

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'Épinay 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