille* o el *cabinet de verdure* en un jardín público o privado⁶¹⁷. Sin embargo, no todas nuestras obras conceden la misma importancia al espacio del jardín, ni todas le confieren el mismo tratamiento. Véamoslo.

*Les Confessions du comte de****

En *Les Confessions du comte de**** el único jardín que aparece, sin descripciones, es el de un convento y representa la antítesis del tipo de jardín al que nos estamos refiriendo. Como apunta la investigadora Pardailhé-Galabrun al inventariar las residencias eclesiásticas, « les maisons presbytérales ou communautaires, sont souvent agrémentées d'un jardin, propice à la lecture du bréviaire et à la prière⁶¹⁸ ».

Guardián de una abadía femenina, el joven protagonista acostumbra a pasear a lo largo de los muros del jardín. Allí encuentra la soledad que necesita para apaciguar sus tormentos. Lo que él ignora es que hay una mujer que desde el convento le ve pasear y percibe su dolor. Esta mujer se comunica con él a través de una nota con instrucciones para que recoja una escala en un pabellón y así subir el muro y poder bajar al jardín.

⁶¹⁶ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 85.

⁶¹⁷ *Ibid.*, pág. 86.

⁶¹⁸ Annik Pardailhé-Galabrun, *op. cit.*, pág. 223.

Acabamos de ver dos signos de verticalidad en el espacio urbano: la mirada de la mujer que sigue a su antiguo amante desde la celosía del convento y la escalada del joven para saltar el muro del jardín⁶¹⁹. La opacidad del muro deja enseguida de ser obstáculo, pues en este momento el joven ve que una mujer, cubierta con un velo (se puede establecer una serie lógica: muros-convento-celosía-velo), se mete en un *bosquet* –una celosía vegetal, un espacio encajado en otro–. Al seguirla, ella se para en un banco de hierba, un elemento de los más recurrentes en el género:

[...] je fus envoyé en quartier d'été dans un gros bourg, auprès duquel il y avait une abbaye de filles; suivant les ordres que nous avons de protéger tous les couvents, j'y avais établi une garde. J'allais souvent me promener le long des murs du jardin de cette abbaye, il n'y avait que la solitude qui convînt à la situation de mon coeur. Un jour en passant sous les fenêtres d'un corps de logis de cette maison, j'entendis ouvrir une jalousie, et je vis tomber à mes pieds une lettre que je ramassai [...] On me marquait que l'on voulait s'entretenir avec moi de mes malheurs; on me priait encore de me trouver au milieu de la nuit le long des murs du jardin, on m'indiquait un pavillon auprès duquel je trouverais une échelle de corde. [...] Je me rendis au lieu marqué, je trouvai ce que l'on m'avait annoncé; je montai sur le mur, et changeant mon échelle de côté je fus bientôt dans le jardin. J'aperçus une femme couverte d'un voile qui se retira dans les allées d'un bosquet, je la suivis, elle s'arrêta sur un banc de gazon.[pág. 192]

La mujer del velo resulta ser su amada Antonia que, engañada por su hermano respecto de los sentimientos del joven, ha renunciado a la vida terrenal, encerrándose en la abadía. El jardín, que en otro contexto podría representar el lugar propicio para las declaraciones de amor, no es aquí más que la extensión externa del convento, un lugar puro como puras son las intenciones de la marquesa:

[...] je n'ai pu résister au plaisir de vous entretenir encore une fois, la manière et le lieu sont suspects, mais mes intentions sont pures [...] Adieu, je ne tiens plus au monde. En disant ces mots, elle se débarrassa de mes bras, et prit la fuite dans les détours du bosquet, sans qu'il me fût possible de la retrouver. Pendant cette recherche inutile le jour parut, et je fus obligé de me retirer.[pág. 193]

⁶¹⁹ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 86.

Le Sopha

En *Le Sopha*, motivado por la ubicación del mueble, no hay jardines. Dos alusiones apenas, una elíptica haciendo referencia al delicioso frescor que llega de fuera y que invita a salir –[...] mais sortons de ce cabinet: allons jouir de la délicieuse fraîcheur qui commence à se répandre [...] [pág. 122]– y otra en la que se nos cuenta, sin detalle, que Zéphís y Mazulhim han paseado durante una hora por el jardín, causándoles, según el narrador, un efecto beneficioso:

Après une heure de promenade, Zéphís et lui, revinrent du jardin. Je cherchai promptement dans leurs yeux, s'ils étaient plus contents que lorsqu'ils étaient sortis. [pág. 123]

Thémidore

En *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse* el jardín aparece claramente como espacio del acto amoroso. La descripción de los preparativos de la unión de los amantes compone un *tableau* en el que el lecho está formado por la vegetación –ella misma símbolo de esa unión– que cubre los cuerpos a modo de dosel. Ofrenda para el oído, como música de fondo se escucha el murmullo del agua que corre y el canto de los pájaros. Pero el narrador no quiere perderse en detalles para una ocasión en la que actuó sin más dilaciones; de modo que se nos representa un colchón vegetal –la hierba alta– y en clave de metáfora, asistimos a la consumación del amor:

Mademoiselle de Bercailles me vint joindre. C'était dans une allée d'un bosquet extrêmement couvert. Là, pourrais-je vous dire, le lierre amoureux s'unissait à l'ormeau; là une jeune vigne tapissait des murs de tilleuls et de sycomores; on y entendait le murmure d'une onde argentée et les concerts des oiseaux qui soupiraient leurs tendres soucis: je pourrais charger ce tableau, et vous répéter toutes ces descriptions usées que les poètes se donnent de main en main; mais n'ayant pas perdu de temps à mon expédition, dois-je vous en faire perdre en y ajoutant des circonstances? Nous arrivons; l'herbe était grande, nous nous y jetons; la belle était animée, j'étais plein d'ardeur:

Vénus donne le signal, la pudeur s'envole, l'amour nous couvre de ses ailes, le temps nous pressait, nous ne le fimes pas attendre: le nuage se forme, le ciel s'obscurcit, le tonnerre gronde, il tombe, et tout est consommé. [pág. 332]

Angola

Al igual que en *Le Sopha*, en *Angola* apenas encontramos alusiones a jardines. La primera mención aparece en el capítulo siete y se refiere a los jardines del palacio del hada protectora, Lumineuse. El narrador no los describe sino que los define como lugar delicioso para el paseo –en comitiva con toda la Corte o en *petit comité*– y enumera sus atractivos: parterres, bosquetes, laberintos embellecidos con originales surtidores de agua y estatuas de grandes artistas ...

Y como en *Thémidore*, existe una voluntad explícita de no cansar al lector con detalles que alargarian el relato. Por eso el narrador se contenta con transmitirle que se trataba de *jardins de romans*, de los que el lector ha encontrado descritos exhaustivamente en otras obras. Tal vez sea indicativo de la saturación de descripciones de jardines que sufría la narrativa de la época. A este propósito, Lafon apunta que hay una voluntad por parte de La Morlière de ironizar sobre el cliché en que se había convertido el « jardín de novela », referido a un jardín clásico « à la française », pasado de moda⁶²⁰.

Lo cierto es que la novedad y la diversidad de los objetos así como la voluptuosidad que exhalan y extienden por el recinto, afectan a la sensibilidad del príncipe:

[...] on fut prendre le plaisir de la promenade dans les jardins délicieux du palais de la fée. Ce seroit ici le lieu de m'étendre impitoyablement sur leur description, de promener le lecteur dans des parterres, des bosquets, des labyrinthes ornés des jets d'eau les plus rares, et des statues des plus grands maîtres, et cent mille autres minuties de cette nature; qui ne serviroient qu'à *le mener au supplice* par le chemin le plus long. Je me contenterai de dire, que c' étoient *des jardins de romans*: si cette idée ne suffit pas pour les imaginations stériles, ces sortes de gens n'ont qu'à ouvrir le premier de ces livres qui se

⁶²⁰ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 354.

rencontrera sous leur main, ils y trouveront de ces descriptions que je leur défie de lire sans *expirer d'angoisse* à moitié chemin. Pour moi je leur épargne une aussi rude épreuve.

[...] On se dispersa dans différentes allées, et il resta auprès de la reine quelques dames de celles qu'elle chérissait le plus, et quelques seigneurs de la cour: la conversation devint moins générale, et par conséquent plus intéressante; la nouveauté de tous ces objets, et l'air de volupté qui y étoit répandu, avoit donné aux yeux du prince une impression de tendresse [...] [pág. 53]

La segunda alusión a los jardines, muy breve, los representa como lugar de aislamiento, espacio para la soledad y la ensoñación:

[...] le prince sortit du cabinet et fut dans les jardins promener ses rêveries [...] [pág. 73]

Un poco más adelante, vuelve a aludirse al placer del paseo como costumbre de la reina y su Corte, incidiendo en la imagen del jardín como un espacio de sociabilidad pero también de espacio propicio para la intimidad. A Angola le basta con esperar a que la comitiva se disperse para encontrar un momento de acercamiento a Luzéide, justo cuando ella se ha detenido en un bosque para contemplar un monumento de mármol que representa a Apolo enamorado en su carrera tras Dafne⁶²¹. Se podría decir que el movimiento « perfecto » impreso en la obra simboliza la « carrera » de Angola tras Luzéide:

J'apperçois la reine qui vient prendre le plaisir de la promenade avec toute sa cour [...]

La reine qui se trouva alors auprès d'eux empêcha le prince de répondre, et le laissa accablé de douleur des sentimens que Luzeide lui avoit fait paroître, il entreprit cependant de lui faire changer d'avis et espéra que la promenade lui feroit quelque occasion de renouer une conversation qui l'intéressoit si fort: la cour se dispersa en diverses allées, et le prince prit si bien son tems, qu'après beaucoup de tours inutiles, il joignit Luzeide dans le tems qu'elle étoit arrêtée dans un bosquet à considérer un groupe de statues de marbre d' une rare perfection, c'étoit Apollon et Daphné, les attitudes étoient parfaites,

⁶²¹ Apolo era el dios más importante del Olimpo después de Zeus, que era su padre. Divinidad solar, en su juventud fue bellissimo, amó a muchas mujeres, entre ellas a la ninfa Dafne. Para sustraerse a las persecuciones amorosas del dios, se dio a la fuga; cuando agotada se detuvo invocó a la madre Gea para que la engullera. Su invocación fue atendida y en aquel lugar creció la planta que del significado en griego de Dafne tomó el nombre de laurel, planta consagrada al dios.

l'amour étoit peint sur le visage du dieu, et animoit sa course, la frayeur régnoit sur celui de la nimphe [...] [págs. 88-92]

En el capítulo I, ya asistimos a la partida de caza en la que Angola se pierde por caminos que le conducen a una *petite maison*. Al entrar en busca de ayuda, ve un pabellón en un extremo del jardín:

[...] l'allée où il s'étoit engagé le mena insensiblement à un pavillon situé au coin du jardin dans des charmilles fort épaisses, et à l'abri des ardeurs du soleil, il étoit couvert à la chinoise, des portes fenêtrées de glaces régnoient tout au tour du haut en bas [...]

Angola s'en approchoit sans précaution, lorsque fixant la vûe sur le dedans du pavillon, il crut y voir du mouvement, il se glissa le long des charmilles, et s'approchant jusqu'au vitrage, il vit que c'étoit une femme qui prenoit le bain dans ce lieu délicieux [...] [pág. 106]

La descripción es de las más sugestivas de la novela: Angola se convierte en *voyeur* mirando desde el exterior el cuerpo de la mujer desnuda en el interior del pabellón, este « lugar delicioso »; no reconoce a Clénire hasta que ésta sale del baño. Advertida, del cuarto de baño Clénire corre a una alcoba que tiene una cama « en nicho ». Seducido por la belleza de la mujer, el príncipe entra en el *pavillon*:

[...] en sortant du bain, elle se retourna, et ayant apperçu la tête du prince au travers des vitres, elle fit un grand cri, et gagna précipitamment une alcove où étoit un petit lit en niche: quelle fut la surprise du prince! Quand il reconnut cette personne pour cette même Clénire dont Almaïr lui avoit parlé, et dont l'absence les surprenoit si fort: il tourna précipitamment ses pas du côté de la porte du pavillon, et entra en lui demandant pardon de son indiscretion, *et se proposant d'en commettre de plus grandes*. [pág. 109]

Angola seduce a Clénire y ésta, enamorada del príncipe, se deja seducir; de este « lugar amable » se retiran a la casa; Clénire propone a Angola quedarse hasta el día siguiente, como hemos visto en el capítulo III.

Ya que hemos aludido al espacio de la prostitución en anteriores epígrafes, de *Margot la ravaudeuse* nos gustaría señalar esa otra

función que se le otorga al jardín y que se traduce en espacio de contactos para la prostitución. En realidad, las prostitutas compartían el mismo espacio que las damas de la nobleza, hasta el punto de competir con ellas, haciendo ostentación del lujo de sus atuendos. Así fue como ocurrió con Marie Durocher, figurante en la Ópera, que se atrevió a competir con una princesa y quedó malparada cuando vió que querían tirarla al estanque por ser tan osada; sucedió en las Tullerías y desde entonces las prostitutas no se atrevían a ir por allí⁶²²:

C'est un usage établi parmi nos sultanes de se faire voir plus fréquemment en public, quand leurs entreteneurs les ont quittées, pour avertir les chalands que la place est vide, et qu'elles sont à louer. Suivant cette sage coutume, je me produisis dans les lieux les plus fréquentés, hormis aux Tuileries, où nous ne paraissions pas volontiers depuis la mortifiante aventure de Mademoiselle Durocher. [pág. 717]

Se describe después un escenario que cumple la función de « escaparate » como espacio donde mostrarse y donde buscar esos contactos licenciosos: el jardín público del Palais-Royal. En este sentido, la narradora lo compara a la Ópera y lo define como *jardin de franchise* que las prostitutas pueden utilizar con toda libertad. Allí se pavonean a gusto ante los espectadores de la más diversa índole que tienen por costumbre acudir al lugar cada día, sobre todo por la tarde antes y después de la Ópera:

En vain certains censeurs caustiques osent dire qu'on n'y voit généralement que des usuriers, des mercures⁶²³ et des catins: leurs jalouses et noires insinuations n'empêchent pas la belle jeunesse désœuvrée de Paris, les gens à la mode, plumets, robins et petits collets de s'y rassembler chaque jour, surtout les soirs avant et après l'Opéra. Une multitude infinie de jolies femmes de toute espèce en font un des principaux ornements. [pág. 717]

La narradora concluye con una reflexión: si las prostitutas son las « almas del placer », ¿no es lógico que los lugares que presiden sean los más agradables del mundo ?

⁶²² Émile Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, Paris, 1884, t. 1, pág. 294.

⁶²³ Mensajes de amor. El nombre viene de Mercurio, el mensajero de los dioses.

Esta recreación se ajustaba a la realidad de la época. A principios de siglo el duque de Chartres había reconstruido el antiguo palacio de Richelieu y hacia 1725, el hijo del Regente, Luis de Orleans, hizo plantar tilos y castaños. El acceso a los carruajes estaba prohibido. Pronto se convirtió en un espacio para el paseo y el comercio, y en un lugar de intrigas, frecuentado por las prostitutas, tal como lo describe Diderot en el *Neveu de Rameau* (1769-1773?):

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. C'est moi qu'on voit, toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson⁶²⁴. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit dans l'allée de Foy nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'oeil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées ce sont mes catins. Si le temps est trop froid, ou trop pluvieux, je me réfugie au café de la Régence; là je m'amuse à voir jouer aux échecs. Paris est l'endroit du monde, et le café de la Régence est l'endroit de Paris où l'on joue le mieux à ce jeu. [pág. 31]

Les Sonnettes

En *Les Sonnettes* las descripciones, aunque escuetas, corresponden al jardín inglés, anunciado ya desde el principio de la novela en la que se hace un homenaje a la vida campestre y que constituye la base de la preparación del joven protagonista: un lugar idílico del que no se nos da a conocer más que su distancia de la ciudad, suficientemente lejos como para ausentarse del mundo. El aire puro y fresco, el agua del río serpenteando entre las flores, la tierra fértil de los viñedos, el sol –*la belle saison, les beaux jours*– representan los cuatro elementos. Y una imagen pastoral, animada por el vuelo de

⁶²⁴ Hacia 1760, avenida llamada d'Argenson, del lado de la calle de Valois.

las aves y el balido de los rebaños, pinta un lienzo al estilo de Oudry⁶²⁵:

Mon père seconda les intentions du baron, il fut résolu que nous passerions une partie de la belle saison à S.C.... Cette terre, située à dix lieues de la ville, est le plus aimable désert qui puisse consoler de l'absence du monde, si pourtant on doit regarder comme désert un lieu où nous étions entourés des beautés de la nature. Là elle s'offrait à nos regards avides sous mille figures différentes [...] Un ciel pur et serein, un enchaînement de coteaux tapissés de vignobles, un ruisseau qui serpente dans les fleurs, des arbres touffus, dont les bras entrelacés forment un ombrage éternel, le ramage varié des habitants de l'air, le bêlement et les jeux des troupeaux, je ne sais quoi de divin qui anime les campagnes dans les beaux jours [...] [pág. 34]

Pero la educación del joven debe proseguir y el barón, aunque reconoce las bondades de la vida en el campo, encuentra el inconveniente de que pueda inculcarle un gusto excesivo por la vida privada y el riesgo de que su uniformidad le conduzca a la indiferencia y a la pereza:

[...] je vantais les douceurs de notre retraite au baron, je le priais de les prolonger. « Il est à craindre, me dit-il, que vous ne preniez trop de goût pour la vie privée; en convenant de ses avantages, il faut dire aussi que son uniformité peut conduire à l'indifférence et à la paresse [...] ». [pág. 35]

La casa del duque disfruta, como es habitual en el género, de una situación magnífica y cuenta con todos los elementos del *jardin enchanté*, de modo que funciona como marco adecuado a la « libertad amable » y a la alegría que reina entre sus ocupantes. Esta fue la primera impresión que tuvo el joven nada más llegar a este *endroit charmant*:

Nous arrivâmes au château du duc; cette belle maison est située au pied d'un coteau, des jardins enchantés l'accompagnent; il y a des terrasses en amphithéâtre, des eaux, des bois, un parc immense. Le

⁶²⁵ Jean-Baptiste Oudry (1686–1755), pintor realista que introduce en sus paisajes el bosque y los animales, como podemos ver en su cuadro *La ferme* (1750, Le Louvre), cuyo título original era *L'Agriculture*. Reflejo de las ideas moralizantes que prevalecían en el entorno de la reina y del delfín, para quien se había pintado el cuadro, este paisaje es una de las primeras valoraciones de la agricultura y de la vida rústica.

duc me reçut très bien; j'y trouvai une compagnie nombreuse de l'un et de l'autre sexe: il me parut qu'il y régnait une liberté aimable, et que tous les habitants de ce charmant endroit ne respiraient que la joie. [pág. 78]

Es en este lugar propicio donde la educación sentimental del joven va a completarse, ayudado por la naturaleza: un día precioso para pasearse por los jardines –la sociabilidad del paseo que más tarde se dispersa–, el azar que lleva a las personas hasta lugares que facilitan la incursión amorosa (otro elemento recurrente del género): el laberinto, y una excusa para descansar en un banco de hierba. La puesta en escena está a punto, cada actor en su puesto, pero he aquí que surge un imprevisto, aparece en escena un personaje fuera de reparto y la obra no puede proseguir:

La journée était belle, on se dispersa dans les jardins: la baillive, que les fumées du champagne avaient un peu troublée, s'appuyait sur moi; parvenus insensiblement à un labyrinthe, nous nous y enfonçames. La baillive se plaignait d'un mal de tête violent; je la fis asseoir sur un banc de gazon pour y prendre du repos. Sa tête était appuyée sur une palissade de tilleuls. Je me mis à ses côtés, elle ferma bientôt les yeux. [pág. 91]

De este modo, se produce un juego de elementos facilitadores y de elementos obstaculizantes para la seducción. La escena en el banco de hierba, provocada por el dolor de cabeza de la dama deseada, sigue la tónica de los elementos que facilitan, mitigando su culpa, la seducción de las mujeres : un desmayo, un sueño, la confusión en la oscuridad con su pareja, un malestar físico. Sin embargo, cuando nuestro protagonista inicia su empresa, aparece la presidenta, un obstáculo con el que no contaba y que le obliga a diferirla. Técnica que, por otra parte, crea un suspense que mantiene el interés del lector por la intriga novelesca.

