

Melancolía: las «fiestas galantes» de Antoine Watteau

Entre las primeras «fiestas galantes» de Antoine Watteau se encuentran las *Capitulaciones y baile campestre de boda* del Museo del Prado (fig. 1), un cuadro que a primera vista podría parecer simplemente una escena flamenca campesina ligeramente idealizada. Se trata de un lienzo bastante temprano y que además ha estado muy discutido, como su compañero, *Fiesta en un parque* (fig. 2), ambos atribuidos durante un tiempo a Pierre Antoine Guillart. En realidad, parece que los dos pertenecieron a Isabel de Farnesio y que desde entonces entraron en las colecciones reales españolas.

No se trata aquí de discutir atribuciones. Se trata, más bien, de intentar hacer una reflexión sobre un género de la pintura del siglo XVIII, la «fiesta galante», decididamente aristocrático y francamente irregular. De hecho, sólo Watteau ha despertado un interés continuado entre escritores e historiadores del arte. Desde la ficción de Walter Pater y la poesía de Verlaine, hasta los últimos estudios de historiadores como Crow, Brysson o Mary Vidal, ha habido muchas miradas diferentes que se han fijado en el pintor francés. Miradas interesadas, probablemente, pero muchas veces también esclarecedoras. No han tenido igual suerte pintores contemporáneos que se dedicaron al mismo tema. Pero es que la diferencia es esencial.

En 1741, un autor anónimo, en su crítica al Salón de Pintura de ese año, describe cómo llega un peculiar grupo de personas hasta la misma puerta de la exposición

en un opulento carruaje con lacayos [llegan] un hombre joven más hecho de ropajes que de carne... un fantasma ricamente ataviado... que sólo estaba vivo gracias al artificio de su vanidad... otra dama de porte altivo y otra mujer más joven, llamativa... que en cualquier circunstancia imaginable podía contar con disparar flechas al cora-

zón de todos los hombres de su entorno... [aunque] uno percibía en ella algo de languidez, una suerte de apatía...¹

Una crítica, sin duda, despiadada para el rococó decadente y aristocrático que se presentaba en el Salón en carne y hueso. Pero puede que todo fuera diferente algunos años antes, o quizás no, quizás esta sociedad, que tantas veces hemos oído acusar de viciada, tuviera ya un cierto presentimiento de su final. No lo sé, pero lo que sí es cierto es que treinta años antes todavía podían intentar librar su última batalla. Aristocrática, por supuesto.

Estamos hablando de la Francia de la Regencia y de parte del reinado de Luis XV, de una Francia que disfrutaba de una buena coyuntura económica y de una prosperidad general que hará decir a un contemporáneo holandés que «la ociosidad de una larga paz hace que [los franceses] se ocupen muy seriamente de cosas que en otro tiempo considerarían indignas de su atención»². No son tiempos de guerra, no son los tiempos en que la verdadera nobleza podía distinguirse de los «advenedizos» gracias a las siempre viriles batallas. Es momento de paz, más femenino, y la «distinción» tendrá forzosamente que tomar complicados y diferentes caminos. Como, por ejemplo, el de integrarse en la confusa categoría de la *bonnêteté*, de la que la «fiesta galante» será la realización visual más completa, aunque tardía³. La *bonnêteté* era una forma ideal de vida que existía con independencia, e incluso en oposición, a las exigencias de la corte, una forma de vida que elevó la marquesa de Rambouillet y su «gabinete azul» y que codificó el caballero de Meré en su tratado de comportamiento a finales del siglo XVII, entronizando lo indefinido y lo ambiguo, la sutileza en la conversación, como esencia del genuino comportamiento aristocrático. La *bonnêteté* es imprescindible para distinguirse de «los demás», de la clase funcionarial, de los arribistas, y consiste en un apartamiento descontentadizo de cualquier interés práctico y en el cultivo de una vida refinada de estudiado ocio, interesada casi con exclusividad en los escarceos amorosos, en las conversaciones privadas, inteligentes, y absolutamente independiente de toda necesidad de cultivar el favor real. Su esencia es el mantenimiento del artificio, y su fin, la resistencia de una nobleza cada vez más desplazada hacia el ocio elegante y las formas íntimas de arte, hacia una forma de vida casi exclusiva, opaca para los de fuera, cuyos límites no son en absoluto franqueables para «cualquiera».

Lo que sí resulta sorprendente es que vaya a ser Watteau, un hombre rural, nacido en Valenciennes⁴ en 1684, dentro de una familia de artesanos y albañiles, medio francesa y medio flamenca, el que sepa, en sus «fiestas

galantes», hacer una adaptación desacralizada y algo nostálgica de toda esta «distinción».

En la mal conocida biografía de Watteau se unen varios factores que de alguna manera pueden explicar la formación de un lenguaje tan peculiar. En realidad, las únicas fuentes que tenemos para recomponer la vida del pintor son los relatos de cuatro contemporáneos y amigos suyos: Antoine de la Roque, que hizo un escrito necrológico en el *Mercure de France* en 1721; su marchante y amigo Gersaint, que publicó unas *Notas sobre Watteau* en el Catálogo de M. Quentin de Lorangen en 1744; el conde de Caylus, que, además de algunos tratados de pintura, escribió su biografía ya en 1748; y, por supuesto, Jean de Julienne, que no sólo hizo un *Compendio de la vida de Watteau* en 1726, sino que además, un año después, consiguió el privilegio de reproducir en exclusiva la obra del pintor. Empezó editando estampas en hojas sueltas que posteriormente se recogieron en dos volúmenes como *Recueil Julienne*, anunciado en el *Mercure* en 1734, pero que no llega a publicarse hasta 1735⁵.

Alrededor de 1702 Watteau llega a París y, después de unos difíciles principios como copista de cuadros, empieza a trabajar, primero, con Claude Gillot (1673-1722), un artista especialmente interesado en el tema novedoso de la Comedia Italiana⁶, y, después, con Claude III Audran.

Audran era, sobre todo, conservador del Luxemburgo desde 1704 (y allí el pintor pudo estudiar toda la serie de *María de Médicis* de Rubens) y era también el diseñador de interiores más importante de París⁷ con su arte relajado, deliberadamente engañoso, alejado de cualquier motivación patriótica o moralizante. En realidad, la popularidad de Audran se basaba en el renacimiento del «grutesco»⁸ y en su insistencia en las posibilidades más lúdicas, más extravagantes y más híbridas de esta modalidad artística. Es decir, como ha señalado Crow⁹, de un modo paralelo a la apropiación de la *Parade* por la minoría aristocrática, los árbitros de la moda favorecieron en su estilo de decoración interior la misma desenfadada combinación de niveles de seriedad y de vocabularios simbólicos. Y fue Watteau quien, en 1712 o 1713, dio el gran paso, verdaderamente original, de proyectar las estrategias de los grutescos sobre un momento aparentemente único en el espacio y en el tiempo: la «fiesta galante». El marco más o menos rectangular y orgánico, aparecerá ahora como un ámbito espacial ajardinado sobre el que se situarán los actores de la viñeta central, mientras los diversos símbolos alegóricos se insertan en la escena como elementos accesorios, instrumentales o de apoyo.

