



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

**ANÁLISIS ICONOLÓGICO DE LA OBRA PLÁSTICA DE FRAGONARD Y
GREUZE; APROXIMACIONES A LA IDEA DE FELICIDAD ILUSTRADA
DESDE LA PINTURA (1725-1790)**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES: ESTUDIOS HISTÓRICOS

PRESENTA:

DANTE ESCARRAMAN FUENTES

DR. CARLOS ALFONSO LEDESMA IBARRA

DIRECTOR DE TESIS

DRA. SONIA IRENE OCAÑA RUIZ

CO-DIRECTOR DE TESIS

DRA. LAILA ERENDIRA ORTIZ CORA

TUTOR INTERNO DE TESIS



OCTUBRE, 2024

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	
CAPÍTULO I La pintura francesa de la primera mitad del siglo XVIII y el arte emotivo	1
Breve análisis histórico de la obra estética francesa	1
El arte y la pintura durante el Siglo de las Luces en Francia	14
Greuze y Fragonard, su papel en la plástica francesa.....	17
Acercamiento biográfico: Jean Baptiste Greuze.....	18
Sobre el arte de Jean Baptiste Greuze	22
Acercamiento biográfico a la vida de Jean Honoré Fragonard	28
Sobre el arte de Jean Honoré Fragonard	31
Las emociones como parte de la expresión e interpretación artística	35
Enciclopedismo	39
Definiciones operacionales de felicidad para el análisis Iconológico	41
CAPÍTULO II Análisis iconológico en la obra de Jean Baptiste Greuze (Retrato de Madame de Courcelles y Una niña con manos unidas)	46
El retrato	46
Consideraciones históricas y contextuales previas a la imagen	47
Elementos básicos previos dentro de una pieza visual Características generales de la pintura del siglo XVIII	47
Las características del retrato durante el Siglo de las Luces.....	50
Descripción de la obra seleccionada.....	52
Descripción de la obra visual particular Niña con manos juntas	53
Descripción de la obra visual particular <i>Retrato de madame de Courcelles</i>	58
Propuesta interpretativa de los cuadros.....	64
Introducción al análisis Iconológico Fragonard, Grueze y los retratos	65
¿Cómo se vincula el concepto de felicidad con el periodo histórico y las obras seleccionadas para el análisis?	82
Interpretación de la obra desde la felicidad: <i>Niña con manos juntas</i>	87
Interpretación de la obra desde la felicidad: <i>Retrato de Madame de Courselles</i>	90
CAPÍTULO III Análisis Iconológico en la obra de Jean Honoré Fragonard (La chica con la marmota y La carta de amor)	94
Consideraciones históricas y contextuales previas a la imagen	94
De la representación de las emociones felices en la Ilustración	95
Modelo del retrato a través de figuras femeninas Ilustradas.....	100
Descripción de la obra seleccionada.....	104
Descripción de la obra visual particular (La chica con la marmota)	105
Descripción de la obra visual particular (La carta de amor)	110
Propuesta interpretativa de los cuadros	114

Entre el retrato y el Rococó, introducción al análisis Iconológico de Fragonard.....	114
Interpretación de la felicidad desde la obra (La chica con la marmota).....	119
Interpretación de la felicidad desde la obra (La carta de amor)	123
CAPÍTULO IV Comparación plástica Fragonard y Greuze	128
Comparación en la pintura interna, Fragonard	128
Comparación en la pintura interna, Greuze.....	133
Conclusiones y reflexiones finales	138
Referencias Bibliográficas	148
Fuentes en línea.....	152
Índice de figuras	154

INTRODUCCIÓN

Desde siempre, la producción artística visual ha formado parte del entramado discursivo que sostiene a las actividades humanas como una forma de transmitir y representar los elementos que subyacen a la realidad, es decir, generalmente el arte pretende representar una porción de la realidad que nos rodea. La lectura de una pieza visual se modifica gracias al reconocimiento histórico del contexto en que fue creada, pero también desde la postura desde la que se observa. En ese sentido, se advierte como la pintura funge como vehículo para la transmisión de sentimientos emociones y vivencias del presente y pasado, la obra artística se enmarca como una expresión sociocultural que puede tener múltiples lecturas. Aunque originalmente el trabajo presentaba un interés tácito hacia los retratos, se optó por una interpretación que incluyera además otras escenas y figuras, procurando un entendimiento de felicidad en la mujer y la época por medio del arte un tanto más amplio, mismo que se elabora a partir de la Historia del arte, en otras palabras, toda interpretación incluida en el trabajo subyace a esta área de estudio.

Los artistas considerados para el presente proyecto de investigación, Jean Baptiste Greuze y Jean Honoré Fragonard, pertenecen al movimiento artístico y sociocultural de la Ilustración, su obra indudablemente involucra el replanteamiento de circunstancias ideológicas, técnicas visuales y contexto histórico de la Europa del siglo XVIII. Las obras seleccionadas, (*La carta de amor*, *Retrato de una Madame de Courcelles*, *la chica con la marmota* y *La niña con manos juntas*) demuestran emotividad, las ideas de emoción, y en concreto, de felicidad, sirven a manera de preámbulo para remarcar la posibilidad de una interpretación proveniente de la literatura, favoreciendo una lectura novedosa de lo que se está viendo.

La presente investigación se compromete con el ejercicio metodológico inherente a la Historia del arte e Iconología, por medio de la selección de cuatro obras que enmarcan diferentes momentos de la producción artística de los autores en cuestión como parte del siglo XVIII en Francia, periodo de la Ilustración y Revolución Francesa. Esto con el fin de aproximarse a las ideas de felicidad presentes en las pinturas seleccionadas en función de su contexto histórico acotado por la literatura

En suma, se busca elaborar una interpretación de los cuadros seleccionados a partir de la perspectiva de felicidad presente en la literatura del momento desde esa disciplina histórica. Apuntando a la relación del arte con este concepto en las obras y contextos socioculturales del Siglo de las Luces.

Lejos de procurar una revisión exhaustiva de toda la Historia del arte francés durante la Ilustración, se pretende realizar un proceso de aproximación segmentado a través del análisis iconológico como una herramienta que nace desde la Historia del arte, para luego ahondar en un ejercicio comparativo que exponga las similitudes y diferencias de los autores bajo una metodología que contemple la literatura y lo visual como herramienta interpretativa.

Tanto las obras como los autores y periodo elegido corresponden a la intención de enmarcar de forma fidedigna la relevancia de la producción artística a manera de expresión simbólica y cultural de conformidad a distintos contextos desde la historia del arte. A pesar de la existencia de investigaciones históricas que ofrecen una visión alternativa y multidimensional acerca de los significados y significantes dentro del escenario histórico y artístico tanto de manera general como en específico de los autores, la presente investigación considera que se puede advertir un nuevo horizonte interpretativo por medio de la literatura perteneciente al periodo Ilustrado referido a la felicidad.

La estructura general de la investigación obedece a sus necesidades internas, el proyecto se circunscribe a la lógica de análisis y crítica de las ideas de felicidad que subyacen a las obras elegidas. Bajo esa perspectiva, el escrutinio proveniente de la Historia del arte y la Iconología permite atender problemas devenidos de la interpretación alterna y en profundidad de las obras en cuatro capítulos diferentes.

El primer capítulo, denominado “La pintura francesa de la primera mitad del siglo XVIII y el arte emotivo” sirve a manera de breve descripción histórica de la estética francesa, rescate de los antecedentes biográficos en la obra artística de Jean Baptiste Greuze y Jean Honoré Fragonard en el marco del eje temático elegido (felicidad), además de presentar también las definiciones operacionales que permitirán el análisis de las emociones a lo largo de todo el proyecto de investigación. Para el segundo y tercer

capítulo se pretende realizar el análisis iconológico completo (Preiconografía, Iconografía e Iconología) de las obras seleccionadas para Greuze y Fragonard respectivamente. Por último y a manera de cierre, el cuarto capítulo ofrece una reflexión con respecto a la producción visual de dos retratos de cada uno de los autores seleccionados, pues ambos exponen su idea de felicidad ilustrada como un tema digno de ser expresado en los cuadros un periodo histórico importante, lleno de cambio culturales y artísticos. Se busca una interpretación desde la felicidad, atendiendo su dimensión temática, plástica, ideológica, y sociocultural.

Las ideas de felicidad expresadas en las diferentes vertientes artísticas, encuentran en el arte visual y literario francés exponentes vitales para la comprensión del discurso visual de la estética occidental, la atención a las circunstancias individuales de los artistas en cuestión resulta valiosa para una interpretación de sus obras ya que el estudio detallado de los distintos momentos históricos, técnicas y conceptos, a menudo expresan ideales culturales por medio de manifestaciones artísticas. Es en ese sentido que la literatura puede proponer un foco de análisis inicial para el estudio que conceptos tan significativos como el de “felicidad”, promoviendo una interpretación alternativa que enriquece el quehacer documental.

Las concepciones históricas de felicidad y la forma en la que estas toman a su vez parte del entramado artístico del hombre proporcionan una visión disyuntiva del pasado, coadyuvando la comprensión del presente. La relación del concepto investigado con el movimiento intelectual de la Ilustración francesa propone, como actividad de la historia del arte, un rico campo de investigación, que se traduce en la superación de la descripción básica de las obras seleccionadas para dar paso a un análisis potente, superior en cuanto a profundidad, involucrando, por ejemplo, factores socioculturales, mismos que en esta ocasión son iniciados por la elaboración de una idea de felicidad propuesta a partir de la literatura en obras como el *cándido* o *El Emílio*.

Las implicaciones alrededor de trabajos de investigación de este tipo remiten a distintos objetivos, más allá de contribuir al acervo literario sobre un tema específico, se pretende vislumbrar cómo es que la interpretación formal de arte y felicidad repercuten en la construcción de nuevos conceptos teóricos y metodológicos con respecto a la teoría visual, la estética y la comprensión del pasado artístico francés. La presente investigación explora diferentes aristas de interpretación artística desde la Historia del

arte y la Iconología, ofreciendo beneficios para con la actividad humana, y la redimensión de las explicaciones artísticas adyacentes a los ideales de expresión visual de las emociones inmersos en la obra plástica de los artistas seleccionados.

Con respecto a la orientación teórica y metodológica, el trabajo forma parte de un entramado discursivo vigente, extendiendo amplías posibilidades en cuanto a la expansión de la comprensión de la naturaleza humana, pues a pesar de que la línea de investigación que enmarca a la Historia del arte dista de ser algo novedoso, las inclinaciones e interconexiones presupuestas por los conceptos centrales del proyecto brindan alternativas importantes frente a estudios de la misma naturaleza. Puesto que un estudio iconográfico o incluso un estudio iconológico puede ser realizado sin atender inicialmente un concepto inicial (en este caso felicidad) se observa que la existencia de una interpretación alterna bajo ese punto de interés es plausible.

Las características de la subjetividad que envuelven a lo emotivo y las representaciones artísticas de la realidad advierten un estudio histórico flexible y necesario para la generación de nuevas líneas de conocimiento de cara al razonamiento que acepta la existencia de múltiples interpretaciones. Se menciona la influencia de investigaciones de corte estético y visual sobre la explicación social coetánea por medio de la Iconología. Los estudios históricos que se alejan del análisis plano de los hechos pasados y trastocan elementos circunscritos a la emotividad ofrecen alternativas de comprensión, así como nuevas interrogantes discursivas. Las necesidades socioculturales obedecen a un entorno complejo y cambiante, bajo esa premisa, la presente investigación resulta en una propuesta interpretativa de las ciencias sociales y el arte.

El estudio propone que la interpretación alterna brindada por un análisis iconológico detonado por la definición inicial de felicidad elaborado a partir de la literatura perteneciente a la Ilustración expondrá en los cuadros seleccionados una relación con diferencias significativas entre uno u otro, en otras palabras, se podrá identificar con base la historia del arte que cuadro es más o menos cercano al concepto de felicidad propuesto.

CAPÍTULO I La pintura francesa de la primera mitad del siglo XVIII y el arte emotivo

El comportamiento de la actividad humana en cuanto a la representación estética a través de la plástica se circunscribe a un conjunto de movimientos socioculturales e ideológicos que pueden ser identificados y agrupados bajo cortes históricos, en ese sentido, el presente capítulo tiene por objetivo identificar las características teóricas y conceptuales presentes en el discurso histórico artístico visual de dos exponentes de la pintura francesa acotado por la directriz del pensamiento ilustrado. De la misma forma, se presenta un conjunto de elementos filosóficos y literarios arraigados en el pensamiento de la Ilustración del siglo XVIII, mismos que permiten el análisis del concepto de las emociones (felicidad) su conexión y expresión en la plástica de Jean Baptiste Greuze y Jean Honoré Fragonard.

Breve análisis histórico de la obra estética francesa

Por identificarse como parte del trayecto discursivo histórico, el presente apartado busca no sólo brindar aproximaciones históricas de la producción visual de la primera mitad del siglo XVIII presentes en los hechos encontrados en la literatura disponible, sino que pretende comprender el comportamiento de los estudios adscritos en el discurso tanto de la historia del arte como de la estética como parte de un diálogo segmentado entre el autor, la interpretación de las representaciones artísticas y el posicionamiento individual que atiende a situaciones particulares.

El papel del trabajo presente en el proyecto de investigación de la plástica francesa de la Ilustración juega un papel determinante en la comprensión no sólo de la interpretación de las ideas históricas que identifican un sistema artístico, sino también de su conexión con aquello que da cuenta de dichos hechos, en ese sentido, el tratado histórico vislumbra que forma de pensar, el contexto, los elementos cronológicos y las posibles relaciones de interpretación bajo las cuales fue construido su eje de análisis.

Como parte de un razonamiento deductivo, el proceso de construcción discursiva se encuentra sujeto al desarrollo conceptual del periodo ilustrado, expone la necesidad de identificar argumentos e ideas expuestas a lo largo de distintos periodos históricos, el trabajo historiográfico del presente proyecto expone posibilidades de la literatura en cuanto a la estética como disciplina de análisis artístico y filosófico. Independientemente de la situación contextual en la que fueron realizadas, trabajos como el de Gombrich, en el siglo XX o Martínez Moreno Eva en *Claves teóricas para leer la literatura de la vanguardia histórica*, permiten pensar la relación de la historia del arte desde una postura que fusiona lo visual con lo literario.

Las diferentes obras retomadas en la investigación como referentes de lo estético requieren de procesos tales como la recapitulación, labor de traducción, trabajo interpretativo de terceros y demás actividades, mismas que permiten su comprensión y análisis en los términos del presente proyecto. Sin embargo, resulta conveniente utilizar el origen conceptual propio de la estética tanto por las características de su autor como por su situación temporal.

Como uno de los legítimos herederos del periodo ilustrado, o Siglo de las Luces, Alexander Gottlieb Baumgarten instituyó un parteaguas en el análisis filosófico y artístico, como seguidor del trabajo expuesto en la carga ideológica de referentes como Leibniz o Christian Wolff, las ideas cartesianas referidas a la construcción del concepto de lo bello y lo sublime son a menudo usadas en la obra que vio nacer de la estética *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Como parte del último bastión de personajes ilustrados, el autor alemán presenta a la estética como la expresión de lo bello en el arte visual frente al discurso propuesto por las Ciencias de la razón.

Esto es así porque, en primer lugar, siendo la belleza algo propio del conocimiento (sensible) y siendo la estética una ciencia, la belleza del conocimiento sensible ha de ser universal. Se requiere así en primer término el consenso de los pensamientos. En segundo lugar, ninguna perfección es sin orden, luego la belleza es el consenso en el orden. Y, en tercer lugar, se requiere un acuerdo, un consenso entre los signos internos que expresan el objeto¹

¹ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar. Madrid 1955. Pág.14

El documento refiere una vieja dolencia que acontece en la comprensión de la dimensión estética del conocimiento bajo el contexto hispanohablante. En ese sentido, la interpretación original de la disciplina estética expresa en el movimiento del Siglo de las Luces, una intención humana de reconocimiento en la belleza, misma que lo acompañará en diversas esferas del conocimiento, incluyendo a la pintura.

La Estética literaria retrata el esfuerzo de una elite de la comunidad europea e hispanohablante para acercarse a la interpretación de lo bello por medio de literatura y de esta manera, aproximar a su visión histórica durante periodos significativos para el pensamiento humano, (García, 1870) indica que La literatura y la pintura contienen relaciones filosóficas, así como históricas y críticas. Ilustración y Estética como elementos que consideran al arte como imprescindible, se adelanta que la sociedad francesa durante el auge de Fragonard y Greuze considera al estudio de lo bello como algo relevante para la comprensión del mundo natural y social.²

La historia del arte expone una versión menos lineal del discurso estético en cuanto a la cronología de sucesos, interpretaciones y características, por lo tanto, es posible echar mano de la comprensión de la Ilustración desde el trabajo realizado por el francés Raymond Bayer; quien advierte la importancia de los críticos de arte, mismos que a lo largo de los siglos XVII y XVIII y en conjunto con un proceso de institucionalización de la estética, propiciaban o terminaban con carreras artísticas completas.

De hecho, el propio Greuze, así como su obra fueron en diferente medida alabados o desdeñados por personalidades reconocidas en el escenario intelectual, por ejemplo el propio Diderot, crítico de arte, realizó juicio de sus trabajos, lo que termina por advertir como su producción, además de sus motivos personales estuvieron mediada por influencias externas de manera importante.

² Cfr. La concepción estética en la teoría de la literatura de Álvarez Espino y Góngora Fernández de García Tejera.

Según el propio Raymond Bayer, la plástica francesa de principios del siglo XVIII puede ser bien entendida a través de los escritos de Diderot, figura imprescindible del movimiento ilustrado al interior de la cultura francesa y que luego tomaría parte del escenario europeo en general. Diderot establece una visión segmentada de la verdad en la que el arte forma parte de una de ella, los elementos que valen la pena ser representados inician se originan casi exclusivamente del arte, en ese sentido, el ilustrado francés advierte la necesidad del arte como expresión de los ideales humanos en tanto estos expresan un significado profundo, comprendiendo a las emociones, las sensaciones y pasiones. Con respecto a la interpretación que hace Bayer se menciona:

En la creación artística, el artista no debe exclusivamente copiar la naturaleza, sino seleccionar lo que vale la pena de ser reproducido, y gracias a esta selección el arte superará a la naturaleza. El arte no es, pues, para Diderot, según hemos dicho, todo lo verdadero, sino lo verosímil; todas las veces que en el arte la verdad no se nos presente toda entera, lo que hay es verosimilitud, o sea, en cierta manera, ficción. En suma, el arte es para Diderot una transposición de lo real.³

Raymond Bayer explica cómo el movimiento ilustrado representado por Diderot (1713-1784) se esfuerza directamente por vincular elementos filosóficos entorno a la realidad elegible como el eje central del siglo XVIII, la expresión plástica y visual del hombre es explicada como parte de las necesidades que sustentan las características representables de la vida. Mientras que el desarrollo de la estética, como dimensión del conocimiento se somete a las explicaciones filosóficas, éstas a su vez se someten al ánimo generalizado de la ilustración, es decir, se acoplan a las necesidades de explicación y de la razón. Según la interpretación de Bayer, Diderot expresa su relación con elementos del arte como lo arquitectónico o lo ornamental:

Diderot no es partidario de la fórmula del arte por el arte; él sostiene una doctrina de acción, no una doctrina idealista: lo bello y el bien se ven unidos, según él, con lo útil, y esta teoría la expone en su Ensayo sobre el mérito y la virtud (1745). Concibe una necesidad biológica de lo útil y extiende aún más su dominio; la necesidad cambia de sentido: es una adaptación, como en Lamarck. Desde este ángulo explica él la utilidad de los ornamentos y de las guirnaldas arquitectónicas.⁴

³ Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México, 2014. Pág. 166.

⁴ Ibid. Pág. 179.

Si los estudios de la estética se especializaron particularmente en las artes plásticas bajo la premisa de razón entendida como concepto ligado al Siglo de las luces, es conveniente revisar, aunque sea de manera breve, el discurso de la Ilustración como movimiento sociocultural, metodológico y técnico, y no como un proceso lineal originado como subproducto de la herencia renacentista. Una vez que los conceptos de estética y razón se vinculan a través del espíritu ilustrado más puro, Autores como Descartes, Kant o incluso Hegel (según la periodicidad del movimiento ilustrado) pueden ofrecer elementos teórico-conceptuales propios de la Ilustración, sirviendo como fuente primaria en tanto a la forma en la que sus exponentes más importantes se concebían como parte de su realidad.

La Ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad, la incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro.⁵

El texto de Kant hace referencia al papel de la razón como mecanismo cognoscible e interpretativo de la realidad, en ese sentido, es posible observar la función del hombre en el marco de la comprensión y sabiduría, el esforzado intento por interpretar la naturaleza deja expuesto a su vez la necesidad de libertad inherente a la capacidad del humano para dar cuenta de sí mismo. Ideales propios a una sociedad francesa plagada de cambios socioculturales, mismos que se reflejan en el entendimiento de lo bello y las formas de representarlo. Siguiendo esta lógica, los estudios realizados por Michel Foucault en los últimos años de su carrera como académico cobran fuerza en su sentido histórico nacional y explicativo, bajo la premisa de lo que él reconoce como arqueología, búsqueda de palabras y vuelta a la episteme, es posible encontrar idearios conceptuales en torno al movimiento ilustrado, por ejemplo, *Sobre la ilustración*, en dicho documento alude a la traducción del texto escrito por el mismo y que permaneció inédito en la versión original hasta abril de 1993.

