

L' Enseigne, o el emblema de la soberbia y de la muerte

JUAN JOSE LOPEZ CABRALES
Universidad de Cádiz

Si tengo el número sagrado 9 y quiero obtener 1.314, fecha en la que quemaron a Jacques de Molay, una fecha tan señalada para quien como yo se considera devoto de la tradición caballeresca templaria, ¿qué hago? Multiplico por 146, fecha satírica de la destrucción de Cartago. ¿Cómo he llegado a ese resultado? He dividido 1.314 por dos, por tres, etcétera, hasta encontrar una fecha satisfactoria. También habría podido dividir 1.314 por 6,28, doble de 3,14, y habría obtenido 209. Que es el año en que ascendió al trono Atalo I, rey de Pégamo.

Aunque un poco larga, la cita de Eco, un experto en semiología y comunicación, puede servir para albergar una inicial sana desconfianza hacia todo sobre lo que a continuación va a elucubrarse y, por qué no, para entrar en una esfera entre lo novelesco y lo místico, muy acorde al tema de este pequeño artículo.

El mismo versará sobre un cuadro y seguirá un método. El cuadro es "La Muestra de Gersaint," de Antoine Watteau; el método es —o quiere ser— el iconológico, aquel cuyo objeto es el contenido o significado intrínseco, el mundo de los valores simbólicos.

No tratándose ésta de una revista especializada en temas artísticos, quizás no resulte ociosa una brevíssima introducción acerca del sistema de interpretación iconológico, recurriendo para ello a su más conspicuo valedor, el profesor Erwin Panofsky (1).

Quien distingue —por seguir la explicación, repetida hasta la saciedad, que de su método él mismo hiciera hace ya medio siglo—

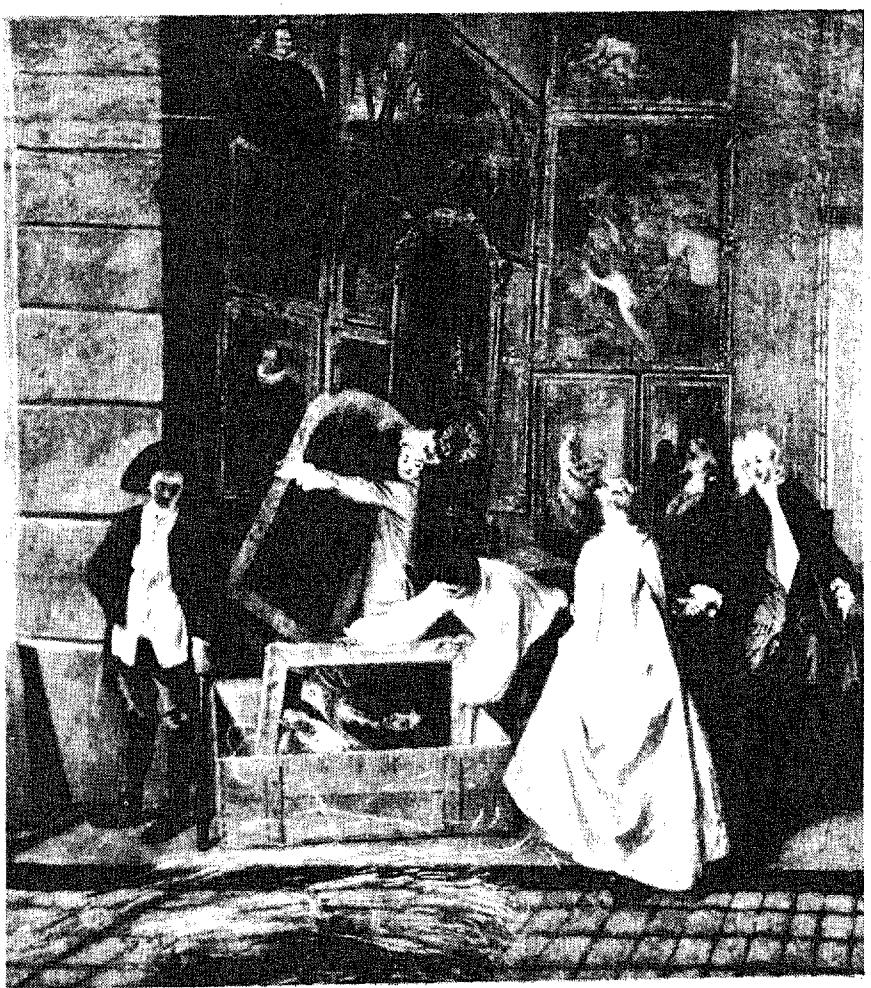
(1) Se reproduce el esquema ofrecido en PANOFSKY, E: "Meaning in the visual arts". HARMONDSWORTH, Penguin, 1970, p. 66 —publicada por primera vez en Nueva York en 1939—.