Probablemente Crow tenga razón y Watteau tome la mayor parte del lenguaje de sus cuadros de sus contemporáneos, pero resulta difícil imagi-



narnos las «fiestas galantes» sin la influencia de los flamencos, de Rubens, y de los venecianos, de Veronés. Ya hemos visto las facilidades que pudo tener el pintor para estudiar y copiar a Rubens en el Luxemburgo, y aunque es cierto que su impacto no aparece con espectacularidad en los cuadros de Watteau, y mucho menos en las composiciones, aunque sí en diferentes estudios de desnudos femeninos y de amorcillos que veremos aparecer en algunas de sus obras, también es verdad que para el pintor, la importancia de estos cuadros, tomando un claro partido en la querrela académica entre poussinistas y rubenianos, se hallaba en su técnica, en sus colores exquisitos y en la riqueza de sus óleos. Por lo demás, la «fiesta galante» tiene un origen nórdico también, nada extraño, por otro lado, a la cuna medio flamenca del pintor. En la pintura holandesa del siglo XVII hay, ya desde las primeras dé-

2 Antoine Watteau, *Fiesta en un parque*. 0,48 x 0,56. Madrid, Museo del Prado.

cadras, «reuniones alegres», grupos de parejas dedicadas a la conversación, la música y el baile en jardines o salones. Sin embargo, en esta pintura holandesa del XVII, los historiadores vienen detectando en los últimos años un aspecto moralizante, de aviso a los pecadores, que desaparece en la pintura de Watteau o, al menos, se desacraliza, porque lo cierto es que la idea de la «fugacidad de la vida» es intrínseca inevitablemente a este tipo de temática.

Watteau nunca consiguió ir a Roma, aunque sí ganó el segundo premio de la Academia¹⁰, pero pudo ver pintura italiana, veneciana concretamente, en la enorme colección de su amigo y protector Pierre Crozat¹¹. Se ha mencionado a menudo la influencia de Giorgione y su *Concierto campestre* (que además formaba parte de la colección real en Versalles) por el tema, pero será sin duda Veronés el veneciano que más atraerá a Watteau, por su condición de pintor de fiestas, del lujo, la sensualidad, el color, y por su habilidad para componer grupos coherentes de muchos personajes que charlan, oyen música o descansan de las fatigas de una vida ociosa. De hecho, Watteau estudió a Veronés en 1715, cuando ya era un pintor formado, y veremos cómo la coherencia de sus composiciones a partir de esta época le debe mucho, sobre todo a cuadros como *La comida con Simón*, una obra que Veronés pintó para el refectorio de los jesuitas en Venecia y que posteriormente (1664) la República de esta ciudad ofreció a Luis XIV. Actualmente se conserva en Versalles y en el Museo del Louvre están *Las bodas de Caná*, un tipo de composición muy parecida, aunque más abigarrada.

Como se puede ver, es absolutamente de Veronés la figura en la balaustrada que aparece en *Los placeres del baile* (fig. 3). Hay una cierta unanimidad al fechar la obra hacia 1716-1717, y es un lienzo que nos permite ver a la perfección el modo de trabajar sobre la tela que tenía el pintor, sobre todo si nos fijamos en el traje de la bailarina o en el perro a su derecha, a través de los cuales se puede distinguir la cuadrícula de losas del suelo. Watteau pintó primero el escenario, el paisaje y el suelo y, sobre él, fue añadiendo figuras con una pintura muy ligera, casi transparente que nos llega a hacer pensar si esa idea de fugacidad y melancolía siempre asociada a su obra no deberá mucho a una técnica tan frágil. Todo el grupo de la derecha forma una diagonal que lleva la mirada hacia el fondo del paisaje, mientras la composición se cierra por la izquierda con la mujer de espaldas, que continúa la vertical de la columna y el grupo pequeño que se derrama hacia el suelo. Watteau ha macizado así todo un lado del cuadro y ha dejado libre el otro para destacar lo que, en principio, le interesa más, los bailarines. En cuadros tan evidentes como éste basa Mirimonde¹² su crítica a la lectura habitual que se ha efectuado de Watteau. Mirimonde cree que la supuesta imprecisión de los temas de Watteau, que tanto ha contribuido a acrecentar la



3 Antoine Watteau, *Los placeres del baile*. Londres, Dulwich Picture Gallery.

reputación del artista, sobre todo desde la segunda mitad del siglo XIX, no es tal. Lo cierto es que el tiempo en que vive Watteau es un franco momento de esplendor para la música y la danza, y éste podría ser un buen tema de estudio para un pintor joven, sobre todo, aunque Mirimonde no lo menciona, cuando una de las ideas habituales de la época es la que en 1741 expondrá el padre André en su *Ensayo sobre lo bello*, al afirmar que la vista y el oído son los dos únicos sentidos que participan activamente de la belleza sensible, recogiendo una vieja idea a la que no son ajenas, por ejemplo, las *Venus* de Tiziano. A lo largo de su artículo Mirimonde hace una rigurosa aproximación a Watteau a través de sus temas musicales y de la meticulosa exactitud que el pintor muestra en sus representaciones, básicamente en instrumentos como la guitarra y la flauta, pero al final no podemos dejar de pensar que en los cuadros de Watteau, cosa que Mirimonde también intuye, hay algo más que una plasmación elegantemente visual de los avances musicales de sus contemporáneos. Y ese «algo más» contradice, abiertamente, la afirmación de que son los bailarines lo que más importa a Watteau. Es posible que el tema principal del cuadro sea la conversación en lugar del baile. Lo cierto es que sólo una estática pareja de bailarines está en la pista, y parece que el pintor prefiere movernos a través de grupos de gente que habla y de gente que escucha. De hecho, la pareja de bailarines está descentrada, y el perro, ayudado por la curva del arco superior, con los dos niños que hablan y el joven sirviente, nos introducen con facilidad hacia el primer punto de interés: la mujer vestida de negro, una figura a la que el pintor ha

prestado mucha atención. Está perfectamente enmarcada entre las cariátides y los personajes que la rodean se inclinan atentamente hacia ella, que, a su vez, parece llamar a alguien del lado derecho, dirigiéndonos así hacia el siguiente punto de atención: un grupo de figuras que están ocupadas en su propia conversación, ajenas a la multitud, a los bailarines, a la música o a otros conversadores que las rodean. La última pareja de la derecha nos vuelve a llevar hasta los bailarines y es entonces cuando prestamos atención al lado izquierdo del cuadro, con una masa menos individualizada de parejas y una conversación más viva. Da la impresión de que los aspectos formales de *Los placeres del baile* confirman que es un homenaje al placer de la conversación, aunque lo cierto es que Watteau no utiliza el repertorio tradicional de gestos y expresiones que los pintores desplegaban para representar el diálogo. Aquí, como en *Los Campos Elíseos* (colección particular) o en *Reunión en un parque* (fig. 4), las figuras no gesticulan con las manos, ni tienen claramente abiertas sus bocas. Muchas parecen simplemente escuchar, porque lo que Watteau quiere conseguir es una imagen convincente, no de un diálogo, sino de una conversación generalizada; no de lo que estén diciendo esos personajes en concreto, sino del hecho puro y simple de que están conversando.