La Petite Maison

La Petite Maison de Bastide es rica en descripciones exteriores. En este cuento, se nos recrea una *petite maison* ubicada en un lugar

extraordinario, con todos los elementos característicos del trazado francés en fusión con los de la vida campestre.

Cette maison unique est sur les bords de la Seine. Une avenue, conduisant à une patte d'oie, amène à la porte d'une jolie avant-cour tapissée de verdure, et qui de droite et de gauche communique à des basses-cours distribuées avec symétrie, dans lesquelles on trouve une ménagerie peuplée d'animaux rares et familiers, une jolie laiterie, ornée de marbres, de coquillages, et où des eaux abondantes et pures tempèrent la chaleur du jour; on y trouve aussi tout ce que l'entretien et la propreté des équipages, de même que les approvisionnements d'une vie délicate et sensuelle, peuvent demander. Dans l'autre basse-cour sont placés une écurie double, un joli manège et un chenil où sont renfermés des chiens de toute espèce.

Tous ces bâtiments sont contenus dans des murs de face d'une décoration simple, qui tiennent plus de la nature que de l'art, et représentent le caractère pastoral et champêtre. Des percées ingénieusement ménagées, laissent apercevoir des vergers et des potagers constamment variés, et tous ces objets attirent si singulièrement les regards, qu'on est impatient de les admirer tour à tour. [pág. 108]

Como ya vimos en el capítulo I, Méliete tiene intención de verlo todo con tranquilidad, poniendo a prueba la paciencia de Trémicour que no piensa más que en conducirla hacia la casa para materializar allí su deseo y ganar la apuesta. Pero el dominio es extenso y recorrerlo produce cansancio:

Méliete avait cette impatience, mais elle voulut d'abord parcourir les beautés qui la frappaient de plus près. [...] Vous vous fatiguerez ici à marcher, et vous ne pourrez plus... [pág. 109]

Ya conocemos la teoría sobre los ritmos de la seducción o la invención de la lentitud. De acuerdo con Lydia Vázquez y Michel Delon, veremos cómo a medida que avanza la visita de la casa, Méliete va perdiendo capacidad de resistencia y cómo la impaciencia de Trémicour se va atenuando al sentirse más próximo del triunfo, « gagné par une émotion sensuelle qui les rapproche⁶²⁶ ».

⁶²⁶ Michel Delon, « Les rythmes de la séduction ou l'invention de la lenteur » en: Dolores Jiménez y Elena Real (eds), *op. cit.*, págs. 91-92.

Cuando casi ha logrado su propósito, Trémicour tiene que volver a detenerse ante la admiración y los elogios que recibe de Mélite al ver el patio principal, perfumado por los arbustos que cubren los muros, en cuya descripción se alude al gusto del arquitecto:

[...] ils étaient alors au milieu de la cour principale, et une exclamation qu'arracha à Mélite le simple coup d'oeil qu'elle y donna ne lui en laissa pas le temps. Cette cour, quoique peu spacieuse, annonce le goût de l'architecte. Elle est entourée de murailles revêtues de palissades odoriférantes assez élevées pour rendre le corps de logis plus solitaire, mais élaguées de manière qu'elles ne peuvent nuire à la salubrité de l'air que l'amour semble y porter. Il fallut encore que Trémicour dévorât ces compliments importuns que Mélite lui prodiguait. [pág. 111]

Como vimos en el capítulo III, una vez en el interior, Trémicour continúa su caza de seductor en la que se emplea a fondo. No le basta la casa, sino que utiliza también la música porque sabe que es un arma que afecta también a los sentidos. Así es, Mélite se siente alcanzada por la melodía, tiene que romper el hechizo y salir de la casa, huir del peligro:

« – Sortons, je veux voir les jardins... » [pág. 121]

Trémicour abre las puertas que dan al jardín, dispuesto en anfiteatro, y es como si levantara el telón de un nuevo espectáculo, magníficamente iluminado, orquestado y decorado, en el que la luz, la música –que al igual que en el interior de la casa, se escucha sin ver a los intérpretes–, los juegos de agua –cuyo ruido se suma a la orquesta– y el color, se unen para alcanzar las máximas cotas de sorpresa, variedad, originalidad y belleza:

Il ouvrit la porte du jardin; mais quelle fut la surprise de Mélite d'apercevoir un jardin amphithéâtralement disposé, éclairé par deux mille lampions. La verdure était encore belle, et la lumière lui prêtait un nouvel éclat. Plusieurs jets d'eau et différentes nappes, rapprochées avec art, réfléchissaient les illuminations. Tremblin, chargé de cette entreprise, avait gradué ces lumières en plaçant des terrines sur les devants, et seulement des lampions de différentes grosseurs dans les parties éloignées. À l'extrémité des principales allées, il avait disposé des transparents dont les différents aspects invitaient à s'en approcher. Mélite fut enchantée, et ne s'exprima pendant un quart d'heure que par des cris d'admiration. Quelques instruments champêtres firent

entendre des fanfares sans se montrer; plus loin, une voix chantait quelque ariette d'Issé; là, une grotte charmante faisait bondir des eaux avec impétuosité; ici, une cascade ruisselait et produisait un murmure attendrissant. [págs. 122-123]

Sigue la descripción del lugar como espacio para el placer y el amor, para el espectáculo –de nuevo se menciona el espacio del anfiteatro, junto al de sala de baile o concierto– naturaleza y arte dispuestos en perfecta armonía. Tras el derroche de luz y color, Trémicour lleva a Mélite a un camino sinuoso, oscuro. Ella siente miedo, no por la oscuridad, sino por la transformación que se está operando en su espíritu y que está minando su fortaleza. Trémicour, buen conocedor de las mujeres, sabe que el miedo de Mélite es un elemento facilitador de la conquista. Como un auténtico maestro de ceremonias, ha preparado para la « ocasión » (recordemos que la palabra viene del latín y significa « caer ») un castillo de fuegos artificiales. Los cohetes que lo anuncian suenan a artillería y son los desencadenantes para que Mélite abrace al seductor, así como la luz desplegada en el cielo muestra el amor –no el deseo– en los ojos de Trémicour. Para Henri Lafon, este jardín lujoso reúne elementos característicos de lo que no hay que hacer según teóricos como Watelet, es decir «recréer dans le jardin l'espace mondain du château⁶²⁷ »:

Dans des bosquets divers, mille jeux variés s'offraient pour les plaisirs et pour l'amour; d'assez belles salles de verdure annonçaient un amphithéâtre, une salle de bal et un concert; des parterres émaillés de fleurs, des boulingrins, des gradins de gazon, des vases de fonte et des figures de marbre marquaient les limites et les angles de chaque carrefour du jardin, qu'une très grande lumière, puis ménagée, puis plus sombre, variait à l'infini. Trémicour, ne marquant aucun dessein et affectant même, comme je l'ai dit, de montrer moins d'ardeur qu'il n'en avait, conduisit Mélite dans une allée sinueuse qui lui fit craindre intérieurement quelque surprise. En effet, cette allée, tracée par une courbure subite, ne présentait plus que des ténèbres. Elle n'eût pas craint d'y entrer si elle se fût sentie indifférente; mais le trouble secret qu'elle éprouvait lui rendait tout à craindre. Elle parut effrayée, et sa frayeur redoubla par le bruit d'une artillerie précipitée. Trémicour, qui savait apprécier l'avantage que donne à un homme, en toute occasion, la frayeur d'une femme, la reçut et la serra vivement dans ses bras au mouvement qu'elle fit. Elle allait s'en dégager avec une vivacité égale,

⁶²⁷ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 353.

lorsque l'éclat subit d'un feu d'artifice lui montra dans les yeux du téméraire l'amour le plus tendre et le plus soumis. [...] Ce joli feu avait été préparé par Carle Ruggieri; il était mêlé de transparents de couleurs variées, qui, se mêlant avec les eaux jaillissantes du bosquet où se donnait cette fête, donnait un coup d'oeil ravissant. [págs. 123-124]

Mélite está desarmada por el encanto del hombre y de los prodigios de su casa, siente su derrota y quiere huir del peligro que supone tanto encanto:

Tout ce spectacle, tous ces prodiges, prêtaient un si grand charme à un homme qui lui-même en avait beaucoup; des regards amoureux, des soupirs enflammés, s'accordaient si bien avec le miracle de la nature et de l'art, que Mélite, déjà émue, fut obligée d'entendre l'oracle qu'ils en faisaient parler au fond de son coeur; elle écouta cette voix puissante, et elle entendit l'arrêt de sa défaite. Le trouble la saisit. Le trouble est d'abord plus puissant que l'amour: elle voulut fuir...
« Allons, dit-elle, voilà qui est charmant; mais il faut partir; je suis attendue... » [pág. 124]

Pero él insiste en enseñarle un *cabinet*. Esta estancia da al jardín que acaban de abandonar y parece una excusa para no olvidarlo, para volver a él y a las sensaciones que sin duda ha producido en la visitante, puesto que en él han sucumbido todas las mujeres que lo han pisado: ¿es ella diferente o es que no quiere renunciar a la lucha ?:

Ce cabinet donne sur le jardin. Les fenêtres en étaient ouvertes; Mélite s'en approcha après avoir donné quelques coups d'oeil à l'appartement, et revit, peut-être avec plaisir, un lieu d'où elle venait de s'arracher.
« Avouez, lui dit-il méchamment, que ce coup d'oeil est très agréable: voilà l'endroit où nous étions tout à l'heure... »
Ce mot la fit rêver.
– Je ne conçois pas, reprit-il, comment vous ne vous y êtes pas arrêtée plus longtemps... Toutes les femmes qui s'y sont trouvées ne pouvaient plus en sortir...
– C'est qu'elles avaient d'autres raisons que moi pour y rester, répondit Mélite.
– Vous me l'avez prouvé, lui dit-il. [pág. 126]

No olvidemos que 1761 es la fecha de la publicación de *Julie ou la Nouvelle Heloïse* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Aunque no forma parte de la narrativa libertina, queremos comentar un extracto

por cuanto comparte con ella en la recreación del espacio campestre, como modelo ideal de habitat. Leemos en la *Lettre XXIII à Julie*:

Qui non palazzi, non teatro o loggia;
Ma'n lor vece un' abete, un faggio, un pino,
Trà l'erba verge e'l bel monte vicino
Levan di terra al ciel nostr' intelletto.
[Lettre XXIII à Julie]

Es decir, el espacio arquitectónico pierde valor frente a la naturaleza y es a través de ella como el ser humano puede llegar al conocimiento de sí mismo.

Julie, en una de sus respuestas a las cartas de Saint-Preux, hace una descripción del paisaje rural cuya lectura nos lleva a pensar en un modo de transición entre la naturaleza y la intervención humana: en un marco idílico propiciado por la belleza de la naturaleza y la sencillez de la vida rústica, las construcciones –un *hameau*, les *laitières*, les *chalets*– son solitarias, distantes, frescas, discretas, y los lugares –les *bois*– son tupidos y pueden ofrecer espacios más desiertos y oscuros. Todos ellos son *asile*, refugio para la intimidad de los amantes, un pequeño paraíso, tierra fértil por la que discurre el agua del manantial:

Près des coteaux fleuris d'où part la source de la Veveysse, il est un hameau solitaire qui sert quelquefois de repaire aux chasseurs, et ne devrait servir que d'asile aux amants. Autour de l'habitation principale dont M. d'Orbe dispose, sont épars assez loin quelques chalets, qui de leurs toits de chaume peuvent couvrir l'amour et le plaisir, amis de la simplicité rustique. Les fraîches et discrètes laitières savent garder pour autrui le secret dont elles ont besoin pour elles-mêmes. Les ruisseaux qui traversent les prairies sont bordés d'arbrisseaux et de bocages délicieux. Des bois épais offrent au delà des asiles plus déserts et plus sombres. [Lettre XXXVI de Julie]

Según Jean-Robert Pitte, con esta célebre descripción Jean-Jacques Rousseau contribuyó a lanzar la moda de la estética china en el paisaje europeo⁶²⁸.

⁶²⁸ Jean-Robert Pitte, *Histoire du paysage français. Le profane: du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Tallandier, 1989, vol. II, págs. 65–66.

L'heureux divorce

En *L'heureux divorce* tenemos la descripción de la bella casa de campo de Dorimon. Como la *petite maison* de Trémicour, la *maison de campagne* de Dorimon está situada en tierra fértil –*sur les bords de la Seine*– y dispuesta como un anfiteatro en una ladera orientada al sur, de modo que es una casa soleada, protegida por un bosque del viento frío del norte y de la humedad del atardecer: la elección del terreno ha sido fundamental, tal como promulgaban los arquitectos.

Este texto rezuma riqueza: *riches, abondantes, pure*, son adjetivos relativos a la tierra y al agua; y esta naturaleza fecunda se ha unido a la industria, a la mano del hombre, que ha canalizado con arte los manantiales, sustituyéndolos a las fuentes versallescas (*jets d'eau*); formando riachuelos o estanques, cayendo en cascada sobre rocas artificiales, las aguas van a parar al Sena:

Sur les riches bords de la Seine s'élève, en amphithéâtre, un coteau exposé aux premiers rayons de l'aurore et aux feux ardents du midi. La forêt qui le couronne le défend du souffle glacé des vents du nord, et de l'humide influence du couchant. Du sommet de la colline tombent en cascades trois sources abondantes d'une eau plus pure que le cristal; la main industrielle de l'art les a conduites, par mille détours, sur des pentes de verdure. Tantôt ces eaux se divisent, et serpentent en ruisseau; tantôt elles se réunissent dans des bassins où le ciel se plaît à se mirer; tantôt elles se précipitent et vont se briser contre des rochers taillés en grottes, où le ciseau a imité les jeux variés de la nature. La Seine, qui se courbe au pied de la colline, les reçoit dans son paisible sein; et leur chute rappelle ce temps fabuleux où les nymphes des fontaines descendaient dans l'humide palais des fleuves, pour y tempérer les ardeurs de la jeunesse et de l'amour. [págs. 150-151]

Inmediatamente después hay una alabanza indirecta al arquitecto que ha trazado los jardines, siguiendo un « capricho ingenioso ». Regalo para la vista, se define el jardín como *riant tableau* –una imagen pictórica que nos es ya familiar–, compuesto por partes simétricas, no monótonas, que no cansan al que las contempla. Así pues, tal como afirma Henri Lafon, la « simetría » es aquí un valor positivo⁶²⁹.

⁶²⁹ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 352.

Una elegancia noble, una riqueza sin excesos, un gusto sobrio (así interpretamos el adjetivo *mâle*) y delicado a la vez han confluido para embellecer estos jardines. Nada se ha descuidado, nada se ha recargado. La armonía se consigue con el equilibrio de las masas, la belleza de lo sencillo y la variedad de las formas. ¿Acaso este extracto no nos recuerda a Blondel ?:

Un caprice ingénieux semble avoir dessiné les jardins que ces ondes arrosent. Toutes les parties de ce riant tableau sont d'accord sans monotonie; la symétrie même en est piquante: la vue s'y promène sans lassitude, et s'y repose sans ennui. Une élégance noble, une richesse bien ménagée, un goût mâle et pourtant délicat ont pris soin d'embellir ces jardins. On n'y voit rien de négligé, rien de recherché avec trop d'art. Le concours des beautés simples en fait la magnificence; et l'équilibre des masses, joint à la vanité des formes, produit cette belle harmonie qui fait les délices des yeux. [págs. 150-151]

¿Cómo se distribuyen todos estos elementos ? Como en *L'homme éclairé par les Arts*, el narrador se erige en *Amateur* y comenta que los elementos decorativos de los jardines conocidos son los mismos, pero es su disposición la que los hace diferentes a éstos: si allí la ausencia de gusto y de inteligencia producen en el espectador una admiración fría y triste que pronto satura, en los jardines de Dorimon, la sucesión y combinación de las partes, que recuerda algunos cuadros de Watteau⁶³⁰, causa un sinfín de sensaciones:

Des bosquets ornés de statues, des treillages façonnés en corbeilles et en berceaux décorent tous les jardins connus; mais le plus souvent ces richesses, étalées sans intelligence et sans goût, ne causent qu'une admiration froide et triste qui suit de près la satiété. Ici l'ordonnance et l'enchaînement des parties ne font, de mille sensations diverses, qu'un enchantement continu. Le second objet qu'on découvre, ajoute au plaisir que le premier a fait; et l'un et l'autre s'embellissent encore des charmes de l'objet nouveau, qui leur succède sans les effacer. [págs. 151-152]

El jardín se ha hecho paisaje: « Ce paysage délicieux est terminé par un palais d'une architecture aérienne [...] » [págs. 151-152]. Tal

⁶³⁰ De la serie de *fêtes galantes*, *Les deux cousines* (1716) (Le Louvre) o *Fêtes vénitiennes* (1718-1719) (National Gallery of Scotland, Edinburgh).

como indicaban los teóricos, la bella combinación de las partes del conjunto ha dado como resultado una obra maestra.

Por otra parte, siguiendo el orden cronológico, Capon nos ofrece la descripción del jardín de la *petite maison* de la obra de Cailhava, en la que vemos la importancia de la distribución del espacio y de la decoración, la misma que existe en el interior de las viviendas. Se podría decir que el jardín es una dependencia más de la construcción, en la que los elementos naturales toman la forma de los objetos creados por el ser humano –*un sofa de gazon, une tapisserie de chèvrefeuille entrelacé avec du jasmin et des roses*– respondiendo a la reciprocidad que vimos al hablar de la distribución y decoración de los espacios interiores, reflejo a su vez de la naturaleza, recreada en *boudoirs, cabinets*, tapicerías, pinturas...:

Un parterre simple mais bien dessiné charme l'odorat et les yeux par la diversité des fleurs dont il est orné. Zéphire y trouve Flore⁶³¹ plus belle que partout ailleurs. Aussi y soupire-t-il plus agréablement.

Deux petits bois touffus bornent la vue et s'opposent aux regards curieux des voisins. Nous nous enfonçâmes dans celui qui se trouvait à notre droite. Il recélait un bassin dont le cristal répétait jusqu'aux plus petites feuilles...

Le milieu de ce dédale forme un saillon de charmille. Tout autour sont pratiqués de petits cabinets parés d'un seul sofa de gazon et d'une tapisserie de chèvrefeuille entrelacé avec du jasmin et des roses...⁶³²

Dice Capon:

C'est au bord de ce bassin, c'est dans ce dédale de charmilles que les acteurs du *Souper* vêtus, ou plutôt dévêtus à la grecque, jouent au jeu érotico-mythologique de Diane se faisant surprendre par Actéon⁶³³, -un Actéon qui ne se change en cerf que pour mieux poursuivre la déesse-

⁶³¹ Zéfiro es el viento del oeste, que anuncia la primavera, simbolizada por Flora. Olvidándose de los gozos campestres, el culto a estas divinidades se vuelve rápidamente orgiástico. Este tema mitológico ha inspirado a muchos artistas. Como ejemplo, *Le Printemps ou Zéphir et Flore couronnant de fleurs Cybèle* (1780) de Antoine-François Callet (1741–1823) que forma parte de la decoración del techo de la *Galerie d'Apollon*.

⁶³² Gaston Capon, *op. cit.*, pág. X.

⁶³³ Actéon, cazador mítico de Tebas, sorprendió a Artemisa (Diana) desnuda en el baño y ésta lo metamorfoseó en ciervo, siendo devorado por sus propios perros en Cithéron. La diosa de la caza ha sido representada por numerosos artistas como la *Diane au bain* (1715–1716) de Watteau o la *Diane sortant du bain* (1742) de Boucher.

ou d'Ariane aguichant Thésée⁶³⁴ dans les méandres du labyrinthe. Au bout de la course, le sofa de gazon⁶³⁵.

Les malheurs de l'inconstance

Ya vimos en el capítulo I que en la *petite maison* de Lady Sidley en *Les malheurs de l'inconstance* todo había sido dispuesto por el conde de Mirbelle para su disfrute y que éste había concedido una atención especial al jardín y al cultivo de flores poco comunes, con el pretexto de que serían cuidadas o cortadas por las manos de su amante [pág. 921]. Sin embargo, no se nos da a conocer más detalles.

