Antoine Watteau en el gozo luminoso de su pintura

1. Recreación de un género y precedentes lejanos

Se suele considerar a Antoine Watteau (Valenciennes, 1684-Nogent-sur-Marne, 1721) como el creador de la pintura galante. La afirmación puede ser aceptada en principio, porque la casi totalidad de la pintura galante posterior, tanto la de los relativamente grandes maestros que en parte la heredaron —Pater (1695-1736), Lancret (1690-1743), De Troy (1679-1752), Nattier (1685-1766)—, como la de los muy importantes Boucher (1703-1770) y Fragonard (1732-1806), no hubiera sido tal como fue si no hubiese existido antes Watteau. Esa afirmación es extensiva incluso a parte de las figuras femeninas de Quentin de la Tour (1704-1788) y Greuze (1725-1805), y también, en cierto sentido, a algunos pequeños maestros que se pasaron a veces de rosca en su sustitución de la insinuación por la narración, pero que eran, a pesar de todo, deliciosos en su sensualidad ingenua. Entre estos últimos convendría recuperar para la historia del arte a secas y no para la del galante tan sólo, a Baudoin (1734-1795) y a Schall (1752-1825).

Excluido el pintor inicialmente citado —Pater—, que fue el único discípulo que tuvo Watteau y que calcó al pie de la letra al maestro, basta con consultar las fechas del nacimiento y la muerte —por eso las he puesto— de todos los restantes pintores galantes, para constatar que muy pocos pudieron recibir en vida de Watteau su influencia directa. Piénsese que de los dos más grandes, Boucher tenía tan sólo 18 años cuando murió Watteau, en tanto Fragonard no nacería hasta quince después de su temprana muerte. Por otra parte, había en Francia una tradición de pintura que, aunque no recibiese el nombre de «galante», lo era de hecho de manera posiblemente más escabrosa que la que luego fue denominada así. Es verdad que todas las obras de esa tradición pertenecen al siglo XVI y que hubo, por tanto, solución de continuidad entre las mismas y las de Watteau y sus herederos del siglo XVIII. Buena parte de esas pinturas quinientistas son anónimas y destacan entre las mismas dos tablas de escuela francesa tan deliciosas como la de «Sabina Popea», del Museo de Arte e Historia, de Ginebra, y la de «Gabrielle d'Estrées y su hermana», del Museo del Louvre. A esa misma corriente pertenece otro anónimo, atribuido, de manera más concreta, a la Escuela de Fontainebleau, que representa una «Dama en su tocador», y que se conserva en el Museo de Dijon, y también varias obras de pintores de nombre conocido y fama reconocida, entre las que cabe destacar la «Mujer en el baño», de Clouet, actualmente en la Galería Nacional de Washington. Hay además en Francia un pintor poco conocido, del que lo único que se sabe es que se apellidaba Toussaint-Dubreuil y que nació en París en 1561 y murió en la misma ciudad en 1602.

Se han identificado algunos de sus cuadros y son de una sensualidad hasta entonces inédita en la pintura occidental. En obras como «El despertar de una dama», los velos y las gasas le sirven para velar y no velar simultáneamente, creando una ambientación que tiene algo de buscadamente ingenuo en medio de su deliciosa picardía coqueta. Todo ello puede anticiparse a Watteau, pero aunque en Toussaint-Dubreuil sea también más lo que se insinúa que lo que se relata directamente, no lo hace con esa maestría infalible que caracteriza a su lejano heredero. Lo mismo sucedía en Alemania, con obras como la «Venus» de Lucas Cranach el Viejo o la «Vanitas» de Hans Baldung Grieg, dos grandes coquetas, entre otras varias de ambos autores, de mirada pícaramente inocente.

Ante esta abundancia de precedentes franceses y de otras naciones europeas, parece extraño que Jacques y François Gall, los dos mejores conocedores de esa pintura y del ambiente que la hizo posible, los hayan pasado por alto en su insustituible libro *La Peinture Galante Française du 18ème Siècle*. Al fin y al cabo se habían dado en un ambiente no demasiado diferente en ese aspecto del que se destapó en el siglo XVIII y respondían, posiblemente, a un espíritu bastante similar al que tuvo vigencia en la «alta sociedad» francesa durante los cortos 74 años transcurridos entre la muerte de Luis XIV y el estallido de la gran revolución en 1789.

Esa sociedad de nobles ociosos y de mujeres intrigantes y de burgueses enriquecidos que imitaban descaradamente a los nobles, era, sin duda, tan frívola como inauténtica, pero también lo había sido sin grandes tapujos bajo Enrique IV, Francisco I y Luis XIII, durante la totalidad del siglo XVI y buena parte del XVII.

Cuando murió Luis XIII en 1643 la regencia de Ana de Austria fue breve. En 1651, el nuevo rey cumplió trece años y se consideró que podía hacerse cargo del gobierno. Bajo la regencia de Ana se había desatado en la corte una ola de puritanismo que el rey, aconsejado posiblemente por Mazarino, mantuvo oficialmente durante la totalidad de su largo reinado. Es posible además que, tanto Ana de Austria como los consejeros del rey y del primer ministro, hubiesen tenido en cuenta la importancia que, precisamente a partir de 1643, estaba adquiriendo el jansenismo y lo mucho que molestaban en Port-Royal todas las transgresiones sexuales, incluidas las más inocentes. Es significativo a este respecto, que incluso un hombre tan ponderado como el dramaturgo Jean Racine, que había sido liberal, e incluso cáustico en su juventud, acabase en su revelador libro sobre Port-Royal, documento muy útil para la comprensión de ese momento, defendiendo un puritanismo que era, por añadidura, sincero en su caso.