tres actos de interpretación: la descripción preiconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica. *El objeto de interpretación* de la primera es el asunto primario o natural, bien factual, bien expresivo, constituyendo el mundo de los motivos artísticos; el del segundo, el asunto secundario o convencional, constituyendo el mundo de las imágenes, historias y alegorías; el de la tercera, como ya ha quedado dicho, el significado intrínseco o contenido, constituyendo el mundo de los valores simbólicos. El *equipo de interpretación* preciso para cada una de las interpretaciones será, respectivamente, la experiencia práctica —familiaridad con los objetos y hechos—, el conocimiento de las fuentes literarias —familiaridad con los temas y conceptos específicos— y la llamada por Panofsky intuición sintética —familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana— condicionada ésta última por la psicología personal y la propia visión del mundo. Los *principios correctores* de la interpretación, por último, serían la historia del estilo —modo en el que, variando las condiciones históricas, objetos y hechos han sido expresados por formas— para el nivel preiconográfico, la historia de los tipos —modo en el que, variando las condiciones históricas, los temas y conceptos específicos han sido expresados por objetos y hechos— para el nivel iconográfico, y la historia de los síntomas culturales o símbolos en general —modo en el que, variando las condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana han sido expresadas mediante temas y conceptos—. Es evidente que los tres tipos de interpretación descritos por Panofsky forman un todo indisolublemente ligado, convirtiéndose el estudio de una obra de arte en la detección final del mensaje, la intención, más o menos clara, que el artista, más o menos conscientemente, ha querido plasmar.

Expuesto someramente el método, pasemos a la presentación del objeto. A tal efecto se ensayarán primero un apunte de ciertos rasgos de la figura del autor, para seguir con el esquema de la historia y vicisitudes de la obra y concluir con la interpretación que aquí se propone como más adecuada para la misma.

De Antoine Watteau —Valenciennes, oct. 1684/Nogent, jul. 1721—resaltan dos aspectos: la *melancolía* y la soledad. El primero resulta definitivo del rococó mismo, estilo del que en pintura puede considerarse a Watteau el primer y más acabado representante. Los principales especialistas en el estudio del artista de Valenciennes han coincidido en resaltar la melancolía poética (2), que impregna lo más característico de

(2) "(...) débil y enfermizo, alejado involuntariamente de la vida, y como todos los poetas, escribiría en esa forma de alegría que se llama melancolía." GALL, J. y F: "La pintura galante". MEXICO, Fce. 1975, p. 63.



1



su obra, hondamente matizada por el valor que su técnica y las actitudes de sus personajes conceden a lo efímero (3). La melancolía de Couperin o Rameau, de las líneas del palacio de Postdam —curiosamente llamado “sans souci”—, de las pequeñas figurillas de porcelana de Meissen o Sevres, halla quizá su más lírica expresión en los lienzos de Watteau, en los que incluso la escena más lúdica se encuentra teñida de un leve velo de tristeza. La *soledad*, por otra parte, es un atributo personal de este autor, no siempre debidamente resaltado. Sin embargo, fue lo cierto que el pintor de fiestas galantes, enamorados, músicos y cómicos, vivió siempre apartado de ese mundo que sus pinceles reflejaban puesto que la tuberculosis, que acabaría llevándolo prematuramente a la tumba, le impuso una vida moderada y un carácter sombrío, que hacen que Gersaint, el amigo que le acompañó hasta el último momento nos defina al artista como “inquieto y cambiante, libertino del espíritu pero moderado en sus costumbres, impaciente, tímido, discreto y reservado, bueno pero difícil, siempre descontento de sí y de los demás”. Un hombre que cambiaba reiteradamente de domicilio, prohibía a sus amigos dar a nadie su nueva dirección y no mostraba interés por nada que no fuese su trabajo. Una imagen, a primera vista, muy poco acorde con lo más representativo de su producción.

La soledad y la melancolía parecen también hallarse ausentes de *L'Enseigne*, la última de sus obras importantes. El propio Gersaint refiere en la “note sur Watteau” que incluyó en el “Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangére” que la obra fue realizada por el artista en ocho mañanas “para desentumecer los dedos” a su vuelta de Londres. En la capital británica Watteau había permanecido un año del que muy poco se sabe, quizás esperando del tratamiento del Dr. Mead, un médico bastante famoso en su tiempo, una suerte de restablecimiento milagroso. Sitúa Gersaint la fecha de ejecución de la obra en 1721, último año de la vida de Watteau. Pese a ello, Alfassa —y con él la mayoría de la crítica moderna— datan el cuadro con mayor rigor en la segunda mitad de 1720.