Y lo mismo pasa en *La cita de caza* (fig. 5), un cuadro muy aristocrático ya sólo por el tema. Según demuestra Mary Vidal en su convincente estudio sobre las conversaciones pintadas de Watteau¹³, durante el siglo XVIII la conversación fue considerada como un arte y, desde luego, como un modo de mostrar las virtudes aristocráticas asociadas a la *bonnêteté* que ya hemos mencionado, porque es una ocupación que demuestra muy claramente la posición social del conversador, entre otras cosas porque sólo el conversador aristocrático puede perder la mayor parte del día en estos círculos. Pero no es sólo eso. Durante el siglo XVIII hay un cambio fundamental en la epistemología. En la Edad Media y en el Renacimiento, el conocimiento se entendía como algo que existía con anterioridad al pensamiento humano. A partir del XVII, los hombres empezaron a darse cuenta de que ellos mismos eran los creadores del conocimiento y sus organizadores. Por eso, el reflejo del pensamiento a través de la conversación se convirtió en fundamental. «En los siglos XVII y XVIII la existencia propia del lenguaje, su vieja solidez de cosa inscrita en el mundo, se había disuelto en el funcionamiento de la representación», dice Foucault en *Las palabras y las cosas*. Es decir, el lenguaje gana en capacidad de representación y, desde ese punto de vista, es más fácil convertirlo en portador de «significaciones» de alguna manera ajenas al propio lenguaje. La capacidad de los hombres de utilizar el lenguaje como representación puede llegar a convertirse a su vez en signo de su alto



4 Antoine Watteau, *Reunión en un parque*. París, Museo del Louvre.



5 Antoine Watteau, *La cita de caza*. Londres, colección particular.

status social. La elaboración de las ideas a través de un lenguaje sofisticado es, desde luego, señal de alta cultura, un patrimonio, por supuesto, de la clase social más alta.

El amor apacible (fig. 6) será, de alguna manera, el compendio final de todas estas ideas embrionarias de sus primeras composiciones. En un paisaje campestre cuyo único ocupante nativo es un pastor semioculto sentado a lo lejos entre su rebaño, se acomodan alegremente tres parejas de amantes, su acompañante a la guitarra y un perro fiel pero dormido. El amor y la conversación son, de nuevo, el único tema del cuadro, y Watteau se ocupa de ilustrarlo meticulosamente en las tres etapas de los diferentes comportamientos de las parejas: desde la feliz y unida de pie en el extremo izquierdo, ya cogidos del brazo, hasta el hombre de la derecha que gesticula y despliega una seducción más agradable, pero probablemente menos eficaz que la del joven recostado de la pareja central que ya está enlazando a la mujer. El cuadro perteneció a Federico el Grande y sus fechas oscilan entre 1716 y 1719. La composición está básicamente construida en dos grupos (tres figuras en el centro y dos a la izquierda) para algunos de cuyos personajes se conservan dibujos. En concreto, para la «mujer de pie volviéndose», hay un dibujo que incluye un detalle de la cabeza (fig. 7), que se conserva en la colección Kramarsky de Nueva York y que Parker y Mathey presentan en su catálogo completo de dibujos de Watteau¹⁴.

Quizás, al dibujar tanto y tan bien como lo hacía, Watteau estaba recuperando la vieja pauta un poco perdida de la naturaleza. Esta pintura no implicaba un rechazo a la Antigüedad, sino que, según las palabras de Antoine Coypel, en un discurso pronunciado durante las conferencias de la Real Academia a principios de siglo, «debemos unir a las bellezas sólidas y sublimes de la Antigüedad, el refinamiento, la variedad, la ingenuidad y el alma de la naturaleza». En la afirmación de Coypel se ve claramente que la naturaleza prima sobre la Antigüedad porque presupone, con total acierto, que la naturaleza es el concepto más complejo de los dos. Los dibujos de Watteau encierran ya este matiz disciplinario de estudio de la naturaleza, además de contarse, como en el caso de la *Mujer con abanico cerrado* del Metropolitan Museum de Nueva York (fig. 8), utilizada después en *La perspectiva*¹⁵, o la *Mujer respondiendo a un galanteador*¹⁶, que aparecerá en *Fiestas venecianas* y se conserva en una colección particular de París, entre las mejores obras de dibujo jamás elaboradas. Caylus habla del placer que sentía Watteau al dibujar y nos cuenta su peculiar método de trabajo. El dibujo, para Watteau, no era ni muchos menos un instrumento que serviría de fase previa a la obra definitiva. Para sus dibujos prefirió siempre la sanguina, que utiliza de manera exclusiva hasta 1712, y alternando con otros me-



6 Antoine Watteau, *El amor apacible*. Berlín, Charlottenburg.



7 Antoine Watteau, *Mujer de pie volviéndose*. Nueva York, colección Kramarsky.



8 Antoine Watteau, *Mujer con abanico cerrado*. Nueva York, Metropolitan Museum.



9 Antoine Watteau, *La proposición embarazosa*. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

dios desde entonces: piedra negra y sanguina, o bien piedra negra, sanguina y tiza, son sus métodos favoritos. Watteau dibujó siempre, incluso para copiar las obras de otros artistas, como las figuras copiadas de la serie de *María de Médicis* de Rubens conservadas en una colección privada de Nueva York, aunque es muy significativo que al trabajar sobre ellas no le interesara nunca el cuadro entero, sino sólo los rostros que en su lápiz ganan en expresión y frescura. Todos sus biógrafos destacan en sus dibujos la libertad de la mano, la ligereza de la línea, la gracia de la expresión... pero sólo Gersaint, y sobre todo, Caylus, explican lo lejos que estaba de las normas académicas francesas e italianas el sistema de trabajo de Watteau, un pintor capaz de dibujar sin objeto y que cuando pintaba un cuadro simplemente reunía su colección de dibujos e iba escogiendo los que más le convenían para formar los grupos que con tanta facilidad parece que se relacionan sobre sus fondos de jardines.

En *La proposición embarazosa* del Ermitage (fig. 9), el desarrollo plástico y espacial del tema empieza con la figura del hombre sentado sobre la hierba, mirando fijamente a las dos damas que se vuelven la una hacia la otra. Los movimientos de las figuras tienen su eco en las ramas de los árboles que nos llevan directamente al grupo central, arropado también por los árboles de la derecha. Este grupo, como toda la pintura, se relaciona con un movimiento ondulante, él pidiendo y ella volviéndose con una actitud medio irónica, medio desconfiada. Los movimientos de las figuras van cambiando según los impulsos emocionales, y son realmente estos impulsos los que componen las escenas, sobre un espacio, normalmente un paisaje, razonablemente tradicional, la mayoría de las veces entre veneciano y flamenco.