Menos sincero, a juzgar por su vida privada, era el del Rey Sol, pero decidió, al menos, guardar las formas. Lo que pudiese pasar en cualquier alcoba tenía, en el mejor de los casos, que convertirse en asunto privado, pero pobre del que lo sacase provocativamente a la luz y cayese en el «pecado de escándalo». Puede suponerse además que su mujer, María Teresa de España, otra reina española tan sincera como su suegra, la reina Ana, en sus creencias religiosas y en sus ideas morales, tendiese a robustecer ese puritanismo postizo de su consorte, tanto por convencimiento religioso como por conveniencia personal. Todo conspiraba, por tanto, contra la perduración de aquella encantadora y delicada pintura. El resultado de tanta hipocresía puritana

Watteau: «Fiesta veneciana» (detalle).

en el rey y en su entorno nobiliario fue que se la cortó de raíz y no volvió a surgir hasta que Watteau la resucitó en los últimos seis años de su breve vida, posteriores a la muerte de Luis XIV. Nada vuelve a ser, no obstante, de la misma manera que antes ha sido. Watteau no sólo superó a todos sus predecesores y sucesores, sino que le insufló a esa ambigua pintura un refinamiento peculiar que no tiene equivalente en ningún otro maestro del género. Uno de sus grandes méritos consistió en renovar una tradición drásticamente interrumpida y en haberlo hecho con un «buen gusto» muy siglo XVIII y con mayor sensibilidad que la entonces habitual. No cayó en excesos libertinos del tipo de los de Touze, Mallet, Huet, etcétera, e incluso Schall, aunque este último tan sólo actuase así en algunas obras realizadas de manera especial para un tipo de clientela que no era el habitual en la pintura galante. No podemos olvidar, por otra parte, que también el delicioso Fragonard llegó a tocar con relativa frecuencia algunos de los temas escabrosos, pero siempre con un tacto y una levedad que le quitaba hierro al asunto. A decir verdad, ni el propio Watteau logró evitar ese peligro recién llegado a París, pero su «caída» no fue grande y duró poquísimo tiempo. Se rebeló además Watteau contra el fácil recurso de la repetición de tipos, en el que cayeron algunos otros de sus más valiosos herederos. Lo que hizo fue, por tanto, mucho más importante que inventar un género. Llevó a su máxima altura una tendencia de la sensibilidad que era casi exclusiva de la pintura francesa y marcó con su sello las tres cuartas partes del siglo XVIII comprendidas entre 1715 y 1789.

2. El hombre

Valenciennes, en las proximidades de Lille, se halla en el cogollo de las zonas flamencas del norte de Francia. A pesar de ello, el temperamento y los gustos de Watteau no tenían mucho de flamenco. Era un hombre tímido, sin la gozosa exuberancia de Flandes y sin la muy vital pasión flamenca de apurar hasta la saciedad los placeres tumultuariamente inocentes. Ni le gustaban los grandes banquetes, ni corría detrás de las mujeres, limitación vital en la que influía una débil salud que le hizo morir a sus 37 años, a la misma edad que los españoles Rosales, Fortuny y Nonell, siglo y pico más tarde. El sexo que le atraía era más el de sus sueños que el de su escasa experiencia personal. Se imaginaba además el amor como algo lleno de encantamiento, altamente refinado y lírico en las mansiones señoriales, lo que distaba bastante de parecerse a la grosera realidad del libertinaje que imperaba en el círculo de Felipe de Orléans, cuyos primeros seis años de regencia coincidieron con los seis últimos de la vida de Watteau. La nobleza francesa y el entorno burgués que la imitaba no era menos libertina que el regente, pero no se le puede discutir su refinado buen gusto (expresión muy del siglo XVIII), ni que, en medio de la frivolidad, no dejase de intentar enterarse —aunque tan sólo fuese en la superficie— de las últimas novedades científicas, que leía a menudo en manuales de divulgación. A ello se unía que su gusto por el arte, más sensible y, a poder ser, insinuante, era sincero y que fue tan sólo unos años después de la muerte del pintor cuando se buscaron platos más fuertes, pero nunca enteramente groseros. Esta ambivalencia de una clase que, a diferencia del

regente, valoraba, sin renunciar a su sensualidad, los «placeres» de la cultura y del arte, hizo que Watteau, aunque no llegase a enriquecerse, disfrutase de un público que podía apreciar con conocimiento de causa la originalidad, distinción y calidad de su pintura, situación ventajosa que, debido a algunas de las limitaciones de su carácter, no fue capaz de aprovechar de una manera satisfactoria.

Nacido en una familia modesta, era Watteau el cuarto y último de los hijos de un carpintero. Desde su infancia había demostrado unos enormes dotes de dibujante, lo que hizo que sus padres lo animasen a hacerse pintor y lo pusiesen a los once años de aprendiz con el único de relativo renombre que había en Valenciennes y que se llamaba Gerin. Esta decisión de los padres de Watteau no debe causar asombro. Antes y después, muchos padres se opusieron a que sus hijos fuesen pintores porque ese oficio los exponía a morirse de hambre si carecían de genio. La situación de finales del siglo XVII era en Francia muy diferente. La pintura estaba de moda y la demanda superaba a la oferta. Los burgueses y los nobles enriquecían sus casas con toda clase de adornos y pinturas y las decoraban con relativa profusión. El pintor que no vendiese sus cuadros podía decorar mansiones nobiliarias o de la alta burguesía y realizar grabados, cuya difusión rentable estaba prácticamente asegurada. No fue, por tanto, una elección con riesgo la de los padres. Watteau podría prestarle mucha más ayuda a la familia siendo pintor que carpintero, como su padre.

A los 17 años se dio cuenta Watteau de que poco más que los rudimentos que le había enseñado Gerin podía aprender en Valenciennes y se marchó a París, con la esperanza de abrirse rápidamente camino. Comenzó fabricando para un chamarilero del Pont Notre-Dame imágenes de santos, en especial de San Nicolás, que era el que tenía más demanda. Poco después conoció al grabador y galerista Mariette, quien le presentó al pintor Claude Gillot, autor de decorados para la Opera de París. El negocio era rentable y Gillot no sólo tomó a Watteau como ayudante sino que se lo llevó a vivir con él a su casa. Estuvo allí tres o cuatro años, hasta que Gillot se sintió celoso de que Watteau fuese ya más admirado que él como pintor y como decorador y acabaron separándose. A pesar de esos celos, los cuadros que hizo Watteau en casa de su patrón no sólo eran indignos, en parte, de su talento y de su sensibilidad, sino que en algunos de ellos había un humor directo que era del gusto de la pequeña burguesía que los compraba, pero nada representativo de la refinada sensibilidad de su autor.