La composición muestra desde la calle la tienda del marchante. A la derecha, tres personas parecen mirarse en un espejo —se trataría según alguna interpretación de una pequeña pintura— y dos “connoisseurs” observan un gran cuadro ovalado con una escena de des-

(3) Señala FRANCSTEL, P: “Historia de la Pintura Francesa”. MADRID, Alianza, 1971, p. 149, que Watteau “sólo apunta las actitudes que el ser humano no conserva nunca por mucho tiempo”.

nudo en el campo. En el centro un hombre tiende la mano a una joven que entra en la tienda. A la izquierda, un grupo de operarios trabaja; uno embala un retrato del Rey Sol, otro carga con un espejo. La tienda se halla cubierta de cuadros de diversos asuntos: mitológicos, religiosos, retratos, desnudos y paisajes.

Los testimonios de la época reflejan la admiración que desde su misma exposición en la tienda de Gersaint despertó esta obra, la mayor que Watteau pintase jamás. Su forma original era ovalada por su parte superior, quizá para adaptarse al techo de la propia tienda en la que se expuso y a la que a su vez reflejaba. Luego se la hizo rectangular, lo que se aprecia a simple vista en el lienzo, suprimiendo parte de su anchura —que llegaría originariamente a los 3'5 m., midiendo hoy 3— para incrementar su altura. Parece que esta alteración, que se realizaría mientras se hallaba en posesión del consejero Glucq, primer comprador de la obra, supondría la eliminación de un carro de paja a la izquierda, que sería sustituido por el hombre de tricornio y bastón, y la adición de la línea superior de cuadros de la tienda, cambios ejecutados seguramente —según Helene Adhemar— por el pincel de Pater, el discípulo predilecto de Watteau. Ciertamente, como en el tandem Süsmayr/Mozart en el Requiem, esa perfecta asimilación de las maneras del maestro que caracterizaría el estilo de Pater hacen difícil diferenciar hasta dónde llega la mano de uno y la de otro, siendo por lo demás bastante probable que el propio Watteau hubiese proporcionado al discípulo instrucciones pertinentes para variar la composición. Las siguientes alteraciones que la obra sufriría fueron su división en dos —posiblemente para su mejor traslado cuando fue adquirida por el Rey de Prusia a mediados del XVIII— y un sablazo —también apreciable a simple vista— durante la ocupación austriaca del palacio de Charlottenburg —lugar donde se hallaba y, convertido hoy en museo, se halla aún hoy el lienzo—. En 1899, Hauser, encargado de la restauración decidió, finalmente unir las dos partes, sirviéndose para ello de una tira de tela de 2 cm. en la que repintó elementos discordantes, aún apreciables en una fotografía de la obra tomada en 1884 (4).

Descrito el asunto y las vicisitudes de la obra, puede ya intentarse una *interpretación*. Esta parece necesaria si se considera que se trata de un lienzo pintado en un momento cultural en el que el símbolo, la alusión velada, el juego de palabras, el intento de decir sin decir

(4) Datos extraídos del resumen de interpretaciones de la obra, que aparece en Montagni, E y Macchia, G: "Watteau". BARCELONA, Noguer, 1968, p. 122/123.

—tendencias que para la pintura española del siglo de oro han quedado perfectamente explicadas por Julián Gállego (5)— se hallan plenamente vigentes, y si se piensa que, sin embargo, incluso una voz tan autorizada como la del maestro Francastel despacha la obra señalando “el último cuadro de Watteau (...) por brillante y resplandeciente que sea, es un cuadro de costumbres a la francesa (6)”. Obra postrera de un hombre solitario e inteligente que, sin duda, se sabe cercano a la muerte, su significado quizá merezca una más detenida explicación.

Como indicio de ésta, lo primero que resalta es que Watteau ha reflejado una tienda espacialmente idealizada. El cuadro de Robert *Demolición de casas sobre el puente de Notre-Dame en 1786*, hoy en el Louvre, nos muestra que los puestos de tal puente —y el de Ger-saint era uno de ellos— no tendrían ni cuatro metros de ancho por cuatro de fondo, proponiendo Alfassa 3'5, aproximadamente las mismas dimensiones que poseyera originariamente el lienzo de Watteau el cual, en cambio, nos presenta una tienda de al menos seis metros de anchura. Además, en el centro de la composición se entreabre una puerta para dar paso a un pasillo, inexistentes en la realidad, pues a la tienda se accedía directamente desde el exterior y por una escalera que no queda reflejada tampoco en el lienzo.