Más adelante Lady Sydley nos confirma la belleza del lugar gracias a una naturaleza fresca y animada. Pero a pesar de la seducción de sus encantos, ella echa de menos a su amante, en París, y la ciudad se convierte en el espacio añorado frente al « templo campestre » por el que discurre su desasosiego:

Que ce lieu est séduisant! Que la nature y est fraîche et animée! Eh bien! malgré tous les charmes que j'y trouve, mon coeur revole vers Paris, tout me manque et je ne sais trop ce que je désire. [...] Ce séjour embelli par mon amant serait trop à craindre pour moi. [pág. 974]

Después de esta aventura, asistimos a la de Madame de Syrcé. En una de sus cartas, ella describe al conde el lugar donde vive como « el lugar más bello del mundo », comparable a un cuento de hadas. Como hemos visto en obras anteriores, se alude tanto a la naturaleza que la intervención humana ha transformado y embellecido con arte, como a la naturaleza salvaje. Comparando con otros parques en los que el agua discurre por estanques estrechos, aquí discurre un río por el que se puede pasear en góndola. Otros atractivos pertenecen también al mundo de la «magia», la «ficción» o la «ensoñación»: un laberinto «mágico» por el que fácilmente se puede perder cualquiera, las flores primaverales, el bello canto de los pájaros, el agua viva que serpentea

⁶³⁴ Ariadna es hija del rey de Creta, Minos y hermana del Minotauro. Cuando Teseo desembarca con sus compañeros y el rey le destina a servir de pasto al Minotauro, Ariadna se enamora de él y le confía un ovillo para que pueda vencer las trampas del laberinto que Dédalo ha construido para el Minotauro.

⁶³⁵ Gaston Capon, *op. cit.*, pág. X.

entre la rocalla, estatuas que representan escenas de «ficción». Madame de Syrcé se detiene aquí para hacer una pequeña digresión sobre los motivos de las estatuas que representan siempre las debilidades de las mujeres y nunca sus virtudes. Termina su descripción con la gruta encantadora que hay al final del laberinto y que conduce fuera de este universo, a los sueños que se quiera inventar...:

J'habite le plus beau lieu du monde. La peinture qu'on en ferait aurait l'air d'une féerie. Tantôt c'est la nature parée de la main des hommes et embellie des richesses de l'art, tantôt c'est cette même nature abandonnée à ses caprices. Les eaux comme dans la plupart de nos parcs n'y sont point enchaînées dans des bassins étroits, c'est une rivière qui traverse les jardins et sur laquelle des gondoles nous promènent. J'oubliais un labyrinthe presque magique, il faut ma prudence pour ne pas s'y égarer. Toutes les fleurs du printemps sont là et tous les oiseaux qui chantent bien s'y rassemblent. Les routes en sont bordées d'un double rang de rocailles où serpente une eau vive sur un sable coloré. Les statues n'y représentent que des fictions, car ce sont des femmes qui cèdent et je n'aime point cela. On consacre nos faiblesses, où sont les monuments érigés à nos vertus? C'est le tort des hommes, non le nôtre. Où en étais-je? Je n'en sais rien ... Dieu me préserve de mettre de l'ordre dans ce que j'écris! Je me dépêche d'arriver à la grotte charmante qui termine le labyrinthe. Quand on y est, il semble qu'on soit séparé de l'univers, on y marche sur les roses et on en est couronné. J'y vais souvent surtout quand le soleil se couche. L'attrait y mène, l'enchantement y retient, on y rêve ... à ce qu'on veut. [pág. 975]

A propósito de los sueños, Madame de Syrcé enlaza la descripción con el relato de un sueño que ha tenido esa misma noche con un silfo⁶³⁶ que se le aparece en respuesta a su deseo y que se enmarca por tanto en ese mismo contexto de magia. Ella atribuye ese sueño con el ser fantástico y que simboliza el amor puro, al estado de su espíritu. Es decir, la recreación de un « entorno mágico » influye en los seres que lo visitan:

A propos de rêves, il faut que je vous raconte celui que j'ai fait cette nuit, je l'attribue aux idées volatiles qui m'occupent le jour. Je rêvais

⁶³⁶ Genios alados del aire que se enamoran de los mortales, el silfo y la sílfide ocupan un lugar importante en el imaginario erótico del siglo XVIII. Véase *Sylphes et Sylphides. Textes de Montfaucon de Villars, Crébillon, Marmontel, Nougaret, Sade, quelques poètes*, Anthologie établie par Michel Delon, Paris, Desjonquères, collection « XVIII^e siècle », 1999.

donc que j'étais dans un bosquet sombre, j'y pensais à bien des choses, j'y faisais des réflexions, elles m'amènèrent à souhaiter un sylphe ... mais un vrai sylphe. Soudain il m'en apparut un, il sortait d'un nuage d'or, il avait un vêtement bleu céleste et une figure ... que je n'ai point oubliée. Ses regards étaient pleins de tendresse et non d'un ardeur inquiétante, le son de sa voix pénétrait jusqu'au coeur, il ne demandait rien, il ne voulait qu'aimer. Il commençait à m'entretenir des moeurs des sylphes, de la pureté de leurs feux, je crois même qu'il me disait du mal des hommes, je l'écoutais, j'avais du plaisir à l'entendre... quand une de mes femmes vint m'éveiller. Adieu mon sylphe! et vraiment je le regrette. [págs. 975-976]

La llegada del conde de Mirbelle al castillo de Mme de Syrcé nos es relatada a través de una carta que aquél dirige al caballero de Gérac. Al caer la tarde, tras un día caluroso, la noche es encantadora. El conde había tenido la precaución de dejar su coche a una legua, es decir, había ido de incógnito. Al encontrarse con el encargado de los jardines, lo soborna para que lo lleve hasta el laberinto donde está Madame.

Mon voyage d'hier était au château de*** où elle est présentement. Elle m'avait mandé la veille qu'elle venait de faire un rêve dans lequel elle avait cru voir un de ces êtres fantastiques enfantés par la délicate imagination des femmes...

Je pars, j'arrive vers six heures, le jour avait été brûlant, la soirée était charmante. Je demande l'intendant des jardins, j'avais laissé ma voiture à une lieue de là, rien ne pouvait me trahir. Je m'informai de cet homme s'il était possible de voir Madame de Syrcé, il me dit qu'elle se promenait le soir dans le labyrinthe et que sûrement je l'y trouverais, je le priaï de m'y conduire. [pág. 976-977]

Cuando el conde entra en este « voluptuoso dédalo » se cree transportado a otro mundo, envuelto quizá en la atmósfera mágica descrita por Mme de Syrcé. La soledad en la que creía estar la mujer, ha descuidado su atuendo y este descuido la carga de voluptuosidad. Para Henri Lafon, además, el hecho de que el conde sorprenda a la mujer leyendo una carta suya constituye una « actividad erótica simbólica⁶³⁷ » que añade más carga sensual a la situación. La sorpresa, el miedo que

⁶³⁷ Henri Lafon, *op. cit.*, pág. 80.

siente al ver aparecer al conde deja inmóvil a Mme de Syrcé, de modo que, olvidando recomponer su ropa, la imagen que presenta es claramente erótica:

Jugez de mon ravissement, je me crus transporté sous un autre ciel, je n'étais plus à moi. Mes yeux ne distinguaient rien... ils cherchaient Madame de Syrcé. A mesure que j'avancais dans ce voluptueux dédale, j'éprouvais un tremblement involontaire, enfin après bien des détours j'entends quelque bruit, je respire à peine... Quel objet ! quel moment ! A travers une charmille je l'aperçois lisant une lette et cette lettre était une des miennes ! La marquise qui se croyait seule avait dans son ajustement ce désordre, cette négligence qu'on peut se permettre quand on est sûre de n'avoir pas de témoins. Je ne sais quelle volupté était répandue sur toute sa personne, son sein n'avait d'autre voile qu'une gaze légère que le zéphyr dérangeait. J'étais en extase, je la dévorais des yeux, enivré de ce que je voyais j'aurais craint de perdre quelque chose en osant davantage. Je m'enhardis, la porte du sanctuaire s'ouvre, je parais aux regards de la déesse, elle jette un cri, sa main tremblante abandonne la lettre qu'elle tenait et sa frayeur est si grande qu'elle reste immobile sans songer même à réparer le désordre de sa parure... Oubli charmant dont je remerciai l'amour! [pág. 977]

Conmocionada por la sorpresa, Mme de Syrcé se queda sin fuerzas. Sus preguntas hacen pensar que siente más miedo por el lugar donde se encuentran que por el encuentro mismo:

[...] Malheureuse! dit-elle, où suis-je ?... Fuyez, comte, fuyez, qui vous amène ici ? Quel mortel a pu vous y introduire? [pág. 977]

Un « lecho de hierba » es cómplice del amor. Pero además el conde cuenta con otros elementos favorables a su pasión en este *berceau mystérieux*: la ocasión, el lugar, la sorpresa, la emoción, la oscuridad aseguran su triunfo (¿como el triunfo sobre las mujeres que ceden a la pasión representadas por estatuas y de las que Mme de Syrcé renegaba?). La « ocasión » del seductor, el « lugar » temido por la seducida, son atenuados por ese velo vegetal que cubre el pudor. Y el silfo se convierte en hombre, el hombre en dios, el sueño en realidad:

Elle retombe sans force et sans couleur sur le lit de gazon près duquel je l'avais ramenée, ses regards peignaient l'effroi, mais non la haine. [...] Tout me favorisait, l'ombre commençait à descendre sur ce berceau mystérieux, j'étais passionné, je fus bientôt plus pressant. [...] L'occasion, le lieu, sa surprise, son saisissement, l'obscurité même

assurait mon triomphe. J'osai profiter de tant d'avantages réunis, j'osai (peut-être son coeur me le pardonne) j'osai tout, un voile de verdure enveloppa la pudeur, le sylphe devint homme et l'homme devint un dieu... [pág. 978]

En otra aventura, el conde nos da cuenta de Madame de*** – *délicieuse créature*– y de su marido, un gran aficionado a la jardinería. Ella no disfruta de sus bellas plantaciones ni de sus flores poco comunes durante el día, sino por la noche, después de cenar, cuando salen a pasearse por el jardín a la luz de las antorchas:

[...] Son mari est une espèce de Hollandais francisé, un bourgmestre réfugié, qui raffole de jardinage. Cet original a la manie des belles plantations et des fleurs les plus rares. Elle ne s'abaisse point à jouir de tout cela pendant le jour. Après une toilette rapide, on apparaît au spectacle; ensuite un grand cercle, un jeu d'enfer, un souper des dieux, et le souper fini, la promenade aux flambeaux dans les jardins; jugez du dégât qui s'y fait ! J'avouerai que cette lutinerie aimable m'a retenu plus que je ne voulais dans les chaînes de Madame de***, à qui d'ailleurs il ne resterait rien si on lui ôtait sa déraison. [pág. 990]

Félicia

En *Félicia* destaca la descripción de las posesiones de Sir Sydney. Acompañados por un guía que les espera en un límite de la propiedad marcada por un monumento importante, se nos describe el conjunto compuesto por dos figuras dándose la espalda, de modo que cada una de ellas miraba a los que llegaban –la *Défiance*– o a los que se iban –*l'Amitié*–. Si la primera estaba representada en una actitud agresiva reforzada por la posición de ataque de un dogo a su lado, la segunda, al contrario, era la imagen de la afectividad y en sus rodillas un podenco a punto de bajar para dar muestras de cariño a los amigos que abandonan la propiedad:

Un guide nous attendait près d'un monument remarquable qui touchait la grande route et servait de limite aux possessions de Sir Sydney. Ce monument était un groupe composé de deux statues de main de maître, placées sur un large piédestal et qui se tournaient le dos, l'une regardant du côté par lequel nous arrivions et qu'on prenait d'abord pour une Diane, représentait la *Défiance*. Elle était debout, élancée, l'oeil furieux, menaçant, prête à décocher un trait ajusté sur un arc; à côté d'elle, un dogue furieux semblait vouloir se ruer sur les passants. [...] L'autre figure, qu'on ne voyait en face qu'en revenant de chez Sir

Sydney, était assise et représentait l'Amitié, témoignant par son regard et son geste le déplaisir qu'elle avait de voir les amis de Sydney quitter sa campagne. Un épagneul placé sur les genoux de l'Amitié marquait par des mouvements très expressifs qu'il connaissait les gens et voulait descendre pour les aller caresser. Au bas, on lisait: Redite, cari. (Revenez, êtres chers). [pág. 1195]

La entrada daba paso a un bosque frondoso por una carretera tan cuidada como el paseo de un jardín, pero era estrecha, tortuosa, con frecuentes bifurcaciones que se separaban o cruzaban ...:

On entrait dans un bois touffu par une route aussi soigneusement entretenue que l'allée d'un jardin, mais étroite, tortueuse, souvent partagée en plusieurs branches qui se détournaient, se croisaient [...][pág. 1195]

Una vez en la residencia, los visitantes son gratamente sorprendidos a la vista de unos jardines propios de los cuentos de hadas que llevaban por una pendiente suave hasta el Sena. Allí, desde una larga terraza cuyos muros bañaba el río, la vista se perdía en la inmensidad del espacio. Más allá de su cauce, el paisaje era alegre e interesante gracias a una naturaleza rica y variada. Según Henri Lafon, estamos asistiendo a la evolución del modelo de jardín francés hacia el jardín inglés. La simetría se sustituye por un bello desorden, por un « paisaje decorado por el azar⁶³⁸ ». Así se nos pinta este cuadro:

On trouvait au-delà de nouvelles beautés qui ne surprenaient pas moins agréablement. Des jardins dignes du pays des fées conduisaient par une pente douce jusqu'à la Seine. Là, d'une longue terrasse dont les murs étaient baignés, l'oeil s'égarait à droite et à gauche dans les espaces immenses le long du cours du fleuve. Au-delà de son lit, on jouissait d'un paysage riant, décoré, par le hasard, de tout ce que la campagne peut offrir de plus intéressant. [pág. 1195]

El propietario nos aclara el origen de la propiedad y el acierto que tuvo un hombre con talento y muy rico al invertir grandes sumas de dinero en sacar partido de un lugar tan favorecido por la naturaleza. [pág. 1196]

⁶³⁸ *Ibid.*, págs. 352-353.

La descripción del frondoso laberinto donde Félicia se introduce con Sydney es muy sensualista: tal como se dice en el texto, despierta todos los sentidos. En el corazón del laberinto, una fuente y un lecho de hierba forman un « reducto encantado » que produce una gran emoción. La propia naturaleza propicia el acto sexual: esa multitud de pájaros copulando en su prisión de fino alambre, el perfume penetrante a azahar, a jazmín, a madreSelva; el murmullo del agua clara cayendo sobre un estanque donde beben los pájaros, su canto; las matas de fresa que pisan los amantes tiñendo de rojo la tierra y otras frutas que se ofrecen para calmar su sed ... El sol, las hojas de los árboles, los pájaros, son los únicos testigos de la felicidad que produce el acto amoroso:

J'allai m'égarer avec Sydney dans un labyrinthe touffu, au centre duquel était une fontaine rustiquement décorée et près de laquelle un lit de gazon offrait un théâtre commode aux ébats des amants. En approchant de ce réduit enchanté, on ne pouvait se défendre d'éprouver une vive émotion. Tous les sens à la fois y étaient flattés. Un filet de fil d'archal extrêmement délié renfermant un espace fort étendu tenait prisonniers une multitude d'oiseaux de toute espèce qui donnaient l'exemple et l'envie de faire l'amour. La fleur d'orange, le jasmin, le chèvrefeuille, prodigués avec l'apparence du désordre, répandaient leurs parfums. Une eau limpide tombait à petit bruit dans un bassin qui servait d'abreuvoir aux musiciens emplumés. On marchait sur la fraise; d'autres fruits attendaient, çà et là, l'honneur d'être cueillis par des mains amoureuses et de rafraîchir des palais desséchés par les feux du plaisir. J'étais émerveillée; l'incarnat du désir se répandait sur mon visage et n'échappait point au pénétrant Sydney... Notre bonheur n'eut pour témoins que les oiseaux jaloux et les feuilles qui les dérobaient aux rayons curieux de l'astre du jour. [pág. 1202]

Henri Lafon explica la permanencia de ciertos elementos característicos de las descripciones del jardín francés por su funcionalidad. El laberinto ofrece, sin duda, una comodidad erótica gracias a la cual resiste a las críticas del modelo francés⁶³⁹.

El laberinto de Sydney se puede definir como « lugar favorable al amor », en la tradición del *jardin secret*. Con este fin Félicia agradece a su amante que lo mantenga en secreto para así poder disfrutar los dos

⁶³⁹ *Ibid.*, pág. 354.

de esta deliciosa soledad a la que no se puede acceder sin llave y cuya puerta no se ve fácilmente:

On nous demandait de tous côtés quand nous repartîmes; nous fûmes agréablement persiflés. Mais Sydney, qui voulait dérober pour un temps à ses hôtes la connaissance d'un lieu si favorable à notre amour et qui avait paru me plaire, ne dit pas d'où nous venions. La délicieuse solitude était close; l'entrée, peu remarquable à dessein, n'avait pas de quoi piquer la curiosité. Je sus à Sydney un gré infini de ce qu'il ne parla pas du labyrinthe. Les femmes sont toujours sensibles aux moindres attentions qu'on peut leur témoigner. [pág. 1203]

Secreto que desvelará la propia Félicia. Todos los días visitaba con Sydney el « delicioso laberinto ». Pero un día él se ausenta y Félicia descubre el « encantador laberinto » a d'Aiglemont. Deslumbrado por las bellezas de este « lugar campestre » y sumido en sensaciones placenteras, la novedad del lugar les despertó el amor:

Je le conduisis au charmant labyrinthe. Il ne fut pas moins frappé que je l'avais été moi-même des beautés de ce lieu champêtre; il y éprouva de même que moi de combien les plaisirs de l'amour y étaient plus piquants. Il y avait quelque temps que nous n'avions offert ensemble de sacrifices à la bonne déesse, nous trouvâmes dans notre jouissance tous les charmes de la nouveauté. [pág. 1211]

Point de lendemain

En *Point de lendemain* podemos ver que el espacio, tanto artificial como natural, cargado de una sensualidad extraordinaria del que los personajes no pueden escapar, es el principal generador de su voluptuosidad.

Escrita en primera persona, la narración destaca desde el principio por la mirada que tiene el joven protagonista sobre las personas y los objetos, por su visión y su percepción del paisaje que les rodea. Este paisaje representa el espacio de la naturaleza que contiene el lirismo y toda la sensualidad que aviva los sentidos en los amantes.

Coincidiendo con el relevo de caballos, hay una descripción muy exuberante del paisaje nocturno. En este cuadro, hay luz, siempre

presente en el fin de siglo, puesto que hay fuego –el de la antorcha– que alumbra y que propaga misterio, pureza, voluptuosidad. Todo esto traduce la atmósfera que se respira en la carroza: cuanto más se acercan al lugar, más fuerte es el deseo. La puerta de la carroza es una ventana para admirar el paisaje; es también la ventana de la complicidad, del objeto que acerca a dos personas para tocarse. Si el movimiento de la carroza es cómplice, la naturaleza no lo es menos: el paisaje es bello, la noche tranquila y el silencio de la naturaleza demasiado sobrecogedor como para soportar una espera más larga:

Nous avons changé une seconde fois de chevaux. Le flambeau mystérieux de la nuit éclairait un ciel pur et répandait un demi-jour très voluptueux. Nous approchions du lieu où allait finir le tête-à-tête. On me faisait, par intervalles, admirer la beauté du paysage, le calme de la nuit, le silence touchant de la nature. Pour admirer ensemble, comme de raison, nous nous penchions à la même portière; le mouvement de la voiture faisait que le visage de Mme de T... et le mien s'entreouchaient. Dans un choc imprévu,...les objets se brouillaient à mes yeux,... on se rejeta au fond du carrosse. [págs. 38-39]

Esta naturaleza va conduciendo al galope a los dos personajes, anunciando al joven un final de ruta favorable. Y así es, el castillo y los jardines le sorprenden gratamente a primera vista; luego, al visitarlos, los encuentra magníficos: su situación –« appuyés contre une montagne, descendaient en terrasse jusque sur les rives de la Seine »– contribuye a dar aún más encanto al conjunto y forma una gran variedad de cuadros pictóricos, gracias a la sinuosidad del terreno y del propio río y a la multiplicidad de las islas que conforman.

Según Henri Lafon, el *château* tiene la misma estructura que la *habitation urbaine*, desde el *cabinet* al jardín, sin olvidar los pasadizos ocultos. Su particularidad reside en la distancia a la que se encuentra, el desierto humano que lo rodea, y por otra parte, en el hecho de tener una dimensión vertical más afirmada por la torre y el sótano. El castillo está rodeado de un jardín, que puede ser un parque, un bosque. En cuanto a la vista se abre al exterior (quizá desde una terraza), a un « paisaje amable » (compuesto principalmente por *ruisseau*, *arbre* y

gazon)⁶⁴⁰. Características que, efectivamente, encontramos en el *château de Point de lendemain*.