Los celos de Gillot salvaron al joven pintor de la inautenticidad. Tan pronto como lo dejó conoció a Claude Odran, decorador del palacio de Luxemburgo y colaboró con él en varias decoraciones para edificios cortesanos. Pudo además visitar las colecciones reales y conocer los lienzos de Rubens, que lo deslumbró, pero a quien no imitó, a pesar de que le señalaba su camino ideal. Comprendió entonces que tenía que seguir estudiando y se inscribió como alumno en la nueva academia, más avanzada, que estaba a punto de desbancar a la antigua de San Lucas, muy tradicionalista, pero dotada igualmente de un profesorado eficiente. Optó al premio de Roma y no lo ganó. El segundo lugar no le consoló porque le cerraba el camino para el viaje de estudios a Italia. No fue la única vez que fracasó en este empeño, pero tuvo una gran compensación en su segundo fracaso, cuando contaba 28 años tan sólo

Había seguido una de las campañas de Luix XIV en Flandes y pintado a los soldados en sus quehaceres diarios —rapiñas, descansos, etcétera—, sin idealizarlos, pero con una precisa notación que era la vida misma. En uno de ellos un soldado le hace cosquillas a una moza que se esconde tras un matorral y simula defenderse, muy complacida de verse en el compromiso de hacerlo. Es un anticipo de la pintura galante que reinventaría poco después. Esta segunda vez que le denegaron el premio de Roma, al que había que concursar con pintura de historia a la antigua usanza, fue en 1712. Había presentado dos de sus cuadros sobre los soldados en guerra. No eran grandielocuentes y no reunían las condiciones. Watteau los colocó un poco extraoficialmente en una de las salas. Los académicos los vieron y le concedieron por unanimidad algo más importante que el premio de Roma. Lo eligieron miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes. Faltaba un requisito, no obstante. El nuevo académico estaba obligado a pintar antes de un año su cuadro de ingreso. Watteau tardó tantos años en decidirse a pintarlo que estuvo a punto de perder el honor que tan inesperadamente había conseguido. Este rasgo y los tres autorretratos que pintó un par de años después de su conversión en «inmortal», nos sirven tal vez para conocer algunas de las virtudes o limitaciones de su carácter.

Los tres autorretratos son de tres cuartos de perfil y constituyen tres excelentes piezas pictóricas, pero el hombre que aparece en ellos no tiene nada de agraciado. Eso prueba que ese hombre más bien feo no era presuntuoso y que, como comentaron los Gall, amaba ante todo la verdad. Los ojos llaman la atención desde el punto de vista psicológico: son de una timidez casi enfermiza y producen la impresión de que Watteau le tenía miedo a la vida y al trato con los demás hombres. La mirada es indefinible. Parece que quiere decir algo y que no sabe encontrar las palabras. Se le nota además un encogimiento, extraño en un hombre que ha conseguido ya la consagración oficial, aunque no todavía el bienestar económico. Hay además un envaramiento extraño en los tres, falta de soltura que contrasta drásticamente con la gracilidad alada de sus fiestas galantes y de todas las restantes figuras que pueblan sus lienzos de plenitud. Este hombre tímido y solitario pinta apasionadamente y rehace los cuadros que no lo contentan, pero no halla tiempo para realizar el lienzo que la Real Academia de Pintura exige para la toma de posesión. ¿Es que despreciaba Watteau el honor que tan fácilmente había obtenido? Nada autoriza a pensarlo, ya que demostró taxativamente su contento por haberlo recibido. ¿Será, entonces, que le aburría pintar un lienzo que debería tener un empaque muy diferente de la fluidez espontánea de su mejor pintura? Esto último es más posible, pero tampoco parece la verdadera razón. Esta debe radicar en que, consciente o inconscientemente, Watteau se sentía obligado por su superego a ofrecer en su obra su propia verdad, la de sus ensoñaciones y su transfiguración del mundo y no aquello que no se avenía con su carácter. Puso así continuamente en peligro sus honores oficiales y su economía. La elección para la Real Academia le valió abundantes encargos, pero existen sobradas pruebas de que jamás supo pedir por un cuadro el precio al que tenía derecho y de que hablar de dinero le producía una tal confusión que prefería que le pagasen una miseria antes de pasar la vergüenza de discutir sus honorarios.

A estas limitaciones hay que añadir algunas otras en las que Watteau, tan diferente

de Rousseau y de Dostoyevski, me hace pensar a menudo en ambos. En la Francia de los dos primeros decenios del siglo XVIII, los salones, dirigidos por damas de alto rango y real o ficticio interés por la ciencia, la cultura y el arte, no tenían todavía la enorme importancia que alcanzaron a mediados de dicho siglo. A pesar de eso, era aquélla una sociedad en la que la mujer daba ya la tónica y podía contribuir con sus encargos o su propaganda al lanzamiento de cualquier escritor o artista que no fuese totalmente mediocre. Había que hacerle, por tanto, la corte a las grandes señoras, que no sólo tenían el capricho de posar no demasiado vestidas, con disfraces de ninfas o de diosas helénicas, sino que, pasada en Francia la moda de la decoración al fresco, preferían colocar en las paredes de sus mansiones grandes espejos dorados y pequeños cuadros. Los conversadores brillantes y con «esprit» se hallaban en mejores condiciones para conseguir su favor, pero también eran bien vistos los hombres sencillos que sabían hablar con interés de sus conocimientos o de sus trabajos. Lo inaceptable era quedarse callado como un pasmarote o expresarse con una rudeza, una vacilación o una sinceridad que se saliese de las reglas establecidas.