⁴ Immanuel Kant, ¿Qué es la Ilustración? Alianza Editorial, Madrid, España, 2013. Pág. 1

Se podría pensar que no hay en todo esto nada que sea muy diferente de lo que, desde el siglo XVI, se entiende por la libertad de consciencia; a saber, el derecho de pensar como se quiera, siempre y cuando se obedezca como se debe. Ahora bien, es aquí donde Kant hace intervenir otra distinción y la hace intervenir de un modo bastante sorprendente. Se trata de la distinción entre el uso privado y el uso público de la razón. Pero, agrega Kant, de inmediato, que la razón en su uso público debe ser libre y en su uso privado debe estar sometida. Y ello es lo contrario, término por término, de lo que ordinariamente se denomina la libertad de consciencia.⁶

Mientras que el análisis expuesto por Diderot, en la historia de la estética de Raymond Bayer alude a un periodo contemporáneo, podría decirse, desde adentro, el análisis historiográfico vinculado al texto de Foucault reivindica el papel jugado por el concepto de razón en Kant, capturando la esencia de la Ilustración desde otra perspectiva, vinculándola directamente al funcionamiento intelectual de la sociedad que se desenvuelve en el siglo XX.

El desarrollo teórico circunscrito al texto de Foucault remite al discurso estructuralista y post estructuralista, dando lugar a razonamientos que involucran las implicaciones de interpretación del Siglo de las Luces como antecesor directo de su realidad coetánea en el terreno de la filosofía la estética y la ciencia en general, mismo que reconoce como favorecido, incluso, deja entrever como es que el discurso posterior al siglo XX no puede ser explicado sin los precedentes ilustrados. En otras palabras y según la interpretación de Foucault, el entendimiento de lo bello, la pintura y los retratos, no puede realizarse sin la consideración de los intelectuales y artistas Ilustrados, mismos que reconocen el papel del hombre como sitio de la razón, las emociones y centro del mundo natural. Una vez entendido el tema de la concepción del Siglo de las Luces acerca de la estética como una visión multifactorial, es necesario retomar el rumbo discursivo orientado a la explicación explícita de la estética ilustrada del siglo XVIII. A pesar de la importancia de autores como Diderot, cuya influencia directa en la praxis estética francesa es innegable (Todo indica que su labor como esteta y crítico de arte se extiende hasta los propios Jean Baptiste Greuze y Jean Honoré Fragonard)

⁶ Michael Foucault, *¿Qué es la Ilustración?*, [Traducción y notas de Antonio Campillo] Sobre la Ilustración. Editorial Tecnos, Madrid, España, 2006. Pág. 3.

resulta valioso atender a otros autores, que si bien no forman parte del conglomerado intelectual francés de la mitad del siglo XVIII, si repercuten de forma directa en el entendimiento de la estética y la plástica como práctica humana adherida al discurso filosófico y cognoscitivo de la estética contemporánea. Para comprender a la disciplina se echa mano del presente, pasado y futuro de su desarrollo.

El referente inmediato por su continuidad no sólo cronológica sino también discursiva parece dirigirse hacia el contexto alemán del entendimiento del arte y en la plástica, Hegel aparece como uno de los puntos de inflexión del entendimiento de la generación de pensamiento moderno, expandiendo su influencia hasta uno de los últimos grandes exponentes de la estética contemporánea, Theodor Adorno. Hegel repercute de forma decisiva en las artes visuales por su concepción particular de la estética, misma que proviene del anclaje provisto por el idealismo alemán. A pesar de que varios de sus tratados sobre estética provienen directamente de su esfuerzo por publicar, las ideas que tenía llegan hasta nuestros días gracias al trabajo de sus colaboradores y estudiantes al interior de su ambiente académico.

Mediante esta expresión excluimos inmediatamente lo bello natural. Tal delimitación de nuestro objeto puede parecer una determinación arbitraria, tan arbitraria como la facultad que tienen las ciencias de demarcar el propio campo a su antojo. Pero no podemos entender en este sentido la limitación de la estética a la belleza artística.⁷

La comprensión estética de Hegel reinterpreta el posicionamiento de la razón y la naturalidad del arte como búsqueda de lo bello introduciendo categorías de análisis que se contraponen de forma directa al previo pensamiento francés de Diderot. Es en ese sentido que el pensamiento hegeliano aporta a la estética en general, autores como Theodor Adorno y Walter Benjamín terminan por conceptualizar a la estética francesa como incompleta en el sentido de su inacabada y poco explorada función como parte del entramado social y económico.

⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones de Estética*, Traduc. Raúl Gábas, Puigcerdà, Barcelona, España, 1989. Pág. 5.

Si bien es cierto que el ejercicio historiográfico comprende la labor de traducción como parte importante del pensamiento que hace posible la lectura documental, el eje central de su actuar recae en las posibilidades de análisis que se encuentran bajo las alternativas del discurso bajo diferentes estándares cronológicos. A manera un tanto lineal, se expone la condición estética de Adorno en tanto que expresa entre líneas las limitaciones de la teoría estética francesa del siglo XVIII:

Este momento, que está presente desde siempre en el arte, en la época de su emancipación ensombrece a todos los demás, a pesar de que, si no a causa de, su ausencia de ingenuidad ya no puede revocarse desde la sentencia de Hegel. Aquella ingenuidad se une con una ingenuidad al cuadrado, la incertidumbre sobre el para qué de lo estético. Incertidumbre sobre si el arte es aún posible; si tras su plena emancipación ha perdido y enterrado sus propios presupuestos.⁸

Se entiende que la naturalidad del arte de cara al funcionamiento de la realidad y las necesidades del hombre en Diderot y la potencia de la razón expresada de Kant acaecen bajo el paradigma de completitud social presente en el discurso de Adorno, el trabajo historiográfico da cuenta de lo que se dice y lo que no se dice bajo el parámetro de las particularidades del autor analizado en turno, la plástica francesa toma siempre partido por su relevancia y su oportuna posibilidad de crítica racional. A pesar de las múltiples lecturas del concepto de estética y su evolución conceptual a partir del discurso ilustrado, resulta interesante observar cómo es que la presentación de las artes visuales no se alinea de manera directa a los ideales teóricos y sociales a los cuales si se circunscriben un buen número de disciplinas.

La plástica francesa de mediados del siglo XVIII puede interpretarse como un conjunto de elementos artísticos caracterizados por diversas condiciones que pueden parecer contradictorias desde un punto de vista unitario, para el caso específico de Fragonard y Greuze, resulta incluso irónico pensar en que los elementos expresados en su pintura atienden al erotismo, la sátira y las pasiones, un conjunto de ideas de formas y significado valiosos en el marco del pensamiento

⁸ Theodor Adorno, Teoría Estética, Traduc. Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, España, 2004. Pág. 19.

del Siglo de las Luces, periodo en el que se mantiene alta estima por los valores éticos, el avance científico y el preponderado valor de la racionalidad frente a las emociones, pasiones y emociones convulsas, ciertamente se le puede dar cabida a la felicidad en un contexto de la Ilustración, no obstante, esta claramente se contrapone a los recursos estilísticos de buena parte de la producción visual de los autores analizados.

Sin bien es cierto que los valores, la ética y los ideales de racionalidad que caracterizaron a la sociedad intelectual del siglo XVIII experimentaron un cambio de sentido y valor, es posible entender a los distintos momentos artísticos como un complejo mecanismo instrumental que les sirve a los pensadores franceses a manera de crítica social, sátira, ironía y liberación. Las diversas interpretaciones estilísticas de la producción visual permiten interpretar al discurso ilustrado como un punto de partida para cambios significativos en el ideario de las emociones sensaciones y pasiones. En ese sentido, la producción plástica de Fragonard y Greuze se presentan como pensamiento de vanguardia de cara a los estratos sociales más conservadores.

Durante la Ilustración, muchos de los librepensadores franceses empezaron a explotar la pornografía como medio de crítica y sátira social, dirigida a menudo contra la Iglesia Católica y la represión sexual. Las clases altas pusieron el grito en el cielo, y se preocuparon por la moral de las clases más pobres, de las mujeres y de los analfabetos y débiles mentales. Se percibe una sensación de proteccionismo.⁹

Los estudios de Enrique Martínez Salanova consideran el discurso literario y visual de mediados del siglo XVIII como una herramienta que le sirve a los pensadores de la Ilustración para replantear el orden social de múltiples estratos, al mismo tiempo, el autor identifica que la producción visual, la literatura y la producción científica repercuten de manera distinta en la composición mental e identitaria de los sujetos en función a sus condiciones de vida, entre las que podemos identificar su razón económica, lugar de nacimiento, nacionalidad o etnia.

⁹ Enrique Martínez Salanova, *Arte y erotismo en los tiempos de la ilustración siglo XVIII*, 2021, consultado el 25 de abril de 2022, PP. 1-8. disponible en: https://educomunicacion.es/arte_erotico/siglo_XVIII_epoca_ilustracion_arte_erotico.htm

Bajo el razonamiento que pronuncia las múltiples lecturas del arte, es indispensable reconocer el trabajo interpretativo bajo las condiciones de pensamiento desde las cuales el autor presenta una obra, así como sus implicaciones en el marco contextual en el que se desenvuelve, atendiendo la función del espectador que trasciende a su época.

El presente trabajo acepta la posibilidad de interpretación como parte de una estructura de inteligibilidad que puede dar cuenta de diversas preguntas concernientes al arte, su papel en el momento histórico de creación y las alternativas de discurso que devienen intensamente a su naturaleza. Luego entonces, es necesario advertir que los ejes conceptuales y categóricos desde los cuales se encuentran pensados los razonamientos y el discurso teórico central dirigen y condicionan las posibilidades de acercamiento e interpretación de las obras consideradas. En otras palabras, es necesario contextualizar e historizar tanto al arte como a los artistas.

Desde una perspectiva general, el arte francés del siglo XVIII puede ser entendido como un entramado de racionalidad, la razón como eje central de las disciplinas humanas científicas o no, termina por direccionar la forma en que pensadores y artistas conciben su realidad, bajo ese argumento, se rescatan algunas ideas centrales del pensamiento filosófico francés, tolerancia y humanidad. Solventado por esos tres conceptos básicos (Razón, humanidad y tolerancia) la producción visual de la época se caracterizó por deslindarse de las ataduras de antaño propuestas por la maquinaria compuesta por elementos eclesiásticos y el sector hegemónico de la población.¹⁰

El recorrido histórico que involucra a la pintura francesa del Siglo de las Luces con el valor estético de los estudios y obras de los artistas ilustrados permite identificar ciertas intenciones específicas de su contexto. Es habitual pensar en un ambiente completo, en donde tanto el maestro pintor como el sitio procuran una atmósfera susceptible a la sensibilidad por la búsqueda del sentido humano, explorando ideas abandonadas o poco exploradas por movimientos culturales e intelectuales anteriores.

¹⁰ William González, *El arte de la Ilustración, Estética Francesa del siglo XX*, consultado el 28 de 2022, disponible en: http://vereda.ula.ve/historia_arte/gris_liquido/gris_liquido6/reflexvi/estfran.htm

Razón, humanidad y tolerancia sirven de base para la libre expresión de sensaciones y emociones poco conservadoras, dando paso al entramado visual hedonista, sensual y poco recatado de buena parte de los artistas europeos inmersos en el Siglo de las Luces. La comprensión del arte y la estética francesa del siglo XVIII no puede entenderse sin la influencia de Diderot, el autor se encarga de presentar a la pantomima como un lenguaje universal, un lenguaje que ofrece una comunicación directa e inmediata. El gesto, éste reconocido como una forma universal de comunicación, y es el gesto el que se coloca como principio esencial de las artes del siglo XVIII.¹¹

El autor plantea al conjunto de elementos pictóricos como una forma de expresión aún más expresiva que el discurso escrito en tanto no se necesita la función del lenguaje para comprender el discurso. Las ideas de pantomima en Diderot y los recursos visuales pueden explicarse por medio de una relación de comunicación, tanto el gesto como la pantomima forman parte del discurso contenido en una pieza visual de un ser humano. “Una de las ideas de Diderot, y rasgo fundamental de su pensamiento en cuanto al arte es la imitación de la naturaleza, donde lo representado es más verosímil”¹² lo más verosímil en este caso se cristaliza en la sensación de felicidad en una pantomima como acto natural del hombre.

Los recurrentes elementos sensuales, satíricos, críticos y burlescos de la pintura francesa de mediados del siglo XVIII obedecen de manera un tanto compleja al ideario de razón y comprensión social de la época, si bien las pasiones y emociones no juegan un papel predominante en el papel científico elaborado bajo el cobijo de racionalidad, si figuran como parte de los cambios culturales y sociales de la época, bajo ese argumento, el Rococó expresa de manera fidedigna la pulsión de desarraigo conservador dentro de la pintura francesa.

A pesar de que es precisamente en este periodo en el que se desarrolla una nueva interpretación del hombre y su lugar en la naturaleza, no toda producción artística o literaria fue bien recibida. No todo arte producido durante estos años puede ser considerado Ilustrado. En ese sentido, críticos e intelectuales académicos comienzan a valorar elementos específicos que les dan sentido y apreciación a las obras. Se plantea que la visión particular de Diderot acerca de la gestualidad y

¹¹ William González, *El arte de la Ilustración, Estética Francesa del siglo XX*, consultado el 28 de 2022, disponible en: http://vereda.ula.ve/historia_arte/gris_liquido/gris_liquido6/reflexvi/estfran.htm

¹² Ídem.

pantomima desarrollada en las actividades humanas como parte de la naturalidad digna de ser representada en un discurso superior al documento escrito se comienza a convertir en la visión hegemónica del arte Rococó del siglo XVIII, la influencia de la plástica francesa, dotada de hedonismo, sensualidad y emotividad se expande e influye en la perspectiva artística de diversos autores europeos.



Ilustración 1 Nicolas Lanfresen (1737-1807). Irrupción en la alcoba. Entre 1785 y 1790. Acuarela y guache sobre marfil. Dimensiones: 62x48,5 mm. Colección Martínez Lanzas-de las Heras.

Los elementos conceptuales y categóricos que anteceden al ejercicio el análisis e interpretación terminan por condicionar las posibles lecturas de la obra; no obstante, Los primeros acercamientos al concepto de felicidad como una actividad digna de ser retratada permiten armonía y coherencia teórica de acción en función de los antecedentes de las obras seleccionadas para su entendimiento. La literatura se propone como una herramienta que abona a este foco de comprensión.

La pintura de Lanfresen se describe en su mayoría como obra menor, según las reseñas de la colección de Martínez Lanzas de las Heras, no obstante, ejemplifica de manera clara, tanto la influencia de la plástica francesa del siglo XVIII como el argumento explícito en la teoría de Diderot acerca de la pintura que sostiene González, los elementos gestuales, la pantomima y en general el pulso de naturalidad sensual en el marco de la necesidad de comprensión y tolerancia de

cara a un movimiento intelectual que propone nuevos ideales y pone en tela de juicio el estado conservador de la realidad. Diderot nos habla del artista y su creación, donde no solo debe copiar a la naturaleza, sino seleccionar y aprehender varios rasgos de la naturaleza que valgan la pena reproducir para que una creación sea bella, incluso más bella que la naturaleza misma, siendo superada por la mano creadora del artista.¹³

Una de las ideas imprescindibles para comprender la plástica europea, particularmente la de Francia.

Para Diderot la naturalidad presente en la estructura del cuerpo del hombre representa algo sumamente importante, en sus palabras “verosímil”, esto se puede entender como uno de los puntos de referencia hacia una belleza sensible, perceptible a través de los sentidos, gracias a la armonía de la composición del cuerpo. La característica presencia de representaciones corpóreas en sintonía con distintos elementos sensuales y emotivos da cuenta de la plástica francesa y de gran parte de la praxis artística del viejo continente. Lanfresen ofrece un discurso humanista dirigido al concepto de libertinaje y sensualidad, ambas nociones se encuentran orientadas por una categoría más amplía, las emociones y pasiones figuran como eje neurálgico del discurso ilustrado de belleza, en ese sentido, el concepto de felicidad aparece como una posibilidad teórica pues pertenece al mismo campo de interpretación, propiciando un discurso más rico en ideas de cara a un análisis que excede lo formal. La plástica francesa del siglo XVIII no tiene inconveniente en expresar las múltiples lecturas del ser humano, lo erótico y lo racional no permanecen como conceptos excluyentes sino complementarios. Es posible reflexionar acerca del erotismo con el fin de aproximarnos al arte en general como actividad intelectual del hombre¹⁴.

¹³ Idem.

¹⁴ Elena Bossi, El erotismo en el arte, *Tópicos del Seminario* No.9 (“Semiótica y estética”), Universidad de Puebla, México, 2003

El arte y la pintura durante el Siglo de las Luces en Francia

El siglo XVIII en Europa, particularmente en Francia puede ser considerado como uno de los periodos históricos más revulsivos, complejos y significativos para la comprensión del arte y la sociedad contemporánea, no obstante, el presente proyecto de investigación pretende brindar a manera de pesquisa, algunas de sus características más relevantes, esto con la intención de situar tanto al lector como a los posibles lectores en un entorno general que le permita acercarse tanto a los autores elegidos como a las obras seleccionadas. Momento de transición y evolución en la pintura, que muestra la exuberancia decorativa del Rococó y llega hasta las tendencias más recatadas del neoclasicismo.

Los pintores de la época sólo reflejaron los cambios sociales y culturales de su tiempo, sus obras, no eran simples manifestaciones de la época más bien, tienen que ser entendidos como seres sociales propios de una cultura e identidad propia que se comporta de una u otra manera según el contexto. Las disposiciones del arte no siempre son las disposiciones de los artistas, en ese sentido se exponen cuatro argumentos principales:

1. Academicismo

A la manera del más complejo de los recorridos sociales, se puede proponer que la historia de la academia, es también la historia del arte , la estructura artística de la pintura en Francia es ampliamente conocida durante el siglo XVIII debido a la paulatina extinción de los talleres y sitios de aprendizaje poco formales en alusión a los cada vez más relevantes institutos de enseñanza bien organizados, en ese sentido, se reconoce que la formalización de la educación artística en dicho país se tradujo en nuevas posibilidades pedagógicas para los pintores pero también en cánones mayormente establecidos acerca del cómo debería ser el arte.

De acuerdo con Raquel Caerols en su estudio sobre la academia española:

La Academia de arte como institución representa para nosotros, –en el contexto de nuestras investigaciones, el paradigma del giro en los referentes de la creatividad artística y en el cambio de mirada en su vinculación con lo social, cultural y político,

por representar, asimismo, el arte oficial, el arte auspiciado y supervisado por el Estado desde su nacimiento.¹⁵

sin embargo, podemos pensar que esto se extiende por las academias en Europa, el arte institucionalizado de la mayor parte de Europa del Siglo de las Luces el que ha de convenir a los intereses del Estado, por lo tanto, el arte francés de principios del Siglo de las Luces se convierte en un foco de unión para el paulatino abandono de los temas banales o de superficialidad y la convergencia hacia el estilo propuesto en las nuevas perspectivas políticas, culturales y sociales.

2. Rococó contra neoclásico

Gracias a la interpretación estética de exponentes como Diderot, lo ético y lo moral es retomado desde la banalidad, las pasiones y las emociones que antaño fueran uno de los ejes más representativos en la plástica francesa, para luego ser abruptamente abandonados. Acaecidos en la decadencia aquellos artistas que se especializaron en términos de jovialidad, retratos de vida cotidiana, jugueteo romántico o erotismo se vieron obligados casi de manera instantánea a volcarse sobre lo socialmente valorado, la tendencia general se tradujo en términos de historia del arte como una revolución política y social pero también visual.

Y es que el Rococo, innegable como concreta dedicación estilística, no pasa de ser eso, sin la más remota posibilidad de alzarse a la jerarquía de movimiento estético, por lo que resulta vicioso y erróneo equiparlo al arte Barroco, al del Renacimiento, al Gótico o al Románico.¹⁶

La cita permite observar una perspectiva generalmente aceptada dentro de los círculos de historia del arte, si bien el Rococó existió, no demostró tener la relevancia suficiente para ser una competencia real para el resto de las tendencias que abundaron durante los siglos XVII y XVIII.

¹⁵ Raquel Caerols, *El devenir de las academias y las revoluciones sociales*, Universidad Antonio de Nebrija, Madrid, España, 2013. Pág. 2.

¹⁶ Juan Antonio Gaya Nuño, *Rococo, Neoclasicismo y Prerromanticismo en el arte del siglo XVIII*, Universidad de Oviedo, Oviedo, España, 1970, Pág. 55.