Un bonito lugar, árboles, fuentes y parejas dedicadas a hablar de su amor. No hay otro tema, sólo hay variaciones. Incluso para *La caprichosa* (fig. 10) podríamos utilizar esta descripción. Su traje negro ha hecho hablar a algunos de una joven viuda, aunque parece más razonable pensar, como hace García Felguera¹⁷, que una vez más se trate de un disfraz, el traje *en espagnollette*, frecuente en la escena y en la fiesta de disfraces durante la vida de Watteau. Los catálogos antiguos (1748 y 1852) se acercaban más a la verdad cuando hablaban de este cuadro como de una *Conversación*, como conversaciones son también las dos obras conservadas en Madrid en el Palacio Real: *La lección de canto* y *El enamorado tímido*, al parecer ambas en la corte española desde tiempos de Carlos III.

Pero será, sin duda, *El embarque a Citerea*, en sus dos versiones, la «fiesta galante» más famosa del pintor y la más preciosa de sus conversaciones. Y no es ajeno a ello que fuera además la que le sirvió para entrar en la Academia de Bellas Artes. Durante todo este tiempo Watteau había seguido

pensando en ir a Roma, y en 1712 volvió a intentar la aventura académica. Lo que ocurrió entra dentro de los tópicos atribuidos a las leyendas de los pintores: él se presentó con toda inocencia y salió convertido en académico. Parece, sin embargo, que esto no es del todo exacto, y no sólo porque Dacier y Vuafart¹⁸ nos digan que la misma historia se volverá a contar a propósito de la presentación de Chardin¹⁹, sino también porque, si creemos a Caylus, parece que Charles de la Fosse (1636-1716), amigo de Watteau desde muy pronto y uno de sus más activos protectores, no fue del todo ajeno a la admisión. Lo cierto es que las Actas de la Academia del 30 de julio registran que el pintor había sido admitido inmediatamente y el tema del cuadro de recepción lo dejan a su voluntad. El cuadro, entregado con mucho retraso (no llegará hasta agosto de 1717), será *La peregrinación a la isla de Citerea* (fig. 11) que se conserva en el Museo del Louvre²⁰. La otra versión del cuadro, *Embarque hacia la isla de Citerea*, es más tardía, está hecha probablemente por encargo (quizás para Julienne) y se conserva en Berlín (Charlottenburg) porque perteneció a la colección de Federico el Grande. Como ha demostrado Saint-Paulien²¹ muchas obras teatrales pudieron inspirar un tema como éste. En *Las tres primas*, una obra de Dancourt que ridiculiza los intentos de una viuda por volver a casarse²², las jovencitas se dejan convencer muy pronto por sus amantes para embarcar, mientras cantan «Venid a la isla de Citerea en peregrinaje con nosotros». La comedia-ballet *La veneciana*²³ ha inspirado probablemente la suntuosa góndola que se ve a la derecha del cuadro, y también aparece un embarque a Citerea en las *Fiestas venecianas* de Douchet²⁴. Citerea es la isla en que desembarcó Afrodita tras su nacimiento de la espuma del mar, un lugar símbolo, pues, del amor y del deseo. Estamos viendo cómo el tema del paraíso de los enamorados estaba muy presente en el mundo del teatro de la buena sociedad de la época, pero también lo estaba de otras maneras. Ya sabemos²⁵ que en aquel momento había muchas «sociedades de amor» en Francia, con sus estatutos incluidos como, por ejemplo, «Afrodita», que contaba entre sus miembros con el mismo Regente. En este sentido, es también significativo que un libro como el *Viaje a la Isla del Amor* del abate Tallement des Réaux, publicado en 1663, iba ya por la séptima edición en 1713.

De hecho, la primera vez que Watteau piensa en un tema así es hacia 1709-1710, en una escena contenida y un poco seria que se conserva en Francfort (Stadelisches Kunstinstitut) y en la que ya aparece algún amorcillo tomado de Rubens. En el cuadro del Louvre se mantiene la influencia de *El jardín del amor* de Rubens (probablemente Watteau conocía el cuadro desde 1710 porque una copia pertenecía a una de sus protectoras, la condesa de Verrue), es decir, de la secuencia narrativa de las distintas fases del



10 Antoine Watteau, *La caprichosa*. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

11 Antoine Watteau, *La peregrinación a la isla de Citerea*. París, Museo del Louvre.



amor descrita por el pintor flamenco, aunque en Watteau esa narrativa se proyecta sobre una economía pictórica sumamente diferente. Como ha señalado Crow²⁶

las figuras atenuadas y autodifuminadas no dan acogida a la robusta alegoría de Rubens o al entramado de significados convencionales y tranquilizadores a que ella da cuerpo, es decir, el erotismo resuelto y contenido en la institución del matrimonio. La sintaxis disyuntiva de Watteau permite la referencia alusiva a un erotismo que tanea los límites de lo permitido, en lugar, más bien, de confirmarlos.

Por su parte, el cuadro se organiza prácticamente como un país de abanico, formado por las parejas que van desde el primer plano a la derecha hasta el fondo. Y aquí encontramos los que son probablemente los dos mejores conversadores de Watteau. El caballero se inclina suavemente hacia la dama, pero sin llegar a tocarla. De hecho, su gesto no comunica nada específico al observador, excepto su sutileza y lo enormemente civilizado de la conversación. La mujer no llega a mirarle, pero le escucha atentamente con la cabeza un poco ladeada y jugando distraídamente con su abanico. Lo absorbidos que están en la conversación se nota más si los comparamos con el modelo pictórico que ha seguido Watteau: una pareja de un grabado de Bernard Picart (fig. 12) en una serie sobre los cinco sentidos de finales del siglo XVII. En este caso, Watteau escoge el grabado referido al oído, pero le hace un cambio bastante significativo: al levantar al hombre ha cambiado



