

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