3. Múltiples lecturas del entendimiento humano con respecto a la felicidad

La búsqueda de felicidad en la Revolución Francesa significó el punto y aparte para muchos artistas, literatos y pensadores de la época. A principios del Siglo de las Luces, se intentaba escapar del oscurantismo y brutalidad de la guerra, las personas, a partir de movimientos culturales como la Ilustración se permitieron la búsqueda de la felicidad en los sentidos, los placeres y la sencillez, no obstante, fue esta incesante búsqueda lo que terminó provocando la asociación del Rococó con el antiguo Régimen, a medida que la sociedad avanzaba, también así las necesidades estéticas, los retratos de vida cotidiana y sensualidad le dieron paso a la razón y las enseñanzas morales. Como dos caras de una moneda, la felicidad estaba presente en ambas propuestas, ambas perspectivas de la vida eran expuestas en retratos y diferentes formas de arte visual.

4. La Ilustración

No como un periodo, sino como un movimiento intelectual y cultural, la Ilustración afectó de diferentes maneras el ambiente artístico, no obstante, la mayor parte de los historiadores de arte especializados en el tema como Lautrec, Eyre Macklin o Haldane McFall coinciden en la diversificación de propuestas visuales en torno a aquellas personas y situaciones atrapadas en un ambiente de cambio y revolución. La tendencia por reconfigurar el sentido de la vida humana se convirtió en un impulso, un detonante para nuevos escenarios artísticos, pero también el punto y aparte para otras tantas tendencias y estilos.

A principios del XVIII estamos en arte aún dentro del barroco, a pesar de que apunta un naciente neoclasicismo (fachada este del Louvre, la fachada del palacio de Versalles y el Gran Trianon). Watteau pinta, en 1717) Vida de un libertino (1735). Se construye la escalinata de la Piazza di Spagna en Roma (1735-72) y la Fontana de Trevi. En música brillan Vivaldi, J. S. Bach, Haendel (significativamente emigrado a Londres) y Jean Philippe Rameau (1683-1764), que formula en 1722 su moderna teoría de la armonía.¹⁷

¹⁷ Goncal Mayos, La Ilustración, Editorial OUC, Barcelona, España, 2007, Pág. 32.

La cita de Goncal Mayos permite explicar al siglo XVIII como un periodo de transición artística plasmado en diferentes obras de arte. La interpretación propia del movimiento advierte que se alcanza un periodo histórico revolucionario para el arte, la transición es tan intensa que ni siquiera se hace mención del Rococó, los artistas pertenecientes a la Francia del Siglo XVIII tuvieron que debatirse entre todos estos haberes, algunos sin fortuna, otros con gran éxito.

Greuze y Fragonard, su papel en la plástica francesa

A pesar de las inconveniencias metodológicas propias del discurso cronológico que tipifica los periodos o movimientos artísticos, se advierte que la plástica francesa de mediados del siglo XVIII es a menudo ubicada dentro de los estilos neoclásico y Rococó. En ese sentido, se reconoce que los autores por analizar en el presente proyecto de investigación histórica (Jean Baptiste Greuze y Jean Honoré Fragonard) y, por ende, sus obras seleccionadas para realizar los análisis iconográficos e iconológicos pertenecen a un momento atravesado por estas categorías; no obstante, es necesario identificar que la Ilustración no es sólo un movimiento intelectual, cultural y artístico, se trata de un parteaguas en la concepción de del hombre y la felicidad. El objetivo del presente apartado es presentar puntualmente algunas de las características particulares de estos artistas con respecto a su papel dentro de la estética francesa, optando por destinar un subapartado para cada artista, procurando la inclusión de información oportuna y congruente con la investigación.



Ilustración 2 Nicolas Lanfresen (1737-1807). Escena amorosa. Firmado con las iniciales NL y fechado en 1789. Acuarela y guache sobre marfil. Diámetro: 87 mm. Colección Martínez Lanzas-de las Heras.

Acercamiento biográfico: Jean Baptiste Greuze

El pintor y grabador francés, exponente artístico del Siglo de las Luces, ha sido objeto de diversos estudios biográficos cuyos esfuerzos se caracterizan por su habida descripción tanto gráfica como social y académica, la meta del subtema es ofrecer al lector un panorama general de la vida del autor seleccionado con miras hacia el alcance de una comprensión más completa de su obra, así como de sus contexto histórico y social.

Jean Baptiste Greuze (1725-1806) nació en Francia, al sur de la región de Tournus, perteneciente a Borgoña, aunque su ascendencia no es muy clara, la mayor parte de los estudios biográficos coinciden en que su alumbramiento no ocurrió en un entorno particularmente acaudalado.

Nacido en Tournus, un pequeño pueblo cerca de Macon en Francia, el 21 de agosto de 1725, los primeros años de vida de Jean Baptiste Greuze se asemejan curiosamente en sus líneas generales a las de muchos otros artistas conocidos. Sus padres eran gente humilde que vivía en la diminuta casa de Tournus.¹⁸

Con una infancia relativamente común, destacó desde su adolescencia como un hábil dibujante y una persona sensible, realizando trabajos ocasionales y encargos locales. Su padre, un maestro tejedor parecía comprender su talento y atención por el arte, lo que lo llevó a apoyarlo desde el inicio formal de su carrera, cuando Greuze contaba ya con una veintena de años.

El primer referente notable en el escenario artístico en la vida de Greuze casi siempre es identificado en el retratista y pintor de género Charles Grandon, cuya obra influyó notablemente en la perspectiva e importancia de su entendimiento acerca de los escenarios de vida cotidiana como punto de partida para la expresión de diversas emociones. Rumbo a 1750, Grandon, que ciertamente no era uno de los máximos exponentes de la época (en comparación a otros grandes maestros), había afianzado en Greuze la pasión por la sensibilidad por medio de una vasta formación en dibujo. Punto de partida con el que su talento se desarrolló en forma, después de su estadía con Grandon, Greuze recibió una oportunidad con uno de los máximos exponentes del arte: Charles Joseph Natoire, cuya obra provocó un completo cambio tanto en sus temáticas abordadas como en su visión general acerca del arte bajo el influjo de la academia.

Jean Baptiste Greuze ingresó en la Académie Royale de Peinture et de Sculpture en París en 1755. Después de su traslado desde Lyon, fue un paso importante en su carrera artística, puesto que la Académie era una de las instituciones más prestigiosas para la formación de artistas en Francia y en general, de toda Europa, no obstante, este fue el inicio de una complicada relación con la Academia, que como el propio artista, experimentaba un crecimiento acelerado en cuanto a relevancia en la escena del arte gráfico. Los talleres y encargos locales que fueron frecuentados por Greuze eran cada vez menos relevantes.

De acuerdo con la biografía de Eyre Macklin, Greuze debutó en el salón de París

¹⁸ Alys Eyre Macklin, *Greuze*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág. 14.

en 1755 con obras como "La famille de l'accordéoniste", cuya ejecución atrajo la atención por su representación íntima y emocional de la vida familiar. Esta pieza, junto con otras presentadas en el mismo evento, marcó el inicio de su reputación como pintor de escenas de género y retratos, capaces de transmitir una expresiva carga sentimental y moral. De esta forma, su talento para capturar detalles realistas y su interés en temas morales y cotidianos pronto le granjearon el reconocimiento en el ambiente artístico parisino.

La forma en la que transformaba las escenas más banales o simplistas en un animado discurso al estilo de moraleja, recurso frecuente en la literatura, le valieron el favor de figuras tan notables como Diderot.

Al término de sus primeras presentaciones, Greuze realizó un viaje a Italia hacia finales de 1757, Práctica común entre los artistas visuales de la época, conocido como una práctica necesaria para la expansión de visiones, el autor se concentró en adquirir destreza técnica a partir del estudio de los grandes exponentes del Renacimiento, Miguel Ángel, Rafael o el propio Da Vinci.

A su regreso a Francia, en 1759, Greuze incorporó en su obra elementos del clasicismo y una mayor sofisticación en el uso del color y la luz, lo que le permitió consolidar su estilo único que combinaba el realismo minucioso con un profundo sentimentalismo, los colores tenues, cremas o el juego de luces presentes en gran parte de su obra se entiende a partir de este momento.

El trabajo realizado por Greuze a partir de su viaje tuvo un doble eje de intención, por un lado, su crecimiento en cuanto a trabajo artístico es innegable. De acuerdo con Peter Burke y Macklin. tanto sus técnicas como perspectivas y atención al detalle experimentaron un desarrollo notable, mientras que, desde una postura más académica y social, este momento de su trabajo le permitió posicionarse como un artista culto y erudito, capaz de fusionar las enseñanzas del pasado con su perspectiva particular.

Este enriquecimiento cultural y artístico fue evidente en sus obras posteriores, que

mostraban una combinación de la tradición clásica con una sensibilidad moderna hacia los temas morales y sentimentales.

A partir de la década de 1760 Greuze alcanzó la apoteosis de su carrera. Sus obras se tornaron cada vez más demandadas, y su estilo, caracterizado por una combinación de realismo minucioso y expresión emocional, se robusteció. Pinturas como "L'Accordée de Village" (1761) y "La Dame de charité" (1763) son muestras representativas propios de su habilidad para crear moralejas y enseñanzas a través de imágenes que capturan tanto la realidad cotidiana como las emociones humanas más intensas. Estas obras fueron especialmente valiosas para su economía personal.¹⁹

Como ya se ha mencionado, a pesar de su éxito personal, la relación de Greuze con la Académie Royale fue compleja, lo fue en su adolescencia, en su adultez y en su senectud.

La historia de los primeros diez años también es la convencional de los primeros días de los artistas, la vieja historia de estrés y lucha, de amargas decepciones que se alternan con brillantes esperanzas y pequeños logros. El joven Greuze era demasiado personal y defectuoso en su trabajo para complacer a la Academia.²⁰

Esta difícil relación con la academia fue recurrente, para el año 1769, cuando presentó su obra "La Malédiction paternelle" como obra a examinar para incorporarse de forma completa de la academia (puesto de tiempo completo) Greuze fue admitido como pintor de retratos, una decisión con la que no estuvo de acuerdo. Este momento marcó el origen de un decrecimiento en cuanto su popularidad y su relación con las fundaciones artísticas más importantes. En ese mismo sentido, la tendencia innata por trabajar a las emociones más que a las moralejas como su interés más profundo, se tradujo en un paulatino desinterés en su obra en los círculos artísticos más importantes, el propio Diderot, quien fuera su gran defensor, comenzó a criticarlo duramente según la biografía de Eyre Macklin.

Otro evento importante, La Revolución Francesa (1789-1799) también tuvo un

¹⁹ Alys Eyre Macklin, *Greuze*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág. 21

²⁰ Alys Eyre Macklin, *Greuze*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág. 16

impacto relevante en la carrera artística de Greuze (y de todos los demás creadores). La agitación política y social de la etapa llevó a una disminución natural en la demanda de sus pinturas, en específico de aquellas que representaban una visión idealizada de la vida familiar como un subproducto de la realeza.

Tampoco lo hizo, porque cuando, años más tarde, se vio obligado a recurrir a su ayuda, la Academia, tal como la había conocido, fue tragada por el torbellino de la Revolución Francesa.²¹

En adición, muchos de sus mecenas más ricos fueron afectados por la revolución, lo que redujo aún más sus encargos y por ende sus entradas económicas. Durante los últimos años de su existencia, Greuze se enfrentó a dificultades monetarias y personales. Los escasos encargos, así como sus diferencias con la academia lo orillaron a perseguir un renovado amor por el arte en las emociones, más que en los discursos éticos o morales, continuó pintando y enseñando, su estilo se había vuelto menos relevante.

De acuerdo con la biografía de Mcklin y la interpretación propia de William González, su influencia perduró, especialmente en la formación de un estilo sentimental y moralista que inspiraría a artistas posteriores. Jean Baptiste Greuze terminó su vida en la capital de Francia el 4 de marzo de 1805, mostrando una herencia artística extensa, su trabajo, a pesar del desuso momentáneo, fue redescubierto y retomado por muchas generaciones hasta nuestros días.

Sobre el arte de Jean Baptiste Greuze

A pesar de la existencia de la variedad de estilos y géneros en torno a las artes, en especial a las artes visuales, el Siglo de las luces se caracterizó por experimentar una pauta de cambio en cuanto a los ideales del ser humano, su expresión y representación en la pintura. Es posible identificar al estilo Rococó como uno de los géneros hegemónicos de la estética francesa del siglo XVII, en tanto las posibilidades del discurso social, filosófico y científico provienen de las

²¹ Alys Eyre Macklin, *Greuze*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág. 31.

facilidades otorgadas por los estamentos más acaudalados, los artistas dejan entrever un animado giro en sus composiciones visuales, mismo que sea alineada en algunas ocasiones con el romanticismo general de la época. A respecto se trae a colación la cita traducida de Fosca

La pintura francesa durante el siglo XVIII estuvo dominada por el estilo rococó. La pinturarococó era de naturaleza aristocrática, elegante y sensual; estilísticamente, dependía decolores suaves, superficies complejas, texturas refinadas, pinceladas libres y composiciones asimétricas basadas en la interacción de líneas curvas y masas. Realizada para mecenas altamente sofisticadas, la pintura rococó se concentra en diversiones aristocráticas, retratos decorativos, temas mitológicos y alegóricos frecuentemente tratados de manera lúdica o erótica y escenas pastorales idílicas.²²

La naturaleza ornamental de las composiciones visuales de la plástica francesa estaba no sólo orientada bajo el paradigma de felicidad y emoción propuesto por la elegancia aristócrata, sino también trataba de dirigirse hacia la directriz propuesta por la naturaleza jovial intrínseca en el ser humano, los tonos cremas y suaves decorativos y llamativos pueden encontrarse en múltiples escenarios pictóricos, para el caso de Jean Baptiste Greuze, la incidencia en el campo del romanticismo y la sensación de alegría es repetida, representando elementos propios del estilo neoclásico pero predominantemente del Rococó. El género del retrato fue particularmente fértil en el transcurso final de su vida, evocando elementos efusivos y alegres bajo el contexto del personal real.

En términos de estilo, Greuze se ha relacionado con el neoclasicismo. Sin embargo, la complejidad de sus composiciones y su interés por las texturas superficiales lo sitúan dentro del patrón estilístico general de su época. En sus sensuales pinturas de chicas (como *La oración de la mañana* e *La lechera*), con su erotismo velado, colores pálidos y tonalidad suave, su conexión con el rococó es más evidente. Algunos de los mejores trabajos de Greuze se pueden ver en sus retratos (por ejemplo, *Etienne Jeaurat*), que suelen ser sensibles y directos.²³

De acuerdo con el documento analizado, la perspectiva artística y estética de

²² François Fosca, *Les grands siècles de la peinture : De Watteau a Tiepolo. Siglo XVIII*. Traducción propia, Librería y Editorial Renacimiento, SA, Sevilla, España, 1952.

²³ Ibidem.

Greuze es particular, mientras que algunos de sus coetáneos menos hábiles no pudieron transitar de un estilo a otro, la capacidad adaptativa del artista le permitió transitar del neoclásico al Rococó experimentando triunfos en ambas dimensiones, para el caso del estilo y género del retrato es posible encontrar vestigios de las posibles influencias del ánimo filosófico iniciado en el sigloXVII. Pintor y grabador francés del periodo ilustrado, Greuze se distinguió por la exuberancia y el hedonismo. Dotando de vitalidad a cuadros cuya ejecución histórica habían sido menos expresivos o sensibles. De acuerdo con el sitio Wikiart, Enciclopedia de artes visuales²⁴, Greuze pintó numerosos retratos y recibió algunas críticas por sus pinturas libertinas. Pintó, asimismo, diferentes temas alegóricos: Las características de sus obras más populares podemos encontrar pinturas que representan una atmósfera de intimidad y erotismo, sin embargo, su mayor reconocimiento proviene de un estilo y temática con diversas remembranzas morales.



Ilustración 3 Chica joven con una rosa (Young Girl with a Rose) Jean Baptiste Greuze Sin fecha · Öl auf Leinwand · Imagen de ID: 113401 Pintura del retrato Musee Cognacq-Jay, Paris, France /bridgemanimages.com

²⁴ Wikiart, Enciclopedia de las artes visuales, Greuze, consultado el 17 de agosto de 2024,

La contribución y papel de Greuze al interior de la plástica francesa de mediados del siglo XVIII es compleja, tanto en ejes temáticos como en composición misma, los recursos artísticos del autor pueden ser en parte entendidos gracias a su formación, pues al contrario que muchos de sus antecesores, tuvo la oportunidad de recibir instrucción estética institucionalizada, de hecho, su estadía en la Real Academia de Pintura y Escultura, en conjunción con las enseñanzas del gran maestro del Rococó Charles Joseph Natoire terminaron por definir su contribución artística multifacética.



*Ilustración 4 El parálítico, 1763 (The Paralytic, 1763) Jean Baptiste Greuze 1763 · Öl auf Leinwand ·
Imagende ID: 292739, Pintura del retrato State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia
bridgemanimages.com*

A pesar de las aportaciones estilísticas, notorias en diferentes géneros, la carrera de Greuze no fue impulsada por su faceta hedonista y sentimental. Diderot, se encargó de proporcionarle diversas críticas, privilegiando aquellas en las que el discurso devuelve a una enseñanza sobre aquellas que en ese entonces retomaban un discurso más banal y escaso de contenido, todo ello terminó por convertir al Greuze de mediados del siglo XVIII en un pintor de moralejas y no de hitos históricos, mitológicos o sentimentales (temáticas ciertamente atendidas por autor).

El papel de Greuze al interior de la pintura francesa puede albergar un elemento biográfico interesante, a pesar de su esforzada labor en diversos ejes temáticos como el mitológico, el retrato, el histórico y el hedonista, el pensamiento hegemónico de los estetas contemporáneos redujo en gran medida la influencia de sus obra reconociéndolo como un parteaguas en el ámbito del recurso sentimental pero sobre todo como un artista con funciones definidas de instrucción, aprendizajes y moralejas concretas.



Ilustración 5 "Septimio Severo y Caracalla" Jean-Baptiste Greuze - óleo sobre lienzo - 124 x 160 cm - 1769 - (Musée du Louvre (Paris, France))

Después de haber transitado el éxito profesional por medio de las remembranzas y enseñanzas morales a través de su discurso visual más aceptado, Greuze dedicó buena parte de su obra a la emotividad, el erotismo y las pasiones. A menudo se acepta que Diderot, su antiguo protector terminaría por desencadenar el punto de inflexión dentro de su decadencia como pintor.

Según la interpretación propia de artículos como el de Remy Saisselin²⁵, La pintura afectiva, en la que la explotación de las emociones representa un recurso esencial se reconoce como un elemento visual revolucionario, porque los intelectuales y los ambientes culturales había intentado hasta esta época huir de ellas, la guerra y la tragedia le daba paso a otras sensaciones. entendiéndolas como fuentes de error intelectual, impotencia y confusión. La mecánica que se esconde detrás del aparente desacierto devuelve una vez más a la recomposición de la triada “Humanismo, tolerancia y razón”, los sentimientos forman parte de la ahora importante naturaleza humana. En ese sentido, la obra de Greuze se entiende bajo la influencia de la inercia ilustrada por medio de sus múltiples transiciones de estilo, género y temática.

²⁵ Remy G, Saisselin, El rococó como sueño de felicidad. *Revista de Estética y Crítica de Arte*, vol. 19, núm. 2 (invierno de 1960), Pág. 147.

Acercamiento biográfico a la vida de Jean Honoré Fragonard

Uno de los más prolíficos artistas del Siglo de las Luces, Jean Honoré Fragonard es recordado por su versatilidad visual, su amplio dominio de los colores cremas y vibrantes, así como por su atinado interés por expresar la belleza de las escenas banales o superfluas de la vida cotidiana. El presente apartado tiene el objetivo de brindar un acercamiento biográfico puntual acerca de los acontecimientos que le dieron significado a la vida tanto artística como personal al autor en cuestión, a partir de la biografía redactada por Haldane Macfall, esto con la intención de que el lector pueda desarrollar de mejor manera en el entendimiento de su obra, así como del futuro ejercicio interpretación de los cuadros seleccionados para el proyecto.

Nació el 5 de abril de 1732 en Grasse, una ciudad situada en la región de Provenza, al sur de Francia. Mientras que su padre se dedicaba al trabajo con el cuero y perfumería (actividad local muy común) su madre se dedicaba al hogar. Aunque su familia no era particularmente adinerada, sino más bien modesta, Fragonard mostró interés por el arte desde joven, lo que llevó a su familia a trasladarse a París para fomentar su talento.

En una calle angosta tan sombría como la hay en todos sus oscuros callejones, el cinco de abril del año 1732, muy empolvado y sucio, nació un guantero del pueblo, el digno mercero Fragonard, un niño, a quien el cura en la iglesia sombría bautizó como Jean Honoré Fragonard.²⁶

Como hijo de un fabricante de perfumes y guantes, Fragonard es a menudo retratado por sus biógrafos como una persona naturalmente sensible, durante su niñez y adolescencia frecuentaba exposiciones y talleres de arte, en perspectiva, numerosos historiadores e historiadores del arte, como Mcfall o Haldane o incluso sitios web como Wikiart advierten que es en esa época cuando conoce a la que sería su mayor referente gráfico y maestro. Jean Honoré Fragonard conoció a Boucher hacia los años de 1747-1749, cuando tenía entre 15 y 17 años. El reconocido artista observó el talento de Fragonard y lo aceptó como aprendiz en su taller. Este periodo de aprendizaje bajo la tutela de Boucher tuvo una gran influencia en el estilo y la técnica de Fragonard, y le proporcionó las habilidades y la experiencia necesarias para convertirse en uno de los

²⁶ Haldane MacFall, Fragonard, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág. 12.

pintores más importantes de su generación.