12 Bernard Picart, *El oído*, de la serie *Los cinco sentidos*. París, Biblioteca Nacional.

un movimiento físico por uno espiritual y ha reducido la relación sensual de la pareja. Por detrás, un herma de Venus, con aire soñador y rodeado de rosas, preside poniendo de relieve lo transitorio de la vida humana en lo eterno de su figura, de su piedra que parece estar por encima del tiempo, inmovible aunque la música cese y la gente desaparezca, precisamente por eso, por ser de piedra. Un alto precio. Sin embargo su hijo, el propietario de las flechas y el carcaj, toma parte en la escena de los humanos, medio desnudo, medio vestido de peregrino, para ayudar al caballero a animar a una dama algo reticente. Por fin Watteau se ha decidido aquí a algo que estuvo tratando de hacer siempre: convertir en personas de carne y hueso a las estatuas de los jardines, aunque se queden siempre en una especie de piedra viva, eternas, más espesas de pintura y sonrosadas que sus compañeras humanas. Es evidente que en el cuadro todos se colocan bajo el manto protector de Venus, a la que vemos con claridad, pero un poco más hundida en la espesura, hábilmente camuflada, descubrimos el sexo erecto de otra escultura de la que no se ve nada más, quizás para recordarnos el recurrente tema sexual en Watteau del que hablan algunos autores²⁷. Los peregrinos, por su parte, muestran todo un repertorio de trajes (cortesanos, populares, modernos, antiguos...) que no hace más que incidir en la idea de que el amor, como la muerte, es universal. Levey²⁸ sostiene que estos peregrinos están embarcando en realidad para marcharse de Citerea, basándose en una supuesta mala traducción del primer título, y que esto explicaría el aire melancólico, frágil y transitorio que parece que tiene el cuadro. Yo no lo sé, pero me gustaría insistir en lo que la técnica leve y rápida de Watteau (muy evidente, por ejemplo, en la parte izquierda del cielo y en algunas figuras), esa «maravillosa ligereza» de la que habla Walter Pater²⁹, puede ayudar a esta sensación. Una vez más no podemos conocer las intenciones de Watteau y sólo podemos tener la certeza de que la pintura trata de la Isla del Amor, un lugar en el que es posible la felicidad, pero que únicamente es patrimonio de los pinceles, las palabras o las notas musicales. Por su parte, la versión de Berlín, deja bastante claro en su título (*Embarque hacia la isla de Citerea*) el problema de la partida o la llegada que tanto se ha discutido. Es una versión mucho más recargada, hay más de todo, sólo falta una cosa: los atributos masculinos que se veían en el follaje como parte de una escultura (ahora sustituidos por una cabeza de sátiro en el pedestal de la diosa), probablemente porque el cliente prefirió algo más discreto.

Lo cierto, como muy bien vio Caylus, es que en las «fiestas galantes» de Watteau parece que no hay acción, que no pasa nada. Es lo que Brysson³⁰ llama el «vacío semántico» de sus cuadros, en una estrategia mediante la cual el pintor lanzaría unas primeras pistas al observador para que pueda

empezar a verbalizar la imagen, pero nunca en cantidad suficiente como para agotarla. Aunque puede que, simplemente, no haya un crescendo emocional porque el tema de la pintura son las sutiles variaciones del sentimiento, porque Watteau sabe revelar en ellas el valor poético de matices apenas discernibles de la emoción humana y sabe capturar esos momentos, fugaces pero intensos (los de un gesto, una mirada, una canción...) con una elocuencia única. Lo que importa en estas escenas no es el argumento (mucho más importante para sus malos imitadores), sino el sentimiento, simplemente el sentimiento. Posiblemente como patrimonio aristocrático también. Y es que el tema vital de Watteau es la interacción entre diferentes expresiones de sentimientos: el regocijo, el pesar, la melancolía, la alegría, la desilusión... y todos ellos son tratados como momentos especiales, fugaces pero especiales, lejos de la monotonía cotidiana de la existencia. Por eso sus figuras llevan esos disfraces y ese elegante vestuario: incluso ellos, los mortales menos ordinarios, se pueden transformar de un modo mágico en actores principales del teatro de la vida, aunque sea por un momento.

La primera persona que sugirió que la pintura de Watteau era implícitamente melancólica parece que fue Emile Deroy, un pintor amigo de Baudelaire, en la década de 1840. Muy pronto, sin embargo, asumieron la idea Gerard de Nerval, Bonville y otros hasta que prácticamente se ha convertido en un tópico. En la actualidad es Brion, en su pequeño pero interesante estudio sobre la muerte y Watteau³¹, el mejor defensor de este punto de vista, aunque las alusiones indirectas llenen casi toda la literatura sobre el pintor. Brion cree que nos hemos formado una idea falsa con respecto al siglo XVIII, un siglo que en realidad fue una época llena de rendijas oscuras, de inquietudes, de ansiedades; y que el presentimiento de una destrucción próxima, imbuido en esta sociedad frívola y dichosa que anima los cuadros de Watteau, formaría otra lectura más trágica de estas «fiestas galantes». Una visión algo decadente, en el mejor sentido culto del fin de siglo, que no deja de recordarnos la que ya plasmó Pater en su biografía imaginaria del pintor cuando decía: «Puesto que él también, en realidad, pertenece al tiempo viejo, dignifica, con lo que en él no es ni más ni menos que una profunda melancolía, la esencial insignificancia de lo que quiere lograr con todo esto, transformando en gracia su mera pequeñez»³². Para Brion, Antoine Watteau fue, más que ningún otro pintor de su tiempo, capaz de explotar ese «aire de fiesta» que el gusto exquisito de este siglo sabía aportar en todos los gestos, en todos los movimientos. Pero la zona de sombra que hay siempre al otro lado, existe también en él y, fuera consciente o no, la transmite a sus cuadros. En este momento, Brion relaciona la melancolía de Watteau con su conocida tuberculosis, una enfermedad que le llevó hasta Londres

en busca de curación³³, pero que en esa época no perdonaba a nadie y acabó llevándole a la tumba en 1721. Brion no está sugiriendo que Watteau es un vidente capaz de ver más allá de la historia. Más bien cree que su enfermedad le dio una disposición sensitiva especial para entender la fugacidad de la vida, y este especial estado de ánimo coincidía milagrosamente con el general de su moribunda época. Por eso Verlaine, cuando dijo que «los personajes de sus fiestas galantes no tienen aspecto de creer su felicidad», definió muy bien esa atmósfera desencantada y triste que de alguna manera distingue los cuadros de Watteau.

O quizás esos cuadros emanan tanta melancolía porque son obra de un hombre descentrado en el mismo núcleo del huracán. Como su *Pierrot/Gilles* (fig. 13), en una composición misteriosa precisamente por descentrada. En realidad, la mayor parte de los cuadros de Watteau tienen el centro desplazado de alguna manera. Ya lo hemos visto en *Los placeres del baile*, pero también podemos encontrarlo en cuadros como *Las dos primas*. En este caso, el único en el que el pintor se debería haber visto obligado a utilizar una composición claramente centrada, Watteau se resiste utilizando un esquema también muy frecuente en otras obras suyas: el desplazamiento de los lados menores del rectángulo, que encontramos en *El embarque hacia la isla de Citera* o en *La tienda de Gersaint*, y que aquí se convierte en el único modo capaz de explicar con claridad la extraña posición de *Gilles* en el lienzo: en realidad, el eje del personaje viene dado por los puntos en que se cruzan las diagonales de los cuadrados originados a partir de los lados menores. Por eso está desplazado, no está en el centro. De origen rústico en medio de la mejor sociedad de París, pintor académico pero trabajando al margen de la Academia, la verdad es que da la impresión de que Watteau tampoco está en el centro, aunque su trayectoria artística se sitúe en la intersección de todos los componentes importantes de la cultura artística posterior a 1700. De hecho, el éxito de Watteau es un fenómeno algo retardado (el pintor nunca hubiera tenido acceso al círculo de la marquesa de Rambouillet), y cuando él trabaja, en pleno declive de la corte durante la regencia, el viejo ideal de *bonnêteté* que mencionábamos al principio, tenía ya un cierto aire nostálgico. Ni siquiera sus clientes están en el centro, al menos aparentemente. Watteau nunca dependió del patronazgo de la corona o de la aristocracia, y trabajó siempre casi exclusivamente para clientes privados, de manera que su carrera parece prácticamente modelada a partir de sus propios impulsos. No es arriesgado suponer, por lo poco que sabemos de su biografía, que Watteau se encontraba más a gusto con marchantes y anticuarios que con mecenas de clase alta. Parece, incluso, que nunca buscó encargos. Caylus llega a llamarle «cáustico», por su indiferencia para con el di-