Lejos de la uniformidad y del paisaje ajardinado, Lydia Vázquez asegura que el jardín de *Point de lendemain* «[...] es un jardín inglés modélico, según las modas más recientes en una Francia cansada de la simetría y frialdad versallesca. Un jardín lleno de bosquetes, de templetos, de desniveles y terrazas, de aguas en cascada, de brillos y colores [...]»⁶⁴¹.

En un primer momento estos jardines invitan a amar la naturaleza, luego todo lo que envuelve. La terraza donde inician el paseo está cubierta por árboles espesos: la naturaleza se ha convertido en elemento constructivo, con forma de cubierta vegetal:

Ce fut sur la plus longue de ces terrasses que nous nous promenâmes d'abord: elle était couverte d'arbres épais. [pág. 41]

El paseo propuesto por Mme de T... después de cenar y que el narrador describe con todo detalle, representa el espacio de la confidencia. Confidencia que será cada vez más íntima, según los objetos o la naturaleza, siempre cómplices: un banco de hierba –otro elemento constructivo vegetal–, el silencio de la noche:

Un banc de gazon se présente; on s'y assied sans changer d'attitude. [pág. 42]

[...]Le silence survint, on l'entendit (car on entend quelquefois le silence): il effraya. Nous nous levâmes sans mot dire, et recommençâmes à marcher. Il faut rentrer, dit-elle, l'air du soir ne nous vaut rien. [pág. 43]

La visita a un primer pabellón se presenta: templo del amor, había sido testigo de los momentos más felices. Mme de T... lo describe con detalle al visitante para después dejar al joven con la miel en los labios –« ¡qué pena no tener la llave ! »–. Pero el habitáculo estaba

⁶⁴⁰ *Ibid.*, pág. 88.

⁶⁴¹ Lydia Vázquez, *op. cit.*, págs 119–120.

abierto, aún iluminado por la luz del día. Como antes la carroza, el jardín o el banco de hierba, el pabellón, que el azar ha querido que esté abierto, simboliza el lugar del amor, donde los que entran cumplirán su finalidad: amarse. El escenario se repite, pues el azar es siempre el que produce un contacto físico entre los protagonistas, siendo por tanto un acto involuntario. Como señala Catherine Cusset, el azar dispone « la rencontre du lieu qui va enfin permettre à la séduction de s’accomplir⁶⁴²».

Este paso crucial en el proceso de la seducción será marcado por el narrador al cambiar el sujeto impersonal *on* por el personal *nous*. Sobrecogidos, envueltos por la atmósfera de amor que exhalaba el santuario, cayeron en un *canapé*. La luz bajó y quedaron sumergidos en las tinieblas:

Au milieu de nos raisonnements métaphysiques, on me fit apercevoir, au bout d’une terrasse, un pavillon qui avait été le témoin des plus beaux moments. On me détailla sa situation, son ameublement. Quel dommage de n’en pas avoir la clef! Tout en causant, nous approchions. Il se trouva ouvert; il ne lui manquait pas la clarté du jour. Mais l’obscurité pouvait aussi lui prêter quelques charmes. Nous frémîmes en entrant. C’était un sanctuaire, et c’était celui de l’amour. Il s’empara de nous; nos genoux fléchirent: nos bras défaillants s’enlacèrent, et, ne pouvant nous soutenir, nous allâmes tomber sur un canapé qui occupait une partie du temple. La lune se couchait, et le dernier de ses rayons emporta bientôt le voile d’une pudeur qui, je crois, devenait importune. Tout se confondit dans les ténèbres. [págs. 48-49]

El azar es cómplice de Mme de T...Ella lo utiliza muy bien para sus propósitos, pues este lugar propicio aparece cuando el joven ya no puede dudar de las honestas intenciones de la anfitriona. Cusset califica este encuentro azaroso del pabellón como de « seducción decente » que consiste en « donner à la jouissance un sens à la fois moral et sentimental, et donc à cacher la réalité physique du plaisir derrière un écran moral⁶⁴³ ».

⁶⁴² Catherine Cusset, *Les romanciers du plaisir*, Paris, Honoré Champion, 1998, págs 117–118.

⁶⁴³ *Ibid.*, págs. 119–120.

Observemos también la importancia de los elementos constructivos: la terraza es significativa de altura desde donde se puede contemplar el paisaje y abertura o espacio externo al edificio que proporciona intimidad; el pabellón es significativo de espacio de recreo y aquí, concretamente, espacio de felicidad, convertido en santuario del amor, en templo de Venus.

Lo mismo podemos decir del mobiliario: el *canapé* tendrá la misma función que el fondo de la carroza, que el banco de hierba; todos son refugio para los cuerpos y la intimidad de los amantes.

Si en el capítulo I ya habíamos señalado un paralelismo entre el camino recorrido durante la visita al castillo y el arte de la seducción, ahora es el propio narrador y protagonista el que habla de paralelismo entre la naturaleza y el ser, entre el «espíritu tranquilo » y el « aire puro y fresco », entre el « dulce murmullo del río » y las « palpitaciones del corazón », lo único que rompe el silencio de la noche. Frescor también el que producen las aguas del río que bañan los muros del pabellón y que rodean la isla poblada de amantes felices⁶⁴⁴, un lugar encantado que el *crêpe* transparente de la bella noche de verano les hace imaginar. Y el río es el espejo donde los amantes pueden mirarse, narcisistas por su amor que se multiplica en otros amantes, puesto que ellos representan el Amor:

Plus calmes, nous trouvâmes l'air plus pur, plus frais. Nous n'avions pas entendu que la rivière, dont les flots baignent les murs du pavillon, rompait le silence de la nuit par un murmure doux qui semblait d'accord avec la palpitation de nos coeurs. L'obscurité était trop grande pour laisser distinguer aucun objet; mais à travers le crêpe transparent d'une belle nuit d'été, notre imagination faisait d'une île qui était devant notre pavillon un lieu enchanté. La rivière nous paraissait couverte d'amours qui se jouaient dans les flots. Jamais les forêts de Gnide n'ont été si peuplées d'amants, que nous en peuplions l'autre rive. Il n'y avait pour nous dans la nature que des couples heureux, et il n'y avait point de plus heureux que nous. [págs. 50-51]

⁶⁴⁴ Alusión a la isla de Citera, situada en las costas del Peloponeso (actual Corego) donde habría nacido Citerea, sobrenombre de Afrodita. Watteau pintó un *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717) (Charlottenburg Palace, Berlin) con el que ingresó en la Academia, y que le valió el reconocimiento de un tema nuevo, que pasó a llamarse *fête galante*.

Sin embargo, el lugar encantado se convierte pronto en un lugar peligroso que multiplica a los amantes en la imaginación y los deseos en realidad: Mme de T... interpreta su papel de diosa, con una voz celestial y una llama divina parece anunciar que el joven (¿dios mortal del amor ?) le ha consagrado este lugar del peligro:

– « Ah! me dit-elle avec une voix céleste, sortons de ce dangereux séjour; sans cesse les désirs s’y reproduisent, et l’on est sans force pour leur résister ». Elle m’entraîne.
Nous nous éloignons à regret; elle tournait souvent la tête; une flamme divine semblait briller sur le parvis. « Tu l’as consacré pour moi, me disait-elle ». [pág. 51]

Si retrocedemos en su itinerario, el banco de hierba representa el tiempo pasado (algunas horas en la noche) con respecto a lo que acaban de vivir en el pabellón; la percepción del transcurso del tiempo mide el espacio y lo hace inmenso:

Nous passâmes devant le banc de gazon, nous nous y arrê tâmes involontairement et avec une émotion muette. « Quel espace immense, me dit-elle, entre ce lieu-ci et le pavillon que nous venons de quitter ! » [pág. 52]

Para el joven, este espacio simboliza el miedo a perder el encantamiento, la felicidad alcanzada. Él habla de fatalidad a partir del lugar real, ella lo hace refiriéndose a cualquier lugar amoroso. Pero él, que ha viajado del mundo real a la fantasía y de la fantasía a la realidad, se muestra escéptico:

– Eh bien ! lui dis-je, verrai-je se dissiper ici le charme dont mon imagination s’était remplie là-bas ? Ce lieu me sera-t-il toujours fatal ?
– En est-il qui puisse te l’être encore quand je suis avec toi ?
– Oui, sans doute, puisque je suis aussi malheureux dans celui-ci que je viens d’être heureux dans l’autre. [pág. 52]

Mme de T... confiesa al joven que llevaba mucho tiempo sin visitar estos lugares y que ha sido su presencia la que se los ha

devuelto en todo su esplendor:

La belle nuit ! me disait-elle, les beaux lieux ! Il y a huit ans que je les avais quittés; mais ils n'ont rien perdu de leur charme; ils viennent de reprendre pour moi tous ceux de la nouveauté; nous n'oublierons jamais ce cabinet, n'est-il pas vrai ? [pág. 54]

La seducción se basa en la idea de retorno que va unida, por una parte, a la necesidad física de renovación constante en el ser humano, por otra, a la necesidad psicológica de mantener una « eterna juventud » que se mide gracias a su capacidad de amar y de ser amado. Mme de T... es la perfecta mujer joven que se casa por conveniencia con un viejo, al que se supone impotente pero capaz aún de recrear ciertas ilusiones eróticas. Desde un punto de vista erótico, ella no admite envejecer al lado de un decrepito, buscando la compensación a sus carencias en las relaciones que mantiene con el amante oficial. Pero el triángulo es demasiado convencional. Surge en escena el joven, mucho más joven que los adúlteros, y entonces la mujer quiere rescatar no sólo sus ansias de amar, sino también su juventud, en la que el sexo era algo más que estricto placer físico.

V

Conclusiones

La arquitectura de los sentidos

La narrativa libertina del siglo XVIII encontró un espacio ideal para crear sus personajes: la *petite maison*. Situada en un barrio apartado de la ciudad, lugar de retiro de la vida cotidiana, de sus convencionalismos sociales y morales, la *petite maison* se presenta como refugio, templo, santuario, asilo, lugar utópico de la voluptuosidad, del placer de los sentidos.

Los grandes señores, los ricos financieros, se hicieron construir una morada de dimensiones más reducidas que sus *hôtels* parisinos, pero decorada con el mismo lujo, y concebida con el espíritu de galantería para la que estaba destinada. De este modo, utilizaban la *petite maison* para disfrutar allí de sus amores secretos, organizando cenas íntimas en las que el placer de la mesa era prólogo del placer sexual.

Este espíritu galante reina en el interior de la *petite maison*, en su distribución y decoración, en la disposición vertical y, sobre todo, horizontal de sus diferentes estancias, en los objetos de decoración, en los jardines. Desde su concepción por el arquitecto y decorador, la *petite maison* tiene una función esencial que es la de provocar sensaciones. Desde su concepción por el novelista, la *petite maison* tiene exactamente la misma función. La voluptuosidad debe residir en un lugar separado del mundo, cuidadosamente delimitado y protegido. Arquitecto y novelista preparan, distribuyen, gradúan el placer. No es la naturaleza sino el arte, quizás el menos espontáneo, el que se manifiesta en ornamentos y accesorios, el que estimula las sensaciones. Según Mauzi, el universo voluptuoso está formado por máquinas y

magias: camas o mesas que surgen del suelo, autómatas que se ocupan del servicio, representaciones pictóricas en las paredes, música y perfume: « La volupté est une sorte de mécanique du plaisir⁶⁴⁵ ».

Este marco de artificios sugerentes habría sido suficiente para la imaginación del escritor. Sin embargo, un hecho primordial vino a favorecer las historias de ficción: los informes policiales. Como crónicas de sociedad, aquellos informes relataban cuanto acontecía en una *petite maison*. Se sabía quien la ocupaba, a qué personas recibía, el tiempo que permanecían ... Estas crónicas, que llegaban a los oídos curiosos del rey para su regocijo, pasaban de boca en boca, tal vez con múltiples variantes añadidas según quien las contara, constituyendo una magnífica fuente donde beber los novelistas, no exentos además de poder contar su propio testimonio por haber frecuentado más de una *petite maison*.

En sus *Confessions*, Duclos escribe abiertamente sobre las *petites maisons*, como un valor de moda que ha ido evolucionando con el paso del tiempo. Crébillon nos deja algunas pinceladas sobre su uso en el *Sopha*, en concreto también una breve definición de *petite maison*. Godard d'Aucour hace un homenaje a este espacio íntimo en *Thémidore*. La Morlière sustituye *petite maison* por *petits appartements*, *maison de campagne* o simplemente *maison*, pero su función es la misma. En *Les Sonnettes* de Guillard de Servigné tampoco aparece el término, sino el de *maison* o *château*: el artificio al que antes aludíamos se representa como la máxima expresión en la búsqueda del placer, que en esta obra se traduce en un ejercicio de voyeurismo.

El título de *La Petite Maison* de Bastide es suficientemente explicativo y nos anuncia la protagonista del cuento, la propia casa, un verdadero templo de arte. Esta obra es la más significativa para nuestro estudio, puesto que reúne información valiosa sobre los artistas de la época, algunos no reconocidos en los manuales de arte. Y es también la obra donde queda más patente la función sensualista de la distribución

⁶⁴⁵ Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, pág. 427.

y decoración de la casa que ha de embriagar al espectador, en este caso a una mujer, hasta que caiga en las redes de la seducción. La casa toma así el relevo del seductor, que queda relegado a un papel secundario, aunque al final sea él quien reciba el trofeo.

El mismo papel de la casa encontramos en *L'Heureux divorce* de Marmontel: el propietario de la magnífica casa en el campo que visita la protagonista queda eclipsado por la belleza de la vivienda. Con sus diferencias, ambas obras dejan bien patente la admiración que sentían los dos autores por el arte.

En *Les Malheurs de l'inconstance* de Dorat, el protagonista asume su papel de arquitecto y decorador de la casa que prepara para su amante.

Félicia de Nerciat está en la línea de *Les Sonnettes*, por cuantos ingenios el arquitecto ha acometido en la casa para ejercer el voyeurismo.

Por último, *Point de lendemain* de Vivant Denon, nos presenta un soberbio *château* en el campo, museo doméstico del arte como la *petite maison* de Marmontel y la de Bastide, que recorreremos en su lectura para seguir la trayectoria de la seducción disfrutando al mismo tiempo de sus creaciones arquitectónicas y artísticas.

La situación de estas construcciones cobra especial relevancia, por lo que arquitectos y escritores apuntan a un lugar desde el que la mirada pueda perderse en la perspectiva del paisaje. Ubicada preferentemente en la ladera de una montaña, cerca de un río, la *petite maison* se abre en grandes ventanas y terrazas por las que penetra a chorros la luz. El campo parece ser pues el ideal para su ubicación, en una exaltación de la vida campestre, frente a la de la ciudad, aunque ésta no se encuentre lejos. Al contrario, la ciudad ofrece todo de lo que la naturaleza prescinde y que tiene que ver con el consumo de accesorios para una vida placentera. Por lo tanto, hay una necesidad de sentirse aislado, pero lo suficientemente cerca del mundo real como para poder recuperarlo en cualquier momento.

Tal como corresponde al gusto de la época, que en la decoración exterior ha abandonado la profusión barroca por la sobriedad neoclásica, las fachadas de estas casas ficticias no son especialmente llamativas. En consecuencia, las descripciones –si las hay– son parcas e incluso el propio narrador nos señala el contraste existente entre exteriores e interiores, entre la simplicidad de una fachada y la suntuosidad del espacio interior. Es el caso de *Thémidore*, en el que con una frase se nos da cuenta de lo poco que luce el exterior de una casa. En *Les Sonnettes* se informa simplemente al lector de la belleza del *château* situado al pie de una ladera, de modo que aquél se lo debe imaginar. De un paisaje delicioso disfruta la bella casa de campo de Dorimon en *L'heureux divorce*. Tan delicioso y bello como fabuloso. Da la impresión de que el narrador quiere alejarse de la realidad, describiendo un lugar de ensueño sólo imaginado por la mitología o los relatos de ficción trasladados a la pintura. Por esta razón, los ricos exteriores que describe en los que hasta el orden corintio ha sido superado por el de las columnas de este palacio, no puede tomarse como referente de la época, excepto por traducir la imitación de la naturaleza, como la *petite maison* de Bastide, que está a la orilla del Sena y tiene diversas dependencias que la convierten en casa de campo, incluso en granja. Su fachada es sencilla en coherencia con la búsqueda de lo natural, opuesto a lo artificial que significaría una fachada decorada. La distribución exterior está al servicio de una vida delicada y sensual, idealizada por la vida campestre, constituyendo un marco pastoral en el que los animales y el agua abundante son signos vitales de renovación.

La soberbia casa de campo de *Félicia* es ya el anuncio de lo que esconde en su interior, al encontrarse al final de un camino laberíntico, escondida en un bosque. Su apariencia de antigua fortaleza cambia nada más traspasar la entrada y acceder a los patios que anteceden al edificio, dividido en tres pabellones modernos, elegantes, de los que el principal destaca de los laterales por un peristilo simple y noble.

Por último, la sola mención arquitectónica al antepatio del castillo de *Point de lendemain* es indicativa de la prisa del narrador por adentrarse en el interior para narrar su historia de seducción.

Efectivamente, la distribución y decoración del espacio interior se convierte en protagonista de los tratados de arquitectura de la época, como respuesta a la preocupación de los arquitectos por obtener el máximo confort en el espacio doméstico. Este confort se refiere tanto a la disposición de las habitaciones como al mobiliario y objetos que las decoran y que, lógicamente, tienen que ver con la condición del ocupante. Por esta razón, los arquitectos, desde Briseux, presentan una rica variedad de modelos en sus grabados.

Como consecuencia, el espacio interior novelesco recibe un tratamiento extraordinario en las obras, describiendo con frecuencia hasta el detalle continente y contenido que, por otra parte, dan mucho juego a los autores para desarrollar sus historias y, especialmente, para ambientarlas con toda la simbología erótica que ofrecen algunas dependencias como el *boudoir*, algunos muebles de asiento y objetos diversos, destacando los cuadros con motivos galantes.

No obstante, a veces sólo cobra relevancia una dependencia de la casa, quedando anulado el resto de la vivienda o simplemente repertoriado para contrastar con la dependencia protagonista. En las *Confessions du comte de**** se nos presentan estas dependencias secundarias en total oscuridad, al final de las cuales aparece una habitación iluminada, no sólo por la luz de candelabros, sino por la belleza deslumbrante de su dueña. Además, en el recorrido del galán por la casa, los muebles sencillos mediocramente iluminados contrastan con la magnificencia del mobiliario del cuarto de la dueña. Tendida en una tarima y apoyada sobre cojines de rica tela, se podría confundir con una diosa en su templo a la espera de ofrendas. La imagen de la bella recostada o sentada con una postura sensual, como la representada por ropas ligeras, algo abiertas dejando ver parte del cuerpo, los senos o un pie, es frecuente en estas obras y recuerdan los modelos de los pintores al retratar mujeres contemporáneas del XVIII.

Otras veces, la descripción del habitáculo donde transcurre una escena se resume en dos adjetivos que lo definen. En la *petite maison* donde el galán de las *Confessions* se ve con su amante, no hay muchos detalles sobre la distribución ni sobre la decoración del *appartement* adonde suben para hacer el amor: simplemente se dice que es sencillo y cómodo. Como elementos necesarios para tal acto, hay unos postigos que se cierran y un *lit de repos*.

Le Sopha es, sin duda, la obra más interiorista de todas. Evidentemente, las vistas que puede tener un sofá « animado » son interiores. Aunque no es la primera vez que se recurre a un mueble para estructurar unos relatos, podemos imaginar que el término, muy de moda en la época, evocaría sueños de confort y de placer. El sofá, una variante de la multiplicidad de asientos individuales o compartidos del momento, es sobre todo un mueble que puede sustituir al lecho en una de sus funciones : la amorosa. Máxime cuando la salvación del sofá y su reconversión a humano depende de que dos jóvenes vírgenes consumen el acto sobre su asiento.

El poder tráfuga del sofá ofrece variedad de decorados. Los mejores son voluptuosos, sin más caracterización. El preferido por el sofá, como preferido debe de ser el de su ocupante, es el *cabinet reculé* que funciona como un *boudoir* y que los arquitectos disponían en el lugar más recóndito de la casa, como espacio de la intimidad por excelencia. Le Camus de Mézières teoriza abiertamente sobre el *boudoir* que define como *le séjour de la volupté* y es así como se representa en estas obras, con todo el lujo y la comodidad que debe caracterizar este espacio galante. El mismo arquitecto dice que el *boudoir* ha de recibir una luz tenue para crear un ambiente misterioso. Sugiere también que los cuadros que decoren este espacio representen escenas galantes, inspirándose en la mitología.