Ganó el prestigioso Prix de Rome en 1752, lo que le permitió estudiar en la Academia de Francia en Roma. Este punto es quizá uno de los eventos históricos más representativos para la comprensión del artista. Al menos en su faceta como artista de alto nivel, proponiendo una clara tendencia por temáticas elevadas de corte moral.

El Prix de Rome era un prestigioso premio otorgado por la Académie Royale de Peinture et de Sculpture en Francia. Este premio otorgaba a los artistas beneficiados la oportunidad de estudiar en una de las academias de arte más importantes del mundo, una oportunidad valiosa para desarrollar su talento y colocarse en la escena artística europea. Jean Honoré Fragonard ganó el Prix de Rome en 1752, cuando tenía 20 años. Este logro fue resultado de su formación y talento.

El pintor francés se formó entonces en Italia durante varios años donde estudió las obras maestras del Renacimiento y el Barroco (coincidencia que comparte con Greuze) como era de esperarse, la estadía en Roma tuvo un impacto significativo en su estilo artístico, enriqueciendo su técnica y ampliando su repertorio temático. Promoviendo su ya mencionado talento y versatilidad de ejecución en cuanto a estilos y temáticas. Cabe mencionar que es en este momento en el que ejecuta sus principales obras, las que tuvieron mayor renombre, al menos las que no se relacionan con el Rococó, los sentimientos o las pasiones en la cotidianeidad

Fragonard se destacó en el concurso con su pintura "Jeroboam Sacrificando a los Ídolos", obra que le valió muchos elogios para la época, dada su edad y formación con Boucher, el galardón le otorgo un lugar entre los artistas prominentes de su época. No obstante, la investigación propia estipula que, si bien recibió una sólida formación en los clásicos artistas del renacimiento, su personalidad artística volátil, así como su sensibilidad lo lleva a considerar desde ese punto, nuevas representaciones de arte.

Desde el año 1756, su tiempo en Italia, se inspiró en los maestros del Renacimiento y el Barroco, como Tiepolo y Guercino. Para su regreso a Francia en 1761 y comenzó a recibir encargos importantes, estableciéndose como un pintor exitoso. El valor de los encargos de mecenas acaudalados, así como el renombre obtenido en su juventud, llevó a Fragonard a retomar escenas y temáticas específicas, mismas que atendieron tanto a sus intereses como los del mercado.

Fragonard se especializó en pinturas de género, escenas pastorales y retratos, caracterizados por su delicadeza y sensualidad. Rumbo a la madurez de su vida, es tempranamente catalogado como un Rococó por excelencia con elementos y formación del Barroco y Neoclásico.

Como eje de apreciación entre sus estilos, proponiendo a su formación y su producción artística, se recuerda una de sus obras insignia: "*El columpio*" (*Les Hasards heureux de l'escarpolette*), pintada en 1767. Obra que le da significado a la tendencia gráfica de la época, tanto por su difusión como temática de debate, se encuentra profundamente ligada a su persona, no pudiendo entenderse uno sin el otro, ambos son partícipes de su potencia sentimental. En cuanto a su vida privada, se casó con Marie Anne Gérard en 1769, quien también era pintora, denotando una vida entera dedicada al arte y desde el arte.

Después de una larga y revulsiva carrera, el autor desarrolló un estilo único que combinaba la gracia del Rococó con la grandiosidad del Barroco, bajo esa idea, fue parte crucial para la comprensión de la época dorada del Rococó durante la monarquía absoluta en Francia. Es por eso por lo que se entiende la mayor parte de parte del futuro de su carrera artística a partir de la Revolución Francesa va en declive, ya que la nueva filosofía pedía sentimientos ennoblecedores del lienzo pintado y la enseñanza de una lección moral de todas las artes.²⁷

Después de la revolución, su obra se puede definir como importante durante sus primeros años, pero poco estudiada e incluso abandonada hacia el final de sus días (a pesar de las ganancias económicas), hacia su senectud se retiró de la vida pública y se mudó a Grasse. Boucher, un maestro de gran corazón, generoso, muy pecador, mundialmente famoso, vivió en ese momento en la Rue Grenelle-SaintHonoré, misma que abandonó para darle paso a Fragonard en sus últimos días.²⁸ A pesar de que siguió pintando, sus producciones fueron menos valoradas y conocidas. El artista murió a los 74 años en la capital de Francia en 1806.

²⁷ Haldane MacFall, *Fragonard*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág.23

²⁸ Haldane MacFall, *Fragonard*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág.16.

Sobre el arte de Jean Honoré Fragonard

Con ciertas similitudes al origen de Greuze (nivel económico, primeros años en talleres o apoyo familiar), Fragonard expresa un avivado sentimiento emotivo, su producción estética y visual no se alinea directamente al contexto aristocrático o real, sino más bien, encuentra en las escenas populares un sistema particularmente enriquecedor para la plástica francesa del siglo XVIII.

Su obra alinea el ideal filosófico, artístico y natural presente en el siglo XVII, permite la coexistencia de la comúnmente antagonizada relación entre aristócratas y población popular. El discurso artístico de Fragonard encuentra lugar para las situaciones no de opulencia sino más bien de sencillez y naturalidad. La obra de Fragonard puede referenciar a lo caótico que llega a ser la existencia de grupos tan desiguales de población, en cuanto a la existencia de elementos antagónicos al interior de costumbres y usos.

Fragonard es uno de los mayores representantes de la pintura del siglo XVIII; puede afirmarse que su obra resume las aspiraciones del arte de su siglo, con sus contrastes y contradicciones. Su estilo fogoso, pleno de desenvoltura, y su vivísima sensibilidad se expresan con la misma facilidad en las escenas galantes o morales que en los retratos y en las composiciones o escenas de costumbres.²⁹

El estilo intrépido, atrevido e incluso arriesgado del autor provee a la plástica francesa aportaciones estéticas en cuanto la utilización de recursos hasta ese momento poco explorados por artistas de renombre, en ese sentido, es posible entrever un proceso de doble exposición, por un lado, el idealismo marcando dos sectores bajo la coexistencia real de ambos y la visibilidad de la población popular a través de la adquisición y reproducción de arte que los representara.

Esto debido en gran medida a que el gusto de la corte y la aristocracia marcaron la trayectoria y temática de Fragonard volviéndose voluptuosa y superficial, pero dotada de un dibujo de gran calidad y un bello colorido. Su pintura floreció en este ambiente galante durante veintiocho años, hasta que la revolución acabó abruptamente con su fama y su fortuna abandonando París en 1793 para refugiarse en su natal Grasse.³⁰

²⁹ Biografía de Jean Honoré Fragonard. (2022). Biografías y vidas.com. Recuperado 17 marzo de 2022, de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fragonard.htm>

³⁰ Javier Padilla Fischer, *El simbolismo en El Columpio de Fragonard*, INHUMYC, Ciudad de México, México, 2017. Pág.5.

El éxito alcanzado por el artista no lo protegió del todo con respecto al Siglo de las Luces, el autor de obras tan emblemáticas como “El columpio” terminó por intentar incorporar a su estilo elementos aristocráticos, sin embargo logró sobreponerse a los cambios acelerados de finales del siglo XVIII, sin embargo, su producción visual es considerada como un punto de inflexión en la producción plástica francesa del Rococó, tanto por su marcado estilo alegre, efusivo, su completa dicotomía como por su tendencia hacia la alegría expresada en escenas domésticas.

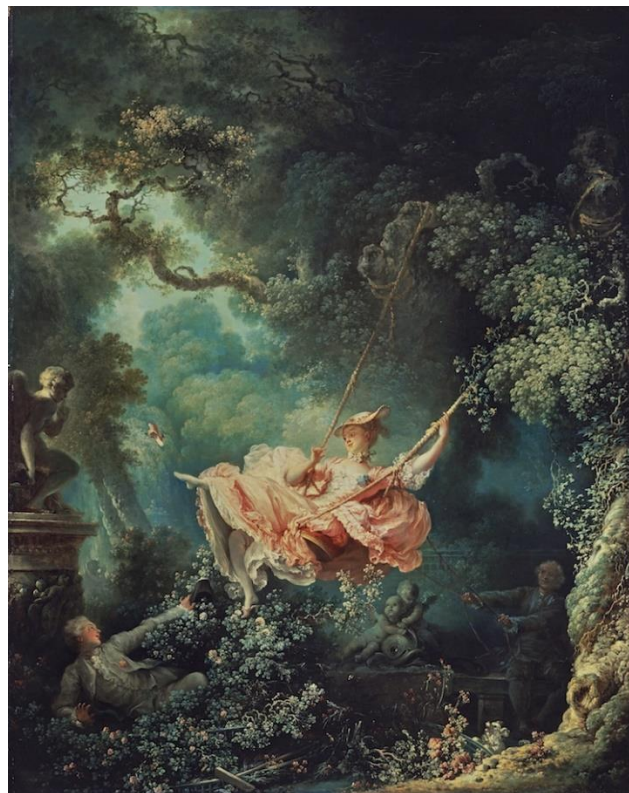


Ilustración 6 Jean-Honoré Fragonard, “El columpio”, 1767 (Foto: Wikimedia Commons)

Fragonard inició con fuerza dentro del terreno artístico, Diderot alabó su trabajo dentro del terreno de los géneros histórico y mitológico, pues se alineaban más un estilo conservador, a los ojos del crítico y esteta, debieron haber sido sus temáticas insignia, obras dentro del movimiento estilístico del Rococó fraguaron parte intrínseca de su personalidad, Fragonard no parecía tener problema con las no pocas críticas al momento de privilegiar los elementos, sensibles, eróticos e incluso banales dentro de las composiciones que llevó a cabo a la mitad de su carrera artística.



Ilustración 7 Jean honoré Fragonard. La gallina ciega, hacia 1760. Toledo Museum of Art

Después de alejarse de las temáticas más elevadas, las diferentes biografías revisadas (tanto la de Haldane como la de los recursos en línea) expusieron como el trabajo de Fragonard se dedicó casi exclusivamente a la creación estilística emotiva, los colores tenues y claros, elementos coloridos y atrevidos evocaron sensaciones de hedonismo, libertinaje, seducción y sensualidad. La mayor parte de la producción plástica del pintor francés se concentró en el más puro espíritu del Rococó, en ese sentido, se presentan ideas de liberación y tolerancia de lo corpóreo. quizá el mayor concepto atribuible a la descripción de Fragonard sea la picardía, los escenarios lumínicos y por momentos exagerados dentro de su plástica dan cuenta de su papel en el movimiento artístico de la Francia del siglo XVIII, no sólo por su contenido formal, sino por las circunstancias y significados atribuibles a un contexto sociocultural complejo y cambiante. Costumbres inusuales, actos eróticos y preponderancia de lo sensible son sólo algunos de los elementos más reconocibles en la pintura de Fragonard, tanto su contexto histórico como sus intereses personales, llevan a pensar al autor como un entusiasta del hombre como ser sintiente.



Ilustración 8 Jean-Honoré Fragonard, Jeroboam sacrificando a los ídolos, pintura, 1752. Ubicación: École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

Si bien es cierto que la obra de Fragonard se mantuvo vigente durante su juventud, por obras con temas más elevados como la de “Jeroboam sacrificando a los ídolos”, también es cierto que el abrupto abandono de esos ejes temáticos para adoptar la exuberancia y el hedonismo terminaron por desdibujar el papel del artista, según sus estudios biográficos, para finales del siglo XVIII e inicios del XIX ya nadie hablaba de Fragonard, a mediados del mismo siglo fue redescubierto gracias a los estudios que llevó en diversas instituciones, mismos que terminaron por colocarlo como uno de los más grandes maestros de su tiempo. La determinación de su trabajo abocado a la sensualidad indica también su facilidad para desempeñarse en varios estilos, conocido por generar prácticamente todos los géneros pictóricos: desde el retrato a las escenas familiares, pasando por los paisajes o las escenas galantes. Trató temas históricos y mitológicos. En la actualidad, la mayor parte de su obra se concentra en el museo de Louvre en el país que lo vio nacer.

Las emociones como parte de la expresión e interpretación artística

Si se considera a la producción artística como parte inherente de la cultura occidental, también es posible reconocer la existencia de distintas ideas, conceptos e ideales inmersos en las obras analizadas bajo la Historia del arte. Esta herramienta metodológica permite generar aproximaciones que muchas de las veces, rebasan la intencionalidad original del autor mismo, la interpretación de la imagen como mecanismo de reestructuración y creación de nuevas realidades permite a su vez dar cuenta del artista como actor y elemento de un complejo sociocultural más extenso.

El arte es el aspecto de la creación humana que se caracteriza por la supremacía de la función estética. Está constituida por dos componentes: la actividad y el producto creado, la obra se convierte en un poder productivo y nos ayuda a alcanzar una concepción clara y determinada del existir.³¹

La interpretación del arte como actividad inherente a la naturaleza del hombre permite intervenir el discurso estético desde diferentes alternativas, las diversas posibilidades de inteligibilidad determinan, en ese sentido, la interpretación de la Historia del arte, de los elementos visuales y en general, de toda la praxis humana, cambian en función del sujeto sensible y de la teoría que lo acompaña, luego entonces, las preguntas que devienen del campo de la Historia del arte pueden obtener diversas respuestas de acuerdo a las categorías de estudio, en este caso, las emociones. Bajo ese razonamiento se expresa la siguiente cita:

El estudio de la historia de la experiencia emocional ha permanecido entre paréntesis por ser considerado demasiado inexpresable o idiosincrásico para ser riguroso. En consecuencia, los estudios profundos de las artes, tan a menudo tomado como una fuente de experiencia emocional han jugado un papel relativamente silenciado en la conformación de la historia de las emociones como campo.³²

De acuerdo con diversos autores como Martínez Moreno, Remy Saisselin o el caso particular de la Historia del arte presenta un escaso estudio de los elementos teórico discursivos menos inteligibles, al menos desde la perspectiva historicista más positiva, lo que se traduce en un abandono casi total de la actividad interpretativa con respecto a las

³¹ Jan Murakowski, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praga (Trad. española: «Función, norma y valor estético como hechos sociales», en *Escritos de estética y semiótica del arte*, G. Gili, Barcelona, España, 1939.

³² Erin Sullivan, Marie Louise Herzfeld-Schild, *Introduction: Emotion, History and the Arts*, Edinburgh University, Edinburgh, Scotland, 2018. Págs. 117-123

emociones, pasiones y sensaciones desde la literatura, dado que la presente investigación pretende intervenir en el campo conceptual de la felicidad inmerso en la propuesta visual de dos autores para interpretarlo y contrastarlo con la literatura oportuna, es necesario comprender a la historia del arte como un campo disciplinar que permite múltiples lecturas y flexibilidad metodológica, pero sin dejar de lado la rigurosidad de una interpretación metodológica.

La obra de arte debe entenderse como una especie de vehículo cargado de significación que trasciende a lo meramente visual, en ese sentido la obra no puede entenderse bajo sus elementos separados, los trazos y líneas, no pueden separarse del contenido. Iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma. Intentemos, pues, definir la diferencia entre contenido temático o significado por una parte y forma por la otra³³

Con respecto a las ideas especializadas o dirigidas hacia conceptos muy específicos, las representaciones estéticas pueden develar elementos dentro del contexto de la emotividad (felicidad), pues se reconoce que muchas de las obras pictóricas (entre ellas las seleccionadas para el presente estudio) dejan entrever perspectivas socioculturales de los cuales, resulta ineludible pensar en esos elementos. Toda actividad artística, en menor o mayor grado, pretende representar un segmento de la realidad experimentada por el autor, en adición, se plantea la idea de que las emociones y sensaciones plasmadas en el discurso visual remiten a un complejo de significados que varían de acuerdo con las posibilidades de interpretación del observador.

Los signos y las estructuras del hombre son testimonios de las emociones porque, corresponden con la medida en que expresan ideas separadas de los procesos de señalización y construcción a través de los cuales se realizan. Estos testimonios tienen, por consiguiente, la propiedad de emerger fuera de la corriente del tiempo. La obra de arte es un objeto creado por el hombre que reclama ser estéticamente experimentado.³⁴

La lectura de los elementos sensibles y emotivos del presente estudio corresponde a un ejercicio interpretativo que, si bien se sirve de los parámetros literarios de la época para construir un análisis comparativo, no abandona la idea de la búsqueda de hallazgos teóricos y de comprensión que sirvan a manera de meseta para la explicación de particularidades visuales en la obra de Fragonard y Greuze. En ese sentido, las

³³ Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, Titivillus, Barcelona, España, 1962. Pág. 165.

³⁴ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, España, 1987. Págs., 17-29

aportaciones estéticas de los artistas sujetos de estudio proporcionan una fuente de información rica en valor contextual.

La captura del sentido simbólico de las representaciones pictóricas depende en gran parte de la obra, no obstante, la intencionalidad del autor frente a los intereses del investigador en el marco de la metodología propuesta por la Historia del arte reconoce posibles distinciones que se traducen en el enriquecimiento de la comprensión de la obra en el marco de su situación histórica, pero también, engrosa la forma y puntos de vista qué tiene que ver directamente con la realidad contemporánea.

Sobre las representaciones estéticas, existen diferentes puntos de vista investigaciones y autores, por ejemplo, según Ernst Gombrich, en su obra *Imágenes simbólicas*:

Es como si las imágenes ocuparán una curiosa posición a medio camino entre las frases del idioma las circunstancias y los contextos que se pretende transmitir un significado, en el significado de las obras de arte parece bastante plausible Hablar de varios niveles de significado una obra significa lo que su autor pretendió que significase.³⁵

Siguiendo ese razonamiento, las representaciones estéticas y pictóricas visuales, obedecen en gran medida a las necesidades socioculturales en las que fueron creadas, no obstante, las ideas de felicidad varían en función a la manifestación de ideas que pueden ser contrastadas y criticadas, se sostienen que la interpretación propuesta por la Historia del arte proporciona una herramienta útil para la comprensión de la producción artística y de los elementos circunscritos a ella, independientemente del periodo al que pertenezcan, el ámbito emotivo evoca un ejercicio de análisis al momento de ser vinculado con elementos puntuales de la historia. A pesar de que los movimientos estilísticos pueden proporcionar grandes aportaciones por sí mismos, el acercamiento desde la literatura muestra un campo atractivo de información en el área de los estudios estéticos visuales.

El estilo de las imágenes visuales constituye material de estudio apropiado para la historia social, los hechos sociales conducen al desarrollo de ciertos hábitos y mecanismos visuales distintivos y estos hábitos y mecanismos se convierten en elementos identificables en el pintor y su contexto como parte de un entramado más profundo.³⁶

³⁵ Ernest Hans Gombrich *Imágenes simbólicas, Estudios sobre el arte del renacimiento*, Alianza Forma, Madrid, España, 1986. Pág. 6

³⁶ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili, S. A., Barcelona, España, 1978. Pág.13.

Es posible considerar y ampliar su análisis para producir una reflexión crítica acerca del valor simbólico de una pieza de arte en contraposición a su situación histórica, a su relevancia contemporánea y al mismo tiempo, compararla con otras. A manera de cierre, se especifica que el valor histórico representado por las artes visuales y la plástica francesa presente en el movimiento Rococó puede ser en parte expresado a través de la comprensión de las particularidades de sus exponentes, en este caso Greuze y Jean Fragonard, como lo expresa Taranilla³⁷ “La época en la que se asentaron los cimientos del actual progreso científico de la humanidad obedece a grandes acontecimientos políticos económicos y artísticos comprendiendo el Barroco y el Rococó” El drama, la pasión, la sensibilidad son los elementos que surgen de la mezcla de las formas de arte dentro de la escultura con la pintura y demás formas de arte. El estudio iconológico de la plástica francesa puede aportar elementos para la creación de un discurso del arte más completo si se inicia un foco de atención en elementos tan particulares como la felicidad expresada en, por ejemplo, la risa, acto asociado comúnmente con el concepto.

No hay comicidad fuera de lo propiamente humano. Un paisaje podrá ser hermoso, armonioso, sublime, insignificante o feo, pero nunca será risible. Nos reiremos de un animal, pero porque habremos descubierto en él una actitud de hombre o una expresión humana. Nos reiremos de un sombrero; pero no nos estaremos burlando del trozo de fieltro o paja, sino de la forma que le han dado unos hombres, del capricho humano que lo ha moldeado.³⁸

La cita de Henri Bergson resulta relevante para la comprensión del concepto de felicidad en tanto se alinea con la categoría de corporalidad expresada también en las composiciones más representativas del Rococó francés, bajo ese razonamiento, la característica humana presente en la galantería visual del movimiento toma parte del escenario arguyendo elementos tales como la risa, que puede ser entendida como significante de felicidad. Si bien se entiende que la galantería tiene múltiples significados (no sólo felicidad) si es posible establecer posibles conexiones entre ambas partes, proponiendo en medio del discurso a otras ideas clave como el amor, la pasión o el erotismo.