13 Antoine Watteau, *Pierrot (Gilles)*. París, Museo del Louvre.



nero combinada con una cierta tendencia a infravalorar sus propios cuadros. La primera obra que vendió, una escena militar, la adquirió el marchante Sirois, suegro de Gersaint, en las mismas fechas en que Watteau sufría su fracaso ante la codiciada pensión de Roma. Parece que la relación de Watteau con Sirois siempre transcurrió por buenos cauces y, tras la muerte del marchante, se prolongó en la persona de Gersaint.

Por eso, aunque no esté completamente de acuerdo con las interesadas lecturas románticas que se han hecho de *Gilles*, no me parece demasiado descabellado considerarlo simbólicamente como la columna vertebral de la obra de Watteau. Y no sólo por su composición. La cercanía personal de Watteau con los comediantes ha sido documentada satisfactoriamente, pri-

mero, por Dora Panofsky³⁴, y, más tarde, con mayor precisión, por Mirimonde³⁵. Desde el siglo XVI la Comedia Italiana había gustado profundamente a los franceses y en 1576 Enrique III hizo venir de Venecia a algunos comediantes que volvieron de manera regular hasta que en 1659 obtuvieron el privilegio de compartir con los comediantes franceses el Teatro de la Ópera. Como todo el mundo sabe, la base de la Comedia Italiana es la ausencia de texto y la improvisación, y a los actores, poco a poco, se les fue permitiendo demasiado. Por alguno de estos excesos³⁶, la compañía cayó en desgracia en 1697 y fueron desterrados de Francia, pero muchos de ellos encontraron refugio en las *troupes* mixtas de acróbatas y actores que actuaban en las Grandes Ferias de París, fundamentalmente en Saint-Germain y en Saint-Laurent, de modo que de alguna manera volvieron a sus raíces populares. Lo importante es que a la aristocracia más distinguida le empezaron a interesar estas representaciones como diversión propia, precisamente por la imperfección de sus actuaciones, por su mezcolanza disparatada y aparentemente torpe de géneros y efectos. De hecho, el único elemento de la feria que se apropió la aristocracia de París fue el que todo el mundo podía contemplar gratis, el peor y más humilde, el más disparatado, las *Parades*, los breves entremeses representados como reclamo en las balconadas de los teatros, y hacia 1710 se convirtieron en el entretenimiento favorito en sus retiradas casas de campo. El tema que atrajo a Watteau, iba a ser, de nuevo, sin lugar a dudas, muy del gusto aristocrático. Todos los personajes de la Comedia Italiana aparecen en la pintura de Watteau: Arlequín, el aventurero cínico y poco fiel, Mezetino, músico y rival de Arlequín, Pantalón, Scaramouche, Colombina, la coqueta... pero, desde luego, su personaje favorito es Pierrot. En *Cómicos italianos* (fig. 14) de la National Gallery of Art de Washington ya aparece aglutinando a toda la *troupe* como la figura más destacada en uno de los pocos cuadros de Watteau de los que conservamos bocetos preparatorios. El ambiente puede ser un decorado de teatro o una arquitectura de jardín con un fuerte aire manierista: en cualquier caso, una arquitectura de placer. La mancha blanca resplandeciente de Pierrot aglutina el movimiento de todos los demás personajes, el que le presenta y el guitarrista, el hombre de barba y el enamorado más lejos. Arlequín, con la máscara bien visible, el enamorado Brighella (una variante de Mezzetino), el viejo Pantalón con la barba puntiaguda, el bufón y quizás Leandro con el sombrero de cresta aquí sólo insinuado, todos dando a Pierrot un protagonismo en absoluto justificable por sus cortos y tristes papeles en escena.

Un protagonismo que, sin embargo, se queda corto, comparado con el que el pintor le otorga en *Gilles/Pierrot*, probablemente el cuadro más mis-

14 Antoine Watteau, *Cómicos italianos*. Washington, National Gallery of Art.



terioso de Watteau y también el que más ha inspirado a poetas, escritores y pintores. Su imagen, sin embargo, no fue grabada en el *Recueil Julienne* y no se le menciona en ninguna parte hasta 1826. Su título, la identidad del modelo, su fecha, todo ha dado lugar a un montón de suposiciones. Se sabe que perteneció a Vivant-Denon y que acabó en la colección de La Caze, que terminó donándolo al Louvre en 1869. Sin embargo, está claro que la obra no era desconocida en el siglo XVIII y que, por ejemplo, influyó tanto en Pater (*Procesión de comediantes italianos*, Frick Collection, Nueva York), como en Lancret (*Los actores de la Comedia Italiana*, Museo del Louvre). Su localización en ese momento ha sido establecida, de manera prudente pero convincente, por H. Adhémar³⁷, que cita un pasaje de las *Memorias de la historia del espectáculo* de los hermanos Parfoid (1743) en el que se cuenta cómo Belloni, un comediante aplaudido por todo el mundo en su papel de Pierrot, se había retirado del teatro en 1718 y había abierto un café que tenía como anuncio su retrato vestido como Pierrot. El nombre de Watteau no se pronuncia, pero parece bastante probable que el pintor conociera a Belloni. La fecha del cuadro oscila para los especialistas entre 1715 y 1721, y si hacemos caso al relato sobre el establecimiento de Belloni, se quedaría entre 1718 y 1719.

Lo cierto es que hasta la segunda mitad del siglo XIX no se vio algo distinto en el cuadro. Será Jules Michelet en 1863 quien escriba:

Después del último triunfo, abrumado por el éxito, los gritos y las flores, de nuevo delante del público, humilde y con la cabeza baja, el pobre Pierrot por un momento ha olvidado al auditorio; en plena muchedumbre, piensa (¡cómo cambian las cosas!, la vida es un relámpago), sueña, está como ido... Morituri te salutant. Salud, gente, yo voy a morir.

