



sus infinitas modalidades; hasta el siglo XVIII no se inaugura en Francia la industria del encaje negro), llegó a tal punto que había 17.300 obreros y obreras trabajando exclusivamente para este ramo. Igual ocurría con la fabricación de espejos y la industria de lujo por excelencia: la porcelana.

Todo esto no se podía perder. Había que pintarlo. «Se canta lo que se pierde», escribió don Antonio Machado. Se salva lo que se pinta. En este momento ocurre la aparición de Jean-Antoine Watteau. El va a pintar ese placer y ese derroche, que es lo que la superficie de su época le muestra; y la desilusión o el desencanto, que es lo que su propio espíritu adivinó.

Antes de él sólo hay una gran figura en la pintura francesa: Nicolás Poussin (1594-1665), pero del cual aprenderá muy poco. Casi nada. Poussin representa la elevada seriedad que es la aspiración clásica. La magnitud y el orden antiguos. *Et ego in Arcadia*. La nostalgia histórica de un mundo a la vez heroico e idílico. Donde la existencia fluye, viva, pero sojuzgada por la geometría. Ya lo decía bien don Eugenio d'Ors al comparar a ambos pintores en el Museo del Prado: «Si Poussin transforma los árboles en columnas, Watteau los transforma en fantasmas». Este paso de la visión lineal o tectónica a la pictórica o atectónica (que nos definió Wölflin), va a darlo en Francia Watteau. Las líneas y los contornos definidos van a ser reemplazados por las manchas y los bordes difusos y la nostalgia histórica será abolida. El arte ya no será el infalible proceso de una técnica aplicada a temas ideales, sino que se le verá germinar, abrirse y marchitarse a la par de la vida. Será un fenómeno vital. El testimonio. El documento.

Su vida, muy breve, pues nace en 1684 y muere en 1721, a los treinta y siete años de edad, pertenece al final del reinado de Luis XIV. Sus influencias son Rubens y los venecianos. Ticiano y Veronés en particular, de quienes retiene la delicada textura y la tonalidad cálida y brillante. Parece que sufría de una enfermedad pulmonar, y nunca pudo conocer por sí mismo los placeres refinados y las aventuras sentimentales que su pincel inmortalizó. Pero a pesar de esa salud frágil y un carácter hipocondríaco que nos dejan presumir las negligentes alusiones de algunos contemporáneos, dejó una obra considerable en volumen y ejemplar en factura. Sus cuadros no muestran grietas, ni el empaste se ha caído, ni los colores parecen haberse alterado perdiendo su primitivo destello. Se nota que no hubo abuso de aceite para conseguir una efímera impresión de lustror. Persuadido que había de morir muy joven, pintaba sin descanso y febrilmente. Pero fue un maestro escrupuloso, que conoció a fondo su oficio, tomó precauciones y trabajó en soledad y sin prisa mercantil.

Históricamente, él continúa la tradición de pintores que vieron el problema de la pintura como un problema de manchas y no de líneas. El Chiaro-oscuro del que el Corregio es el verdadero creador, y Leonardo con su *sfumato*, el precursor, y pasando por Caravaggio, culmina en Rembrandt. Con esta técnica, un nuevo género aparece, que es creación de Watteau: la *Fête Galante*. Se trata de asambleas de amor en minúsculos y cerrados boscajes—«de culto oculto y florestal»—, sin que anden muy lejos los tañedores de mandolina. Esto podría estar ya en *El Jardín del Amor*, de Rubens, del Prado, o en el *Concierto campestre*, de Giorgione, del Louvre; pero no. Los enamorados puestos en escena por Watteau están casi siempre disfrazados para el teatro. Son actores de la *Commedia italiana*, evadiéndose de la realidad por el teatro, cuya influencia sobre la pintura francesa del siglo XVIII es decisiva. Esta negación de lo espontáneo, de la realidad, es una de las peculiaridades que dan a la pintura de Watteau ese acento inconfundible de diletantismo, de desencanto, de ironía. Tampoco corresponden sus cuadros a un determinado tema o anécdota. Estos siempre son un pretexto para meditaciones pictóricas, divagaciones y especulaciones plásticas; como el célebre *Embarco para Citeres*, por ejemplo. Los impresionistas lograron en sus cuadros hacer un corte fortuito del mundo visible y pasajero. Pero sólo ese instante. Watteau consigue en el *Embarco para Citeres* el desarrollo de una acción, gracias a un ingenioso procedimiento: las tres parejas que ocupan el primer plano figuran, representan los tres momentos de una sola. Si se lee el cuadro de derecha a izquierda, se ve al peregrino arrodillado a los pies de una mujer que, insensible, juega con «el ala aleve del leve abanico»; en el segundo movimiento él logra que ella acepte seguirle, y la tercera pareja encarna la conquista. Es un ciclo, un texto que va de la súplica al consentimiento, de la rodilla en tierra a la dominación. Al fondo, los enamorados se aprestan al viaje. La barca—en torno de la cual revolotean tardíos cupidos—aparece hundida en la bruma crepuscular. Teóricamente es la apoteosis del placer, pero esa apoteosis parece velada por una secreta desesperanza. La desesperanza de una juventud condenada a la gracia y al agotamiento.