El arte bien podría tener una función representativa (después de todo, los objetos de arte, como todo lo demás, se puede leer) pero el arte también opera como una fisura en la representación. Y nosotros, como espectadores, como criaturas representacionales,

³⁷ Carlos Javier Taranilla, Breve Historia del Barroco, Ediciones Nowtilus, S.L., Madrid, España, 2018. Pág. 14

³⁸ Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Alianza editorial, Madrid, España 2011. Pág.12.

estamos involucrados en una danza con el arte, una danza en la que mediante cuidadosas maniobras abre lo molecular, se activa la estética, y el arte hace lo que le corresponde transforma, aunque sea por un momento, nuestro sentido de nosotros mismos y nuestra noción de nuestro mundo.³⁹

El papel de las emociones como parte del discurso estético e histórico del arte se ve forzado a ser comprendido como un campo conceptual incompleto a falta de la exploración teórica y práctica necesaria, no obstante, el ejercicio interpretativo propuesto desde la literatura europea perteneciente al movimiento Ilustrado fortalece la construcción de un estudio formal, resulta imprescindible la praxis del significante y significado a partir de categorías concretas. Al futuro concepto de felicidad del proyecto se le adhiere el campo semántico de las emociones, mismas que no se limitan al goce, sino más bien, refieren a un complejo emotivo un tanto más abstracto y complejo en el que se desempeñan principalmente el hedonismo, la sensualidad y la corporalidad.

Enciclopedismo

El enciclopedismo puede entenderse como un movimiento intelectual llevado a cabo durante el Siglo de las Luces o Ilustración, que se desarrolló especialmente en el siglo XVIII bajo la figura de notables representantes europeos del pensamiento, el arte y la razón, por ejemplo, el ya mencionado Diderot, o Voltaire. Afianzado en territorio franceses y propagado en el resto de Europa, esta pugna tenía como meta recopilar y sistematizar el conocimiento y producción humana por medios accesibles y organizada, con el objetivo de difundir la razón y el saber a un público amplio, a partir de una mirada que democratizadora del saber humano, oponiéndose a los privilegios intelectuales de la época Ilustrada.

El Siglo de las Luces tenía, en su centro, la edición de la Enciclopedia. Era un proyecto intelectual de Diderot y Alembert que cruzaron, el siglo XVIII, con un proyecto inmenso: reunir todos los talentos en una serie de tomos –la censura caerá, sobre ellos, pero no podrá imponer ya todo el peso del conservadurismo confrontado con el cambio.⁴⁰

³⁹ Simon O Sullivan, *The Aesthetics of Affect Thinking Art Beyond Representation*, ANGELAKI, London, England, 2001. Págs. 125-135.

⁴⁰ Juan María Alponete, *El siglo de las Luces y los enciclopedistas (1715-1789)*, Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, México, Pág. 78.

La mejor manera de entender al enciclopedismo para no reducirlo a un movimiento dentro de otro (Ilustración) es a partir de su comprensión como un esfuerzo, un proyecto intelectual que busca la extensión y divulgación del conocimiento por medio de un sistema de organización de la totalidad del saber humano. Es esta preocupación por el conocimiento y su democratización la que lleva a los intelectuales y pensadores a considerar que no sólo las actividades y profesiones más reconocidas (como la teología, la filosofía o la política) son dignas de ser pensadas y reflexionadas, profesiones y oficios en antaño menos valorados (como la repostería, la sastrería o la construcción) son empezadas a ver como valiosas, oficios y altas profesiones toman partida y lugar en el aparato enciclopédico. Pues ambas contribuyen al bienestar (felicidad) de las personas.

Se cifra lo que podemos considerar la percepción más generalmente aceptada con respecto a la enciclopedia, esto es una suma de conocimientos, dispuestos en orden alfabético, que contiene el conjunto del saber acumulado por la humanidad en un momento dado de su historia.⁴¹

El proyecto del enciclopedismo atiende por completo la producción humana del conocimiento, llegando a valorar de mejor manera la función programática de algunas de las ramas del actuar del hombre al interior de su vida cotidiana en contraposición a su desestimo previo al movimiento. Bajo esa lógica, aquellas profesiones, inventos o conocimientos que contribuyeron al bienestar, felicidad y la rutina de los hombres fueron aceptados como parte esencial de las enciclopedias, lo que supone un claro cambio en la concepción del hombre y su lugar en el mundo.

La Enciclopedia constituirá un auténtico revulsivo en medio de un mundo dominado por el inmovilismo y la tradición, convirtiéndose en el instrumento idóneo para canalizar las inquietudes y aspiraciones de los sectores más reformistas del Antiguo Régimen, adquiriendo por lo tanto el carácter de ariete ideológico.⁴²

Es esta revolución ideológica la que lleva a considerar que los enciclopedistas franceses vieron en los retratistas una función clara, la de proporcionar una fuente de felicidad hacia aquellos que encargan sus servicios. Apoyados por las figuras de grandes intelectuales como Diderot o Alembert, el enciclopedismo procura el desarrollo de la ciencia, el conocimiento y del hombre como sujeto del saber, todo el marco de uno de los siglos

⁴¹ José Antonio Gordón García, *La constitución del enciclopedismo moderno*, Universidad de Salamanca, Salamanca, España. Pág. 113.

⁴² José Antonio Gordón García, *La constitución del enciclopedismo moderno*, Universidad de Salamanca, Salamanca, España. Pág. 116.

más revulsivos de la historia. El mundo vibraba, en el Siglo de las Luces, por medio de este proyecto enciclopédico, buscando una edad que reconocía y anticipaba las mutaciones que ofrecía la ciencia de cara al antiguo régimen. Nuevas visiones de la educación, los oficios o el arte eran propuestas. No se cabía ya en el estrecho mundo de un pasado ideológico, rígido, unilateral.⁴³

Definiciones operacionales de felicidad para el análisis Iconológico

El presente apartado tiene la finalidad de esclarecer el concepto de felicidad tomando como base diversas propuestas teóricas y filosóficas provenientes de la literatura, se retoma el discurso de tres autores distintos; Voltaire, Rousseau, Descartes. Las obras bajo las cuales se pretende acercar al concepto de felicidad son seis, *Tratado de las pasiones del alma* y *El Discurso del Método* por René Descartes, *El Emilio o de la Educación* y *El contrato social* por Rousseau y *Diccionario filosófico* y *Cándido o el optimismo* por Voltaire (François Marie Arouet). Por medio de las obras seleccionadas se pretende ahondar en la noción de felicidad a manera de un ejercicio metodológico, mismo que obedece no una selección sino más bien a un constructo conceptual propio. Las obras seleccionadas permitirán, posteriormente, elaborar una interpretación nueva a partir de un enfoque en la felicidad.

Como no concebimos que el cuerpo piense de ninguna manera, debemos creer que toda suerte de pensamientos que existen en nosotros pertenecen al alma; y como no dudamos que hay cuerpos inanimados que pueden moverse de tantas o más diversas maneras que los nuestros, y que tienen tanto o más calor (lo que la experiencia muestra en la llama, que tiene en sí misma mucho más calor y movimiento que ninguno de nuestros miembros), debemos creer que todo el calor y todos los movimientos que hay en nosotros, en tanto no dependen del pensamiento, no pertenecen sino al cuerpo.⁴⁴

El trasfondo conceptual de las emociones y sensaciones que se aprecia bajo la ética del filósofo francés en su *Tratado de las pasiones del alma* deja entrever no sólo la dicotomía existente entre las posibilidades corpóreas y acciones racionales, sino su predilección por la inteligibilidad que se sobrepone al simple hecho inmediato, los sentidos son recuperados como parte importante de la naturaleza humana pero no

⁴³ Juan María Alponente, *El siglo de las Luces y los enciclopedistas (1715-1789)*, Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, México, Pág. 83.

⁴⁴ René Descartes, *Tratado de las pasiones del alma*, Traduc. José Antonio Martínez, Tecnos, Buenos Aires Argentina, 1997. Pág. 1.

adquieren mayor relevancia hasta ajustarlos al campo de la razón. En ese sentido, la plástica francesa y en general todas las artes pertenecientes al siglo de la Ilustración, de ciñen a una actitud filosófica reconocida en el campo de la Historia del arte, las emociones como parte del abanico de dimensiones subsumidas al ejercicio del pensamiento.

Las pasiones le sirven al alma para que retenga percepciones que le convienen – necesarias para vivir– sin ellas se le podrían borrar con facilidad. Sin embargo, puede ser malo para el alma conservar esos pensamientos más de lo necesario; o bien, conservar en exceso otros que no convengan tanto.⁴⁵

El presente estudio considera que la felicidad cartesiana consiste en un estado en que la mente se encuentra tanto contenta como satisfecha. Descartes no reflexiona que la felicidad sea un bien, sino que es representa el placer que gozamos cuando alcanzamos el bien supremo. Por eso, la segunda cosa que vale la pena notar es que la felicidad, para el filósofo, no ocupa el lugar del bien supremo. De nuevo aparece la concepción del pensamiento y la razón como eje central de la acción humana, mismo que dirige el ánimo y las alternativas de conducta en el campo de los sentidos y sensaciones captadas por los hombres.

Recordaré cuáles son las cosas que antes consideré como verdaderas, por haberlas recibido mediante los sentidos. He sentido que este cuerpo estaba colocado entre otros muchos, de los cuales podía recibir diferentes comodidades e incomodidades; y notaba las condiciones por cierto sentimiento de placer o voluptuosidad, y las incomodidades por un sentimiento de dolor. Sentía en mí el hambre, la sed y otros apetitos semejantes, como también ciertas inclinaciones del cuerpo hacia la alegría, la tristeza, la ira y demás pasiones.⁴⁶

A pesar de que el presente trabajo hace uso indiscriminado de los conceptos de pasión y emoción como categorías que comprenden a su vez el discurso concerniente a la felicidad, es necesario ahondar de manera específica en dicho concepto a través del autor en turno, René Descartes se aleja un tanto del desprecio generalizado por las emociones, si bien es cierto que tanto en su obra filosófica como en su quehacer literario deja clara la predilección por la razón por encima de las más puras pasiones, también es posible darle cabida al placer y demás inclinaciones del cuerpo en tanto forman parte inexorable de los hombres y los animales, luego entonces, la natural existencia de las

⁴⁵ Ibid. Pág. 256.

⁴⁶ René Descartes, *Discurso del método*, Traduc. V. Florian, Panamericana, Buenos Aires Argentina, 1999. Pág. 90.

mismas debería ser controlada, adiestrada y encaminada al mejoramiento de la sociedad. La felicidad vendría a jugar un papel representativo en la antesala del papel de la razón y la tolerancia, haciendo más llevadera su búsqueda.

Lo que llamamos felicidad es una idea abstracta; compuesta de algunas ideas de placer, porque el que sólo tiene un momento de placer no puede decir que es feliz, como por un momento de dolor no puede creerse el hombre desgraciado. El placer es más rápido que la dicha, y la dicha más rápida que la felicidad. Cuando el hombre dice: «Soy dichoso en este momento», abusa de la palabra, porque sólo quiere decir: «Tengo placer.» Cuando disfrutamos de placeres repetidos durante un espacio de tiempo, podemos decir que somos dichosos. Cuando esa dicha se prolonga, podemos decir que somos felices.⁴⁷

François Marie Arouet, mejor conocido por su pseudónimo, Voltaire (1694-1778), representa influencia en el pensamiento francés y europeo de la mitad del siglo XVIII, el agudo pensamiento del autor en conjunto con las ideas disponibles acerca de las emociones y las representaciones visuales como parte de la estética deja claro su papel como heredero casi directo del pensamiento cartesiano, resulta relativamente sencillo interpretar al representante del empirismo y partidario de poner a las ciencias naturales y experimentales como ejemplo del deber ser como un defensor de que la filosofía mantenga un papel restringido y de perfil bajo, más aún la literatura.

No obstante, obras como el *Diccionario filosófico* y *Cándido* dejan claro que las palabras, las letras y las emociones juegan parte del conjunto de herramientas empleadas por Voltaire para impactar en el pensamiento social. La felicidad como concepto electo para formar parte del *Diccionario filosófico* expone la importancia de esta categoría para el autor, separando el carácter de subordinación de las emociones frente a la razón, remarca que la simple experimentación de los placeres como hechos aislados no pueden ser catalogados como ápices de felicidad, ésta debe ser entendida como la reproducción continua del goce que a su vez ha formado parte de la naturaleza del hombre y de su conciencia. Es más que una experiencia de los sentidos se trata de una idea volátil y abstracta.

Pasmado Cándido de la hermosura de las pinturas, preguntó de qué maestro eran las dos primeras. Son de Rafael, dijo el senador, y las compré muy caras por vanidad, dicen que son la cosa más hermosa que tiene Italia, pero a mí no me gustan: los colores son muy denegridos, las figuras no están bien perfiladas, ni salen del plano; los ropajes no se parecen en nada a la ropa de vestir; y, en una palabra, digan lo que quisieren, yo no alcanzo a ver aquí una feliz imitación de la naturaleza.⁴⁸

⁴⁷ François Marie Arouet, *Diccionario Filosófico*, Akal, Madrid, España, 2007. Pág. 390.

⁴⁸ François Marie Arouet, *Cándido o el optimismo*, Traduc. Mauro Armijo, Austral, Barcelona, España, 2018. Pág. 52.

La felicidad como categoría de análisis en el *Diccionario filosófico* cumple con un papel más formal y concreto en el discurso intelectual de Voltaire, sin embargo, es posible encontrar ideas circunscritas a este concepto en obras destinadas a la literatura en el sentido de que estas pretendían (al igual que algunas obras visuales) arrojar una enseñanza o suerte de moraleja, *Cándido* fusiona de alguna manera ambos mundos e introduce un campo semántico que explora dicha posibilidad teórica.

Diversos pasajes del *Cándido* exponen tanto un campo de colores adheridos al placer y felicidad como un conjunto de quehaceres conductuales que se ciñen al ideal de acción humano que conduce a la felicidad, los colores vibrantes, pasteles, claros y luminosos, así como el correcto uso de elementos tan cotidianos como la vestimenta alimentan la creación de un perfil del deber ser del hombre, en ese sentido, cabe aclarar que el pronunciamiento expreso de lo que debe ser indirectamente remite a lo que no debe ser, luego entonces las normativas morales expresan la felicidad como elemento adherido a las directrices éticas un tanto conservadoras pero ya impregnadas por el sentimiento de tolerancia y hasta lo que definiría de Descartes como el espíritu científico.

Quando nosotros tenemos, por decirlo así, la conciencia de nuestras sensaciones, estamos dispuestos a escudriñar o esquivar los objetos que las producen, según nos sean agradables o desagradables, según la conveniencia o la discrepancia que hallamos entre nosotros y estos objetos, y, por último, según nuestro criterio sobre la idea de felicidad o de perfección que nos ofrece la razón.⁴⁹

Por último, se introduce el análisis que proviene de la lectura de Juan Jacobo Rousseau, a pesar de que la primera obra en atender el concepto de felicidad es *El Emilio*, que funge como una especie de manual con perspectiva filosófica, la propuesta de uno de los mayores exponentes del pensamiento francófono coincide en gran medida con Voltaire en el sentido de que la felicidad se expresa como una idea en constante cambio en el campo de lo abstracto, la felicidad parte de la experiencia reiterada en los sentidos pero termina de concretarse en el mundo de las ideas, la razón como requisito directo que da forma y direcciona las sensaciones y emociones que pueden ser comprendidas.

Para descubrir las mejores reglas sociales que convienen a las naciones, sería preciso una inteligencia superior capaz de penetrar todas las pasiones humanas sin experimentar ninguna; que conociese a fondo nuestra naturaleza sin tener relación alguna con ella; cuya felicidad fuese independiente de nosotros y que por tanto desease ocuparse de la nuestra; en fin, que, en el transcurso de los tiempos, reservándose una gloria lejana, pudiera trabajar

⁴⁹ Juan Jacobo Rousseau, *El Emilio*. Editado por elaleph.com. Copyright www. elaleph.com Disponible en línea [<http://www.educ.ar.>, 2001. Pág. 8.

en, [Sic] un siglo para gozar en otro. Sería menester de dioses para dar leyes a los hombres.⁵⁰

Continuando con la apreciación propia del discurso visual y ético del *Cándido*, *El Emilio* advierte la presencia de un conjunto de elementos gráficos, estéticos y éticos que termina por concretar el prototipo del deber ser, la felicidad juega parte de las bondades de la razón y de la aceptación de las reglas sociales a pesar de la existencia de otras sensaciones que al igual que la felicidad, pueden influenciar la naturaleza del hombre. A manera de conclusión, se mencionan las principales ideas adheridas al discurso filosófico y literario inmersos en la obra de los autores seleccionados, esto se realizó con la finalidad de construir un ejercicio conceptual que logre identificar a la felicidad a través de una definición operacionales el sentido anteriormente establecido:

- Emociones, sensaciones y pasiones como elementos de menor relevancia en contraposición a la razón.
- La felicidad representa la concreción del placer experimentado por los sentidos, pero afianzado, avalado y validado por la racionalidad y el pensamiento.
- La felicidad como estado de bienestar personal y social puede ser representado por elementos visuales, éticos y conductuales de acuerdo con las directrices morales en turno.
- Así como el dolor, la felicidad y el placer forman parte de la naturaleza del hombre.

A partir de estas consideraciones, el presente proyecto de investigación advierte a la felicidad como un discurso de la Ilustración que incluye a las pasiones, los placeres y las sensaciones, mismo que se distingue y reconoce por la continua, repetida y prolongada presencia de bienestar, se trata de un centro de reflexión y búsqueda de un estado natural en la humanidad pero que al mismo tiempo, obedece a la normativa moral y se comprende bajo diferentes acepciones y representaciones como el campo visual (colores pasteles, vibrantes, agradables), cotidianeidad (acato a las buenas costumbres) y razón científica (aceptación de naturaleza del hombre a través de la tolerancia). La felicidad es entonces un estado de bienestar que experimenta el individuo, iniciado por su naturaleza, mediado por la razón y expresado en los parámetros de la sociedad como ente de regulación. Así, la felicidad se puede encontrar en la música, la pintura y demás sitios de intervención humana

⁵⁰ Juan Jacobo Rousseau, *El contrato social*, Tomo editorial, Ciudad de México, México, 2014. Pág. 36.

CAPÍTULO II Análisis iconológico en la obra de Jean Baptiste Greuze (Retrato de Madame de Courcelles y Una niña con manos unidas)

El capítulo tiene la intención de realizar el análisis iconológico de las piezas visuales de Jean Baptiste Greuze (Retrato de Madame de Courcelles y Una niña con manos unidas por medio de la metodología propuesta por Erwin Panofsky. En ese sentido, el segundo capítulo de la investigación se divide en tres apartados: 1. Análisis preiconográfico (atendiendo elementos inmediatos a la imagen , 2. Análisis iconográfico (atendiendo los elementos formales e interpretativos que conforman la obra en aras de contribuir al estudio y comprensión de sus características, simbologías, atributos y significados), 3. Análisis iconológico (apartado que comprende la situación de la obra en su contexto, significados originales y alternativos bajo la literatura).

El retrato

El retrato como género artístico, se inicia por medio de la representación, de la apariencia visual de cualquier persona, a la fecha existe un debate de que, si se considera exclusivo sobre humanos, en especial de una persona representativa por alguna razón, teniendo como una de sus metas imprescindibles dejar para la posteridad la imagen del retratado y poder immortalizarse. La cara, se advierte como el rasgo más característico y representativo de cada persona, en ese sentido, antes de realizar el cuadro, es necesario efectuar un trabajo previo de reconocimiento del modelo.⁵¹ La conceptualización del arte del retrato en muchos aspectos ha supuesto grandes problemas por su carácter de polisemia, mismo que puede tener consecuencias para su comprensión desde la historia, el arte o la psicología, no obstante, la más básica puede ser la que indica que el retrato es: La representación de una persona realizada con la ayuda de algunas de las artes visuales.⁵²

Retomando los términos de la investigación, el Silgo de las Luces fue específicamente relevante para el retrato por el renovado interés del ser humano por conocerse y colocarse en el centro del universo, de la existencia. La academia francesa del retrato retoma el estudio del rostro que permite completar y sumar la información acerca de las personas que antes daban casi exclusivamente los accesorios y el entorno. Inteligencia

⁵¹ Sara Paya Iborra, *El arte del retrato, dimensión pedagógica y cultural*, Universidad de Valladolid, España, 2014. Pág. 2.