Dentro de la tienda, los diversos especialistas —empezando por Tolnay en un artículo publicado en año 1955 en la *Gazzete de Beaux Arts*— se han afanado en hallar un significado estético, una especie de testamento pictórico en esta obra última de Watteau. Sin poderse hablar de copias literales, de las paredes cuelgan lienzos que evocan las maneras de van Dyck, de Veronés, de Snyders, Rubens o Bassano

(5) GALLEGÓ, J: “Visión y símbolos de la pintura española del siglo de oro”. MADRID, Cátedra, 1984, 3^a ed. De este libro, obra de cabecera para cualquier historiador de la pintura, atendiendo a la división terminológica que realiza entre emblema, empresa y jeroglífico, nos hemos inspirado para el título del presente artículo, en cuanto que se señala “que en el *emblema* hay un contenido moral que no es exclusivo de un individuo, sino que pertenece a la sociedad entera, con tal que sea capaz de interpretarlo.” —p.21—. En “L’Enseigne” parece latir un cierto mensaje moral, si bien no será necesario enfatizar las grandes diferencias existentes en los condicionantes y naturaleza de un posible emblema del siglo de oro español y este “emblema” preilustrado del rococó galante francés.

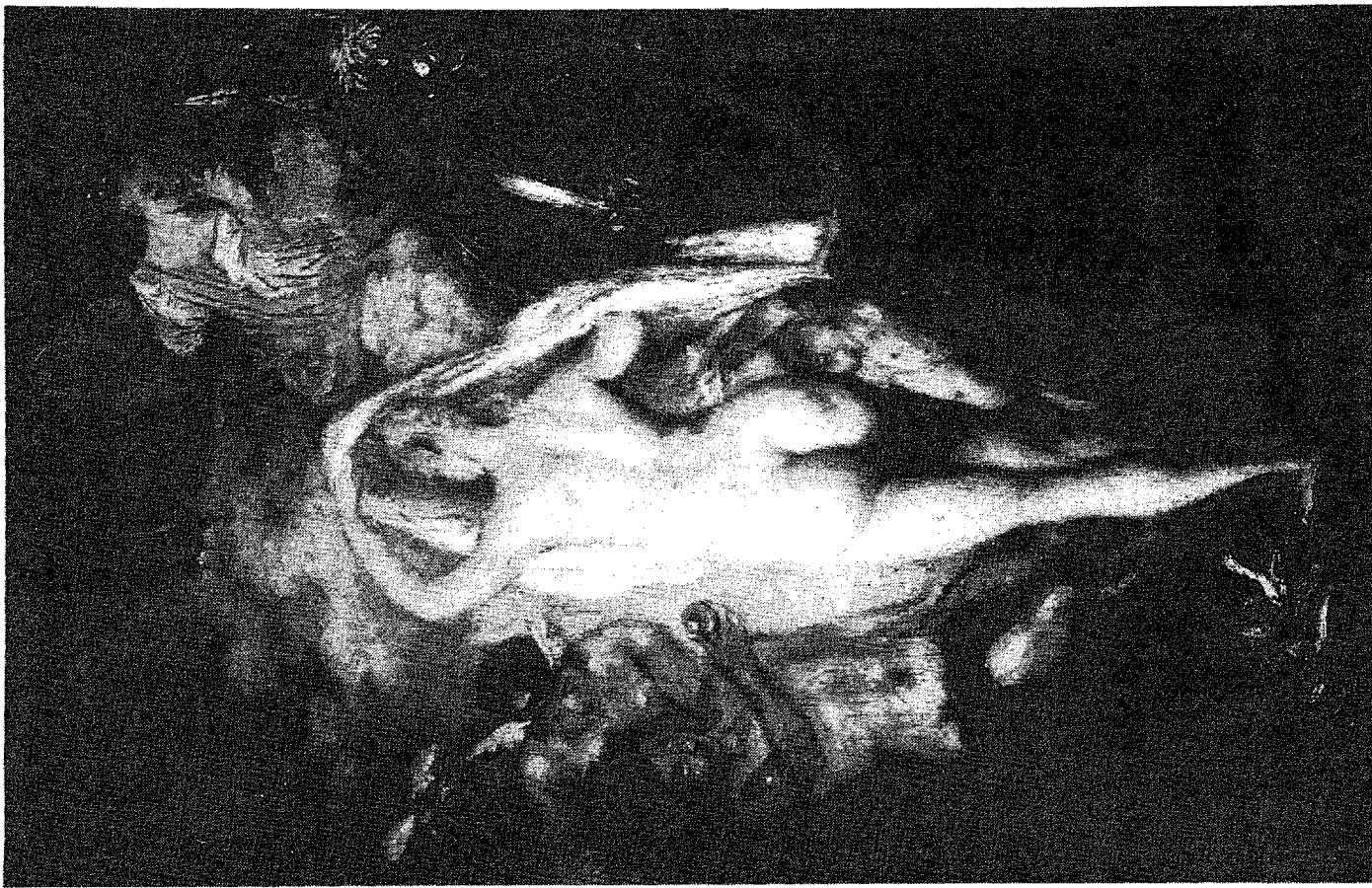
(6) FRANCATEL, P: Op. cit. p. 155.