En *Le Sopha* hay también una lectura sobre el carácter de la vivienda como reflejo de su ocupante, sea en belleza, gracia, tristeza o cualquier otro rasgo. Idea que se corresponde no sólo con el concepto de gradación de Jacques-François Blondel, compartida por otros

arquitectos como Peyre, según el cual el espacio se gradúa en relación a la función que deba cumplir y al rango de su ocupante, sino también con el concepto de carácter de Le Camus de Mézières, para quien la distribución y decoración de la vivienda debe tener un carácter capaz de suscitar sensaciones.

Le Sopha menciona un arrabal donde abundan casas muy decoradas y que no son sino *petites maisons* a las que sus propietarios van de vez en cuando de incógnito para recibir la visita de una dama. En una ocasión, la seducción es apenas interrumpida por un comentario relativo a la decoración del techo del *cabinet*, algo recargado de dorado pero bello. Este comentario coincide con lo que dice Le Camus de Mézières respecto a la prudente utilización del dorado donde la ligereza debe ser la expresión de la frivolidad propia de esta estancia.

En un vasto palacio, el sofá elige un *cabinet* decorado con gran gusto y magnificencia, que ofrece comodidad y huele bien, todo lo cual lo convierte en un lugar voluptuoso, templo de la molicie, el verdadero espacio del placer. Definición de *boudoir* en la que se ha añadido un nuevo elemento, el que proporciona placer al olfato, el perfume. Le Camus de Mézières también señala cómo ha de perfumarse el *boudoir* gracias al olor que exhalan naranjos, mirtos, el jazmín, la madreselva. Flores muy fragantes de color blanco, único color junto con el azul que puede tener cabida en esta estancia, según el arquitecto. La vista y el olfato son pues los sentidos que consiguen un ambiente hedonista que Le Camus compara con los templos de Venus y Flora. Tan bello lugar sólo podía estar habitado por una mujer bella y sensual, en medio de un ambiente que invita al sueño y al placer, otro motivo pictórico representado con frecuencia en el siglo XVIII: la ninfa dormida que inocentemente deja ver sus bellos atributos.

La moda se refleja en las obras a través de algún pequeño detalle como puede ser la mención de determinado tejido. En *Thémidore* se menciona la moda persa que tapiza un *cabinet* y que llama la atención de la *mondanité*. En la escena de seducción frustrada que se recrea en este *cabinet*, el narrador alude a un cuadro mitológico de Coypel en el

que Júpiter aparece representado como dios del rayo, imagen del poder que es capaz de operar el amor y de atraer tanto a dioses como a mortales, y que se utiliza como metáfora para recrear la escena.

Otra estampa pictórica, esta vez referida a las palomas de Boucher, se recrea con Rozette. En un ambiente de penumbra, la dama se ofrece en sacrificio en una especie de altar de mirto con cojines, como si fuera Venus invocándose a si misma. Pero como mortal, el placer de la mesa es próambulo del placer sexual en una cenita que los amantes disfrutaban para retomar fuerzas, tomando *champagne* y licor.

La distribución y la comodidad del espacio interior, como aspectos primordiales que caracterizaron el siglo XVIII francés, se reiteran a lo largo de *Angola*, detallando los objetos de moda que hay alrededor de los protagonistas o que ellos mismos llevan como prendas o accesorios. En casa de una seductora, el gran espejo refleja sin duda los muebles de la estancia, entre los que destacan el *fauteuil* donde se sienta el protagonista y la *duchesse* que permite a la dama estar recostada en actitud voluptuosa mientras hace sus *noeuds*. El *deshabillé* que lleva puesto deja ver prendas que muestran parte de sus encantos, como los senos, un pie y parte de la pierna, es decir, partes del cuerpo cargadas de erotismo, representadas en los cuadros de la época.

La segunda etapa de la seducción de la mujer transcurre en un *cabinet reculé* que se encuentra, como corresponde a su función, al final del *appartement* de la dama. El *cabinet* está decorado con voluptuosidad, revestido de espejos y de paneles artísticamente pintados con motivos galantes como homenaje al amor. El *cabinet* representa así un lugar de placer para disfrutar de la felicidad del amor y anuncia lo que en él debe suceder, tal como preconizaba Le Camus de Mézières. El arquitecto daba gran importancia a los espejos, a su buen acabado, ya que sería denostable que una mujer no pudiera verse en su belleza por un defecto del cristal.

Los muebles del *cabinet* refuerzan la idea de lo que representa la estancia: en el centro de atención, un *lit de repos en niche* –pequeño espacio íntimo dentro de un espacio íntimo más grande- es el altar de la

seductora, diosa de la voluptuosidad, está rodeado por un gran biombo, lo que le separa aún más del mundo. El resto del mobiliario lo forman consolas, rinconeras de jaspe, tocadores de China con objetos de porcelana. El *cabinet* resulta ser un espacio compartimentado que puede ofrecer múltiples variantes al componerse de objetos móviles que funcionan como separadores (biombo, pantallas de chimenea decoradas con las famosas *découpures*, cortinas, velas).

Con la intimidad que favorece la penumbra, el protagonista se sienta en un *fauteuil*, la dama en el *lit de repos*, es decir, que los personajes se colocan como en la primera etapa de la seducción y sólo se ha sustituido la *duchesse* por el *lit de repos*, aunque el cambio indica ya cierta progresión en la carrera libertina. Sin embargo, la seductora fracasa en su empresa y el protagonista se ve en los *petits appartements* de un hada, cuyas *petites pièces charmantes* están dispuestas *en enfilade* que son *les différentes gradations de la volupté*. El espacio pequeño tiene un encanto del que carecían los vastos espacios del XVII, por eso el autor hace hincapié en la expresión. Y de nuevo la idea de gradación se presenta tal como la preconizaban los arquitectos, basada en la disposición *en enfilade* que permite hacer un recorrido lineal por las habitaciones en las que la decoración se va enriqueciendo progresivamente.

En estas habitaciones de ficción, el gusto exquisito y los muebles magníficos ofrecen un itinerario del placer que recorren los sentidos del gusto y del oído hasta llegar al lugar consagrado al amor, un santuario con muebles que invitan a amar.

En *Les Sonnettes* el discurso pedagógico que recibe el joven protagonista está en la misma línea que los teóricos de la época – Blondel, Peyre-, en lo relativo al respeto por las obras de los antiguos y el conocimiento de las obras modernas, cultura que ha de fomentarse aunque se tenga el don del buen gusto, para poder comparar las producciones modernas con las antiguas y atender a los progresos del arte.

Desde el principio hay en la obra puertas que permiten a los personajes entrar y salir sin ser vistos como la puerta del jardín que conduce al joven a los brazos de su amada. El mismo Le Camus de Mézières habla de los espacios *dérobés* que permiten al propietario de la vivienda ver sin ser visto, practicando dobles espacios y ocultándolos tras paredes y techos. Como en las obras literarias, sólo el propietario ha de tener la llave de acceso a estos lugares secretos. Pero suele haber terceros –criados, empleados- que la facilitan.

Estos elementos clandestinos se representan y hacen más notorios en casa del libertino, donde la ingeniería mecánica y el progreso de la industria satisfacen sus necesidades eróticas. Ingenieros y arquitectos han trabajado juntos para lograr ese doble espacio que supone tener tras las paredes convencionales de la casa, un sistema de hilos que comunican las habitaciones y que permiten hacer sonar unas campanillas al otro extremo de la casa gracias a unas básculas que penden de los hilos bajo las camas de los dormitorios.

La Petite Maison muestra el interés de los propietarios en que sean auténticos profesionales los que se hagan cargo de la decoración de su casa, aceptando sólo firmas de prestigio. Recordemos las críticas de Blondel al respecto: el arquitecto no debe atender a todos los caprichos del propietario si son la más pura expresión del mal gusto, como tampoco el propietario debe dejarse aconsejar por *amateurs* cuyo buen gusto sea más que dudoso.

Pero la finalidad no es solamente inflar la vanidad del propietario para que pueda presumir ante los demás de buen gusto y de riqueza, sino la de conseguir que esa decoración de calidad haga mella en los seres que la disfruten, les despierte los sentidos, les emocione, les excite.

La distribución de la casa se nos descubre al mismo tiempo que a la visitante, a quien el propietario ha preparado un itinerario de seducción. Un *perron* conduce a un gran vestíbulo desde el que el anfitrión hace pasar a la invitada a un salón que da al jardín. La voluptuosidad de este salón impresiona a la visitante, infundiéndole

cierta ternura hacia el propietario. Con forma circular, provisto de una bóveda pintada por Hallé, el color lila preside en revestimientos y tapicería que reflejan bellos espejos. Los dinteles también han sido pintados por Hallé y representan escenas galantes. Hay esculturas que resaltan por el brillo del oro, distribuidas con gusto. Para realzar aún más la belleza de la estancia, se encienden treinta velas de una araña y candelabros de porcelana de Sèvres con soportes de bronce dorado, que reflejándose en los espejos, aumenta también el deseo del seductor.

Naturalmente, había que asegurar el buen gusto y el conocimiento de la visitante en materia de arte, porque de lo contrario, su juicio no sería más válido que el de cualquier mujercita ignorante que se extasía con la simple visión de la opulencia. La mujer, a diferencia de otras mujeres más ocupadas en su coquetería y conquistas, reconoce la obra de arte y la aprecia en lo que vale, como las *salonnières* a las que tanto deben los artistas afamados. Ella misma reconoce a los artistas que han decorado la casa del seductor, como Pineau o Dandrillon, alabando al anfitrión su buen gusto, lo que desencadena en ella unos deseos irresistibles de seguir su visita.

Como hemos visto en la casa de Bastide, el narrador describe al detalle su distribución. También lo que contienen las habitaciones para despertar la voluptuosidad de los espíritus más fríos: materiales, colores, formas, representación pictórica de la función de la estancia –el sueño en la *chambre à pans-*, espejos que multiplican las sensaciones, muebles, objetos ...

La estancia más galante de todas es un *boudoir*, revestido de espejos y decorado de forma que simula un *bosquet* iluminado, ya que los árboles artificiales sostienen candelabros que alumbran la estancia de forma gradual y tamizada. Tal como decía Le Camus de Mézières, el *boudoir*, si no está abierto a la naturaleza por medio de una ventana que da al jardín, debe entonces imitar a la naturaleza, con decoraciones que reproduzcan sus perspectivas, como el *bosquet* artificial que deja a la visitante con la boca abierta.

En un nicho completamente revestido de espejos, hay una otomana ricamente adornada y provista de cojines. La madera está pintada por Dandrillon, de modo que exhala perfumes a flores. Por si la vista y el olfato no bastaran para enviar mensajes al cerebro, el oído capta la música procedente del pasillo que rodea la estancia y que se escucha perfectamente a través del fino tabique.

El cuarto de baño, bien decorado al estilo rococó con ricos materiales por prestigiosos artistas como Peyrotte o Caffieri, ofrece variedad y sabia distribución, con dos nichos, uno provisto de una bañera, otro de una cama, así como el *cabinet de toilette*, pintado por Huet, Boucher y Bachelier. Los motivos galantes, las frutas, las flores, los pájaros exóticos, los muebles, los objetos de plata o porcelana, los tejidos delicados, el perfume de las flores naturales, todo contribuye a dotar el lugar de encanto y de magia irresistibles. Decoración que se corresponde con las apreciaciones de Le Camus de Mézières cuando habla del *cabinet de toilette* y del *cabinet de bains* en los que ha de imperar la frescura y la alegría. Y por supuesto, toda la comodidad que ya se presupone en estas dependencias.

Y la misma línea del arquitecto sigue el *cabinet d'aisances* de la *petite maison* de Bastide, decorado con igual delicadeza que el *appartement des bains*, con materiales igualmente perfumados. Con el afán de copiar la naturaleza, el retrete se encuentra en medio de un seto vegetal abierto al cielo donde los pájaros planean. Urnas y porcelanas que exhalan perfumes decoran el *cabinet*, que además guardan en sus armarios disimulados por los trampantojos, todos los utensilios necesarios, como ya sugería Blondel.

Tras cruzar un guardarropa donde una escalera conduce a los entresuelos misteriosos de la casa y que no se enseñan, salen de nuevo al vestíbulo y del salón pasan a una salita de juego que da al jardín. La decoración es de gusto oriental, con muebles lacados, tapizados con telas de la India, con objetos de porcelana de Sajonia y Japón, moda procedente del extranjero que no favorecía en nada a la industria

artesanal francesa de la época y contra la que luchó imitándola primero hasta conseguir fabricar sus propios materiales de alta calidad.

Del *cabinet de jeu* se pasa a un *petit cabinet* para tomar café y a un comedor, donde el seductor ha preparado una cena ante la sorpresa de la dama, sobre todo al no ver a ningún criado, sino un torno por el que se servía la cena. La *table volante* llamó tanto su atención que gracias a ella descubrió la bella decoración del comedor: paredes estucadas y pintadas por Clerici, bajorrelieves de Falconet, trofeos de Vassé. La iluminación, magnífica, la producía una profusión de candelabros de seis brazos.

La última estancia que visitan es la estrella del cuento desde el punto de vista de la seducción triunfante: el *boudoir* verde con estampas de Cochin, de Lebas y de Cars. Prodigan los asientos de diversos tipos: otomanas, *duchesses*, *sultanes* ...muebles dispuestos para gozar del amor.

L'heureux divorce disfruta de un enclave similar al de *La Petite Maison*, *Félicia*, y *Point de lendemain*. Destaca el lujo exterior e interior del *château*, en cuya construcción se han utilizado los mejores materiales. Las características de la casa son: la comodidad, la variedad, el colorido, la abundancia y la opulencia, que influyen sobre los sentidos, provocando sensaciones, voluptuosidad. Se describe y define un *boudoir -cabinet très fin décoré-* que contiene espejos y pinturas y un sofá cubierto de flores es el trono de la diosa del Amor. Con estos ingredientes, el cuento ofrece un fiel modelo de la arquitectura galante.

En *Félicia* se describe la distribución del *pavillon* principal de la casa de campo, con un magnífico vestíbulo que da paso a un salón oval, cubierto por una cúpula. En la planta baja hay dos *appartements de femmes*, decorados elegantemente y en el ático cuatro *appartements d'hommes* que se comunican con los de abajo, sin que nadie se percate de ello: la distribución de esta casa de dos pisos se caracteriza por la libertad y el misterio. El entramado comunicante de la casa está al servicio del placer, arquitectos e ingenieros han ideado un sistema por

el que un hombre puede desplazarse por los entresijos ocultos tras las paredes y llegar hasta los cuartos de las mujeres, mediante una corredera perfectamente disimulada en una de las paredes de la habitación. Asimismo hay agujeros disimulados en los marcos de los cuadros para ver el interior de las habitaciones. Como sucede en *Les Sonnettes*, el propietario *voyeur* concede el privilegio a algunas personas de que conozcan el secreto y puedan a su vez convertirse en *voyeurs*.

Point de lendemain presenta un cabinet muy decorado, como recurso artificial para despertar los sentidos. Para el joven el *cabinet* representa un templo cuyo acceso es complicado, a través de un camino laberíntico y oscuro por escaleras y pasillos. Por lo tanto, es un lugar misterioso, con una puerta secreta disimulada en la pared. Un *bosquet* aéreo conduce a una espaciosa jaula de espejos con objetos pintados que se reproducen profusamente. Es un lugar de delicias, donde la luz está bien graduada y el perfume embriaga, donde todo es magia. Templo del Amor, hay un altar, una gruta y un dosel sostenido por amores cubre un buen número de cojines, sobre los que se echa la seductora, en una actitud provocativa. El protagonista, al ver todo el conjunto reflejado en los múltiples espejos, se imagina una isla poblada de amantes, isla que ya se había figurado el protagonista de *Les Sonnettes* y que no es sino la isla de Citera, donde Afrodita tenía su templo, representada por Fragonard como lugar de peregrinación de los amantes felices. Finalmente, la seductora lleva al protagonista a la gruta artificial, la parte más oscura de este *jardin anglais* artificial y en ese nuevo santuario consuman su amor de una noche.

La filosofía sensualista del XVIII contribuye a elevar el placer como una finalidad primordial del ser humano. Los jardines, como la manifestación más natural del arte que el talento del arquitecto debe producir, reciben un tratamiento especial en los tratados de arquitectura de la época, desde Briseux hasta Le Camus de Mézières, por considerarse un espacio que produce sensaciones agradables al espectador, a través de la sorpresa o el misterio que deben contener las

diferentes partes de su distribución y decoración, unidas a las sensaciones físicas que produce el perfume de sus flores, el murmullo de sus aguas, el canto de los pájaros que en ellos anidan.

El jardín, desde sus orígenes agrícolas, siempre ha sido considerado como un pequeño o vasto paraíso, donde el espectáculo de la naturaleza más o menos dirigida por la mano del hombre, se ha ido convirtiendo en un paisaje, como un cuadro animado o un escenario teatral que los escritores, reinventándolo, han trasladado a sus obras.

En concreto, el jardín se representa en la narrativa libertina como un *jardín inglés*, con muchos elementos del *jardín francés* en lo relativo a la decoración, ya que ofrece más posibilidades para el relato de ficción. Esto mismo ya supone un reflejo de la evolución del jardín en Francia, que nunca llegó a ser exactamente un jardín inglés, sobre todo porque sus dimensiones eran más pequeñas y porque la decoración seguía manteniendo el gusto por los jarrones, las estatuas, los laberintos, los paseos cubiertos ...

La función del jardín era fundamentalmente la de ofrecer un espacio para el paseo que se practicaba en numerosa compañía, tal como hacía el rey con su Corte, o en la intimidad con el objeto amoroso. El trazado de los jardines respondía exactamente a estas dos prácticas, para lo cual se abrían amplias avenidas para favorecer el paseo real – que además conducen a vastas explanadas para celebrar fiestas y espectáculos- o se trazaban caminos sinuosos llenos de recovecos y de espacios cerrados o semi-cerrados por donde perderse en todos los sentidos.

En todas las obras los jardines son lugares deliciosos para el placer del paseo. En los textos con escasas alusiones a jardines, como *Le Sopha*, mencionan su deliciosa frescura, como una bocanada de aire puro que penetrara en los interiores e invitara a salir para renovarse, y los efectos beneficiosos que produce el paseo en los personajes.

Una de las partes semi-cubiertas más recreadas de las que conforman la distribución del jardín, es el bosquete, con todos sus elementos decorativos. El propio Blondel ensalzaba los bosquetes por la

sorpresa y el atractivo con la que contribuían para romper la monotonía de los paseos descubiertos. Su función en las obras puede variar desde *Les Confessions* como espacio para el recogimiento hasta *Thémidore* como lugar en que el acto amoroso se cumple: se trata de un *bosquet extrêmement couvert*, por lo que esta parte del jardín se ha convertido en un *boudoir* natural, pues los objetos que lo decoran son variados e inciden directamente en los sentidos de la vista, el oído, el gusto, el tacto y el olfato. En este lugar no es necesaria la imitación de la naturaleza ni hace falta representar escenas galantes en los cuadros, porque la naturaleza se representa a si misma con toda su fuerza y con sus mayores atributos.

Angola presenta el jardín como lugar delicioso para el paseo, con sus parterres, bosquetes, laberintos, fuentes, estatuas ...elementos decorativos que aparecen inventariados como lugares comunes de todos los jardines de novela. El lugar influye en el protagonista, de modo que se refugia en él tanto para sus ensoñaciones, como para sus experiencias amorosas, y es en un bosque donde se refleja su propia aventura al contemplar el grupo escultórico de Apolo y Dafne.

Les Sonnettes presentan el jardín como lugar fértil, tal como ya preconizaba Briseux, donde el agua abundante permite la explotación agrícola y ganadera. La situación magnífica de la casa donde transcurre la historia responde al emplazamiento en *mi-côte* que Blondel definía como el mejor: hay un jardín encantado y encantador cuyo principal atributo es la libertad, ligada a la naturaleza. Por sus dimensiones, se trata de un parque donde las terrazas forman un anfiteatro para compensar la irregularidad del terreno, donde el agua y los bosques contribuyen a las delicias del paseo. En este jardín inmenso hay un laberinto, con su *banc de gazon* y su *palissade de tilleuls* para disfrutar de mayor intimidad. Imitación de la naturaleza, el banco de hierba es un clásico de los jardines de novela. En cuanto a las plantas que exhalan perfume, la madreselva, las rosas, el jazmín son mencionadas por arquitectos y escritores.