El colorido es de un tono ocre muy pálido, casi dorado (1). En él, más que por la vibración de los tonos, la luz que lo envuelve nace del juego del claroscuro. Este lienzo, casi monocromo, es no obstante muy brillante y debe su esplendor a la justeza de los valores. (*Valor*, en pintura, se llama a la combinación de masas claras, de masas oscuras y medias-tintas con abstracción de todo colorido, y

---

(1) Y los colores parecen reposar todos en un lecho común.

cuyo punto de partida no es nunca el negro absoluto, ni su término el blanco puro.) Estas mismas calidades estrictamente técnicas crean el dramatismo, el *pathos*, el estado de ánimo. Las telas de los trajes y las figuras se hallan sin solidificar. Todos los bordes y contornos participan de una fatigada incandescencia. Esa luz que orfebreriza el cuadro, parece que emana no sólo de ese gran foco del ocaso, sino de la íntima contextura de esas dichosas y fantasmales criaturas, que quedan así iluminadas como fanales. La *extrañeza*, el misterio, lo origina esa dorada ebullición que culmina en el abismo del fondo, en el que sólo es posible intuir una evasiva revelación que es el mensaje personal del artista.

En cuanto a la forma en que resolvió el problema de la profundidad, fue el movimiento. Allí todo avanza hacia el interior, hacia esa obra de luz y de espacio. Para llevar la mirada del espectador, en forma imperativa e intencionada ha conducido también la luz, de una pareja a otra, como si fueran encendiéndose, como faroles al atardecer, y con la preocupación constante de evitar la repetición de un mismo *valor*.

En 1911, escribe Rubén Darío una «Balada en loor del Gilles de Watteau». La balada es un poco larga; además, debido a ciertas alusiones, un tanto hermética. Quienes se interesaren en leerla pueden buscarla en las *Poesías completas*, de la Ed. Aguilar, p. 1182. Pocos años antes, otro escritor, desligado y casi antípoda de Rubén Darío, se ocupaba de este mismo cuadro y este personaje que ha intrigado a sucesivas generaciones. Este otro escritor a que me refiero es W. Somerset Maugham, en la p. 81 de *A Writer's Notebook*. Pertenece este cuadro, junto al también célebre e intrigante *El indiferente*, a la serie de Arlequines y Pollichinelles. Arlequines más tristes que los de Picasso; porque lo son, no en la desnutrición y la indigencia, sino en medio del bullicio y la algazara, «mirándolo a uno con cansados y burlones ojos, sus labios temblando. Con una mueca de sarcasmo o un sollozo reprimido ¿quién puede decirlo?» Desligados de la fiesta por un rayo de luz sustantiva, por un secreto personal, por un cerco de luz inviolable.

La tela *El muestrario de Gersaint* es la última obra que él pintó, el año 1721 en que muere. El tema es el interior de la tienda de un *marchand* de cuadros. Tema de tradición flamenca y con un ilustre antecedente: *Le cabinet d'amateur anversois*, un homenaje a Rubens, atribuido a Franken II, llamado el Joven, y pintado entre 1615 y 1617. Pero Watteau ha conseguido tal inmersión en su propio mundo férreo, que desborda el tema de atmósfera comercial y logra hacer de él una variedad de fiesta galante.

Es quizá su más perfecta fiesta galante. Ninguna torpeza ni lasitud en esta última obra de un artista moribundo. Su mano ha sido como siempre *firme y ligera*. Hay allí—como en todas sus telas—ensueño en la atmósfera y vigilia en la ejecución. Los personajes son los mismos, caballeros cortejando damas; y hasta la figura última de la izquierda, de espaldas contra la pared, tiene toda la gracia desgarrada, toda la raza extenuada que hallamos en el Gilles o *El indiferente*. Lo que ninguno de sus seguidores o imitadores, como Lancret, Pater, o Boucher, alcanzaron. Porque todos ellos carecieron de su nobleza, de su distinción y de su genio.

Me propuse despejar una parcela de prejuicios, desconocimiento, o malentendidos sobre un nombre y una época que atrajeron y fertilizaron la mente y la obra de Rubén Darío. Pensé que exponerla con intención didáctica contribuiría a hacer la obra del poeta nicaragüense—al menos en esa dimensión—más inteligible y, por ende, compartible; acrecentando con ello la convivencia. Nuestra convivencia dentro de su orbe. Y esto he tratado de hacerlo aquí en la forma que considero más eficaz: no con autoridad, pero con convicción. En otras palabras: «No dogmática, pero sí categóricamente» (2).

CARLOS MARTÍNEZ RIVAS  
Embajada de Nicaragua  
Bravo Murillo, 28  
MADRID

---

(2) Doctor Samuel Johnson.