(7). Ciertamente puede observarse una oposición entre los cuadros elegidos para la exposición y aquellos que, simbolizados por el retrato de Luis XIV al estilo de Rigaud que está siendo embalado, marcaron las directrices del gusto durante el reinado del Rey Sol. Sin embargo quizá sea más interesante reparar en el tema de la composición más grande de entre las que se hallan en la tienda de Gersaint, Apolo y Dafne, y en la existencia, también clara, de una Natividad y alguna otra obra de asunto religioso.

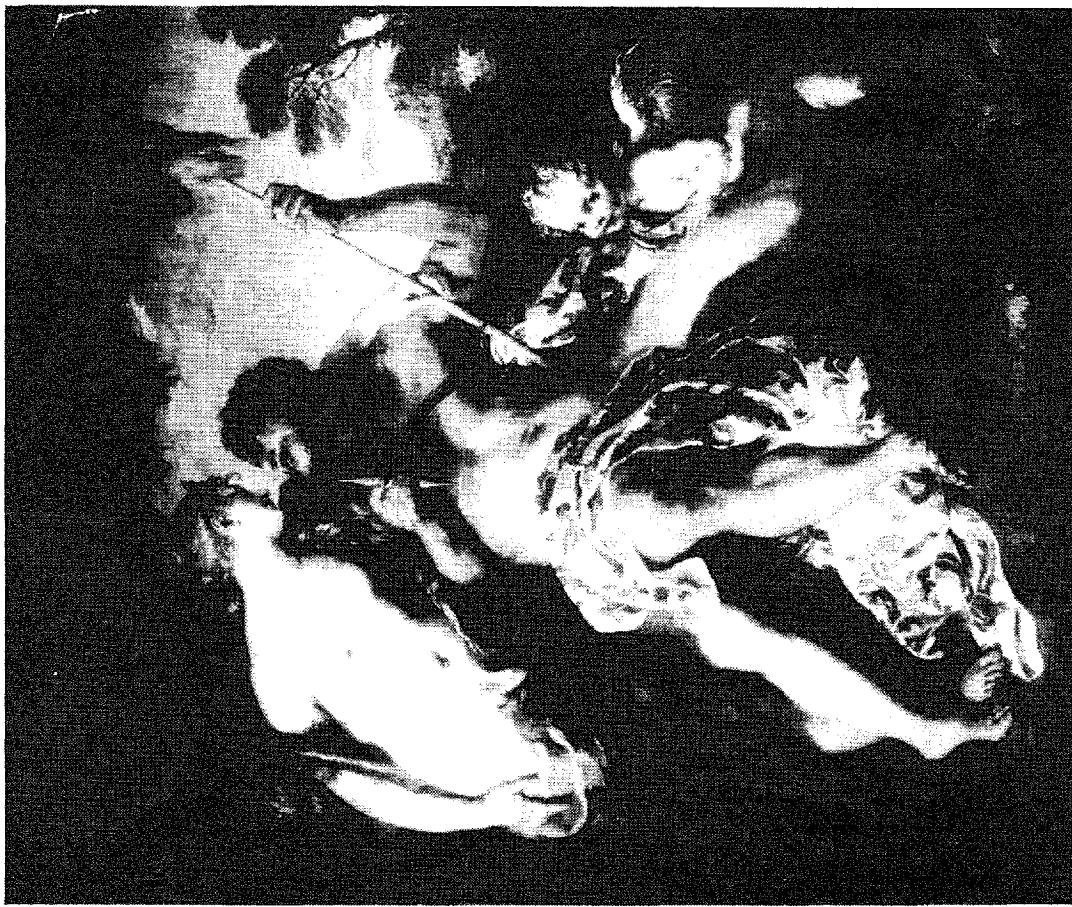
Parece con ello, que la obra se halla presidida por la idea de mensaje final, pero no en el sentido estético, sino en el más puramente humano: el artista, que vuelve muy enfermo de un Londres en el que en vez de cura ha hallado un clima nocivo para su dolencia y que sabe que la muerte, con la que ha estado conviviendo durante años a causa de su mala salud, se acerca ahora con paso verdaderamente indetenible, quiere expresarnos sus sensaciones en un momento tan decisivo del modo que sabe, pintando, y lo hace trabajando a una gran velocidad, quizá en parte consciente de que no le queda demasiado tiempo. Por ello aparecen en esta obra los únicos asuntos religiosos que se conozcan de la carrera de Watteau —que experimentaría una creciente inclinación hacia lo religioso y cuya obra prostrera, hoy perdida, fue un crucificado sugerido por el párroco de Nogent, por indicación del cual además quemó todos los desnudos que conservaba en su poder—. Por ello la alusión a lo efímero y perjudicial del placer humano mediante el asunto de Apolo y Dafne. El gran, casi ominoso, reloj oscuro situado también a la izquierda parece incidir en ese "memento mori", en esa advertencia de que el tiempo huye sin darnos oportunidad de mirar hacia atrás —y, aunque quizá sea ir ya demasiado lejos, es posible que no resulte del todo casual la colocación en aspas, cruz, de sus manecillas—.