Para una persona que no supiera comportarse en ese ambiente, sometiéndose a sus convenciones indiscutidas, no habría damas que la auspiciasen. Si era pintor, podrían comprarle algún cuadro que las complaciese en extremo, pero no harían gran cosa para auparlo en el concepto del público. A Rousseau, su «gaucherie» en las relaciones sociales le valió más enemistades que todo cuanto en sus libros podía socavar el orden establecido. Decirle la verdad a Madame d'Epinay convirtió en enemiga implacable a una protectora entusiasta. A Dostoyevski le pasaba lo mismo en un ambiente tan diferente como era el de los salones decimonónicos de Moscú y San Petersburgo. Nadie tiene derecho en esos ambientes a ser diferente de quienes los hacen posibles. La inadaptación de Watteau no era tan grande como la de Rousseau, que era un neurótico que creía, con su manía persecutoria y su ingenuidad, que tenía más enemigos que los que realmente tenía, ni se parecía a la de Dostoyevski, quien desde su trasfondo místico se hallaba perdido en medio del mundo y suscitaba necesariamente hostilidades y devociones intensas.

El caso de Watteau y su relativo fracaso social no llega tan lejos, pero en el fondo los tres tenían el mismo problema, fruto de un sentimiento o un complejo de culpabilidad que halló su castigo en el masoquismo social. En el caso concreto de Rousseau sabemos por sus confesiones que su masoquismo no era tan sólo social, sino también sexual. De Dostoyevski sabemos lo mismo por algunas escenas de sus novelas y por su correspondencia personal. Lo que en este contexto nos interesa es, no obstante, el masoquismo social, en el que los tres coincidían. Rousseau no sólo supo evitar a sus enemigos, sino que con su conducta, tan minuciosamente relatada en las Confesiones, hizo inconscientemente todo lo posible para atraérselos y se dejó explotar o suplantar por muchos de sus supuestos amigos y por la familia de su mujer. Dostoyevski estuvo a punto de destruirse dejándose comprometer absurdamente en una conspiración inviable que lo condujo al presidio de Siberia, y arruinándose luego múltiples veces con su pasión por el juego, y siendo además explotado —igual que Rousseau— por la familia de su hermano y por la de su primera mujer. Watteau perdió o dejó escapar muchas de sus oportunidades por no hacer las cosas a su debido

tiempo o a causa de su embarullamiento en sociedad o de su inseguridad vital. Incluso el cuadro que presentó, ¡al fin!, para su ingreso en la Real Academia de Pintura no le entregó hasta 1717 (¡con cinco años de retraso!) Era una obra maestra (nada menos que «L'Embarquement pour Cythère», una de las más prodigiosas pinturas del siglo XVIII), pero que apenas se adaptaba a lo que era de rigor en esos casos (pintura de historia, bodegón o paisaje). Afortunadamente, el buen sentido de sus compañeros de Academia se fijó tan sólo en la extrema calidad y distinción de la obra y no tuvo en cuenta viejas convenciones. El éxito fue total, unánime, sin que nadie le regatease los merecidos elogios, pero la cosa hubiera podido haber terminado en un fiasco si sus compañeros de academia hubiesen tenido un espíritu menos abierto que el que por fortuna demostraron tener.

Watteau no ha hecho jamás en su correspondencia ninguna alusión a sus vivencias íntimas. Tampoco las bastantes numerosas personas que se ocuparon de él hablaron nunca de su vida privada. Ensoñaba a las mujeres, pero temía acercarse a ellas y se daba por supuesto que carecía de todo ligamen amoroso. Tan sólo Argenville, que parecía conocer bien su vida, escribió que «su sirvienta, que era hermosa, le servía de modelo». La frase se refiere a la vida de Watteau hacia 1715 y la modelo aludida es la que posó para la Antiope, de «Júpiter y Antiope», y para «El aseo», pero ni eso tan siquiera da pie para sospechar que hubiese entre pintor y modelo una relación de otro tipo. Es casi seguro que le temía a las mujeres y que este temor y su conocida timidez invencible podían hallarse también relacionadas con un masoquismo no sexual, sino social.

En aquellos días, Watteau había entablado en 1715 una amistad sincera con su mecenas Pierre Crozat, uno de los más importantes banqueros del siglo, tesorero oficial de Francia, amigo íntimo del regente y —sobre todo— un grande e inteligente coleccionista de arte, en cuya colección había tan sólo obras de máxima calidad. El acceso a las colecciones de Crozat, quien le prestó además una de sus varias residencias para que se instalase en ella, le permitió a Watteau conocer a los grandes maestros de Venecia, que le causaron una impresión tan grande como la que antes le había causado Rubens. Desgraciadamente, Watteau había contraído ya la tuberculosis pulmonar, de la que moriría poco más tarde. Está en la plenitud de su gloria, pero un cuadro como «L'Amoureux timide», del Senado de Madrid, que representa a un joven que, sentado en el suelo a los pies de su adorada, esconde los ojos bajo el sombrero, inclina la cabeza y deshoja unas flores, nos parece su autorretrato espiritual. Para que sus problemas se compliquen todavía más, se entera de que hay en Inglaterra un médico que cura la tuberculosis y allí se dirige lleno de esperanza, pero no sólo no consigue nada positivo, sino que la niebla de Londres agrava su mal. Era el año 1720. A su regreso pinta en casa de su amigo, el galerista Gersaint, a donde se había retirado, su gran cuadro «L'Enseigne de Gersaint» y muere al año siguiente. Poco es, por tanto, lo que sabemos de él, pero su pintura habla por sí misma.