⁵² Sara Paya Iborra, *El arte del retrato, dimensión pedagógica y cultural*, Universidad de Valladolid, España, 2014. Pág. 5.

y malicia saltan de este retrato en expresiones más sensibles, mismas que abren el camino a las especulaciones de los futuros espectadores acerca del significado de la existencia humana”⁵³

Consideraciones históricas y contextuales previas a la imagen

Como primera parte de la metodología adscrita al análisis iconológico, el trabajo preiconográfico refiere al escrutinio de los elementos que anteceden al estudio de las piezas gráficas atendidas por el proyecto de investigación, en ese sentido, se busca dar cuenta de las escuelas y corrientes estéticas así como institucionales y profesionales que permitieron la generación del arte propuesto por Fragonard, adicionalmente se rescatan los materiales, técnicas empleadas para la construcción del discurso visual trabajado y el momento histórico al cual se ciñe, todo esto en el marco de las condiciones materiales que hicieron posible las pinturas analizadas.

Elementos básicos previos dentro de una pieza visual Características generales de la pintura del siglo XVIII

Como parte de la interpretación metodológica de la Historia del arte, es posible considerar al análisis iconológico como una secuencia detallada de argumentos que permiten definir y aproximarse de manera congruente a diversas piezas visuales, la pintura, la fotografía e incluso diversos cortometrajes pueden tomar partido de los principios y momentos clave del análisis iconológico; Análisis preiconográfico, análisis iconográfico y análisis iconológico. Para los efectos del presente apartado, es preciso enmarcar los elementos previos a la interpretación de la imagen (momento preiconográfico), como punto de partida se advierta el carácter puramente descriptivo de esta fase del proyecto sujeto al trabajo de investigación. Bajo ese razonamiento, el subtema remite tanto a la enunciación de las formas contenidas en las figuras analizadas como a su descripción formal conforme a los parámetros generales de composición de cualquier obra visual.

⁵³ Galienne y Pierre Francastel, *El retrato, Catedra, Madrid, España, 1978*. Pág. 9.

Parámetros generales de la composición visual usadas para el análisis preiconográfico.
Línea
Color
Figura
Forma
Valor
Espacio
Luz

Tabla 1 Parámetros generales de la composición visual usadas para el análisis preiconográfico

A pesar de que existen diversas aproximaciones desde la estética y posicionamientos particulares desde la teoría visual, es posible establecer elementos o parámetros básicos que forman parte de común de una pintura al momento de un análisis previo a su interpretación en tanto todos comparten la intención descriptiva del mismo.

Es preciso conocer el lenguaje básico de la imagen, las combinaciones de los elementos formales son infinitos y permiten desde los figurativo [Sic.] hasta lo no figurativo, hay que reconocer las complejas relaciones entre la imagen y la percepción. Identificar si hay elementos básicos de una imagen, como por ejemplo la perspectiva, el contraste o las técnicas visuales. Ejemplos en pinceladas breves y gusto por las curvas, en el siglo XVIII la esquematización mediterránea toma como afín a las grandes líneas y superficies, contrastes de luz y sombra ⁵⁴

La extensa producción en cuanto a teoría visual sugiere el establecimiento de parámetros y elementos básicos de análisis como punto de partida rumbo a la interpretación y significación de obras plásticas, tanto Fragonard como Greuze coinciden en elementos y ejes de reflexión en sus obras que toman partida de las categorías elegidas. A pesar de que la vasta obra de ambos artistas coincide en la versatilidad en cuanto a estilos y géneros usados, es preciso mencionar cómo el color, la forma y la luz adhieren a distintos movimientos artísticos, luego entonces, es posible establecer puntos históricos que

⁵⁴ Amaro Betancourt Espíndola, *Metodología para el análisis de la pintura virreinal*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, México, 2012. Pág.103.

sirvan a manera de herramienta para la comprensión de la obra.



Ilustración 9 'Marie-Antoinette con la rosa', 1783, óleo sobre lienzo, 130 x 87 cm. Autor: Louise Elisabeth Vigée Le Brun (1755-1842). Ubicación: Museo Palacio, Versalles, Francia. También conocido como: Retrato de María Antonieta De Austria (1755-1793) Reina De Francia Con Una Rosa.

Los colores suaves y pasteles forman parte común de la plástica del Rococó, no así en otros estilos, por ejemplo, el gótico. A pesar de que indudablemente los colores remiten a sensaciones y emociones, el apartado preiconográfico se abstiene de la posible vinculación entre el color y el significado de la obra, no obstante, se resalta la valía del color por su poder de transmisión en cuanto a emociones, atributo que se extiende hacia otras ramas del arte, no sólo en la pintura.



Ilustración 10 Tonos pastel azul y rosa. Santuario de Wies (Steigaden, Alemania) Dominikus y Johann Baptiste Zimmermann, 1745-1754.

Si el barroco se caracterizó por la pincelada suelta, el uso de colores fuertes y densos, en el Rococó se dio paso al tono pastel, la luz tenebrista o natural cambia por la blanquecina y clara, la solidez de la figura es modificada por una más flexible y ligera, la atmósfera se presenta como neblina.⁵⁵

Por otro lado, el carácter descriptivo de la fase preiconográfica permite la identificación de elementos particulares que escapan a la vista simple o de primera impresión, es común encontrar características en las formas, dimensiones o colores que terminan siendo determinantes para el análisis. Las descripciones iniciales permiten identificar semejanzas y diferencias, tanto al interior de la obra de un solo autor, como al momento de comparación de tipo más externo, en ese sentido, también propone indicios para posibles esfuerzos de fechado, pese a esa posibilidad, el apartado preiconográfico tiende a favorecer más algunos estilos que a otros en ese aspecto.

Las características del retrato durante el Siglo de las Luces

Como ya se ha mencionado, los dos pintores seleccionados coinciden en un talento dibujístico sustentado en la versatilidad. Tanto en ejecución como en entendimiento del retrato como mecanismo de representación e idealización de una figura humana, en ese sentido, el presente apartado tiene la intención de advertir las características generales de los cuadros adscritos a este género, es decir, se muestran los puntos en común, coincidencias que le dan sentido a la producción de retratos franceses del Siglo XVIII. Para entender el significado de un retrato como producción visual o como elemento histórico, es necesario acercarnos al concepto mismo. Hablar de retratos no reduce al autor y al modelo a partícipes de una instancia de inmortalización u ornamento, más bien explora una recreación de algo previo, dando paso a dos “realidades” la natural y primera en la existencia física y otra en la representación.

Al inventar el retrato, el sujeto no se procuró el placer de una imagen, sino que se aseguró la certeza de una presencia [...] en el retrato se inventó el mismo. O bien, placer y certeza son aquí ejercicio de un único goce. El retrato en el arte, el Arte en el retrato, es la búsqueda de un encuentro, un encuentro con el otro y un encuentro conmigo misma [Sic.], con mi ser artístico, un constante abordaje del sujeto, y un constante abordaje propio.⁵⁶

⁵⁵ Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), *Historia Universal I*, UNAM, Ciudad de México, México, 2015. <https://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiauniversal1>

⁵⁶ Jean Luc-Nancy, *La mirada en el retrato*, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina, 2006. Pág. 32.

Considerando la idea anterior, es posible advertir que, todo retrato procura una proliferación de la realidad, autor y modelo convergen para la creación de otra identidad, otro “yo” considerando que uno continua con sus actividades cotidianas y otro permanece inerte en la obra que, sin embargo, se encuentra también viva. Dice Nancy, todo retrato entrelaza al producto del arte con el modelo, promoviendo la consideración de ya no sólo una identidad, sino de dos.

El ejercicio del género del retrato revela, además, las diferentes modalidades y preocupaciones individuales o colectivas de las sociedades que lo produjeron⁵⁷ Por ejemplo, las nuevas ideas de hombre y su papel en la naturaleza y sociedad, la intención de asemejarse a la máxima aspiración de existencia (nobleza y riqueza) así como las condiciones generales de ética fueron a menudo ideas inexorables al retrato, procurando una diferencia de este género frente a otros. La idealización de la persona en un retrato se añade a la idea anterior de Nancy, el modelo sería pues el punto de partida para una versión “mejorada” perfeccionada de lo original. Los encargos pictóricos durante el siglo XVIII obedecen tanto al arte como al contexto sociocultural y económico de la época, así como la finalidad de ser lo mejor posibles, lo mejor bajo el estándar de la época, por esa razón los cuadros coinciden en vestimenta, poses, colores, actividades y gestos entre otros elementos.

En el retrato se contempla así la perfección moral, ésta es indiscutible. Y para las mujeres, hay en su condición de damas de sociedad dos elementos iconográficos que representan las virtudes. En el entendido de que hay que huir de los vicios del cuerpo alojados en las partes pudendas, tapadas por las pesadas faldas, muchos retratos muestran a las mujeres plegando sus túnicas en señal de los peligros que se asoman.⁵⁸

La cita permite identificar a la moral como uno de los elementos más concurridos por pintura independientemente del pintor. El tamaño de los escotes, la forma de la tela pegada al cuerpo o la perspectiva con a que se pinta el cuerpo del modelo da cuenta de lo socialmente permitido y valorado dentro de una sociedad, no sólo eso, permite además establecer un máximo de características permitidas, dignas de ser expuestas

Considero revelador en mis obras las miradas, las bocas, con su media sonrisa, o su gesto torcido, la curvatura de una ceja, el brillo de los ojos, cada detalle de los rostros son reveladores, ya que pueden en cierto sentido no mostrar nada oculto, no revelar nada, y

⁵⁷ Inmaculada Rodríguez Moya, *El retrato contemporáneo*, CBN: revista de estética y arte contemporáneo, ISSN 1888-9719, N. 2, 2010, págs. 46-57.

⁵⁸ Daniel Martínez, *El retrato del siglo XVIII como Vánitas*, Homo Academicus, Ciudad de México, México, 2018. Pág. 10.

a su vez estarlo diciendo todo. Esa subjetividad artística atrapante y misteriosa develará o no un sentido, un porque, un gusto, una mirada rápida, fugaz que interpretará libremente cada obra y conceptualizará a cada una de ellas.⁵⁹

La ejecución de todo retrato del Siglo de las Luces advierte ideas en común sobre la ética, el buen vestir, el recato, la nobleza, la riqueza y las aspiraciones del ser humano en el marco de una sociedad específica, procurando una concepción de lo que era considerado ideal, sin embargo, la perspectiva propia de la investigación permite identificar que la pintura, aunque sigue la conciencia y la moral de su época se consiente ciertos puntos disruptivos. Por ejemplo, el uso de utensilios o indumentaria diferente a lo normal o usual, las poses o los escenarios en los que transcurren los cuadros.

Descripción de la obra seleccionada

A menudo desvalorizado, el género del retrato del siglo XVIII exhibe una amplia gama de elementos visuales y técnicos, es posible encontrar en él el discurso que se circunscribe a las preguntas de origen estético elemental, ¿De dónde venimos?, para quién o qué hemos llegado a la Tierra? Y, sobre todo, ¿para qué sirve el arte?, A pesar de que estas preguntas son elaboradas desde muy diversas áreas de estudio, la historia del arte nos proporciona las herramientas para trabajarlas a partir de la lectura de distintas piezas visuales, la forma en la que se desenvuelve una obra de arte, independientemente de su condición histórica y social, obedece a la experiencia sensible de quienes en un primer momento la elaboraron, pero también de quienes fueron partícipes de ella, es posible considerar a todos aquellos que se involucraron tanto en su apreciación como en su contenido, las personas detrás de la elaboración de un retrato adquieren relevancia y profundidad. Contrario a la perspectiva más común del arte, que lo mantenía relegado en un papel escaso de estudio, el retrato demuestra un amplio abanico de posibilidades teóricas e interpretativas.

La meta corresponde a la elaboración del apartado descriptivo de la obra de Jean Baptiste Greuze, elemento expresado en el aparato metodológico utilizado a lo largo de la elaboración del proyecto y que resulta necesario en el sentido estricto de la

⁵⁹ Camilo Garbín, *El retrato en el Arte, el Arte en el retrato; Exposición de retratos familiares*, Universidad de La Plata, La Plata, Argentina, 2018. Pág. 7.

interpretación, no obstante, se considera imprescindible no sólo por su valía metodológica, sino por la riqueza intrínseca a la hora de la reconstrucción e interpretación, es decir, una descripción detallada, da pie a una interpretación más robusta y congruente. Además de los elementos constitutivos se hace hincapié en aquellos constructos que le dan sentido a los retratos en general, los detalles, todo aquello que en su conjunto o en lo particular desarrolla la naturaleza de las obras elegidas de Greuze. *La Niña con manos unidas* y *el Retrato de Madame de Courcelles*, coinciden además en autor, en el género, el estilo, la temporalidad y, para los efectos de la presente investigación, en el apartado sentimental y emotivo. A través de su descripción se busca encontrar no sólo un discurso histórico particular, sino también sus otros posibles vínculos con la expresión de arte, mismos que exceden la pintura para darle cabida a, por ejemplo, la literatura, eje central para la construcción del concepto de felicidad en el presente trabajo.

Descripción de la obra visual particular *Niña con manos juntas*



Ilustración 11 Jean Baptiste Greuze *Niña con las manos juntas* (*Niña con las manos juntas*), hacia 1780, óleo sobre lienzo, 41 × 38 cm , Montpellier , Musée Fabre.

A lo largo de la descripción se encuentran distintos tipos de circunstancias argumentativas y discursivas, particularidades y características que le dan sentido y profundidad a la obra, para los efectos del proyecto, los elementos complejos toman partida habitual en la elaboración del trabajo en general. Mientras que los elementos complejos dan cuenta de un conjunto, los elementos desagregados permiten la revisión exhaustiva de la pieza, para el caso de Greuze, y la mayor parte de los artistas, ambos apartados figuran de manera significativa la composición del retrato como género artístico.

El primer retrato en ser atendido corresponde a una de las piezas que no dieron a Jean Baptiste Greuze gran renombre, pero que, sin embargo, figura en su repertorio como una importante obra dentro del género y de la producción correspondiente al Siglo de las luces, la Historia del arte argumenta en la *Niña con manos juntas*, teoría y discurso orientado en la ejecución emotiva de acuerdo alineado con la tendencia académica de la época de cara a un posicionamiento estético cimentado ya sea y la sola experiencia estética o bajo la particularidad interpretativa de las artes, en este caso, la literatura. A pesar de que no existe una metodología única para comenzar, lo cierto es que los retratos a menudo indican de primer momento la figura central que se está viendo para luego ahondar en los detalles.

La gran mayoría de las veces, el eje central en torno a un retrato obedece casi exclusivamente al modelo, sin embargo, esto no es sinónimo de una escasa posibilidad teórica, lo que se dice y no se dice a través de la representación de una figura humana excede a lo numérico para cimentarse en la imaginación, como su nombre lo indica, la obra de Greuze muestra a una mujer en la flor de su juventud, De no más de una veintena de años. La modelo se delata como parte de un grupo social privilegiado. Hacia finales del Siglo de las luces, Las mujeres jóvenes y hermosas, atendidas por una buena familia podían ser partícipes de un retrato, independientemente de si pertenecían o no, a la nobleza, la sociedad francesa del siglo XVIII contempla la posibilidad de que aquellos grupos acomodados pudieran encargar imágenes como la *Niña con manos juntas*.

El primer impacto de la figura femenina joven establece un acercamiento claro de jovialidad, la pose que se puede apreciar corresponde a un busto femenino con las manos juntas, tanto sus expresiones faciales como el total de su corporalidad invitan a una descripción de coquetería. Los tonos frescos y rosados presentes en su piel reafirman la presencia de la juventud como concepto central en su naturaleza. Dada la

postura general de su cuerpo y la pose en la que se le da un sentido cargado a una mirada alta a la derecha es necesario hacer mención de otro de los elementos imprescindibles dentro de la construcción descriptiva de la obra, la pose de la modelo remite a las manos unidas que le dan nombre a la pieza de Greuze, antes de ahondar en el porqué de la presencia de las manos se menciona su naturaleza, aún más blancas que su mismo rostro (coloreado por un ligero rubor y unos labios un tanto más que rosados) muestran unos dedos y muñecas adornados solo por la tela blanca de su vestimenta (elemento habitual en los retratos de la época y en los trabajos del artista en cuestión) tanto dedos como muñecas y un vistazo del antebrazo derecho advierten ausencia de delgadez, casi a manera de su salud y juventud.

Dentro de los elementos más formales, la línea general de la imagen corresponde a un amplio aspecto de profundidad y dirección, la figura femenina es dotada del volumen justo para dar a entender que tanto como su pose y posición están en un ambiente cerrado. Por otro lado, los colores que determinan la atención del espectador varían en función de los claros y oscuros, a pesar de que la pieza visual no se compone exclusivamente por blanco y negro, el contraste entre tonos contrarios (por ejemplo, la piel y el fondo del retrato), determinan de forma directa en el cómo puede apreciar a la imagen el fondo resalta las cualidades de belleza y juventud de la modelo. Como parte de un trabajo en conjunto entre la sonrisa, que deja entrever una dentadura blanca y brillante y el resto de sus claras facciones (producto de su juventud) se le da cabida natural a un enfoque de figura triangular, de labios delgados pero presentes en forma y color, nariz recta y pronunciada, cejas poco pobladas, pero bien delimitadas y unos ojos que, aunque cargados hacia el sentido opuesto de su cuerpo parecen seguir la tendencia fresca de su imagen.

La figura femenina destaca de manera inmediata debido a su contraste con el fondo, el negro está degradado hacia un verde oscuro en donde se integra el cabello adornado con un moño y una hilera de perlas. La forma establece patrones diferentes, la presencia de un plano triangular construido por la pose de la modelo, juega con el resto de los elementos intrínsecos a su esencia que ofrecen movimiento.

Quizá apresurado por la premura de su edad, es posible vislumbrar un toque de romanticismo en la joven cuyas manos unidas denotan a la vez que ternura, cordialidad, el tocado azul que sostiene en su peinado, adorando a su vez con un elegante doble moño emperlado resalta un cabello delgado pero abundante de color cobrizo, casi pelirrojo, su tono carmín resalta por el juego entre la tonalidad de sus ojos, mientras que

su cabellera se extiende por el contorno de su frente. El cabello recogido por el moño y las perlas juega también parte importante a la hora de tener en cuenta el resto de la piel que se puede observar. A pesar de que es un retrato, persisten elementos distintos al rostro y las manos, mismos que resultan imprescindibles para su entendimiento e interpretación como los colores usados, las poses mostradas o el propio escenario y contexto en el que transcurre la imagen.

Los cuestionamientos dentro del arte no se pueden desmembrar de la idea de la mujer, la mujer está implícita en toda la historia del arte de maneras variables, el hombre ha querido plasmar su vínculo con la mujer a través de la pintura y la relación de este con la feminidad.⁶⁰

Dentro del primer plano de imagen, se consideran un par de elementos visuales presentes en la obra que, a pesar de no corresponder directamente al rostro, empiezan a jugar con los conceptos de juventud, romanticismo, e incluso con la sensualidad y el erotismo. Uno es la representación del hombro derecho que, adornado por las perlas de su tocado, y el marrón rojizo de sus cabellos, deja ver parte de su piel desnuda, es el mismo caso, aunque un poco menos pronunciado, para la parte del cuello de la modelo, A pesar de no mantener un escote como tal, es posible considerar la belleza y el erotismo propias de la figura femenina. A manera de contrastes y juegos, la tela blanca de la blusa, repleto de pliegues, se cruza con un chal de seda negro que compagina con el fondo de la imagen, todo en el sentido de realzar, la forma, la pose y color de la imagen.

La escasa presencia de accesorios invita a la consideración de su poca necesidad, lo que parece ser parte de la cabecera puesta detrás de la modelo obliga de forma casi inmediata al espectador a pensar *La niña con manos juntas*, como una mujer en una postura cómoda, sosteniendo el rostro con las manos, descansando los brazos en el mueble. Los múltiples pliegues de su vestido y lo que parece ser encajes en sus muñecas contrastan con el oscuro fondo negruzco. No obstante, parece también una especie de movimiento de arriba abajo en la postura y mirada previa a la visión frontal retratada, indicando, cómo se ha manejado con anterioridad, el valor de la imagen en el marco de una construcción de retrato varía en función a su momento histórico y su alcance según las necesidades del artista, espectador e investigación, en ese sentido y bajo las

⁶⁰ Luz del Carmen Magaña Villaseñor, *El deseo y el erotismo detrás de la imagen de María Magdalena: Un análisis sobre la visión del cuerpo como depositario de lo erótico* El Artista, núm. 11, diciembre, 2014, pp. 225-234 Universidad Distrital Francisco José de Caldas Pamplona, Colombia

condiciones necesarias, un retrato puede cobrar mayor relevancia teórica y discursiva que otras piezas que habitualmente serían consideradas más complejas. Luego entonces, el arte puede degradarse o valorizarse según la sociedad, pero también según la interpretación de quién lo observa y sus intenciones. En palabras de Lourdes Palacios:

El arte, nos dice Arnheim (1993, p. 78), se ha degradado al menos desde el Renacimiento. La contundente frase de Arnheim podría ser precisada, porque no es el arte el que se ha degradado, el arte conserva su valor, es la sociedad industrial y posindustrial la que ha degradado al arte. Las causas de este proceso degradatorio son de diversa índole: económicas, históricas, sociales. Lo cierto es que el arte en nuestra sociedad y en las representaciones que los sujetos se hacen de ella, sí sufre un gran desprestigio.⁶¹

A pesar de que el espacio concreto en el que se desenvuelve la pieza visual no está muy bien detallado (dada la postura y enfoque de la *"Niña con manos juntas"*), es posible plantear que la mujer y la escena se desarrolla dentro de un ambiente íntimo, quizá al interior de su habitación. Por otro lado, la luz juega un papel fundamental en la composición de la imagen puesto que las tonalidades de la piel blanca, el rubor y cabello canela, rojizo de la modelo no podrían exponer la juventud y belleza presentes en el cuadro. El contraste entre colores tan predominantes solo es posible por la iluminación correcta. A pesar de que el objetivo metodológico concreto, sugerido por (Panofsky) indica de manera inicial una descripción de todos y cada uno de los elementos formales de la obra, es necesario para la presente investigación, ir acotando algunos de los puntos imprescindibles en la comprensión de la experiencia estética rumbo a su apartado más profundo, el color, las formas, movimientos, posturas, elementos, etc. Se pretende introducir al lector a una suerte de introducción visual descriptiva que sirva como preámbulo al vínculo de la pieza visual con el eje central de la investigación (la felicidad), la conexión que existe entre la estética y la literatura a través de un concepto que se ciñe a la sensibilidad, a lo emotivo y a las pasiones del ser humano en el siglo de la Ilustración.