Sin embargo, la referencia a la muerte se hace mucho más evidente si examinamos las dos figuras centrales. A juzgar por el retrato de Watteau que por aquellas fechas realizaba la pintora veneciana Rosalba Carriera, el hombre, sin lugar a dudas, ha sido identificado con el propio pintor, que invita a una joven a dejar la contemplación

(7) La identificación de las diversas obras puede verse en AA.VV.: "Watteau' 1684-1721". PARIS, Editions de la reunion des musées nationaux, 19840 p. 451. Libro publicado con ocasión de la magna exposición del artista, que conmemoró el tricentenario de su nacimiento; en la misma página se lee asimismo que "Trompe l'oeil genial, miroir sans tain, *L'Enseigne* est plus qu'un tableau dans le tableau: elle est la *Peinture* dans ce qu'elle a d'unique, illusion et réalité."



271



del retrato de Luis XIV para —se dice— unirse al grupo de los que examinan las obras del nuevo estilo galante. Pero, ¿quién es esa joven?

La crítica la ha relacionado con la mujer alta, delgada y de pequeños pechos que aparece habitualmente en obras de Watteau como *El Juicio de París* —por citar una relativamente alejada, quizás de 1715—.

Se ignora si el artista tuvo algún tipo de relación estable con alguna mujer durante su vida. Al menos no se conoce ninguna, lo que estaría en consonancia con su salud quebradiza. Esta modelo es la única figura femenina frecuente en su obra. Para el último Watteau es —en *El Juicio de París*— Venus, y el estilo crispado de sus obras finales nos ofrece una figura, como en *L'Enseigne*, también de espaldas, muy diferente a aquella de serena y sensual belleza que representa a Antíope dormida. Quizás lo único que acierta a mostrarnos Watteau es el recuerdo hiriente de un cuerpo bien conocido y ya por entonces perdido o muerto, que vuelve a él a través de apuntes tomados anteriormente —aquellos de los que el párroco de Nogent le aconsejaría deshacerse por el bien de su alma—.

Si nos centramos en *L'Enseigne*, podemos observar que en contraste con el rico traje de la mujer sentada a la derecha, la joven a la que el artista tiende con impaciencia la mano va cubierta por una simple capa talar: viene de un largo viaje y parte hacia un lugar más lejano aún, porque se trata en este caso de una alegoría de la muerte misma. Con ella del brazo, Watteau no va a reunirse con el grupo de la izquierda, sino que se dispone a atravesar esa puerta que se entreabre misteriosamente en el fondo y a perderse por el largo pasillo que tras ella se adivina —ambos elementos inexistentes en la tienda real, como queda dicho—. La simbología de la puerta como lugar de paso entre dos estados, dos mundos, lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, (8) resulta ya de por sí suficientemente elocuente como para eximirnos de mayores justificaciones acerca de esta interpretación.

Y otra alusión a la desaparición física es, para concluir, la del perro, tomado de la serie rubeniana de María de Médicis, y que en todas las mitologías se halla asociado a la muerte, como guía del hombre en tal noche (9). Se trata del mismo perro que, quizás con un significado parecido, ya ha incluido Watteau en la obra paradójicamente

(8) Siguiendo a CHEVALIER, J (dir): Diccionario de los símbolos. BARCELONA, Herder, 1986 p. 474/477.

(9) CHEVALIER, J: Op. cit. p. 816/821

titulada —aunque no por el pintor, por supuesto— “Les Charmes de la Vie” y en la que la figura del laudista afanado en la afinación de su instrumento podría encerrar un sentido simbólico similar, al que los instrumentos musicales presentaban para El Bosco. Otra afinidad con el pintor tardío gótico flamenco podría ser, ya en L’Enseigne, la aparición de un carro de paja en la izquierda de la composición, finalmente suprimido al estrecharse esta.