En realidad, el texto de Michelet tiene más que ver con la idea de la muerte y la fugacidad de la vida o el éxito, que con el desarrollo posterior romántico que, como ha señalado Haskell³⁸, acabará identificando al Pierrot triste de Watteau con el artista incomprendido y maltratado. Un tipo de identificación algo distinto es el que ha desarrollado Dora Panofsky en su famoso artículo, ya mencionado, y lo cierto es que resulta muy difícil después de leerlo resistirnos a la conclusión de que el tísico Watteau haya investido a la figura de *Gilles* de un cierto grado de identificación personal. Después de defender el título de *Gilles* para el lienzo, asunto que por lo visto tampoco está claro³⁹, Dora Panofsky, sorprendida por la concepción monumental de un cuadro con este tema, interpreta a *Gilles* como el antepasado de todos los payasos trágicos, le identifica con el mismo Watteau enfermo, e, incluso, a través de determinadas composiciones en grabados de Rembrandt, con el *Ecce Homo*. Lo cierto es que el siglo XIX nos ha acostumbrado a ver así a Pierrot, siempre rodeado de un cierto aura de ternura y sentimiento melancólico, pero la última literatura sobre Watteau, fundamentalmente Donald Posner⁴⁰, no deja de pensar que la melancolía detectada en este tipo de obras hay que relacionarla más con el romanticismo de sus admiradores en el siglo XIX que con las propias intenciones del pintor.

La verdad es que, al final, lo que tenemos delante es un payaso, está triste y Watteau ha puesto un especial empeño en que la concepción del cuadro sea monumental. La diferencia de las expresiones es evidente: en el primer ejemplo (*Cómicos italianos*), Gilles parece más atontado que melancólico, en el segundo (*Gilles*), la tristeza de sus ojos impregna todo el cuadro. Es un Pierrot solo, parado ante nosotros, subido en un escenario. El rostro, la parte más expresiva, se enmarca cuidadosamente en una serie de círculos concéntricos (el pañuelo, el sombrero, el cuello), que de alguna manera suavizan la verticalidad imponente de la figura. El jardín y el resto de los personajes (identificables como el Capitán, Isabel, Leandro y Crispín y en los que algunos historiadores han querido ver retratos de amigos del pintor), sólo sirven de marco a Pierrot e incluso ayudan a auparlo al permane-



15 Antoine Watteau, *La tienda de Gersaint* (detalles). Berlín, Charlottenburg.

cer ellos en un plano más bajo. «Al final, da igual, y cuando miramos el cuadro nos topamos con él, con Pierrot, con Gilles, con Watteau o con quien sea, con nosotros mismos, como en un espejo, solos y torpes»⁴¹.

Lo último que pintó Watteau es un cuadro sorprendente, quizás tan sorprendente como el *Pierrot*, en el mismo año de su muerte, 1721, para estar expuesto en plena calle. *La tienda de Gersaint* (fig. 15) se puede considerar, en más de un sentido, un testamento final del pintor y, quizás por eso, su composición está tan cuidada como la de *Pierrot*. En el lienzo, Watteau sabe obtener el mayor de los refinamientos de su viejo sistema de proyectar los lados menores del rectángulo. Así, divide el cuadro en tres partes, mediante dos líneas verticales paralelas (una que atravesaría a la mujer de espaldas que entra en la tienda y la otra a la mujer sentada al lado del mostrador) y en dos grandes triángulos que cobijan a dos grupos diferentes de figuras. Como ya se ha señalado⁴², gracias al primer grupo entramos en el cuadro desde la calle, por el lado izquierdo, con la mujer de rosa de espaldas que se vuelve a mirar el retrato que embalan los trabajadores, y a través del joven que le tiende la mano invitándola. En este grupo hay todavía lazos con el mundo real, que establecen los que se afanan con el cuadro y el espejo, y esa otra figura de mirón que sonrío y que no todos los historiadores consideran de Watteau. En el grupo de la derecha, sin embargo, todo es pintura, dentro de la tienda. Incluso el perro es un trozo de Rubens sacado de la galería de María de Médicis en el Luxemburgo, lo mismo que la postura de la mujer sentada. Y todos miran, es su única ocupación. El cuadro lo hizo Watteau, muy rápidamente, para la tienda en Pont Notre Dame de su amigo Gersaint y, expuesto bajo la marquesina, tenía en su origen la forma de los arcos de piedra a los que se adaptaban estas tiendas. Posteriormente el cuadro se cortó por los lados y se agrandó en la parte superior con los trozos laterales, parece ser que bajo la dirección del propio pintor.

Este es el único cuadro de Watteau que muestra expresamente una cierta preocupación por el mundo de la pintura. El resto de su obra, aprovechando el marco de comportamiento que había asumido la aristocracia, ya lo hemos visto, se centra en el mundo de los hombres y de los sentimientos, un mundo delicado, elegante, algo melancólico, que sus malos imitadores frivolarán hipotecando, de alguna manera, la fama póstuma del propio Watteau. Aunque lo cierto es que siempre ha permanecido ese halo melancólico protegiendo el prestigio del pintor. Insisto en que su técnica que, por un lado, le permite construir unas figuras poco sólidas, frágiles, prácticamente transparentes, y, por otro, desde luego, la mala conservación de sus obras, que han llegado hasta nosotros exageradamente craqueladas y maltratadas, no pueden ser ajenas a esa sensación de fragilidad, de fugacidad.

Pero es cierto también que hay algo en las obras de Watteau que conecta perfectamente con el hombre contemporáneo: la importancia concedida a los sentimientos, su sentido de la fugacidad, su «marginalidad»..., probablemente todo lo que han visto y discutido los historiadores que no han dejado de ocuparse de su obra. Watteau es un extraño antepasado, distinto de otros pintores que desarrollaron los mismos temas y aunque no sepamos por qué, aunque no llegemos a saberlo, es evidente que su Pierrot es un antepasado trágico para mucha pintura contemporánea, y es evidente que está triste, probablemente por moribundo tanto como por desencantado.