⁶¹ Palacios Lourdes, y *"El valor del arte en el proceso educativo"*. REencuentro. Análisis de Problemas Universitarios, vol. , no. 46, 2006, Pág., 4. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34004607>



Ilustración 12 Jean Baptiste Greuze Niña con las manos juntas (Niña con las manos juntas), hacia 1780, óleo sobre lienzo, 41 × 38 cm, Montpellier , Musée Fabre.

Descripción de la obra visual particular *Retrato de madame de Courcelles*

Con respecto a la siguiente pintura de Greuze, *Retrato de madame de Courcelles*, se viene a la mente un aparato descriptivo un tanto más potente por su complejidad de ejecución y contenido, mientras que en el anterior retrato queda clara la intención por identificar a la juventud como naturaleza inherente a la modelo, la figura de una mujer mayor, como lo es la modelo en turno, sus características y especificaciones, devienen en un discurso un tanto diferente. La fuerza del retrato se ejemplifica en la composición de la pieza, que, a pesar de no presentar una figura de escasa ornamenta, tanto por el marco como por el fondo permite la interpretación y la descripción de una figura femenina con elementos a considerar.

Tal como se ha venido manejando, detrás de la descripción de la obra interviene de manera directa el ánimo por descubrir la conexión entre lo visual y la literatura dentro de la sociedad francesa del Siglo de las luces.

Se menciona que cualquier aspecto de la civilización humana es síntoma de las

necesidades sensibles y de la inteligibilidad con la que los artistas y modelos recrean aspectos de la realidad, el *Retrato de madame de Courcelles*, corresponde a una figura femenina de edad engañosa, luego entonces, es posible considerar Un discurso rico en cuanto a posibilidades interpretativas. De primera mano se observa a una mujer de tez blanca sentada puede considerarse como parte de una estancia opulenta, sostiene una mirada fija y cargada hacia la izquierda mientras sus manos, que son parte vital del retrato (los retratos que incluían manos solían sugerir una condición económica importante), rosa en su hombro y recogen un escote pronunciado, la postura que sostiene al igual, que la frente, refiere a una línea ligeramente inclinada hacia el frente.

Conforme a los cánones del retrato, se ilustra una mirada profunda en la que el modelo pretende alejarse de la modelo, las facciones de la mujer son delicadas y poco pronunciadas, ojos pequeños pero elocuentes, cejas poco pobladas acompañadas por un rubor bastante pronunciado para su tono de piel del rostro, labios delgados y una nariz sumamente recta y delicada. Como parte de la primera impresión se advierte que la mujer pertenece a un estamento social superior, tanto su vestimenta como los muebles que se pueden apreciar, así como los detalles en accesorios advierten que posiblemente pertenece a la aristocracia francesa, se encuentran significados importantes en cuanto a su valía histórica y estética.

Se ilustra una misión por el lujo. De la búsqueda del fasto, que ante todo perseguía hacer alarde de la superioridad social, de la 'invitación al deslumbramiento', como escribe Philippe Perrot, pasamos al gusto por la comodidad de uso privado, que se oculta a la vista, ya que se desarrolla en uno de estos pequeños lugares donde triunfa la intimidad.⁶²

Más allá de formar parte de un contexto nobiliario, la descripción del *Retrato de Madame de Courcelles* obliga a la consideración de sus elementos complejos y particulares, mismos que intervienen de forma definitiva tanto en su descripción como en su interpretación, después de resaltar sus facciones delicadas y pequeñas, queda expuesto un rostro ovalado que porta un tocado y a un peinado que corresponden a la formalidad de los retratos de la época, una peluca de cabello grisáceo, que deja ver la moda de época entre las féminas. En contraste a ese primer acercamiento, se observan las manos y el cuello, haciendo sentido a la tendencia de los pintores de la época por hacer uso de la luminosidad, la tonalidad de las manos y antebrazos es ligeramente más oscura que

⁶² Michel Figeac, *La vida material de la nobleza francesa, entre el 'Gran Siglo' y el Siglo de las Luces: una lectura de las diferenciaciones sociales en el seno del estamento nobiliario*, Valladolid, España, Universidad de Valladolid, 2015. Págs. 67-84.

el cuello y el rostro, recordando quizá los deseos por conservarse joven, o al menos mostrarse joven. Siguiendo el argumento, la forma en la que su piel es expuesta a través de su rostro cuello e incluso un pronunciado escote, da paso a una reflexión en la que tienen cabida la sexualidad, erotismo y sensualidad.

Previo a la descripción más profunda de la pieza de arte se hace mención del conjunto de elementos más concretos y formales, parte esencial para la comprensión básica de cualquier obra. Se menciona que la línea presente a lo largo de obra se ajusta a una toma vertical dadas las características de la mujer, no obstante, la longitud, el volumen y composición que se orientan bajo la mirada profunda de la Madame de Courcelles son relevantes y expresivos.

El universo del sexo es sumamente complejo y vasto, quizás más que el del erotismo y del amor, sin embargo, tiene una limitante claramente definida, la materia animada, la corporeidad, la forma; contexto en el que corresponde al género humano. En su accidentalidad, posiciones, por ejemplo, puede variar pero siempre con márgenes debidamente delimitados y propuesto por los límites mismos de la materia-cuerpo.⁶³

En virtud del discurso acentuado en el Siglo de las Luces, la mujer que aparece como modelo parece situarse dentro del habitual concepto de mujer aristócrata, recordemos que era imprescindible pertenecer a un estamento nobiliario o sumamente acaudalado para tener dentro de las pertenencias personales o familiares arte en forma de un retrato, a pesar de que ciertamente en el Siglo de las Luces se comenzó a socializar la posibilidad de esta forma de arte, fueron los encargos de la aristocracia los que hicieron posible que el trabajo de Fragonard y Greuze subsistieran.

El trabajo que realiza Greuze juega en el sentido de los diferentes colores que intervienen en la obra, el contraste que existe entre la piel y los tocados delicados, el color gris del fondo que se compagina casi de forma instintiva con el color del pelo en la peluca de la figura femenina parece que la forma en la que interactúan los colores se desarrolla de manera armónica, es decir, la piel con la tela y el fondo con el cabello recuerdan un solo sentido para los tonos oscuros y claros, sin olvidar la presencia del color en labios y mejillas. La forma en la que el estilo Rococó presenta a la modelo nos puede llevar a pensar a la mujer de la aristocracia como un ejemplo de coordinación, ejemplo para las

⁶³ Iveth Barrantes Rodríguez, & Eval Antonio Araya Vega, "Apuntes sobre sexualidad, erotismo y amor". *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. III, núm.4, pp.73-82 [Consultado: 22 de noviembre de 2022]. ISSN: 2215-2458. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66630408>

demás mujeres de la época que se hace complejo a través de los atavíos e indumentaria pertenecientes al contexto sociocultural y económico del sexo femenino en el Siglo de las Luces. En cuanto a figuras y formas la presencia de la mujer recuerda a geometrías ovaladas y rectangulares, a pesar de que el encuadre tiende a una ligera inclinación a la derecha se considera la forma en la que el espectador interviene, el pintor crea y la modelo se mantiene.

A pesar de que la figura se establece como enigmática sí es posible considerar los elementos previos al romanticismo que la acompañan, es decir, independientemente de la edad de la figura femenina, es posible expresar su sensualidad a través de su corporalidad y vestimenta, bajo ese mismo argumento es imprescindible considerar la forma en la que su boca esboza una tenue sonrisa aunque nunca mostrando sus dientes, lo que podría interpretarse entre otras cosas como un símbolo del recato dentro del estándar femenino dentro de su dimensión moral y ética, (revísese Henri Bergson en el texto; *La risa*), en atención a su posición de opulencia, se enmarca el brazalete que sostiene en la mano derecha, un accesorio de joyería que muy pocas personas se podían permitir para la época y que de forma intencional toma parte del enfoque central de la escena.

Uno de los logros más visibles de la Ilustración fue la generación de nuevos espacios de sociabilidad, circunstancia asociada a las dificultades encontradas para promover la innovación de los conocimientos científicos o generar opinión a partir de las instituciones tradicionales. Lo que aquí nos interesa señalar es el modo en que las mujeres aprovecharon esos nuevos espacios para hacerse un lugar en la nueva sociedad.⁶⁴

La cita se enmarca en un contexto de cambio, si bien la modelo pertenece al antiguo régimen, son los círculos sociales a los que las mujeres con recursos tenían acceso, en donde formaron parte de los nuevos puntos de partida para la interacción social a partir del Siglo de las Luces, también resulta verídico el eje argumental que la sitúa aún como parte de un complejo sistema de reglas, y es en este momento en el que ambas ideas interactúan y confluyen en elementos distintivos como el tocado, la vestimenta general, sus texturas y dobleces y el escote de la modelo.

⁶⁴ Pilar Pérez Cantó & Esperanza Mó Romero, "Las mujeres en los espacios ilustrados". *Signos Históricos*, Vol., núm.13, pp.43-69 [Consultado: 22 de noviembre de 2022]. ISSN: 1665-4420. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34401303>

Para seguir tomando partida de la descripción se menciona la tela que sostiene entre las manos, de un color predominantemente rojo que se acompaña de tintes en hueso que juega entre los olanes de su escote y vestimenta. La mayor parte de la tela que viste es blanca, delicada y casi transparente fijando entrever además de su escote un pequeño y un refinado hombro izquierdo. Todo en su conjunto interactúa a favor de una línea que privilegia la delicadeza.

El sentido en el que el autor expresa las diferentes características de la obra refiere a una idea sencilla pero profunda en cuanto a interpretación directa e indirecta, las posibilidades de la historia del arte que fundamentan el valor del retrato advierten un discurso inacabado por las ideas modernas acerca del arte y sus múltiples formas de atender una escena, así como el entendimiento de la Ilustración y los roles femeninos. Siguiendo con los elementos imprescindibles para la comprensión, la descripción del *Retrato de Madame de Courcelles* se compagina en el tenor del valor, anteriormente se menciona su posicionamiento histórico y valor social.

El espacio en el que se desenvuelve la obra parece ocurrir dentro de un contexto propio de la nobleza francesa del siglo XVIII, El Siglo de las Luces fue un punto de inflexión en el destino de la aristocracia, no obstante, *El retrato de una madame de Courcelles* ocurre bajo la atmosfera de lo que parece ser una habitación opulenta y rica en cuanto a indumentaria, por otro lado, la luz que se esconde bajo la creación de Jean Baptiste Greuze a través del retrato en cuestión aparece en un sentido de recurso estilístico propio de la academia, la luz blanca se ajusta la tez de la modelo y de sus respectivos ropajes, no obstante, también trabaja en colaboración con el fondo gris y oscuro. Replantando las ideas previas que se tenían acerca de la estética y del hombre por medio de la literatura que nos indica posibilidades de una felicidad mediada por los sentidos y la razón.

Las interpretaciones de la acción basadas en el documento probo por excelencia (la fotografía documental) tergiversan el hecho del que, por otra parte, resultaría difícil, por no decir imposible, obtener una reconstrucción ajustada a la realidad.⁶⁵ A la manera de la Historia del arte, el Retrato de Madame de Courcelles expresa posibilidades teóricas

⁶⁵ Amelia Jones "Presence in absentia. Experiencing Performance as Documentation", Art Journal, 1997. Págs. 11-18.

no totalizantes, que pueden formar un punto de partida para la expresión de un conjunto de interpretaciones y acercamientos para la Literatura, la Filosofía, Historia o la emotividad estética. En otras palabras, las escenas y modelos que transcurren en el marco de un retrato del Siglo de las Luces deben ser comprendidas y explicadas por medio del estudio previo del contexto histórico en el que tienen cabida y no ser retomados directamente como una prueba de lo que fue.



*Ilustración 13 Jean Baptiste Greuze, **Retrato de una Madame de Courselles**, 1765 Óleo sobre lienzo, Ovalado, 81 x 65 cm. Colección particular*

Propuesta interpretativa de los cuadros

Apoyado del trabajo previo realizado, el análisis Iconológico pretende comprender a la obra seleccionada como parte de la interacción del autor con su contexto histórico y social, interviniendo de manera explícita en sus significados posibles, no obstante, es necesario mencionar la intención por reconfigurar el valor del trabajo visual seleccionado a través de la literatura y el concepto de felicidad, luego entonces, el presente apartado da cuenta de las siguientes preguntas:

¿Cómo se entienden las pinturas de Fragonard como parte de la historia del arte? Y

¿Cómo se vincula el concepto de felicidad con el periodo histórico y las obras seleccionadas para el análisis?

Como punto de partida se establece la configuración del discurso estético del autor en función a la trayectoria temporal propia de la Ilustración, la obra visual se sostiene de un conjunto de interpretaciones que afirman su significado, el estilo, las técnicas, escuelas y elementos propios al retrato permiten su categorización y descripción profunda, gracias a un ejercicio de reflexión expresado de lo general a lo particular, se advierte como primer punto la intervención del observador y el investigador en cualquier interpretación artística, es decir, no es posible realizar juicios fuera de un contexto parcial:

En *Arte e ilusión* de Gombrich, se demuestra también que no hay ojos inocentes. Esta injerencia del pensamiento en la percepción y viceversa la argumenta así: “ver la forma aparte de su interpretación [...] no es realmente posible”⁶⁶, por ende, la visión felicidad expresado como eje de análisis particular puede significar un parámetro de visión para alcanzar un correcto uso de la interpretación visual utilizada. Siempre con la intención de abonar a la interpretación del producto del autor revisado.

⁶⁶ Ernst Gombrich, *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*. Debate, Madrid, 1997, Pág. 22.

Introducción al análisis Iconológico Fragonard, Grueze y los retratos

Al momento de atender cualquier apartado visual, resulta imprescindible la inmersión en el conjunto de elementos históricos que lo envuelven, pues a través de ellos se configura el punto de partida sobre el cual se estructura el pensamiento formal de la pintura. Para él, leer un cuadro es recuperar nuestros recuerdos y experiencias del mundo visible y poner a prueba dicha imagen proyectándolos en ella.⁶⁷ Para los efectos particulares de la investigación en curso se añade el discurso de la ilustración en la literatura como mecanismo de lectura visual, induciendo al lector/espectador a una interpretación basada no solo en el contexto histórico, sino también en el arte de las letras propias a su tiempo

Lo que se proyecta son esquemas ópticos o conceptuales, anteriores a la observación del objeto exterior. Por tanto, el conocimiento previo es condición intrínseca al método para la lectura de imágenes. Afirma en *La imagen y el ojo*, “sólo podemos reconocer lo que ya conocemos”.⁶⁸

Parafraseando las palabras de Gombrich, la perspectiva de la imagen o discurso está siempre sesgada por la intención y perspectiva del sujeto cognoscente, abarcado también todas las disposiciones históricas previas. El autor, el contexto y observador (receptor para Gombrich) empleado, terminan por reconstruir la lectura e interpretación de imágenes, luego entonces, se acepta que a pesar de que el proceso y los ejes discursivos e históricos sean iguales, es posible encontrar lecturas distintas de una misma imagen. El trabajo de observación ejercido para Greuze y Fragonard permitirá una descripción e interpretación diferente en función a la felicidad ilustrada dentro del Siglo de las Luces. En síntesis, el análisis y escrutinio histórico adjunto a la interpretación de las obras escogidas para el presente proyecto de investigación se ve favorecido y robustece en función de la categoría que direcciona el estudio, la felicidad promueve una lectura que modifica la primera intención del espectador con respecto a las distintas imágenes, adquiriendo un nuevo significado gracias a la literatura. En tanto que es posible alinear el discurso que proviene directamente del concepto de felicidad identificado en el periodo Ilustrado para luego ser aplicado en obras del antiguo régimen, procurando una reflexión nueva.

⁶⁷ Ernst Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate, Madrid, 1988. Pág 265.

⁶⁸ Ernst Gombrich. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la representación pictórica*. Debate, Madrid, 1987, Pág. 254.

Un nuevo receptor puede lograr la legibilidad de obras complejas y ricas por su ambigüedad si interactúa con los textos recorriendo complementariamente esas dos vías, ya que la dimensión de ver (de lo sensible) está siempre conectada a la dimensión de saber (del conocimiento), se necesitan mutuamente. ...)⁶⁹

El trabajo de Eva Moreno Martínez no sólo es aplicable a contextos literarios, como su trabajo lo indica, muchas veces la literatura se conjuga con piezas visuales, en ese sentido, el presente trabajo de investigación considera que la literatura puede identificar conceptos para atender la comprensión de lo sensible desde diferentes aristas.

Según Gombrich, la transformación que se da por medio de un lector (observador) casual que se convierte en un conocedor a través de la experiencia y acercamiento histórico determina en gran parte la riqueza conceptual de su panorama en la interpretación final de las obras visuales, si a este razonamiento se le añade el apartado literario, el discurso pasional y emocional presente en la felicidad se vuelve mucho más potente y significativo, pues provee intenciones más extensas a la par que dirigidas a una situación específica.

Esta interacción puede ser una fuente de conocimiento para el receptor porque las aportaciones de las obras se pueden integrar en su mundo hasta el punto de conseguir obligarle a modificar su horizonte de expectativas, sus esquemas mentales y ópticos previos, formados con el imaginario colectivo (cultura, historia, sociedad...)⁷⁰

En palabras de Ernst Gombrich, en *“Arte e ilusión”*, los esquemas mentales del sujeto que interviene en la observación se ven modificados por la imagen gracias a lo que ya conoce previamente, elementos culturales, sociales e históricos, dando cabida a nuevas formas del significado⁷¹, mismas que terminan por propiciar el desarrollo del pensamiento del sujeto mismo y al mismo tiempo, del entorno en el que se desarrolla.

Recordando la estructura general de la presente investigación, se comienza la introducción a la historia del discurso visual en el Siglo de las Luces bajo la influencia de las academias, tanto Fragonard como Greuze experimentaron el empuje de la Real academia de las Bellas artes, institución que, junto a otras, fue pionera en la trayectoria

⁶⁹ Eva Martínez-Moreno, Claves teóricas para leer la literatura de la vanguardia histórica. Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura. 2016;15(2):136-154. [fecha de Consulta 15 de enero de 2023]. ISSN: 1885-446X. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259149309010>

⁷⁰ Eva Martínez-Moreno, Claves teóricas para leer la literatura de la vanguardia histórica. Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura. 2016;15(2):136-154. [fecha de Consulta 15 de enero de 2023]. ISSN: 1885-446X. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259149309010>

⁷¹ Ernst Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate, Madrid, 1988. Pág 265.

formal de múltiples artistas de la Ilustración.

Una de las primeras condiciones históricas previas a la interpretación o significación de las obras seleccionadas corresponde a la exploración de la estética fuera del campo gremial. Para finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, la mayor parte de los artistas resentían la necesidad de formar parte del ambiente académico, no así de los talleres y sitios menos formales de trabajo.