Así pues, encontramos en L’Enseigne el mensaje de un hombre preocupado y esperanzado también ante la muerte, a la que concibe, quiere concebir al menos, en su dimensión de regeneración, liberación de las fuerzas regresivas, de las penas y preocupaciones a las que el pintor se hallaría acostumbrado en su vida de enfermo. Por eso la contempla con semblante sereno y confiado. La destrucción corporal se une a través de la alusión a la modelo al destruirse. En definitiva, advertimos en Watteau una noción sublimada de la muerte, que se le presenta, remedando la vieja frase, como “ianua vitae” —puerta de la vida—, medio de acceder a un reino de vida verdadera.

Y en contraste con ese reino, hallamos el de Luis XIV. Porque aunque, como queda dicho, se ha visto en la inmersión del cuadro del soberano una intención fundamentalmente estética —denunciar el estilo pictórico surgido al socaire de las consignas del Rey Sol y su corte—, es perceptible una especial complacencia —de la que habla René Huyghe— en tal operación, que se convierte así en el verdadero foco sobre el que convergen las actitudes de todos los personajes de la izquierda de la composición, salvo el propio artista, y que parece indicarnos algo más. En efecto, el mozo de la camisa realiza la acción que es contemplada con una sonrisa por el operario que transporta un espejo, por el hombre que con inestabilidad —quizá atribuible a la técnica insegura de Pater— se apoya en la pared, y que por su atuendo representa sin duda a un miembro de la burguesía, y por la mujer que hemos identificado con la muerte: haciendo un alarde premonición, Watteau parece presentir a un tercer estado que entierra —mata— a la monarquía absoluta. Evidentemente, no podemos advertir en toda la obra o la vida del artista mensaje alguno revolucionario, pero creo que la idea no es descabellada si consideramos el lugar de donde Watteau acababa de volver hacia escasísimo tiempo. Inglaterra, en efecto, atravesaba una etapa de compromiso mediante el que la monarquía había llegado tras la deposición de los Stuardo —y el ajusticiamiento de un soberano 70 años antes— a un pacto con el parlamento, con la clase emprendedora, que se hallaba iniciando entonces

lo que hoy conocemos como revolución industrial, una Inglaterra en la que ya se había publicado la obra de Locke y lo más significativo de la de Berkeley, y pronto iba a aparecer la de Hume. La visita de Watteau —1719/20— se coloca, además, en el momento exactamente intermedio entre la decapitación de Carlos I —1650— y la Revolución de 1789. Y aunque faltaban muchos años todavía para ésta, el momento histórico en el que se pinta *L'Enseigne*, la Regencia, era propicio para una crítica y una desconfianza no necesariamente radical —pues el gobierno inglés, como es sobradamente conocido, tampoco lo era— que podía hallar en el modelo británico de superación del absolutismo un ejemplo positivo. En efecto, y por recordar algunos datos básicos en esta línea, tras la paz de Utrecht —1714— Francia sufre un tremendo agotamiento que hace preludiar la pérdida de su hegemonía. Justamente el año siguiente, la muerte de Luis XIV iniciaba una etapa —1715/23— en la que la falta de un gobierno fuerte iba a demotrar hasta qué punto la firmeza del período anterior era completamente ficticia: quizá sea el gran engaño del sistema de Law —1716/1720— el ejemplo más veces citado de ello. En este sentido no resulta ocioso considerar que las cartas persas de Montesquieu —viajero también en Inglaterra— aparecen en 1721, en un proceso de reflexión crítica seguramente paralelo al que Watteau, y media Francia, seguía acerca de la evolución de su país, y que el exilio británico de Voltaire —1725/27— será el hecho que le permitirá asimilar las corrientes ideológicas de la isla, tan importantes en su faceta ulterior de mordaz polemista prerrevolucionario. Esta etapa de la formación ideológica voltairiana se recoge en “*Las Cartas Filosóficas sobre el Inglés*”.

El discurso político que puede apreciarse en *L'Enseigne* no se halla, por tanto, descontextualizado, y surge en la mente de un artista de origen rigurosamente popular, suficientemente lúcido e irónico como para formularlo en la exposición misma que Gersaint dedicaba “*Au Grand Monarque*”. En síntesis, este segundo mensaje de la obra podría encerrarse en el brocado latino “sic semper tyrannus”. Supone, además, un ejemplo de cómo el arte no es, y menos a principios del XVIII, etapa en la que aún nadie había hablado de “arte puro”, un comportamiento estanco segregado de la vida y la realidad política y social.