En la misma línea, *La Petite Maison* presenta exteriores magníficos que ofrecen todos los encantos de la vida campestre y pastoral en una tierra fértil. Se podría decir que la sensualidad es la marca de esta casa de campo, cubierta de plantas que exhalan su perfume, orquestada con la música de las fuentes y cascadas, con instrumentos y con el canto, iluminada con antorchas y con fuegos artificiales. Todo lo cual se desarrolla en el jardín dispuesto en anfiteatro, como lugar para el espectáculo que se ofrece al visitante – Blondel lo aconsejaba- a través de todos los elementos naturales y artificiales a su alcance. Los jardines no salvan del peligro del espacio interior, no son menos peligrosos para la virtud, porque además se ven desde dentro de la casa, como un cuadro de paisaje cargado de sensaciones.

En *L'heureux divorce* la naturaleza también se muestra en toda su fecundidad, de la que el ingenio del hombre saca partido, por ejemplo, al canalizar sus aguas. Como en *La Petite Maison*, aparece la disposición del exterior en anfiteatro, como no podía ser menos para convertir en espectáculo todo el decorado natural, que el arquitecto ha trazado sabiamente dándole el aspecto de un cuadro animado y variado que no cansa al espectador. Pues si los elementos decorativos son los mismos que en otros jardines conocidos, su disposición los hace únicos, causando múltiples sensaciones en los que los contemplan. El jardín se ha hecho paisaje, pero además se ha imbuido del carácter del propietario, diferenciándolo de los demás, tal como teorizaba Watelet.

En *Les malheurs de l'incostance* se describen jardines creados por el hombre y cuidados por su amante, jardines nocturnos por los que se pasea a la luz de las antorchas y jardines de ensueño, con todos los elementos propios del lugar, la abundancia del agua con un río por el que se puede navegar, un laberinto mágico, una gruta encantadora, en fin, objetos que conducen a la ensoñación y que influyen sobre los seres, hasta el punto de soñar con personajes de ficción que luego se transforman en reales. Así, cuando el protagonista llega al laberinto mágico donde se encuentra la dama, el lugar está cargado de

voluptuosidad, alcanzando a la mujer que obnubilada cae en un lecho de hierba, cubiertos los amantes por la vegetación y la penumbra.

Félicia presenta un enclave magnífico para la casa donde transcurre el relato. Es curioso que el acceso a la misma no sea nada fácil, que ya desde la llegada a sus posesiones, se trace un laberinto para dificultar la entrada a la casa que a su vez contiene un laberinto. Los jardines de la casa son propios de los cuentos de hadas, asomados también al Sena, descubriendo un paisaje de perspectiva rica y variada, cuyo desorden caracteriza el jardín inglés. El laberinto en el que la protagonista se introduce con el propietario es muy sensual, y al igual que en *Thémidore*, la naturaleza es un espectáculo que despierta los cinco sentidos e invita a imitarla, como lugar favorable al amor, jardín secreto para los dos amantes, hasta que la protagonista, durante la ausencia del anfitrión, lo desvela a otro personaje invitado, demostrando con ello que el encantador laberinto es el verdadero desencadenante del placer y no el amante.

En *Point de lendemain* la naturaleza exhala sensualidad desde el primer contacto con el paisaje nocturno que se contempla por la ventana de la carroza que conduce al *château*, anuncio de un entorno voluptuoso del que nadie puede salir indemne. El paisaje, rico y variado, constituye un jardín inglés, con sus partes cubiertas que invitan a la confidencia, como también el banco de hierba. En este lugar magnífico se encuentra el santuario del amor, un *pavillon* en el que los amantes disponen de un *canapé*. Aparece la imagen de la isla poblada de amantes, la isla de Gnido consagrada a Venus, el *pavillon* consagrado a la anfitriona del que ella quiere salir por el peligro que encierra y que no es sino el de convertir el espacio en el verdadero transgresor de la realidad, restando protagonismo a los personajes, sujetos a él como títeres que manipula el arte.

El análisis del espacio a través de los textos de arquitectos y novelistas franceses del siglo XVIII, nos ha desvelado una arquitectura de los sentidos, placentera en las lecturas y en la búsqueda de

recursos, como son las manifestaciones artísticas de la época: la pintura con sus máximos representantes, Boucher, Fragonard, y sus deliciosas obras, los grabados, la escultura, el mobiliario exquisito, la elegancia de los trajes. Si bien los magníficos catálogos editados con ocasión de exposiciones temporales o Internet nos ofrecen la posibilidad de conocer muchas de estas obras, ha sido un verdadero placer poder verlos de cerca en los museos de París donde se muestran en todo su esplendor: el Carnavalet, el Jacquemart André, el Cognacq-Jay, el Galliera. Recorrer estos espacios nos ha ayudado a tener una idea más concisa de la disposición de algunas dependencias, tales como la del *boudoir*, por ejemplo, que no conseguíamos imaginarnos con la sola descripción de los textos, contadísimos grabados o algunas pinturas que lo representan en planos parciales.

Consideramos que es una época fascinante y no nos sorprende que haya incitado a tantos estudiosos a profundizar en ella desde diversas ópticas, sean filosóficas, históricas, sociales, económicas, artísticas, culturales o literarias.

Esperamos que esta contribución merezca encontrarse, modestamente, entre esos estudios y, sobre todo, que pueda ser útil para otros estudiosos del siglo XVIII, pues es nuestra intención, además, dejar muchas puertas abiertas a futuras investigaciones, a través de aspectos que simplemente hemos esbozado por no apartarnos de nuestro objetivo principal pero que merecen sin duda toda la atención del investigador.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía del siglo XVIII

1.1. Corpus de novelas y cuentos libertinos. Ediciones utilizadas para las citas de los textos literarios

BASTIDE, Jean-François, *La Petite Maison* (1758), avec une note de l'éditeur et une postface de Bruno Pons "Le Théâtre des cinq sens", Paris, Le Promeneur, 1993.

CREBILLON fils, *Le Sopha* (1742), Paris, GF- Flammarion, 1995.

DENON, Vivant, *Point de lendemain* (1777), suivi de BASTIDE, Jean-François, *La Petite Maison* (1758), édition de Michel Delon, Paris, Gallimard, Coll. Folio Classique, 1995.

DORAT, Claude-Joseph, *Les Malheurs de l'inconstance* (1772), en *Romanciers libertins du XVIII^{ème} siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, pàgs. 887-1047.

DUCLOS, Charles Pinot *Les Confessions du comte de **** (1741), en *Romanciers libertins du XVIII^{ème} siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, 165-264.

GODARD D'AUCOUR, Claude, *Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse* (1745), en *Romanciers libertins du XVIII^{ème} siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, 267-354.

GUILLARD DE SERVIGNÉ, *Les Sonnettes* (1748), préface de Michel Delon, Cadeilhan, Zulma, 2002.

LA MORLIÈRE, Jacques Rochette, *Angola, histoire indienne, ouvrage sans vraisemblance*, Agra, 1747. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

MARMONTEL, Jean-François, *L'heureux divorce* en *Contes moraux* (1761-1771), Paris, Dabo-Butschert, 1826, vol. 3. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

NERCIAT, André de, *Félicia ou mes frédaines* (1775), en *Romanciers libertins du XVIII^{ème} siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, págs. 1051-1288.

1.2. Ediciones utilizadas para las citas de los textos críticos

CRÉBILLON fils, *Le Sopha. Conte moral*, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1984.

LA MORLIÈRE, Charles, *Angola, histoire indienne. Ouvrage sans vraisemblance* (1746), Paris, Les Éditions Desjonquères, 1991.

LA MORLIÈRE, Charles, *Angola, histoire indienne sans vraisemblance* (1746), en *Romanciers libertins du XVIII^{ème} siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, págs. 358-483.

TROUSSON, Raymond (dir.), *Romans libertins du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1999.

1.3. Textos contemporáneos del siglo XVIII

1.3.1. Obras literarias

BOYER D'ARGENS, Jean-Baptiste, *Thérèse philosophe ou mémoires pour servir à l'histoire du père Dirrag et de Mademoiselle Éradice* (1748) en: *Romanciers libertins du XVIII^{ème} siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, págs. 559-658.

CASANOVA, Giacomo, *Histoire de ma vie*, suivie de textes inédits, Édition présentée et établie par Francis Lacassin, Robert Laffon, coll. Bouquins, 1997, t. I, t. IV.

CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de *Les Égaréments du coeur et de l'esprit* (1736-1738), en *Romanciers libertins du XVIII^{ème} siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, pàgs. 3-161.

DIDEROT, Denis, *Le neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques* (1769-1773 ?), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.

ÉTIEMBLE, René (dir.), *Romanciers du XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965.

FOUGERET DE MONBRON, *Margot la ravaudeuse* (1748), en *Romanciers libertins du XVIII^{ème} siècle*, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, pàgs. 661-737.

LA FONTAINE, Jean, *Fables* (1762), Paris, Classiques français, 1993.

LA MORLIÈRE, Charles, *Les Lauriers ecclésiastiques ou campagnes de l'Abbé T**** (1747) en *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, édition établie, présentée et annotée par Maurice Lever, Paris, Robert Laffont, 2003.

LA PLACE, Pierre-Antoine de, *Les Erreurs de l'amour propre, ou les mémoires de milord d****, Londres, 1754.

LEVER, Maurice, *Anthologie érotique. Le XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2003.

MONTESQUIEU, Charles-Louis de Secondat, *Le Temple de Gnide* (1725), Paris, J. Pinard, 1824. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou La nouvelle Héloïse* (1761), Paris, Garnier, 1988. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

1.3.2. Memorias y correspondencia. Revistas

ALLONVILLE, Armand-François comte d', *Mémoires secrets*, de 1770 à 1830, Paris, Werder, 1838-1845, 6 vol.

ARGENSON, René-Louis de Voyer (1694-1757) marquis d', *Journal et mémoires du marquis d'Argenson*, 1755-1757, publ. pour la Société de l'histoire de France par Edme-Jacques-Benoît Rathery, [réed. Paris, Renouard, 1867], Vol. 9. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, Londres, Adamson, 1784, t. I y XIII. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

BACHAUMONT, Louis Petit de, *Table alphabétique des auteurs et personnages cités dans les "Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France"*, Bruxelles, A. Mertens et fils, Paris, Librairie des auteurs, 1866. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

BARBIER, Edmond Jean-François, *Journal Historique et anecdotique du Règne de Louis XV*, Paris, Chez Jules Renouard & Cie, 1847, 4. vol.

BLONDEL, Jacques-François, *L'homme du monde éclairé par les arts*, Paris, pub. par M. de Bastide, chez Monroy, 1774, 2 vol.

BOMBELLES, Marquis de, *Journal* (1780-1800), Genève, Droz, 1977, 5 vol.

CHARTON, Édouard (dir.), *Le Magasin pittoresque* (1852), en *Le Magasin pittoresque* Paris, 1833. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

COYER, Gabriel-François, *Découverte de la pierre philosophale*, Paris, Duchesne, 1748.

DIDEROT, Denis, *Oeuvres complètes*: rev. sur les éd. originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les ms. inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage, Tome dixième, 1, Beaux-Arts, arts du dessin (salons). Etude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIII^e siècle, publ. par J. Asséza,

Paris, garnier frères, 1876. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

DU DEFFAND, Marie, *Correspondance complète de Mme Du Deffand avec la Duchesse de Choiseul, l'abbé Barthélemy et M. Craufurt*, publ. avec une introd. par M. le Marquis de Sainte-Aulaire, Nouv. éd. rev. et considérablement augm., Paris, Michel Lévy frères, 1866, vol. 3. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

GOUGENOT, Abbé Louis, *Vie de M. Oudry..., 1761, Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, [s.n.], 1887.

GRIMM, Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique (1812-1813)*, Paris, Garnier frères, 1878, t. III-IV-V. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

1.3.3. Tratados de arquitectura

BRISEUX, Charles-Étienne, *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes, tant pour les maisons de particuliers que pour les palais*, Paris, Claude Jombert, 1728, 2 vol. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

BLONDEL, Jacques-François, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, 2 volumes, Paris, C.-A. Jombert, 1737.

BLONDEL, Jacques-François, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des Bâtimens*, Paris, Desaint, 1771, 6 vol. [Consultado en <http://gallica.bnf.fr>]

LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'Architecture*, Paris, Duchesne, 1753.

LE CAMUS DE MEZIÈRES, Nicolas, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, Benoît Morin, 1780. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

PEYRE, Marie-Joseph. *Oeuvres d'architecture (1765)*, en *Oeuvres d'architecture*, Paris Panckoucke, an IV [1795]. [Consultado en <http://gallica.bnf.fr>]

2. Bibliografía sobre el siglo XVIII

2.3. Literatura

2.3.2. Historia de la literatura

BRUNEL, Pierre, *Histoire de la littérature française du Moyen Age au XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1972.

COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, Collection U, 1967.

DELON, Michel, MAUZI, Robert, MONANT, Sylvain, *Littérature française: de l'encyclopédie aux méditations 1750-1820*, Paris, Arthaud, 1989.

DELON, Michel, MALANDAIN, Pierre, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1996.

MARTIN, Angus, *Anthologie du conte en France 1750-1799. Philosophes et coeurs sensibles*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1981.

NAUDIN, Pierre, « L'architecte et le romancier au siècle de Le Camus de Mézières et de Vivant Denon » en Madeleine Bertaud (dir.), TRAVAUX DE LITTÉRATURE, *Architectes et architecture dans la littérature française*, vol. XII, Paris, ADIREL, 1999, págs. 63-70.

POMEAU, René, EHRARD, Jean, *Littérature française: de Fénelon à Voltaire 1680-1750*, Paris, Arthaud, 1989.

PRADO, Javier del (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994.

RENAUD, Jean, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1994.

SGARD, Jean, *Le roman français à l'âge classique, 1600-1800*, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

2.1.2. Literatura libertina

BOURGUINAT, Elisabeth, *Le siècle du persiflage, 1734-1789*, Paris, PUF, Coll. Perspectives littéraires, 1998.

CUSSET, Catherine, *Les romanciers du plaisir*, Paris, Honoré Champion, 1998.

DELON, Michel , « Les rythmes de la séduction ou l'invention de la lenteur, de Crébillon à Laclos » en Dolores Jiménez y Elena Real (eds), *El arte de la seducción en los siglos XVII y XVIII*, Valencia, Universitat de València, 1997, págs. 85-92.

DELON, Michel, « L'espace de la séduction dans le roman français du XVIII^e siècle », en *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édités par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogniez, Paris, Klincksieck, 1997, págs.377-386.

DELON, Michel, *L'Invention du boudoir*, Toulouse, Zulma, Coll. Grain d'Orage, 1999.

DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000.

DIDIER, Béatrice, « Libertinage et pseudo-autobiographie : *Les Égarements du coeur et de l'esprit* » en *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édités par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogniez, Paris, Klincksieck, 1997, págs. 299-307.

GEVREY , Françoise, « La séduction dans *La Poupée de Bibiena* », en *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, édités par Roger Marchal et François Moureau, avec la collaboration de Michèle Crogniez, Paris, Klincksieck, 1997, págs.435-447.

GOULEMOT, Jean M., MELANÇON, Benoît, « Présentation » en : « Faire catleya au XVIII^e siècle. Lieux et objets du roman libertin », *Etudes Françaises*, n° 32-2, Les Presses de l'Université de Montréal, Automne 1996, págs. 3-6.

- GOULEMOT, Jean M., « Du lit et de la fable dans le roman érotique », en : « Faire catleya au XVIIIe siècle. Lieux et objets du roman libertin », *Etudes Françaises*, n° 32-2, Les Presses de l'Université de Montréal, Automne 1996, págs. 7-17.
- GUERRERO, María Luisa « Crébillon hijo y la novela libertina » en Javier del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994.
- JIMÉNEZ, Dolores, VÁZQUEZ, Lydia, « El arte de buen comer (a propósito de las memorias de Casanova): un caso de bulimia y anorexia en el siglo XVIII », *Amor y Erotismo en la Literatura*, Presentación de Vicente González Martín, Salamanca, Hergar, S. L., 1999, págs. 501-513.
- LAFON, Henri, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire foundation, 1992.
- LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle. 1670-1820, de Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, PUF, 1997.
- MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.
- NAGY, Péter, *Libertinage et révolution*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1975 .
- PASCAL, Jean-Noël, *Les poètes et le Président. Colardeau et Léonard adaptateurs du Temple de Gnide*, Revue Montesquieu, UMR 5037, Institut Claude Longeon, Université Saint-Étienne, 2000, n° 4, págs. 71-88. [Consultado en <http://montesquieu.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=13>]
- PAUVERT, Jean-Jacques, *Anthologie historique des lectures érotiques, De Sade à Fallières (1789-1914)*, Paris, Éditions Garnier, 1982.
- REICHLER, Claude, *L'Age Libertin*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. "Critique", 1987.
- REID, Martine, « Denon écrivain » en: *Dominique Vivant-Denon. L'oeil de Napoléon*, Pierre Rosenberg, Marie-Anne Dupuy (com.), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999, págs. 62-67.

RICHARDOT, Anne (dir.), *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les Caprices de Cythère*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

SGARD, Jean, *Crébillon fils, le libertin moraliste*, Paris, Éditions Desjonquères, coll. L'Esprit des Lettres, 2002.

VÁZQUEZ, Lydia, « *La Petite Maison* ou l'art de séduire raisonnablement », en *Narrativa francesa en el siglo XVIII*, Alicia Yllera, Mercedes Boixareu ed., Universidad Nacional a Distancia, Madrid, 1988, págs. 381-396.

VÁZQUEZ, Lydia, *Elogio de la Seducción y el Libertinaje*, Alegia, R&B, Col. *Sexto sentido*, 1996.

VÁZQUEZ, Lydia, « Le ratafia et autres philtres d'amour ou pourquoi ne suffit-il pas de savoir être séducteur... ou encore faut-il le pouvoir », en *El Arte de la Seducción en los siglos XVII y XVIII*, ed. a cargo de Dolores Jiménez y Elena Real Ramos, Universitat de València, Dpto. de Filología Francesa e Italiana, 1997, pp. 285-295.

VERSINI, Laurent, *Laclos et la tradition*, Paris, Librairie Klincksieck, 1968, págs. 118-129.

2.1.3. Literatura contemporánea del siglo XVIII

PLAGNOL-DIEVAL, Marie-Emmanuelle, « Julie: une dramaturgie de la vertu? » en *Vivant Denon. Colloque de Chalon-sur-Saône. 7 et 8 mai 2001*, Comité Vivant Denon, Chalon-sur-Saône, Université pour Tous de Bourgogne, 2001, págs. 79-93.

2.1.4. Publicaciones colectivas

BERTAUD, Madeleine (dir.), TRAVAUX DE LITTÉRATURE, *Architectes et architecture dans la littérature française*, vol. XII, Paris, ADIREL, 1999.

CANADIAN AESTHETICS JOURNAL /REVUE CANADIENNE D'ESTHÉTIQUE, « L'esthétique face aux jardins », textes réunis par Manon Regimbald (UQAM), 2001, vol. 6. [Consultado en http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_6/index.html]

CLAUDON, Francis, BAILLY, Bernard, (coord.), *Vivant Denon. Colloque de Chalon-sur-Saône 2001*, Chalon-sur-Saône, Comité Vivant Denon, Université pour Tous de Bourgogne, 2001.

CLOTAS, Salvador (dir.) *Teoría y práctica del libertinaje*, LETRA INTERNACIONAL, Madrid, 2003, n° 79.

JIMÉNEZ, Dolores, REAL, Elena (eds), *El arte de la seducción en los siglos XVII y XVIII*, Valencia, Universitat de València, 1997.

MARCHAL, Roger, MOUREAU, François (éd.), CROGNIEZ, Michèle (col.), *Littérature et séduction: mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997.

REVUE MONTESQUIEU, UMR 5037, Institut Claude Longeon, Université Saint-Étienne, 2000, n° 4. [Consultado en <http://montesquieu.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=13>]

2.1.5. El espacio literario

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, Coll. Hachette Université, 1981.

2.2. Sociedad y costumbres

ARIES, Philippe, DUBY, Georges, *Histoire de la vie privée 3. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

BLANC, Olivier, *Les libertines. Plaisir et liberté au temps des Lumières*, Paris, Perrin, 1997.