- 1 TH.E. CROW, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pp. 123-125.
- 2 CH.L. PÖLLNITZ, *Memories*, Amsterdam, 1735, t. III, p. 158.
- 3 Según el diccionario de Furetiere (1690), una «fiesta galante» es una «diversión de gentes *bonnêtes*». En la misma entrada el término «galante» aplicado a un hombre es «un hombre que tiene el aire de la Corte, las maneras agradables, que trabaja el placer», y en femenino es una mujer que «sabe vivir, que sabe elegir bien y recibir en su mundo».
- 4 **Ciudad rural cercana a la frontera flamenca. Había pertenecido a los territorios franceses de Flandes bajo dominio español, pero el 17 de marzo de 1677 Luis XIV la toma al asalto, y un año después, en la Paz de Nimega, España la cede oficialmente.**
- 5 Todos los textos de los biógrafos contemporáneos de Watteau se publicaron juntos por primera vez en 1921 por Pierre Champin. Los reeditó Rosenberg en 1984 con motivo del centenario del pintor, pero hay una edición más reciente, puesta al día, en italiano, en Nuova Alfa Editoriale, Bolonia, 1991.
- 6 La relación de Gillot con la comedia ilegal de las Ferias fue no sólo de representación sino también de participación. Él cultivaba relaciones con los actores, pintaba decorados y carteles y, en 1708, probablemente llegó a regentar un teatro de marionetas. Gillot podría incluso ser el autor de al menos dos guiones de comedia italiana: uno para un ballet de pantomima y otro para marionetas. Por su parte, DACIER y VUAFLART (*Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII siècle*, París, 1929, p. 11), hablan de dos colecciones del siglo XVIII que tenían grabados y diseños de Gillot: Quentin de Lorangère y Paignon Dijonval. Los diseños y estampas de Dijonval fueron catalogados en 1810 por Bénard. Había 104 dibujos y se vendieron en bloque en 1816 a un marchante de Londres, Samuel Woodburn. Ahora la colección se ha dispersado. En el Louvre se conservan dibujos de Gillot y en los años veinte el Museo adquirió *La Feria de Saint-Germain. Escena de carruaje*.
- 7 En 1708 y 1709 trabajó en la residencia del Delfín en Meudon, así como en el Château de La Muette, en el Bois de Boulogne, para Fleuriau D'Armenonville, el nuevo ministro de Finanzas.
- 8 Modo artístico arcaizante que combinaba el entrelazado de formas animales y humanas con motivos vegetales y volutas y que ya había experimentado una renovación en el Renacimiento.
- 9 CROW, *op. cit.* (nota 1), pp. 90 y ss.
- 10 En abril de 1709 presenta su boceto como estudiante y es uno de los seleccionados para pintar un tema de la Biblia elegido por el Director. Lo presenta el 31 de agosto y consigue el segundo premio. Desencantado de París decide volver a Valenciennes por una corta temporada. Es también el momento en que su amigo Pierre Sirois (1665-1726), maestro vidriero y marchante de estampas, le compra un cuadro e incluso le encarga otro: *Vuelta de campaña* (en paradero desconocido) y *Campo volante* (Museo Pushkin, Moscú).
- 11 A este respecto véase M. STUFFMANN, «Les Tableaux de la collection de Pierre Crozat», *Gazette des Beaux-Arts*, 1968, 6^a época, LXXII, pp. 11-144. Pierre Crozat fue un financiero y coleccionista de fabulosa riqueza. Sus adquisiciones fueron siempre oportunas y mostró una cierta tendencia a comprar colecciones ya formadas, ayudado por numerosos contactos diplomáticos y eclesiásticos en Italia. Su colección de pintura se vio completada por un acervo aún más sorprendente de dibujos de grandes maestros. Acabó convirtiéndose en agente y asesor artístico del duque de Orleans durante su mandato como regente.

- 12 A.P. DE MIRIMONDE, «Les Sujets musicaux chez Antoine Watteau», *Gazette des Beaux-Arts*, noviembre de 1961, 6ª época, LVIII, pp. 249-288.
- 13 M. VIDAL, *Watteau's Painted Conversations*, New Haven y Londres, 1992.
- 14 K.T. PARKER y J. MATHEY, *Antoine Watteau. Catalogue complet de son oeuvre dessiné*, París, 1957, t. 2, núm. 629.
- 15 PARKER y MATHEY, *op. cit.* (nota 14), núm. 546.
- 16 PARKER y MATHEY, *op. cit.* (nota 14), núm. 547.
- 17 M.S. GARCÍA FELGUERA, *Antoine Watteau*, Madrid, 1993.
- 18 DACIER y VUAFLART, *op. cit.* (nota 6), p. 45.
- 19 En las *Memories inédits sur la vie des membres de l'Académie Royale*.
- 20 Desde 1717 estuvo colocado en la sala de reuniones de la Academia de Bellas Artes y en 1775 lo inventaría Chardin. En 1795 entra en el Museo del Louvre.
- 21 SAINT-PAULIEN, «La obra de Watteau», en J. FERRE Y OTROS, *Watteau*, Madrid, 1972, 4 vols., vol. 1, pp. 42 y ss.
- 22 Comedia en tres actos que se representó por primera vez en el Teatro Francés el 17 de octubre de 1700, y se volvió a representar con éxito muchas otras veces, sobre todo en 1709.
- 23 De Houdar de Lamotte (el mismo a quien Gillot ilustró *Las fábulas*). Se presentó en la Real Academia de Música el 26 de mayo de 1705, y se repuso en parte en 1711.
- 24 Comedia-ballet que fue representada en la Ópera el 17 de junio de 1710 y repuesta en septiembre del mismo año, y luego en 1712 y 1713.
- 25 GARCÍA FELGUERA, *op. cit.* (nota 17).
- 26 CROW, *op. cit.* (nota 1), p. 93.
- 27 Véase D. POSNER, «Watteau mélancolique: la formation d'un mythe», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1973.
- 28 M. LEVEY, *Pintura y escultura en Francia, 1700-1789*, Madrid, 1994, pp. 68 y ss.
- 29 W. PATER, «Un príncipe de pintores cortesanos. Fragmentos de un antiguo diario íntimo francés», en *Retratos imaginarios*, Barcelona, 1942, p. 39.
- 30 Véase N. BRYSSON, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, 1981. Fundamentalmente el capítulo titulado «Watteau and Reverie».
- 31 M. BRION, «La Mort et Watteau», en *Études sur le XVIII siècle*, eds. Roland Mortier y Hervé Hasquin, Bruselas, 1991.
- 32 La biografía aparece en forma de fragmentos del diario íntimo de una modesta provincianita de Valenciennes. PATER, *op. cit.* (nota 29), p. 49.
- 33 En 1719 fue a Londres para ver al doctor Richard Mead, al que además hizo dos cuadros.
- 34 D. PANOFKY, «Gilles o Pierrot? Iconographic Notes on Watteau», *Gazette des Beaux-Arts*, 1952, 6ª época, XXXIX, pp. 318-340.
- 35 MIRIMONDE, *op. cit.* (nota 12), pp. 249-288.
- 36 Parece que por *La falsa mojigata* de Fantouville que en 1697 fue interpretada como Mme. De Maintenon.
- 37 AA.VV., *Watteau, 1684-1721*, catálogo de exposición, Washington, Berlín y París, 1984-1985, núm. 69, p. 430.
- 38 F. HASKELL, «El payaso triste, notas sobre un mito del siglo XIX», en *Pasado y presente en el arte y en el gusto*, Madrid, 1989, pp. 173 y ss.
- 39 De hecho, el catálogo del Louvre apunta como posibles los dos nombres para la obra, y hay partidarios en uno y otro sentido. Dora Panofsky asegura que es el personaje francés de Gilles, un tipo que se desarrolló precisamente cuando expulsaron a los Comediantes Italianos de París, pero Mirimonde y Jeannine Baticle, en el Congreso Internacional por el III Centenario de Watteau (París, 1984), defienden su identificación con Pierrot. Lo cierto es que ambos personajes van exactamente igual vestidos y juegan papeles parecidos dentro de la Comedia hasta el punto de que llegaron a identificarse.
- 40 POSNER, *op. cit.* (nota 27), pp. 345-361.
- 41 GARCÍA FELGUERA, *op. cit.* (nota 17).
- 42 *Ibidem*.