3. La obra

Watteau estaba convencido de que él era mucho mejor dibujante que pintor. Es posible que tuviese razón en esta apreciación suya, porque sus dibujos tienen un tal nervio, una tal economía de medios, un ritmo tan condensado, un trazo tan ágil y tan lleno de quiebros sutiles y producen una tan abocetada sensación de veracidad, que cabe considerarlos como uno de los más grandes dibujantes de todos los tiempos. Los dibujos que realizó con tres lápices de tres colores unen a sus virtudes de dibujante las de gran pintor. Tuvo, es cierto, detractores, pero afirmaciones como las de su coetáneo Mariette en su «Abecedario» de que «ponía finura en su dibujo, pero nunca logró dibujar un estilo elevado» y de que «no se preocupaba de pintar con limpieza», lo que, «unido al uso del óleo graso, ha perjudicado mucho a sus cuadros», son tan desmedidas que exigirían, por otra parte, que se nos aclarase antes en qué consistía ese «estilo elevado» que parece ser que no poseía. A la pintura y al dibujo hay que juzgarlos como pintura y dibujo y no en virtud de unos cánones y valores que se objetivan en otros tipos de actividades humanas y no en las artísticas. Un cuadro que haga la apología de la recoleta vida de una familia honesta es moralmente más valioso que otro que haga la del asesinato, pero este último, si es obra de un pintor de genio, será mucho más valioso en cuanto pintura que el anterior si lo ha realizado un artista mediocre. Menos mal que ante tantas incomprensiones puede consolarse el admirador de Watteau, recordando cómo Elie Faure lo considera justamente como «un rey del espíritu» y cómo se extasía recordando que «los rosas apagados y los azules pálidos tiemblan como su pobre alma». Hoy se suele aceptar que, exceptuados Goya y Tiepolo, no hubo en el siglo XVIII ningún otro pintor que lo igualase o lo superase, punto de vista que me atrevo a suscribir. Hay estudiosos —en especial en Francia— que lo consideran incluso superior a Tiepolo. Fuere lo que fuere, lo que le ha conquistado una inmensa fama que, tras un breve declive impuesto por una reacción puritana, crece de nuevo de día en día, fue su pintura y no sus dibujos o sus grabados. No vale la pena, por tanto, renovar ahora la discusión de si fue mejor dibujante que pintor. Su pintura creó de verdad un nuevo clima que ni los dibujos ni los grabados hubieran conseguido por sí solos que conquistasen a Francia durante setenta años. Hoy podemos darnos cuenta además de que ese «óleo graso» que le fue reprochado le permitió crear unas superficies que eran paradójicamente tenues y consistentes, suntuosas de materia e irradiadoras de una luz en la que se daba una nueva paradoja.

La unificación de la perspectiva fue una conquista definitiva de las señorías del norte de Italia entre finales del siglo XIII y principios del XV. Se trata de un valor adquirido, que constituye ya una de las constantes de la cultura occidental, lo que no quiere decir que no se la haya conculcado alguna vez, tal como sucedió, por poner un ejemplo evidente, en el cubismo analítico.

La conquista de la unidad de iluminación fue más lenta, pero alcanzó su primera plenitud en Venecia, en una progresión ininterrumpida que se extiende desde Bellini hasta Veronés, pasando por Giorgione, Correggio, Ticiano, que fue su mediodía exacto, y Tintoretto. Luego Velázquez y Rembrandt llevarían a su perfección última esa unificación de la perspectiva aérea, pero Watteau no parte de ellos, sino de los

venecianos. Hay en sus lienzos una perfecta unidad de iluminación, pero también, como en Ticiano, una segunda luz (esa era la segunda paradoja), que surge desde la delicia de sus cuerpos desnudos y que nos parece casi comestible en su vibrátil palpabilidad. En su «Juicio de París», en la Antiope, en los escotes de las damas, esa luz se adentra en el ambiente y vibra con una emoción similar a la que puede tener en la «Danae», de Ticiano, obra que Watteau no conocía, pero que le hubiera entusiasmado si hubiera podido verla. Hay algo más en la luz de Watteau que, con una perfección similar, se dio tan sólo en Ticiano y en Rubens. Son tres maestros que prefieren las tonalidades calientes a las frías, pero sin exceso. En Watteau hay finísimos verdes y azules y algún que otro azul con reflejos violetas, pero, al igual que acaece en el interior de las catedrales góticas, cuando la luz atraviesa la pintura translúcida de las vidrieras, todo se halla, sea ésta cálida o fría, envuelto en una luz dorada y tibia que le presta un alma aleteante a los restantes colores.

Una gran parte de la magia de Watteau se debe a esa luz, pero también a algunas pinceladas sabiamente desunidas a la manera final de Venecia y no a la de Velázquez o Jordaens. La luz se agarra a esas pinceladas en los cuadros más vibrados y se irradia desde dentro hacia afuera en ondas imaginarias en los de materia más unida. A ello hay que añadir el sabio desdibujamiento de las figuras, la palpabilidad de los follajes, atravesados por luces en gradaciones sumamente sutiles, el encanto habilísimo de la composición, emotivamente descompensada, y la vibrante multitonalización —después de Velázquez, es cierto, pero mucho antes que Constable y que Delacroix—, que hace que ninguna de sus superficies de un solo color —pero con incontables alturas tonales— resulte monótona. En pocos pintores se dan juntos tantos aciertos, pero hay además lo inefable, lo que Watteau consigue en estado de gracia y sus seguidores en virtud de una fórmula. Quien quiera comprobarlo que compare cualquier cuadro de Watteau con cualquiera de su aburrido discípulo Pater. Son iguales en todo: en la densidad del follaje, en las actitudes de las figuras, en la suntuosidad de los cuerpos. Son iguales en todo —repito—, pero a los «watteau» pintados por Pater les falta el duende y la luz milagrosa y a los pintados por Watteau le sobran a raudales.

4. Evolución y nota final

¿Cómo llegó Watteau a conseguir esta jugosa y elusiva perfección recién recordada? ¿Cómo llegó a ser él mismo a pesar de su deslumbramiento, primero ante Rubens y luego ante Ticiano? Hay una anécdota de Flaubert que nos lo aclara, caso de que el genio, como sucede con Watteau, esté probado que existe: «Maestro —le preguntó una vez una dama entusiasta de sus novelas—, ¿cómo hace usted para que le llegue la inspiración?» «No hago nada, señora —le respondió Flaubert—, me limito a sentarme todos los días ocho horas delante de mi mesa de trabajo y la inspiración acaba por llegar antes o después.» A Watteau le sucedió lo mismo. Trabajaba como un forzado. Hubo algún año en el que pintó más de cincuenta cuadros. Destruía o rehacía lo que le dejaba descontento y no ponía a la venta, ni exponía una sola obra que no hubiese alcanzado la inconfundible calidad que le exigía a todo cuanto dejaba salir de su

estudio. En esto era incansable, pero tan descuidado en otros aspectos que ni firmó ni fechó la mayor parte de sus pinturas. Son inconfundibles, no obstante, y cuando algunos comerciantes le pusieron, tras su muerte, la firma de Watteau a algunas de los de Pater, fueron muy pocas las personas sensibles a las que pudo engañar aquella superchería. La mejor firma de Watteau la constituye la maestría con duende de su pintura.