BLANC, Olivier, *L'amour à Paris au temps de Louis XVI*, Paris, Perrin, 2002.

COMPARDON, Émile, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1884, 2 volumes.

- CLARÉTIE, Léo, *Histoire des théâtres de société*, Paris, Librairie Molière, 1906.
- COUSIN, Jules, *Le comte de Clermont, sa cour, ses maîtresses, lettres familières*, Paris, Académie des Bibliophiles, 1867, 2 vol.
- DELSALLE, Paul, *Le cadre de vie en France aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Ophrys, Collection Synthèse et Histoire, 1995.
- DINAUX, Arthur, *Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes*, ouvrage posthume revu et classé par Gustave Brunet, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867, 2 vol.
- DULAURE, Jacques-Antoine, *Histoire physique, civile et morale de Paris*, Paris, au Bureau des Publications illustrées, 1847, t. III.
- GALLET, Danielle, *Madame de Pompadour ou le pouvoir féminin*, Paris, Fayard, 1985.
- HELLEGOUARC'H, Jacqueline, *L'Esprit de société: Cercles et "salons" parisiens au XVIII^e siècle*, Préface de Marc Fumaroli, Paris, Éditions Garnier, 2000.
- HEYDEN-RYNSCH, Verena von der, *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*, Barcelona, Ediciones Península, 1998.
- JANIN, Jules, *Paris et Versailles il y a cent ans*, Paris, Firmin Didot frères, fils, 1874. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]
- JULLIEN, Adolphe *Le Théâtre des Dlle Verrières. La Comédie de société dans le monde galant du siècle dernier*, Paris, A. Detaille Libraire-Éditeur, 1875.
- LASOWSKI, Patrick Wald, *Le Traité des Mouches secrètes*, Paris, Éditions Gallimard, Le Promeneur, 2003.
- LEVER, Maurice, *Louis XV libertin malgré lui*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003.
- MAUGRAS, Gaston , *Les Demoiselles de Verrières*, Paris, Calmann Lévy, 1890. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, Amsterdam, [s.n.], 1782, 7 vol. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle, QUÉRO, Dominique, *Théâtres de société*, inventaire hypertextuel annoté, 2001. [Consultado en <http://www.chass-utoronto.ca/-trott/societe/soc_B.htm>]

QUENEAU, Jacqueline, PATTE, Jean-Yves, *La France au temps des Libertins*, Paris, Éditions du Chêne-Hachette Livre, 2001.

ROCHE, Daniel, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993.

TURQUAN, Joseph, *Madame de Montesson, douairière d'Orléans (1738-1806)*, d'après des documents inédits, Paris, Émile-Paul éditeur, 1904.

2.3. Arquitectura y artes plásticas

2.3.1. Teoría de la arquitectura

BIERMANN, Verónica (et alt.), *Teoría de la arquitectura del renacimiento a la actualidad*, Köln, TASCHEN, 2003.

SZAMBIEN, Werner, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture classique, 1550-1800*, Paris, Picard, 1986.

2.3.2. Historia de la arquitectura

CHARTON, Édouard (dir.), « Blondel » en *Le Magasin pittoresque* de 1852, pág. 251-254. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

CHARTON, Édouard (dir.), « Soufflot » en *Le Magasin pittoresque* de 1852, págs. 250-251. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

POISSON, Michel, *Paris Monuments*, Genève, Éditions Minerva, 1998.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Mongès, Éditions du patrimoine, 2003.

SAINT-GIRONS, Baldine, *Esthétiques du XVIII^e siècle: le modèle français*, Paris, Philippe Sers, 1990.

2.3.3. Architectura de jardines

BARINDON, Michel, *Le Jardin paysager anglais au dix-huitième siècle*, Dijon, EUD, 2000.

BAY, Philip de, BOLTON, James, *Garden Mania. The ardent gardener's compedium of design et decoration*, New York, Potter, 2000.

SAUDAN, Michel, SAUDAN-SKIRA, Sylvia, *De folie en folies, la découverte du monde des jardins*, Lausanne, Bibliothèque des Arts, 1987.

WATELET, Claude-Henri, *Essai sur les jardins (1774)*, Paris, Gérard Monfort Éditeurs, 2004.

2.3.4. Architectura privada

CAPON, Gaston, *Les petites maisons galantes de Paris au XVIII^e siècle. Folies, Maisons de Plaisance et Vide-Bouteilles*, d'après les documents inédits et les *rapports de police*, Paris, R. Yve-Plessis, 1903.

DAMS, Bernard H. et ZEGA, Andrew, *La Folie de bâtir. Pavillons d'agrément et folies sous l'Ancien Régime*, Paris, Flammarion, 1995.

DE LORME, Eleanor P., *Pavillons et fêtes sous l'Ancien régime*, Saint-Rémy-en-l'eau, M. Hayot, 1996.

ELEB-VIDAL, Monique, DEBARRE-BLANCHARD, Anne, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités. XVII^e-XIX^e siècles*, Bruxelles, AAM Éditions, 1989.

LORAIN, Anne, (sous la direction du Pr Thuillier), *Les immeubles de rapport à Paris : 1700-1750*, mémoire de maîtrise, Paris IV, 1978.

PARDAILHÉ-GALABRUN, Annik, *La naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988.

2.3.5. Arquitectura y filosofía

PERROT, Philippe, *Le luxe. Une richesse entre faste et confort. XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

VIDLER, Anthony, *L'Espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, Paris, Picard, 1995.

2.3.6. Urbanismo y paisaje

BOSCARDIN, Jean-Louis, *Un peu d'histoire*, Paris, Mairie du 2^e arrondissement, 2004. [Consultado en http://www.mairie2.paris.fr/mairie2/jsp/Portail.jsp?id_page=47]

Grand Paris pratique, répertoire alphabétique des rues par arrondissement, Paris, Éditions L'Indispensable, 2004.

HALAY, Thierry, *Paris et ses quartiers*, Paris, Éditions l'Harnathan, 1998.

PITTE, Jean-Robert, *Histoire du paysage français. Le profane: du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Tallandier, vol. II, 1989.

TURGOT, Plan de Paris (1737), Paris, Éditions du Cadratin, 2003.

2.3.7. Historia y crítica del arte

BACHAUMONT, Louis Petit de, *Essai sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, Paris, 1751. [Seconde éd. rev., corr. et augm., [s.n.], 1752, consultada en Gallica-BNF]

CANTERA, Jesús, *El clasicismo francés*, Madrid, Historia 16, 1989.

CHASTEL, André, *L'art français. Ancien Régime: 1620-1775*, Paris, Flammarion, vol. III, 1994.

DIDEROT, Denis, « Juillet », en Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (1812-1813), Paris, Garnier frères, 1878, t. 4, juillet 1760, págs. 249-254. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

DIDEROT, Denis, *Oeuvres complètes*, rév. sur les éd. originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les ms. inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage, de Diderot, t. dixième, 1, Beaux-Arts du dessin (Salon). Études sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe s. publ. par J. Assézat, Paris, Garnier frères, 1876.

FORT, Bernadette, *Les Salons des "Mémoires secrets". 1767-1787*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999.

GONCOURT, Edmond et Jules, *L'Art du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Charpentier, 1881-1882, 3 vol. [Consultado en el sitio de Paule Adamy et Alain Barbier Sainte Marie, 2005, <<http://freresgoncourt.free.fr/>>]

« L'Art du XVIII^e siècle » (Éd. Rapilly) en *La Vie parisienne*, 21 mars 1874. [Consultado en: <http://membres.lycos.fr/goncourt/Art18e/Texte/critiquelivre.htm>]

GUARINO, Rosario, *La mitología clásica en el arte*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001.

LAUFER, Roger, *Style rococo, style des Lumières*, Paris, José Corti, 1963.

MÉJANÈS, Jean-François, « François Boucher et le paysage » en *François Boucher, hier et aujourd'hui*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2003, pág. 66-70.

MOUQUIN, Sophie, *Le style Louis XV*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2003.

PRADOS, José María, *El Rococó en Francia y Alemania*, Madrid, Historia 16, 1989.

RODRÍGUEZ, Delfin, *Barroco e Ilustración en Europa*, Madrid, Historia 16, 1989.

STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté: 1700-1789*, Genève, Skira, 1987.

VÁZQUEZ, Lydia, *Diderot. Salón de 1767*, edición, introducción y pequeña *Enciclopedia* de términos estéticos de Lydia Vázquez, Madrid, Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2003.

2.3.8. Catálogos

AARON, Olivier, *Dessins insolites du XVIII^e français*, Paris, Éditions d'art Monelle Hayot, 1985.

Dominique Vivant Denon. L'oeil de Napoléon, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

François Boucher, hier et aujourd'hui, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2003.

3. Dictionarios y enciclopedias

3.1. Dictionarios y enciclopedias del siglo XVIII

Dictionnaire de l'Académie française, troisième édition, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1740, Tome second. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

Dictionnaire de l'Académie française, quatrième édition., Paris, chez la veuve de B. Brunet, impr. de l'Académie française, 1762, Tome second. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

Dictionnaire de l'Académie française, cinquième édition, revu, corr. et augm. par l'Académie elle-même Paris, chez J. J. Smits, an VI [1798], Tome second. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

DIDEROT, Denis et ALEMBERT, Jean Le Rond d', *L'Encyclopédie. Architecture* (1751-1772), Tours, Inter-Livres, 1994.

Le dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy, 1ère éd. Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1694, Tome Second. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

Nouveau dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1718, Tome second. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

PARFAICT, Claude et François, *Dictionnaire des théâtres de Paris* (1767), The Caesar Project, Oxford Brookes University, 2002. [Consultado en http://www.cesar.org.uk/cesar2/books/parfaict_1767/]

RICHELET, Pierre. *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne augmenté de plusieurs additions d'histoire, de grammaire, de critique, de jurisprudence, et d'une liste alphabétique des auteurs et des livres cités dans ce dictionnaire*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1732, Tome second. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

3.2. Dictionarios y enciclopedias sobre el siglo XVIII

BARINDON, Michel, « Peinture », en Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, págs. 837-844.

CABAÑAS, Miguel (ant.), « Arte de los siglos XVII y XVIII en Europa » en *SUMMA ARTIS*, Madrid, Espasa-Calpe, 2004, vol. VII.

DASSAS, Frédéric, « Décoration », en Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, págs. 311-313.

DELON, Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997.

Dictionnaire des Lettres Françaises. Le XVIII^e siècle, Édition revue et mise à jour sous la direction de François Moreau, Paris, Fayard et Librairie Générale Française, La Pochothèque, 1995, [1^o éd. Fayard, 1960].

FARAGGI, Catherine, « Mobilier », en Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, págs. 712-715.

RABREAU, Daniel, « Architecture », en Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, págs. 100-106.

SORENSEN, Bent, « Sculpture », en Michel Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, págs. 982-985.

3.3. Diccionarios y enciclopedias que hacen referencia al siglo XVIII

BRION, Marcel, et alt. (dir.) *Les Muses*, Paris, Grange Batelière, 1971, 15 vol.

Dictionnaire de l'Académie française, sixième édition, Paris, F. Didot frères, 1835, Tome second. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

Dictionnaire de l'Académie française, septième édition dans laquelle on a reproduit pour la première fois les préfaces des six éditions précédentes, Paris, F. Didot, 1878, Tome second. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

ROUSSARD, André, *Dictionnaire des lieux à Montmartre*, Paris, Éditions André Roussard, 2001.

3.4. Otros diccionarios de consulta

BONNEFOY, Yves (dir.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1981.

GRIMAL, Pierre, Diccionario de la mitología griega y romana, prefacio por Charles Picard (traducción por Francisco Payarols, revisión, transcripción y prólogo por el Dr. Pedro Pericay), Barcelona, Labor, 1966.

PHILIBERT, Myriam, *Dictionnaires des mythologies*, Paris, Maxi-Livres-Profrance, 1998.

REY, Alain (dir.), *Le petit Robert des noms propres*. Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998.

REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain (dir.), *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2002.

SECHI, Giuseppina, *Diccionario de mitología universal*, traducción de Marie-Pierre Bouyssou y Marco Virgilio García Quintela, Madrid, Ediciones Akal, 1993.

4. Páginas web de consulta

4.1. Literatura

Textos reproducidos en formato electrónico de la BNF:
<<http://gallica.bnf.fr>>

Textos reproducidos en formato electrónico sobre los teatros de sociedad:

<http://www.chass-utoronto.ca/-trott/societe/soc_B.htm>

<http://www.cesar.org.uk/cesar2/books/parfait_1767/>

Textos de los hermanos Goncourt reproducidos en formato electrónico:

<<http://freresgoncourt.free.fr/>>

<<http://membres.lycos.fr/goncourt/Art18e/Texte/critiquelivre.htm>>

Estudios sobre Montesquieu :

<http://montesquieu.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=13>

4.2. Arquitectura y urbanismo

Sitios sobre la arquitectura de jardines:

<<http://www.ac-versailles.fr/etabliss/stjames/HTML/precollege.htm>>

<[http://www.ac-](http://www.ac-bordeaux.fr/Etablissement/SExupery/jardins/an101.htm)

[bordeaux.fr/Etablissement/SExupery/jardins/an101.htm](http://www.ac-bordeaux.fr/Etablissement/SExupery/jardins/an101.htm)>

<<http://www.astrosurf.com/astrolyns/chateau.html>>

<<http://www.jardinsdemereville.com/html/interieur.htm>>

<http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_6/index.html>

Sitio oficial del ayuntamiento del distrito n° 2 de Paris :
<http://www.mairie2.paris.fr/mairie2/jsp/Portail.jsp?id_page=47>

L'Encyclopédie de l'Art et de l'Architecture :
<<http://www.insecula.com>>

Vocabulaire en architecture et histoire urbaine :
<<http://www.parisbalades.com/Voc/vocabulaA-G.htm>>

Evolución de la ciudad de París:
<<http://www.columbia.edu/cu/arthistory/courses/parismaps/>>

4.3. Artes plásticas

Sitio oficial del museo del Louvre:
<<http://www.louvre.fr>>
Sobre la exposición de 2002 en Versalles *Madame de Pompadour et les arts*:
<<http://www.histoire-et-patrimoine.org/pompadour.html>>

ANEXO I

Glosario de arquitectura

Abreuvoir Abrevadero, pilón donde bebe el ganado.

Abside Ábside, de forma abovedada y semicircular, parte posterior que sobresale en un templo.

Alcôve Alcoba, zona anexa al dormitorio en la que se encuentra la cama.

Allée Paseo, amplio camino trazado en un parque o jardín.

Amphythéâtre Anfiteatro, espacio abierto practicado en un parque o jardín, de forma circular, semicircular u oval con gradas, en cuyo centro se desarrolla algún tipo de espectáculo.

Antichambre Antecámara, antesala, dependencia que precede al dormitorio, donde esperaban las visitas que venían a ver al señor o a la señora de la casa, o donde dormían los criados de los invitados que ocupaban un dormitorio.

Appartement División característica de los interiores palaciegos en Francia durante el siglo XVII, y que fundamentalmente consistía en una habitación grande, dos más pequeñas y un gabinete.

Appartement double División de los interiores de los palacios en la que se disponen dos *appartements en enfilade* paralelos entre sí.

Appartement en enfilade División de los interiores de los palacios en que las habitaciones están dispuestas una tras otra y comunicadas entre sí, sin que exista un pasillo que sirva de distribuidor.

Attique Planta situada en la parte más alta del edificio y de menos extensión que la planta inferior.

Avant-corps Salidizo, parte del edificio que sobresale de la pared maestra en la fábrica.

Avant-cour Antepatio, patio que da paso al patio principal.

Balustrade Balaustrada, serie de columnitas o balaustres colocados entre los barandales como protección en azoteas, balcones o escaleras.

Bas-relief Bajorrelieve, placa esculpida generalmente en mármol o bronce.

Basse-cour Corral, espacio destinado a las aves en una granja.

Belvédère Mirador, pabellón con buenas vistas para disfrutar del paisaje.

Berceau de treillage Glorieta, espacio cubierto por un enrejado de arbustos trepadores.

Boiserie Paneles de madera para revestir paredes.

Bosquet Bosquecillo formando parte de un jardín o parque.

Boudoir Pequeña dependencia, preferentemente de forma circular, donde las señoras se retiraban en busca de intimidad.

Boulevard Bulevar. Término empleado para designar avenidas que en su centro poseen un paseo plantado de árboles y que divide la calzada en dos direcciones.

Boulingrin Cuadro de césped.

Buffet Pequeña dependencia que antecede al comedor y en la que se guardan los enseres relativos al servicio de mesa e incluso algunas provisiones.

Cabinet Gabinete, dependencia que podía tener funciones diferentes: *cabinet de jeu, cabinet de lecture, cabinet de musique, cabinet d'aisances, cabinet de minéralogie, etc.*

Cannelure Estría de columna.

Cartouche Cartucho. Decoración que recuerda un rollo de pergamino con bordes enrollados.

Cascade Cascada, caída natural o artificial de agua.

Commun Zona de servicios que se encuentra junto al patio del edificio.

Corniche Cornisa, coronamiento compuesto de molduras que remata un pedestal, edificio o habitación.

Corps de logis Pabellón o cuerpo principal de un edificio.

Corridor Pasillo, espacio de paso, largo y estrecho, en un edificio.

Coupe Sección, dibujo de perfil que resulta del corte de un edificio por un plano, generalmente vertical, para dar a conocer su estructura o distribución interior.

Coupole Cúpula, bóveda en forma de media esfera que cubre un edificio o parte de él.

Cour Patio, espacio cerrado con paredes, sin cubierta.

Cour d'honneur Patio principal en los *châteaux* y en los *hôtels*.

Croisée Ventana, abertura en la pared para proporcionar luz y ventilación.

Cuisine Cocina, sitio de la casa en el que se prepara la comida.

Chalet Chalet, construcción típica suiza, de madera, con el tejado a dos aguas.

Chambre à coucher Habitación, dormitorio, pieza destinada para dormir en ella.

Chambranle Chambrana, adorno de piedra o madera que se pone alrededor de puertas, ventanas, chimeneas ...

Chapiteau Capitel, parte superior de la columna o pilastra que las corona con ornamentación distinta según el estilo u orden de arquitectura a que corresponde.

Charmille Cenador de arbustos, enramada en un parque o jardín.

Château Mansión señorial en el campo.

Cheminée Chimenea, hogar o fogón para guisar o calentarse, con su cañón o conducto para que salga el humo.

Chinoiserie Chinería. Se emplea para denominar un motivo decorativo en el que se imitan motivos propios del arte oriental.

Dégagement Espacio que da salida a una dependencia.

Dessus de porte Dintel, parte superior de la puerta.

Dôme Cúpula.

Dorure Dorado, aplicado a los adornos metálicos de muebles y objetos.

Écurie Cuadra, caballeriza, lugar donde se guardan los caballos.

Élévation Alzado, diseño que representa la fachada de un edificio.

Entablement Cornisamento, conjunto de molduras que coronan un edificio o un orden de arquitectura.

Entresol Espacio practicado entre dos plantas de un edificio, normalmente oculto.

Ermitage Construcción aislada que se concibe como lugar de retiro en medio de un paisaje idílico.

Escalier Escalera interior que comunica las plantas de un edificio.

Esplanade Explanada, espacio de terreno allanado.

Étable Establo, lugar cubierto en el que se encierra el ganado para su cuidado y alimentación.

Fabrique Pequeña construcción que decora un parque.

Façade Fachada, paramento exterior de un edificio.

Faubourg Arrabal; barrio que ha sido un arrabal.

Ferme Granja, finca dotada de una construcción principal y de varias dependencias donde se crían animales domésticos.

Folie Residencia lujosa concebida para el recreo de sus ocupantes.

Fontaine Fuente, pública o privada, que decora una calle o un jardín.

Frise Friso, parte del cornisamento que media entre el arquitrabe y la cornisa, en el que se ponen diversos ornamentos.

Frontispice Frontispicio, remate triangular de una fachada.

Fronton Frontispicio.

Garde-manger Despensa, lugar para conservar frescos los alimentos.

Garde-meuble Guardamuebles, local destinado a guardar muebles.

Garde-robe Excusado, el equivalente al actual w.c. Actualmente, guardarropa.

Glacière Nevera, cavidad subterránea en la que se guardaba el hielo producido durante el invierno.

Grenier Desván, estancia situada en la parte más alta de la casa, donde generalmente se guardan todo tipo de objetos.

Grille Reja de protección que sustituye al muro levantado alrededor de una casa.