Y acerca de la sociedad precisamente versa el último enigma del emblema que este pintor, en lo personal huraño y solitario, nos propone. Las actitudes de los dos “connoisseurs” que se deleitan y escrután la obra ovalada, una escena de desnudo, han sido vistas como el

homenaje que los verdaderos entendidos rinden al nuevo género de pintura. Pero más bien parece reflejar una crítica del pintor enfermo hacia aquellos pedantes de salón, diletantes y demás personajillos que con sus actitudes —el hombre que se arrodilla ante el cuadro para apreciar un detalle— decían y mostraban adorar a la pintura y al arte sin entender la verdadera esencia del mismo. En realidad, parece decir Watteau a continuación, esta aristocracia superficial de la Francia que le tocó vivir, sólo se ama a sí misma, y ello lo evidencia en la vacua autocoplacencia perceptible en los tres personajes que se observan en un espejo, mensaje tan palmario que, como dijimos, algún intérprete ha pensado que se trataba de una pequeña pintura. La vanidad, la soberbia de aquellos estridentes cortesanos a los que el pintor tanto debió odiar, porque a buen seguro le recordarían frecuentemente en sus tratos y modales su condición de criado más debido a su procedencia humilde y provinciana, y porque a pesar de todo no era sino un asalariado a su servicio, son puestas aquí en la palestra a través del espejo, ese atributo que acompaña a la alegoría de la soberbia (10) y que ya ha sido presentado en la izquierda frente al cuadro de Luis XIV. Ante esta utilización, y considerando que también el enigmático espejo del escudo de Palas —?— en “El Juicio de París” refleja la figura desnuda de Venus, quizá resulta factible considerar que tal elemento poseería para Watteau una simbología relacionada con la muerte o lo efímero, cuya identificación concreta no nos ha sido posible. No es de extrañar que, abocado de un lado a la convivencia con una sociedad superficial y sufriendo de otro una enfermedad que ya entonces se presentaba en una etapa difícilmente tolerable, Watteau contempla a la muerte con serenidad, seguridad e incluso esperanza.

El hombre, su entorno y su época son reflejados por la compleja polisemia de L'Enseigne, lienzo que en este sentido, y no en el meramente figurativo —apoteosis del movimiento, figuras a ritmo de minué, luminosidad de las líneas u otras peregrinas aseveraciones por el estilo—, aparece como una verdadera obra maestra. Quizá todo lo hasta aquí escrito no haya sido más que un torpe esfuerzo por hacer cuadrar los números para obtener a la fuerza el resultado deseado, quizás algo de verdad se encierre en la interpretación que sugiero; lo

(10) MORALES, J. L.: Diccionario de Iconología y simbología. MADRID, Taurus, 1984, p. 308; describe la iconología de la alegoría de la soberbia: “Matrona, lujosamente vestida en actitud alta y con la cabeza cubierta de perlas y pedrería contemplándose en un espejo (...)”.

que sí resulta evidente es que no es posible un análisis pleno de esta obra, considerándola como la tienda en la que unos personajes se mueven realizando su trabajo o contemplando unos cuadros —interpretación ni siquiera válida para la modesta versión española de Paret— y que este sentido último oculto que se resiste al análisis es lo que marca la diferencia entre un genio como Watteau y la serie de imitadores de su estilo que durante todo el XVIII menudearían especialmente en Francia. Si nuestra lectura resultase mínimamente verosímil demostraría que Watteau, al igual que Mozart, al que tan frecuentemente se compara de un modo un tanto superficial, no sólo fue el primero en cultivar el estilo galante, sino además —aunque en un plano exclusivamente conceptual—, un adelantado en el paso pictórico hacia el pathos que con una sensibilidad distinta se produciría bastante tiempo después en la Historia de la Pintura (11).

- (11) No sería sincero ocultar que este artículo surge de una desconfianza metodológica acerca de la iconología misma como medio de interpretación válido de las obras de arte. Lo que fuese un arma eficaz en manos de Panofsky —de acuerdo con SEBASTIAN, S.: "Arte y humanismo". MADRID, Cátedra, 1978, p. 19; "el sabio germano más grande de este siglo"— se convierte en las de historiadores provincianos —como es mi caso—, para los que tan difícil resulta con frecuencia el acceso a fuentes de necesaria consulta, en un sistema de elucubrar más o menos peregrinamente sin demasiadas posibilidades de éxito. No puede ser de otro modo si se considera, por ejemplo, que ha sido imposible consultar los libros de Menestrier "Art des Emblemes" y "La Philosophie des Images", aparte de otros igualmente importantes que conjugados con repertorios de símbolos más al uso podrían haber resuelto numerosas dudas acerca del significado intrínseco de la obra analizada. Sirva por tanto este artículo como mero acercamiento inicial a un asunto que merece sin duda un más detenido examen.