La evolución total de Watteau puede dividirse en tres períodos, de los cuales tan sólo el último tuvo una real importancia renovadora. Cuando estaba en casa de Gillot trabajaba —¿Qué otra cosa hubiera podido hacer si apenas había visto otra pintura?— a la manera de su maestro. Once años mayor que Watteau, había nacido Gillot en Langres, pero no tenía mucho de francés, ni en sus preferencias pictóricas ni en su manera de pintar. Su entusiasmo por las representaciones de los comediantes italianos, que le contagió a Watteau, fue posiblemente lo único valioso para el futuro de su pintura que fue capaz de legarle a su joven colaborador. A pesar de su italianismo, pintaba a veces Gillot con una minuciosidad flamenca a la antigua usanza, reflejo de la fluctuación tradicional de la pintura francesa entre el Norte y el Sur, entre Flandes y Venecia. Dicha fluctuación pasó a través de Gillot a algunos de los lienzos del joven Watteau, pero el encuentro con Audran le abrió otros derroteros cuando su nuevo amigo le encargó que decorase el Gabinete del Rey, en el Castillo de La Muette.

La segunda etapa se abrió con el antedicho encargo y se extendió desde 1709 hasta 1717. Lo peor de su comienzo fue que lo que tenía que pintar Watteau en el Gabinete real eran 30 figuras de chinos y de tártaros, «bobadita» muy de moda en aquellos días, pero en la que no podía dar la medida de su capacidad. De todos modos, la preparación de fondos en blanco y oro para las decoraciones de Audran y la ejecución de sus «chinerías» le permitieron hacer mano y ganar seguridad en la pincelada y en el modelado. Vio además los extraordinarios Rubens de la Galería Medicis, en el palacio de Luxemburgo, y se hallaba presto para iniciar una nueva búsqueda. Fue ésta la de los cuadros militares que pintó tras su primer fracaso en el premio de Roma. El gran Rubens, muy flamenco de carácter, estaba, como todos los flamencos de entonces, bastante venecianizado y, a pesar de la opulencia de sus luminosas mujeres, se parecía en espíritu más a Ticiano que a cualquier maestro flamenco dos siglos anterior. Watteau no sólo conoció así la mejor pintura que Flandes había producido, sino también una parte de lo que Rubens había asimilado y reelaborado.

Los cuadros de la guerra se convirtieron en la naturalidad más neutral. Watteau dejaba constancia de aquello que veía, pero lo hacía con un toque con más nervio y una materia más jugosa que los que había llegado a alcanzar en los tiempos del influjo de Gillot. Siguió pintando además sus queridos cuadros inspirados en la comedia italiana, pero también aquí hubo un perceptible avance en soltura y refinamiento, que superaría de nuevo en la etapa final. Entre 1697 y 1716 —coletazos últimos del puritanismo postizo de Luis XIV—, la comedia italiana, considerada inmoral, había estado prohibida en Francia, pero ello no había hecho otra cosa que intensificar la nostalgia de su Colombina y su Pantaleón, su Pierrot y su Arlequín, y le deparó a los pintores que, como Watteau, se sentían atraídos por ella, un tema de seguro éxito entre sus numerosos secuaces. Realizó además durante esta etapa intermedia algunas

obras con pretexto mitológico, entre las que ocupa un lugar de excepción el «Júpiter y Antiope», prodigio de sensualidad distinguida y de materia embebida en luz.

La tercera etapa se inicia en 1717 con la versión de «El embarque para Citerea», del Museo del Louvre, ligeramente modificada en la del palacio de Charlottenburgo, del año siguiente. Obra de formato más bien grande (184 × 149 cm.), no tiene aparentemente la más mínima relación con su nombre, lo que exige una interpretación simbólica, que es, por otra parte, claramente legible. De los dos mitos sobre el nacimiento de Venus, Watteau eligió como Botticelli el de su surgimiento de la espuma del mar, cuando éste ha sido fecundado por la caída de la sangre de Urano, mutilado por su hijo Cronos. Venus surge sobre una concha ante la isla de Citerea, en el mar Jónico, y se va luego a vivir a Chipre, pero nada de esto figura, ni tan siquiera con una leve alusión, en el lienzo genial. Lo único que allí aparece es una fiesta galante, la primera de las fiestas galantes con las que Watteau instaurará en Francia un género nuevo, inspirado en una curiosa costumbre entonces en boga. Consistía ésta en que grupos de parejas de enamorados se reunían en Francia desde varios decenios antes de Watteau en los bosques y en otros parajes amenos y pasaban allí sus días de asueto tañendo sus instrumentos musicales y comiendo al aire libre. Se trataba, en suma, de una excursión, pero reservada para los enamorados correspondidos. No es algo que quepa, en su interpretación pictórica, comparar con una «Bacanal» como la de Ticiano o la de Rubens, ya que las parejas de Watteau, aunque con algunas actitudes maliciosas, no solían pasar de leves insinuaciones. Hay, no obstante, en Italia otros precedentes de las fiestas galantes de Watteau, que sus autores solían denominar fiestas o conciertos campestres. El veneciano Giorgione pintó uno de estos conciertos, que incluso en el modo de tratar las hojas de los árboles y en algún desnudo, visto casi de espaldas, se parece bastante a una de las fiestas galantes de Watteau, a la que éste le dio precisamente el nombre de «Fiesta campestre» y que es una de las pinturas más deliciosamente evocadoras de su etapa de plenitud.