Grotte Gruta, estancia subterránea artificial que imita más o menos los peñascos naturales.

Hameau Casa rústica aislada en el campo, con edificios dependientes.

Hôtel Palacete urbano.

Jalousie Celosía, enrejado de listoncillos de madera o hierro, que se pone en las ventanas de los edificios, para que las personas que están el interior vean sin ser vistas.

Jardin à l'anglaise Jardín disimétrico de formas sinuosas a imitación de los parques ingleses.

Jardin à la française Jardín simétrico al estilo de Versalles.

Jet d'eau Surtidor, chorro de agua que emerge con fuerza en una fuente.

Kiosque Quiosco, templete o pabellón de estilo oriental y generalmente abierto por todos lados, situado en un jardín y que sirve para descansar, tomar el fresco, recrear la vista ...

Labyrinthe Laberinto construido con altos setos en un jardín o parque.

Laiterie En una granja, lugar donde se conserva la leche antes de ser vendida o transformada en queso o mantequilla.

Lambris Revestimiento en las paredes o en el techo.

Lavoir Lavadero, pilón destinado a lavar la ropa.

Lieux à soupape Retrete.

Maison de plaisance Casa de recreo, generalmente situada en el campo.

Marche Peldaño de una escalera.

Marqueterie Forma refinada de decoración que utiliza chapas encoladas de maderas de distintos colores para decorar una superficie.

Masse Conjunto de la obra arquitectónica, en relación a los elementos que la componen.

Menuiserie Carpintería relativa a la obra de construcción, en la que la madera se corta y se trabaja para marcos de puertas y ventanas, parquets, etc.

Moulin Molino, construcción que lo imita como decoración de un parque.

Mur Muro que marca la privacidad de una casa.

Niche Nicho, zona sin vanos anexa a una dependencia que puede albergar una cama o una bañera, por ejemplo.

Obélisque Obelisco, pilar muy alto, de cuatro caras iguales un poco convergentes, y terminado por una punta piramidal muy achatada, que sirve de adorno.

Offices Dependencia contigua a la cocina donde se preparaba el servicio de mesa.

Orangerie Invernadero de naranjos.

Ordonnance Ordenación, relativa a los órdenes de arquitectura.

Ordre Orden de arquitectura (dórico, jónico, corintio, compuesto ...)

Palissade Seto alto en un jardín.

Panneau Panel de madera para revestir las paredes.

Parquet Entarimado hecho con maderas finas de varios tonos, que convenientemente ensambladas, forman dibujos geométricos.

Parterre Parterre, espacio verde de formas geométricas, compuesto por césped, a veces decorado con flores.

Pavillon Pabellón, construcción aislada o formando parte de un edificio.

Perron Escalinata exterior que termina en una plataforma normalmente situada en la entrada principal del edificio.

Péristyle Peristilo, pórtico de columnas que suele marcar la entrada de una casa fastuosa.

Petite maison Casita en la intimidad de un bosque donde se retiraba la clase alta en busca de placer.

Pièce Dependencia de la casa que no marca su especialización o función.

Pignon Aguilón, coronamiento triangular de la pared exterior de un edificio, cuyo vértice soporta el extremo del caballete del tejado.

Pilastre Pilastra, columna de sección cuadrangular.

Plafond Techo, en la época ricamente decorado.

Plan Planta de un edificio.

Porte cochère Puerta cochera para los carruajes.

Portique Pórtico, sitio cubierto y con columnas que se construye delante de edificios suntuosos.

Pyramide Pirámide, construcción para decorar un parque.

Remises Lugar donde se renovaban los caballos.

Ressaut Resalte, parte sobresaliente en la fachada de un edificio.

Rocaille : Rocalla, estilo artístico que dominó en Francia de principios del siglo XVIII hasta 1760 aproximadamente. Se caracteriza por las líneas curvas y sinuosas así como por la asimetría.. La pintura y la escultura presentan temas mitológicos en los que se unen la gracia y el erotismo. En el resto de Europa, el arte rocalla derivó en el estilo rococó, más ultraísta.

Rocher Roca artificial, generalmente de gran tamaño, que decora un parque.

Rotonde Rotonda, edificio de planta circular.

Ruine Ruina artificial que decora un parque.

Salle à manger Comedor, pieza de la casa destinada para comer.

Salle de compagnie Sala donde los comensales se retiraban a tomar café y charlar.

Salle de verdure Espacio delimitado por la vegetación en un jardín.

Salon Salón, lugar de recepción en una casa.

Serre Invernadero, lugar preparado para defender las plantas contra el frío.

Singerie Monería. Se emplea para denominar un motivo decorativo en el que aparecen monos.

Statue Estatua, figura escultórica que decora un jardín o el interior de una casa.

Stuc Estuco, masa de yeso blanco y agua de cola con la que se preparan muchos objetos que luego se doran o pintan.

Tapis vert Alfombra verde. Se emplea el término para designar en los jardines una avenida rodeada de vegetación y, a veces, con césped.

Temple Templo artificial que decora un parque o jardín.

Tenture Colgadura, tapiz.

Terrasse Terraza, sitio abierto de una casa desde el que se puede explayar la vista.

Toise Medida que se utilizaba en arquitectura y que equivalía a casi dos metros

Tombe Tumba, dispuesta en un parque o jardín como objeto decorativo.

Treillage Enrejado de diversas formas por el que trepaban los arbustos.

Trompe-l'oeil Trampantojo. Término utilizado en pintura para señalar una ilusión óptica en la que lo pintado parece real. Se emplea para disimular una puerta, un armario.

Trophée Elemento decorativo que representa diversos atributos: instrumentos de música, emblemas ...

Trumeau Hasta el siglo XVIII la parte vertical del tabique que se encuentra entre puertas y ventanas; a partir del XVIII pasa a significar el espejo que cubre esa misma parte.

Tympan Tímpano, espacio triangular que queda entre las dos cornisas inclinadas de un frontón y la horizontal de su base.

Vase Jarrón que decoraba jardines y cornisas.

Verdure Verdor. Término empleado en tapicería para denominar un tapiz en el que predomina el color verde merced a una abundante vegetación, entre la que pueden aparecer animales, personajes y fondos de paisaje.

Vestibule Vestíbulo, pequeña dependencia en la entrada del edificio que conduce a todas las demás.

Volet Postigo, tablero sujeto con bisagras en el marco de una ventana para cubrir cuando conviene la parte encristalada.

Volute Voluta, adorno en figura de espiral o caracol , que se coloca en los capiteles de los órdenes jónico y compuesto.

Anexo II

Tabla de calles y situación de *petites maisons* en el plano de París

Arrondissement Ancien*/actuel	Quartiers**	Rues
I (8 ^{ème})	Champs-Élysées Place-Vendôme Roule Tuileries	1L'Arcade 2Saint-Lazare
II (9 ^{ème})	Chaussée-d'Antin Faubourg-Montmartre Feydeau Palais-Royal	3Bellefond 4Bergère 5Blanche 6Enfer (auj. Bleue) 7Cadet 8Clichy 9Chaussée d'Antin 10Drouot 11La Victoire 12Moncey 13Royale (auj.Pigalle) 14Bd. Poissonnière 15Rochechouart 16Rochefoucauld 17Taitbout
III (2 ^{ème})	Faubourg-Poissonnière Mail Montmartre Saint-Eustache	18Cléry 19Danielle Casanova 20Des Petits Champs 21Montmartre 22Sentier 23Saint-Joseph

* La ciudad de París estaba dividida en 12 distritos, desde el 11.10.1795 y hasta la anexión en 1860 de los arrabales situados en el interior de la línea de fortificaciones.

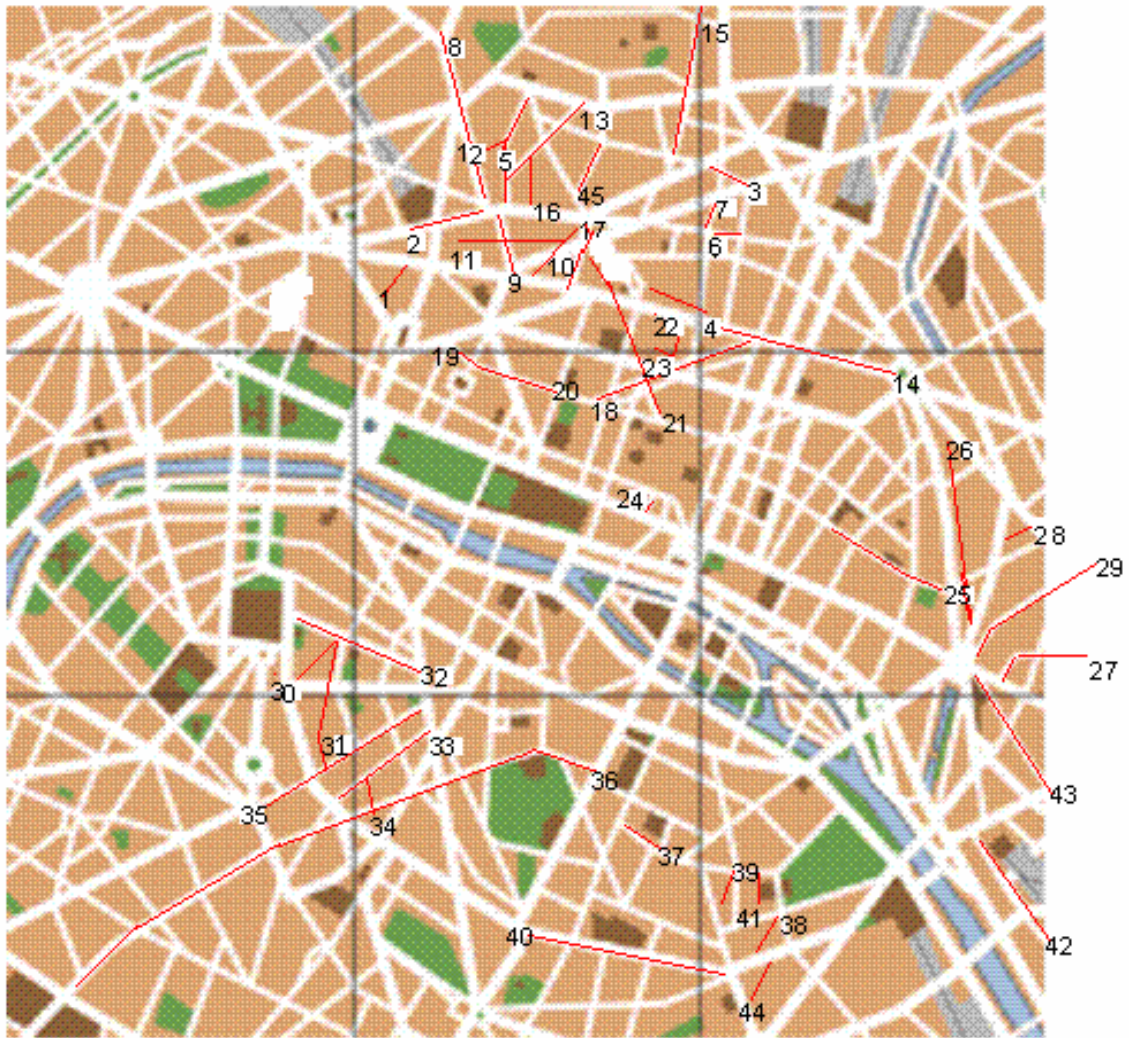
** Cada distrito estaba a su vez dividido en 4 barrios (correspondiendo a los 48 distritos creados en 1790).

IV (1 ^{er})	Banque Louvre Marchés Saint-Honoré	Danielle Casanova Des Petits Champs 24Roule
V (10 ^{ème})	Bonne-Nouvelle Faubourg-Saint-Denis Montorgueil Porte-Saint-Martin	
VI (3 ^{ème})	Lombards Porte-Saint-Denis Saint-Martin-des-Champs Temple	
VII (4 ^{ème})	Arcis Marché-Saint-Jean Mont-de-Piété Saint-Martin-des-Champs	25Des Francs-Bourgeois
VIII (11 ^{ème})	Faubourg-Saint-Antoine Marais Popincourt Quinze-Vingts	26Amelot 27Charonne 28Popincourt 39Roquette
IX (4 ^{ème})	Arsenal Cité Hôtel-de-Ville Île-Saint-Louis	Des Francs-Bourgeois
X (7 ^{ème})	Faubourg-Saint-Germain Invalides Monnaie Saint-Thomas-d'Aquin	30Oudinot 31Vanneau 32Varenne
XI (6 ^{ème})	École-de-Médecine Luxembourg Palais-de-Justice Sorbonne	33Cherche-Midi 34Jean Ferrandi 35Sèvres 36Vaugirard
XII (5 ^{ème})	Jardin-du-Roi Observatoire Saint-Jacques Saint-Marcel	37Estrapade 38Fossés Saint-Marcel 39Gracieuse 40Bourguignons (auj.Port-Royal) 41Battoir (auj.Quatrefages)

Arrondissement Actuel***	Quartiers	Rues
12 (ème)	Bastille Bercy	42Bercy 43Charenton
13 (ème)	Gobelins Poterne des peupliers	44Le Brun
18 (ème)	Montmartre Chapelle	45Martys

Municipios anexionados en 1860: Les Batignoles, Neuilly, Passy, Auteuil, Montmartre, Belleville, Grenelle, Vaugirard, La Chapelle, Charonne, Gentilly, Montrouge, La Villette, Saint Mandé, Bercy, Ivry.

*** Creación de los nuevos 20 distritos de París : ley de 16.6.1859.
Denominación de los nuevos distritos: decreto imperial de 31.12.1859.



Calles de París donde estaban situadas numerosas *petites maisons*, según el inventario de Capon (1903) y el de Plagnol-Diéval y Quérou (2001)

Anexo III

Modelo de práctica interdisciplinar

El boudoir

Texto 1. *Point de lendemain*, Dominique Vivant Denon (1777)

Tout cela avait l'air d'une initiation. On me fit traverser un petit corridor obscur, en me conduisant par la main. [...] les portes s'ouvrirent: l'admiration intercepta ma réponse. Je fus étonné, ravi, [...] et je commençai de bonne foi à croire à l'enchantement. La porte se referma, et je ne distinguai plus par où j'étais entré. Je ne vis qu'un bosquet aérien qui, sans issue, semblait ne tenir et ne porter sur rien; enfin je me trouvai dans une vaste cage de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints que, répétés, ils produisaient l'illusion de tout ce qu'ils représentaient. On ne voyait intérieurement aucune lumière; une lueur douce et céleste pénétrait, selon le besoin que chaque objet avait d'être plus ou moins aperçu; des cassolettes exhalaient de délicieux parfums; des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient d'une manière magique ce lieu de délices. Le côté par où nous entrâmes représentait des portiques en treillage ornés de fleurs, et des berceaux dans chaque enfoncement d'un autre côté, on voyait la statue de l'Amour distribuant des couronnes; devant cette statue était un autel, sur lequel brillait une flamme; au bas de cet autel étaient une coupe, des couronnes, et des guirlandes; un temple d'une architecture légère achevait d'orner ce côté: vis-à-vis était une grotte sombre; le dieu du mystère veillait à l'entrée: le parquet, couvert d'un tapis pluché, imitait le gazon. Au plafond, des génies suspendaient des guirlandes; et du côté qui répondait aux portiques était un dais sous lequel s'accumulait une quantité de carreaux avec un baldaquin soutenu par des amours.

Ce fut là que la reine de ce lieu alla se jeter nonchalamment... et dans l'instant, grâce à ce groupe répété dans tous ses aspects, je vis cette île toute peuplée d'amants heureux. [pág. 59]

Edición a la que remite la página: Vivant Denon, *Point de lendemain* (1777), suivi de Jean-François Bastide, *La Petite Maison* (1758), édition de Michel Delon, Paris, Gallimard, Coll. Folio Classique, 1995.

Texto 2. *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Nicolas Le Camus de Mézières (1780)

Le boudoir est regardé comme le séjour de la volupté; c'est là qu'elle semble méditer ses projets, ou se livrer à ses penchans. D'après ces idées qui tiennent à nos moeurs, quelle attention ne doit-on pas apporter pour en faire l'endroit le plus agréable? Il est essentiel que tout y soit traité dans un genre où on voie régner le luxe, la mollesse et le goût. Les proportions de l'Ordre Corinthien sont élégantes, elles lui conviennent. Donnez à cette pièce un ton de dignité et de prétention, c'est une petite maîtresse à parer. L'air de galanterie dont on ne peut s'écarter, exige que les masses soient légères et cadencées, les formes peu prononcées. On ne peut trop éviter les ombres dures et crues, que pourroient produire des lumières trop vives. Il faut un jour mystérieux, et on l'aura par le moyen de gazes placées avec art sur partie des croisés. [pág. 116]

Les croisées doivent avoir, autant qu'il sera possible, des points de vue favorables, et, au défaut de la belle nature, ayez recours à l'Art: c'est dans ce cas où le goût et le génie doivent se déployer; il faut tout mettre en oeuvre, employer la magie de la peinture et de la perspective pour créer des illusions. Si l'on peut se procurer le point de vue d'un jardin particulier, les berceaux, les treillages, les volières y feront un bon effet. Le ramage des oiseaux, une cascade ingénieusement pratiquée, dont les eaux enchantent les yeux et les oreilles, semblent appeler l'Amour. [pág. 117]

Les sujets du tableau seront puisés dans les endroits galans et agréables de la fable. Le triomphe d'Amphitrite, Psyché et l'Amour, Vénus et Mars offriront des compositions convenables au caractère du lieu. Tout y doit être commode, et tout y doit plaire. [pág. 117]

Souvent aussi un doux sommeil s'empare alors de nos sens, et des songes légers rendent notre ame errante. Différentes statues distraient agréablement par les sujets qu'elles représentent. Des orangers, des myrthes dans des vases de choix flattent et la vue et l'odorat. Le chevreuil, le jasmin en forme de guirlandes couronnent le Dieu qu'on révere à Paphos. Une variété bien assortie présente l'intéressant tableau de la belle nature. C'est ici que l'ame jouit d'elle-même, ses sensations tiennent de l'extase; c'est la retraite de Flore qui, parée des plus vives couleurs, attend en secret les caresses de Zéphire. [págs. 117-118]

Le boudoir ne serait pas moins délicieux, si la partie enfoncée où se place le lit étoit garnie de glaces dont les joints seroient recouverts par des troncs d'arbres sculptés, massés, feuillés avec art et peints, tels que la nature les donne. La répétition formeroit un quinconce qui se trouveroit multiplié dans les glaces. Les bougies produisant une lumière graduée, au moyen des gazes plus ou moins tendues, ajouteroient à l'effet de l'optique. On pourroit se croire dans un bosquet; des statues peintes et placées à propos ajouteroient à l'agrément et à l'illusion. [pág. 119]

Le plafond peut représenter un ciel azuré, peu de nuages; une couple de colombes qui sembleroient planer dans les airs, et chercher à rejoindre le char de Vénus, suffiront pour l'animer. [pág. 121]

Cette retraite délicieuse ne doit occasionner que des émotions douces; porter la sérénité dans l'ame, la volupté dans tous les sens. Il faut tendre au dernier degré de perfection, et que le desir soit satisfait, sans donner atteinte à la jouissance. [pág. 123]

Edición a la que remite la página: Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, Benoît Morin, 1780. [Consultado en <<http://gallica.bnf.fr>>]

Propuesta de estudio interdisciplinar*

- 1.- Definición de *boudoir* a partir de los textos: representación y función del espacio.
- 2.- Distribución y decoración del espacio: formas, colores, materiales, objetos (muebles, pintura, escultura, *bibelots*...).
- 3.- La arquitectura de los sentidos: tratamiento de la luz, exhalación de fragancias, representación de motivos galantes, imitación de la naturaleza, multiplicidad de espejos.
- 4.- La metáfora en los textos: función y simbología.
- 5.- Inventario de términos de arquitectura y su significado en español/catalán.
- 6.- Características del Siglo de las Luces a través de los textos.
- 7.- La mitología en la pintura y en la escultura del siglo XVIII: algunos modelos.
- 8.- Influencias de la filosofía sensualista sobre la literatura y la arquitectura.
- 9.- ¿Podría reinventarse el *boudoir* en el siglo XXI?
- 10.- Conclusiones: ¿cómo se representa el espacio del *boudoir* descrito por Le Camus de Mézières en el texto de Vivant Denon?

* Dirigido a alumnos de Filología francesa, Arquitectura y Bellas Artes cursando francés como asignatura optativa o de libre elección (nivel intermedio/avanzado en las dos últimas carreras).