Si las fiestas galantes no tienen nada que ver con el nacimiento de Venus: ¿Por qué el lienzo que inicia la serie se llama como se llama? La razón parece sencilla. Todas aquellas parejas deliciosas que pueblan la obra se han embarcado, en efecto, en búsqueda de una Citerea ideal, camino de un amor que no suele existir, pero que puede, en la pintura y en la imaginación del pintor, hallarse libre de toda espina y transcurrir en un ambiente de égloga garcilasiana, con una plenitud delicada de distinción, cortesía y encantamiento.

En la versión del embarque de 1717, se ve el mar al fondo y los personajes parecen dirigirse hacia la playa que se adivina, pero no existe un solo barco que justifique el título. En la versión de 1718 Watteau corrigió esa «anomalía» y, aunque en ella lo que se adivina es que debe haber un mar al fondo, se puede ver claramente el palo mayor de un barco con un gallardete en lo alto y unos deliciosos angelillos que se encaraman al mismo o vuelan a su alrededor o tensan las cuerdas. No todas las figuras se dirigen, por otra parte, hacia el mar, sino que algunas continúan la fiesta galante en actitudes cortesano-amorosas, luciendo sus suntuosos trajes de pinceladas largas y multitonalizadas, que contribuyen acertadamente a la voluptuosidad lujosa del conjunto. Los Gall hicieron notar con mucho acierto a propósito del sistema compositivo que empleó

Watteau en la versión del Louvre, de 1717, que toda la composición se organiza desde una sola diagonal que parte del ángulo superior izquierdo y termina (o viceversa) en el inferior derecho, tipo de composición que aunque resulte anómala en la pintura occidental, no deja de tener algunos antecedentes menos marcados, tales como la «Leda con el cisne», de Correggio, la «Caída de Faetón», de Rottenhamer, o el «Narciso», de Poussin.

En las culturas como la grecorromana, la occidental o la bizantino-ortodoxa, en las que se escribe de izquierda a derecha, los ojos se han acostumbrado a comenzar a ver los objetos desde su parte izquierda y, en los cuadros, a hacerlo desde el ángulo inferior en dirección al superior del lado derecho. Esto explica que una composición como la de la primera versión de «El embarque para Citerea», exija del espectador un mayor esfuerzo de atención que, unido al que le impone la asimetría, cromáticamente compensada, intensifica el efecto de la obra. Watteau no empleó tan marcadamente este recurso en la segunda versión, en la que la banderola del mástil sirve para crear una segunda diagonal que organiza así el cuadro sobre una cruz de San Andrés, sumamente flexible. La diagonal única que recordaron los Gall en la primera versión, no es, por otra parte, el único elemento compositivo de radical importancia. La manera como los personajes se ordena formando un arco —casi una especie de puente abombado— que se eleva en el centro del cuadro, hace que, desde dicho punto, en el que se halla de pie la pareja que centra la obra, descienda una media diagonal hasta el ángulo inferior izquierdo, con lo que la innovación de Watteau se convierte todavía en mucho más sutil, máxime si se piensa en el efecto compensador que, en lo alto del lado opuesto, ofrece la aglomeración de árboles de cromatismo menos cálido y más unido. Esta maestría compositiva no creo que tenga parangón en ninguna otra obra del siglo XVIII, excluidas, tal vez, algunas —no muchas— de Tiepolo y Goya, bastantes decenios más tarde.

Al mismo año del embarque pertenece «El indiferente». De esa misma fecha o uno o dos años posterior es «La gama del amor» y de una fecha incierta, no demasiado lejana de las anteriores, «El paso en falso». De 1719 son el «Gilles» y «El Mezzetin», inspiradas ambas en las actuaciones de los comediantes italianos. A comienzos del corto período debió pintar Watteau «La fiesta veneciana». A mediados del mismo, «Los Campos Elíseos». Finalmente, proeza asombrosa de un moribundo, pintó en 1720 su obra de mayor formato y más ambiciosa composición: «L'Enseigne de Gersaint», que no es ya una fiesta, sino el interior de una galería de arte con muchos cuadros en las paredes y unos cuantos empleados y compradores de ambos sexos. Son, en unión del embarque, sus obras más representativas posiblemente.

«El indiferente» hace honor a su título, pero es también un espécimen de hombre banal, presuntuoso y muy representativo de la frívola alta sociedad de la Francia dieciochesca. La economía de elementos con la que Watteau sugiere todo esto es impresionante. Todo está insinuado con una gama atemperadamente cálida y unos «frotados» tenues de color, que tienen algo de abstracción lírica. La luz y la distinción innegable del protagonista banal, contribuyen a la sensación de ambigüedad que produce esta obra, a imagen y semejanza del siglo en que fue pintada. Pertenece al Museo del Louvre.

En «La gama del amor», la composición perfecta sobre dos diagonales hace aplomada y serena la composición. Watteau sabía elegir en cada caso de manera infalible la composición más idónea y acertó como siempre. Más que un puro juego galante, es un cuadro con mucha ternura, amor «sensato» y espontánea afabilidad. La gama es tibia, más que cálida, y los rosas que tanto complacían a Faure, unidos a las actitudes tan dignas como naturales, contribuyen al encanto diferente que produce esta apaciguada pintura. Pertenece a la Galería Nacional, de Londres.

«El paso en falso» es una delicia, la gran delicia entre todas las insinuaciones maliciosas que con una discreción ambigua deja Watteau a mitad de camino entre él es y el no es. Tan parca en recursos como «El indiferente», sólo muestra una joven vista de espaldas, a la que un muchacho le ayuda a levantarse tras una caída, al mismo tiempo que la abraza respetuosamente para mejor sostenerla. Todo lo que pueda suceder luego debe imaginarlo el espectador. La armonía de los colores muy compuestos y la luz atardecida y unida hacen más propicio el momento. Todo sucede en un mundo de gracia y misterio, en el que el empaste es suave y el cuello esbelto de la jovencita digno del Parmesano. Pertenece al Museo del Louvre.

«Gilles» es un retrato de gran formato, pero los Gall están convencidos de que lo que pintó allí Watteau fue su autorretrato. El ambiente es el de la comedia italiana y el título está tomado de ella, pero no por eso se invalida la opinión de los Gall. La mirada fija, atónita, pero llena de vida interior, podría ser, en efecto, la de Watteau, captada aquí con una libertad mayor que en los antes recordados autorretratos. La sinfonía de blancos del personaje central, se armoniza perfectamente con el trasfondo de árboles y figuras recostadas que la realza. Pertenece al Museo del Louvre.

Al mismo grupo de obras —pero ésta es seguro que no es un autorretrato— pertenece la que representa al doctor Mezzetin, uno de los figurantes clásicos de la farsa. La factura es de una soltura limpia y larga. El personaje le da una serenata a una dama que se pierde en el fondo entre el follaje y que deja en el aire una palpitante interrogación. Pertenece al Museo Metropolitano, de Nueva York.

La «Fiesta veneciana» es, en mi opinión personal, una pintura inspirada en los cuadros vivos (les «tableaux vivants», tan de moda en aquellos años entre los clientes de la pintura de Watteau). El movimiento detenido de los personajes y la ordenación de los grupos así parece indicarlo. Es un cuadro en el que ese colorista extraordinario que era Watteau, alcanzó en los vestidos de algunas damas, deslumbrantes de blancos atravesados por resonancias marfileñas y grisáceas, una de sus cimas. La distinción y la cordialidad se hallan aquí en su punto exacto, pero le hubiera bastado con exagerar una pizca la primera, para haber caído en un principio de cursilería, cosa que en Watteau no sucedió jamás, ni tan siquiera en sus lienzos más exquisitos. Pertenece a la Galería Nacional de Escocia, en Edimburgo.

«Los Campos Elíseos» son, en cambio, una fiesta galante en el más arquetípico de sus sentidos. La dominante caliente se mezcla con colores densos y menos cálidos y el bosque en el que transcurre la fiesta parece envolverlo todo en una luz filtrada de crepúsculo vespertino. Extrañamente la mayoría de los personajes son femeninos y hay grupos de niños que parecen atender a las confidencias que intercambian sus madres. La sensualidad se halla más en los árboles que en los seres humanos y todo

adquiere así un clima transfiguradamente irreal, especialmente en los grupos de figuras minúsculas perdidas en el bosque o en uno de sus claros. Pertenece a la Colección Wallace, de Londres.

«L'Enseigne de Gersaint» (es decir, la muestra o el rótulo del conocido galerista para el que la pintó) es el cuadro más extenso (182 por 308 centímetros) y más ambicioso de todos los de Watteau. Dividido en dos partes de igual tamaño, representa en la del lado derecho a una pareja que contempla un cuadro oval que ha sido descolgado y a una dama que, sentada ante el mostrador, le hace una consulta a los dependientes, y en la del lado izquierdo un embalaje de cuadros, vigilado por la pareja que posiblemente los ha comprado. Las paredes se hallan atiborradas de cuadros pertenecientes a la escuela francesa del siglo anterior. La luz es más bien neutra, pero cae con intensidad sobre un par de vestidos femeninos y sobre la camisa de un dependiente, creando así unos contrastes que contribuyen a la organización del espacio y al equilibrio de los volúmenes. Como obra de género es extraordinaria y como anuncio no parece demasiado comprometido decir que es el mejor que jamás se haya pintado. Asombra pensar cómo este hombre a dos dedos de la muerte y corroído por su enfermedad, pudo encontrar fuerzas para pintar este cuadro tan ambicioso y con tantos problemas compositivos, cromáticos y lumínicos, admirablemente resueltos. La obra la terminó en noviembre o diciembre de 1720. A continuación se retiró ya sin fuerzas a Nogent, en donde murió el 18 de julio de 1721. El cura del pueblo, para el que, sacando fuerzas de flaqueza, había pintado una Crucifixión, le hizo un lavado de cerebro y lo convenció para que antes de morir quemase todos los cuadros con desnudos que conservaba en su poder. La obra recién comentada fue adquirida, igual que otras muchas de Watteau, por el gran Federico de Prusia, su primer copioso coleccionista, para el Palacio de Charlottenburgo.

Hacia 1680 perdió Madrid la capitalidad pictórica del mundo occidental, pero no fue heredada directamente por París. En aquella fecha todas las grandes escuelas europeas atravesaban un momento de agotamiento y en Francia se seguía creyendo que un pintor francés que no terminase su aprendizaje en Italia, no había completado suficientemente su formación. Watteau no sólo le dio un mentís a ese prejuicio, sino que a su muerte, gracias a él más que a ningún otro de sus colegas, era París la capital pictórica del mundo occidental y lo seguiría siendo hasta que poco después de la última gran guerra, fue heredada por Nueva York y Buenos Aires. A su progenie se debe que el siglo XVIII francés haya tenido hasta 1879 una pintura galante que podrá ser todo lo insustancial que se quiera, pero que en un Boucher o un Fragenard alcanzó una calidad, una exquisitez y una picardía que la hacen verdaderamente encantadora. Hubo además en Francia una fineza en el empleo del color y de la materia que fue igualada en otras latitudes por algunas personalidades aisladas, pero nunca, en el siglo XVIII, por ninguna de las escuelas nacionales, considerada cada una como un conjunto unitario. El sello inconfundible de la Escuela de París comenzó a crearse gracias a Watteau mucho antes de que se pudiese pensar que París era una de las pocas ciudades del mundo que podía tener una escuela propia, igual que la habían tenido Florencia, Venecia o Madrid. La escuela que Watteau hizo en parte posible, era más variada en su temática y más audaz en sus experiencias que todas las restantes del siglo que él

Watteau: «Comediantes italianos» (detalle).

inauguró con sus fiestas galantes. Fue, por tanto, uno de los pintores franceses que más influyó (posiblemente, el que más) en el futuro del arte de su país y su herencia perduró en ese refinamiento y ese buen hacer que fueron las notas más distintivas de la Escuela de París desde su formación real en fecha incierta, hasta su casi extinción entre 1945 y 1950.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33
28002 MADRID.