Las Academias de Bellas Artes rompieron el sistema gremial con su academicismo y control del sistema formativo de los artistas, lo que mostró su carácter vanguardista para la época, que finalmente pretendía una diferenciación entre Artes liberales (proceso de enseñanza dependiente de libros) y Artes mecánicas (transmisión práctica maestro-discípulo). Pero, la consecución del estatus de “artista” supuso, contradictoriamente, que los artistas considerasen que habían perdido su libertad creativa frente a la normativa.⁷²

Las Academias de Bellas Artes en Europa desarrollaron todo un currículo y un programa didáctico para formar artistas en Arquitectura, Pintura y Escultura llegando a controlar hasta de los posibles cargos que podría ostentar un pintor. La versatilidad en cuanto a géneros ejecutada por Greuze se explica por el producto de su talento, pero también por la influencia precisa de las instituciones parisienses que procuraron como uno de sus objetivos principales el adiestramiento casi mecánico del arte a partir del dibujo, el grabado y finalmente la pintura sobre el lienzo. El influjo de los contenidos académicos para con los artistas del Siglo de las Luces sugiere la posible sensación de atadura y creatividad en diferentes pintores y contextos, forma parte de la explicación tanto de los estilos como de las pinturas, de género y retrato de Greuze. A pesar de retribuciones en apariencia dispares (hablando de encargos de nobles y de la burguesía), el autor se decanta a lo largo de su producción artística no sólo por el dinero o los contenidos propuestos por las academias, sino también por su experiencia y preferencia personal. La experiencia del artista en cuanto a formalidad de conocimientos puede contribuir al significado de sus obras escogidas, no obstante, no es el único parámetro para comprender e interpretar su trabajo, el género del retrato por sí solo expresa un apartado discursivo e histórico digno de ser atendido, como veremos más adelante. Los retratos del siglo XVIII expresan un código de vestimenta (entre muchos otros) que se aprecia

⁷² María del Mar Villodre, *La Didáctica De La Historia Del Arte En El Siglo XVIII Aportaciones De Las Academias*. *historia Da Educação*, 11 (Hist. Educ., 2024). Pág. 24, <https://doi.org/10.1590/2236-3459/94355>

propio y distintivo, así como las joyas y atavíos usados, muebles y adornos, fondos y colores utilizados. El retrato como producto de un contexto temporal particular, expone el formato de sociedad de la época, al menos bajo el estándar del modelo empleado.



Ilustración 14 Jean Baptiste Greuze, Retrato de Madame de Courcelles, 1765 Óleo sobre lienzo, Ovalado, 81 x 65 cm. Colección particular

La mesa siempre al lado del personaje, quien posa una mano sobre su superficie, presenta accesorios que distinguen tanto la labor como al personaje mismo, otros accesorios distintivos pueden estar expuestos en el fondo o en las manos del retratado, los más usuales son el rosario, un libro de oraciones y abanicos y pañuelos con abundantes pliegos en el caso de las mujeres.⁷³

⁷³ Daniel Martínez, *El retrato del siglo XVII como Vanitas*, Universidad de Murcia, Murcia, España, 2012. Pág. 5.

El retrato de Madame de Cournelles se ciñe a la lógica general expresada por el autor, Daniel Martínez, expone el significado, el contenido histórico e ideológico de un retrato a partir no solo de del eje central o figura dominante (la modelo femenina), sino que se vale de su indumentaria, fondo de imagen y demás objetos que le dan vida a la producción visual.

La condición histórica del retrato sugiere cómo es que las manos y la mesa intervienen en la definición de lo que se está viendo, una mujer acomodada y noble que tiene la capacidad y disposición de arreglarse con accesorios delicados y joyería, seda y pliegues que permanecen en la intimidad de su hogar. En contraste, se presenta un retrato significativamente diferente:



Retrato de Domingo de la Guerra y Rosell de Lugo. Óleo sobre lienzo, colección particular. José Rodríguez de la oliva, 1720. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.

Como el autor sugiere, tanto el modelo como la carga indumentaria que lo acompaña, intervienen en la configuración de la lectura final de las imágenes, los retratos mostrados previamente pertenecen a épocas distintas; pero coinciden en que la caracterización de los peinados, joyería utilizada, flores, retoques y miradas determinan el campo de acción del observador. Por lo general, los retratos del Siglo de las Luces en Francia se caracterizan si bien por externar de manera idílica lo que se es, también por la regla general de representar el oficio, trabajo o característica más prominente del modelo, es

decir, pocos retratos (realizados por artistas importantes Como Boucher o Natoire) rompen con la verosimilitud en la descripción del modelo a través de elementos que no forman parte de su realidad y contexto según las características asignadas por su rol de oficio o posición cultural.

En suma, todo lo anterior da cuenta de que podía ser retratado quien por su rango o mérito merecía serlo, o quien tuviera las posibilidades económicas de hacerlo, aunque la posibilidad económica es una añadidura del rango o el mérito de igual manera, nos podemos percatar del férreo control del lenguaje de los signos que poseía la iglesia, que cada vez mejor, a través de las ordenanzas, se universalizaban las reglas de lo bueno, lo bello y lo verdadero.⁷⁴

Así como los clérigos e intelectuales comparten códigos de lenguaje en los retratos, (libros, peinados sobrios, miradas fijas, plumas), las modelos parisinas comparten características entre sí. Para continuar con el discurso, la presente investigación pretende ahondar en los detalles que da sentido y lectura a las distintas imágenes de los retratos seleccionados a partir de una base histórica representada por ilustraciones. Bajo ese argumento, emociones y conceptos abstractos tienen cabida en el proyecto, así también interpretaciones escenas y elementos de facto escogidos a través de la historia y la estética de la sociedad del siglo XVIII retomando sus retratos como producto de ese momento. En este caso, la lectura de felicidad que proviene de la Ilustración como movimiento intelectual que piensa por primera vez en el bienestar del hombre como objetivo de vida es identificado en los cuadros seleccionados, mismos que pertenecen al antiguo régimen.

Interpretar eventos que realmente ocurrieron en el pasado y arrojar luz sobre las personas que realmente los vivieron, las formas virtuosas de expresión involucradas en las grandes obras de arte poseen la capacidad no solo de representar experiencias pasadas sino de crearlas de nuevo.⁷⁵

Al hablar del vestido, las joyas, miradas y el peinado de las distintas modelos parisienses se habla también de las particularidades históricas que los acompañan, por ejemplo, a pesar de que no se sabe mucho de la modelo escogida para el retrato de la *Niña con manos juntas*, se reconoce que su mera existencia evoca a las posibilidades de ostensión

⁷⁴ Daniel Martínez, El retrato del siglo XVII como Vanitas, Universidad de Murcia, Murcia, España, 2012. Pág. 6.

⁷⁵ Erin Sullivan, Introducción: Emoción, Historia y las Artes, Instituto Shakespeare Universidad de Birmingham, Marie Louise Herzfeld-Schild, Universidad de Colonia, 20128. Págs. 117-123.

particular de bienes artísticos por parte de la burguesía. Como lo explica Lorena Hernández, el uso de otra tela, peinado o posición de las manos enmarca las características que permiten la lectura completa de las imágenes, para el siglo de la Ilustración, las líneas que dividían a la población noble de la burguesa por medio de la vestimenta se desdibujaban, pero aún permanecían visibles.

En el siglo XVIII, las reglas tan estrictas sobre como “debía variar la vestimenta de acuerdo con el rango social” se habían relajado considerablemente; así, por ejemplo, cien años antes, una determinada clase de tela era usada exclusivamente por los miembros de ciertas clases sociales: el droguete, los artesanos; la lana, los burgueses; la seda, los nobles. La mujer de la alta burguesía podía llevar tafetán, pero el terciopelo quedaba reservado para las nobles. Las gentes menos conservadoras del siglo XVIII rompieron con estas distinciones tan rígidas.⁷⁶



Ilustración 15 Jean Baptiste Greuze **Niña con las manos juntas** (*Niña con las manos juntas*), hacia 1780, óleo sobre lienzo, 41 × 38 cm, Montpellier, Museo Fabré.

⁷⁶ Ana Lorena Hernández Delgado, La moda femenina en el retrato, Un estudio iconográfico de la moda en Francia 1715-1815, Historia Del Arte Ull 2016-2017 Pág. 13.

La interpretación de la lectura visual de Greuze a partir de *La niña con manos juntas* establece las bases para una sensación positiva, la emoción de alegría experimentada a partir no sólo de la sonrisa, sino también de los ojos que miran al observador, en conjunto con los pliegues de tela y perlas como joyería desarrollan al personaje y la pintura como producto de su momento histórico, alejando al personaje de la nobleza y cuerpo eclesiástico y acercándola una familia acomodada pero sin títulos reales del Siglo de las Luces, de acuerdo con el texto revisado de Beaulieu y la descripción de las imágenes seleccionadas en la galería parisiense, se refuerza el argumento a través de la presencia de las manos en el cuadro final, pues su presencia remite invariablemente a un costo mayor para las condiciones comerciales de mediados del siglo XVIII en materia del género de retrato particular. Como es posible observar, la modelo presente en el cuadro de Greuze en *La niña con manos juntas*, expresa ciertas similitudes con otras producciones de la época, siendo una de las más notorias la ornamentación del peinado, así como el fondo y la textura en la piel de las jóvenes.

En adición al anterior argumento histórico de la moda, se menciona la valía del tocado y las perlas presentes en el cuadro, pues ambos forman parte de los accesorios más populares de la época ilustrada.

El famoso peinado de Madame Récamier (Fig. 35), también se convirtió en un modelo a seguir para las parisienses, se fundamentaba en *una multitud de bucles sueltos que caían sobre una venda ancha*, y sobre los que se colocaban singularidad de sombreros extravagantes como lo habían sido antes los peinados, aunque fueron característicos a principios de siglo los de tipo capota También se llevaron tocados a la Ninon que despejaban la frente y enmarcaban la cara con bucles.⁷⁷

Beaulieu establece patrones de uso en vestimenta y joyería a partir de la historia de la moda y el arte, expresa la posibilidad de que los retratos formen parte de un contexto histórico en particular, la obra de Greuze se orienta (entre otras acotaciones) bajo la tendencia de los tocados y peinados que más tarde serían la gran moda dentro de las familias nobles y acomodadas de la comunidad parisiense de inicios y mediados del siglo XVIII. Por otro lado, el tocado presente en retrato del proyecto y de la propia Madame Recamier, también figura al interior del archivo histórico francés cuando se habla de moda. Los detalles y formas coinciden con lo más usual dentro de ese periodo, permitiendo una interpretación distinta de la modelo, que la acerca una clase social

⁷⁷ Michele Beaulieu, *El vestido moderno y contemporáneo*. Oikos, Barcelona, 1987. Pág. 19

acomodada por no sólo por sus títulos nobiliarios sino por su capacidad adquisitiva expresada en sus encargos de cuadros, mismos que como la siguiente cita explica, no tratan simplemente de inmortalizar una figura estática, sino que tienen la posibilidad de expresar tristeza, felicidad, angustia o deseo.

La fuerza del retrato, como ya hemos comentado, radica en la profundidad y expresividad de la mirada. Pese a que sólo apreciamos uno de los ojos de la muchacha, el color negro intenso de sus ojos y los párpados semi entornados aluden a un cierto sentido de la tristeza, por lo que el espectador es capaz de comprender el estado anímico de la protagonista y, por tanto, de identificarse con la obra.⁷⁸

La cita permite teorizar acerca de cómo es que en este caso Greuze utiliza su talento gráfico a través de la expresividad, misma que puede llegar a tener el rostro de la joven, en ese sentido, las ideas naturales del hombre, propias de la Ilustración devuelven sensaciones de racionalidad, pero sobre todo de pasión y nostalgia. De acuerdo con la felicidad ilustrada, se muestra a la sensibilidad como un complemento del ideal raciocinio del hombre.



Ilustración 16 Fig. 35. François Gerard, retrato

Madame Récamier, 1802, detalle

⁷⁸ European review of artistic studies 2012, VOL.3, n.2, pP. issn 1647-3558 la representación femenina en el retrato de la región de Murcia Representation Of Women In The Portrait Of The Region Of Murcia VERA, Juan Ramón Moreno1; MUÑOZ, María Isabel Vera. 65-88.

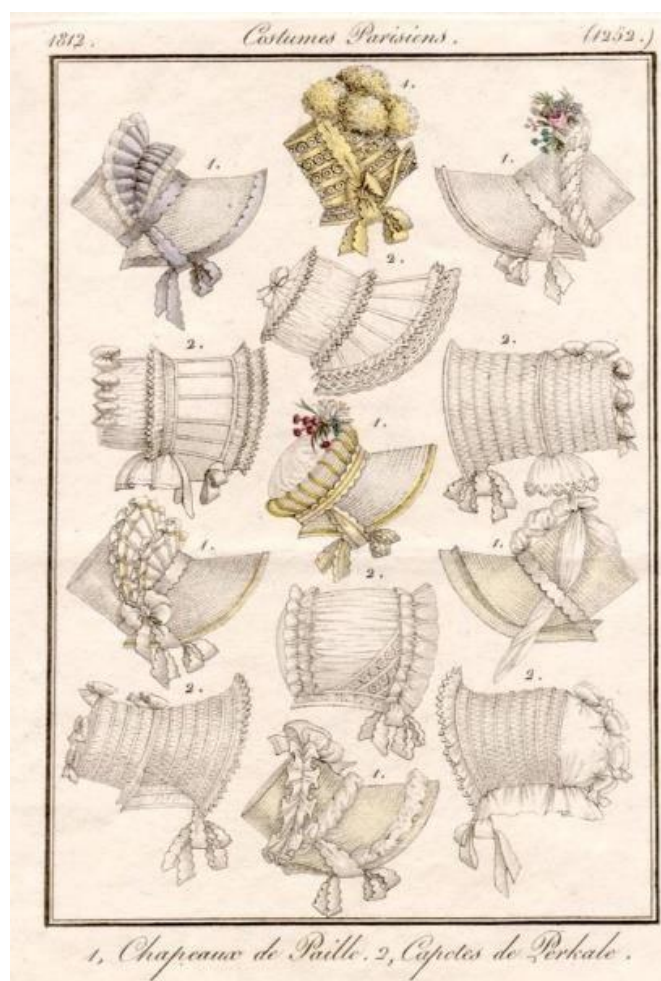


Ilustración 17 Fig. 36. Galerie parisiense, 1802, diversos tocados.

Durante el reinado de Luis XV las joyas se hacen más livianas, delicadas y alegres, primando según Wagner de Kertesz los pendientes con muchas colgaduras y almendras, los pinchos bien trabajados, pinochas de brillantes, cadenas de señoras con dijes, horquillas, alfileres con la cabeza adornada, además de valiosos botones y hebillas. Los brazaletes, sin embargo, pese a que las mangas se llevaban cortas no era muy común su utilización. Destaca en el siglo XVIII, como se puede ver en los numerosos retratos tanto de Madame Pompadour (Fig. 39) como de María Antonieta, la utilización de la cinta como adorno del cuello, una flor en el escote o una pluma en el cabello; por ser más liviana frente a las rígidas y pesadas joyas. Europa se convirtió durante en el centro de la moda y la elegancia de la época⁷⁹ La cinta mencionada en la cita hace referencia a la sofisticación femenina disponible sólo para unas cuantas mujeres de la época.

⁷⁹ Wagner Kertesz, *Historia universal de las joyas, a través del arte y la cultura*. Centurión, Buenos Aires, 1947. Pág 258.



Ilustración 18 Jean Baptiste Greuze, Retrato de Madame de Courseilles, 1765 Óleo sobre lienzo, Ovalado, 81 x 65 cm. Colección particular.

De conformidad con la propuesta de Kertesz, el *Retrato de Madame de Courseilles* ilustra buena parte de la moda parisina de mediados del siglo XVIII, el uso del brazalete por sobre otras formas de ornamento se transforma en un uso particular de la joyería, pues a pesar de que pertenecen a un conjunto más bien pesado, se juega con las otras modas de su contexto histórico, bajo ese argumento podemos encontrar las distintas cintas de seda que sostiene en el pecho. El vestido con el pronunciado escote también representa parte de la vestimenta usual de las féminas nobles de esa época, proponiendo un ejemplo notable de la nobleza francesa en cuanto moda femenina. El estudio propone una relación entre lo abultado del vestido y la expresión de nobleza o estatus en dónde a mayor volumen, mayor rango o distinción.

Una vez explorado el concepto de indumentaria y joyería, se establece al vestido como un eje rector para la lectura visual de los cuadros de Greuze, y en general de los retratos del Siglo de las Luces, a pesar de que la influencia de la moda inglesa estuvo presente en gran parte de la Europa del siglo XVII, la vestimenta francesa gozó de popularidad entre la nobleza y familias más acomodadas, tanto por su porte como su exuberancia. Bajo esa premisa, los retratos forman parte del acervo histórico cultural, así como artístico de su sociedad. Al momento de configurar el discurso plástico seleccionado, Greuze da cuenta de los significados del vestido femenino puesto que se diferencian de otros estilos propios de su tiempo.

El vestido volante o *robe volante*, también conocido un tiempo como *Adriana*, se desarrolló durante la Regencia y fue una derivación del popular negligé de finales del siglo XVII. Este vestido estaba cortado en una sola pieza, lo que formaba un traje ancho y largo que eliminaba la línea de la cintura, envolviendo holgadamente a quien lo llevaba. Este vestido flotante, con escote, llevaba la pieza del estómago adornada con cintas sobre un corsé ceñido y una bajo falda de vuelo. Contaba con un corpiño con grandes pliegues que fluían por los hombros y bajaban por la espalda.⁸⁰



Ilustración 19 François Boucher, Francia, 1756, *La marquise de Pompadour*, Museo: Alte Pinakothek, Munich (Alemania), Técnica: Óleo (201 x 157 cm.)

El vestido volante forma parte del contenido histórico del retrato en función de su relevancia para la corte francesa, muchas de sus características forman parte de la vestimenta en los cuadros de Greuze y del resto de sus congéneres, los adornos con cintas en el estómago, el escote y los pliegues pronunciados en los hombros y espalda forman un conjunto de detalles temporales con los cuales se identifica un estilo de vida y una manera de entender la estética bajo las directrices tanto del pintor como de quién modela.

⁸⁰ Ana Lorena Hernández Delgado, *La moda femenina en el retrato*, Un estudio Iconográfico de la moda en Francia 1715-1815, HISTORIA DEL ARTE ULL 2016-2017. Pág. 18.

El significado complejo tanto de *El Retrato de una Madame de Courseilles* como de la *Niña con manos juntas* de Greuze puede identificarse como un producto de los contrastes y comparaciones históricas de diversos hechos del siglo XVIII como la multiplicidad de estilos artísticos, el academicismo, el enciclopedismo o la propia revolución francesa, bajo esa premisa es necesario exponer diversos trabajos artísticos, no sólo de Greuze, sino de varios de sus contemporáneos. En las siguientes ilustraciones se aprecia el vestido, matices y fondos que coinciden con el acervo cultural y la historia que nos narran distintos autores, ya sean historiadores del arte o no. A través de es este recorrido, se aprecia la tesis de que la definición de felicidad elaborada a partir de una propuesta en la literatura puede encaminar al espectador a una interpretación de cuadros distinta, en donde sea la la felicidad ilustrada la que se haga más o menos presente.



Ilustración 20 Louis-Michel van Loo: Laure-Augute de Fitz-James, princesa de Chimay, medidas diámetro: 65 cm, Óleo sobre Lienzo, 1756, • Salón de 1767, Salón Carré, Museo de Historia de Francia.

La comparación particular de la obra seleccionada de Greuze con el cuadro de uno de sus contemporáneos más próximos denota los detalles históricos de la composición, a pesar de que el autor y la modelo sean distintos, la vestimenta, los olanes, los colores del fondo e incluso el maquillaje coinciden, el vestido toma relieve bajo la postura e inclinación de las modelos participantes. El retrato como género pictórico se vuelve rico en información porque proviene de un contexto histórico, con una carga estética, incluso referencias de la literatura, como es el caso del presente proyecto. Dentro del periodo estudiado de cuenta de que la búsqueda de la felicidad como ideal de la ilustración y las emociones encontradas en los retratos son compatibles y no distancian tajantemente, Rococó e Ilustración como categorías compatibles, propuesta del propio proyecto en turno.



Ilustración 21 Jean Baptiste Greuze, Retrato de Madame de Courcelles, 1765 Óleo sobre lienzo, Ovalado, 81 x 65 cm. Colección particular.

Mientras que la postura francesa del vestido representado en los retratos anteriores establece particularidades históricas coincidentes, también es posible considerar distinciones a través de la obra visual de diferentes autores. A pesar de que el cuadro de Antonia de León Román pertenece casi exactamente al periodo en el que se realizó *Retrato de Madame de Courcelles* y *Niña con manos juntas*, y que el sitio geográfico en que se desarrollaron es presumiblemente próximo, basta con echar mano de la observación y la descripción básica de su vestido para dar cuenta de las notables diferencias contextuales.

Un chal tul de seda rematado en encaje de *alençon* cubre sus hombros y está sujeto también al escote, un tipo de escote en V, pero que en realidad es un escote más redondo, o *scoop*, pues los extremos del vestido sobre el pecho están cubiertos por un ligero tul de seda bordado⁸¹. Sobre ese escote, numerosas cuentas de perlas coronan el busto.⁸² Pero lo más sorprendente de su indumentaria es la utilización desde la cintura de un delantal carmesí bordado con florecillas doradas rematado en pasamanería de piquillo de oro, una franja de terciopelo bicolor (verde y carmesí) y rematado en una blonda plisada de tul.

⁸¹ Brunetto, Castro, La moda francesa en la pintura del siglo XVIII. Anuario de Estudios Atlánticos, nº 63: 063-013.2017 <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9919>

⁸² La fotografía es extraída de fuentes bibliográficas que no permitieron la toma de color, no obstante, se retoma la descripción base del texto para acompañar la imagen.

Esto evidencia las diferencias visuales dentro del retrato entre la corte francesa y una dama de Tenerife, la pieza es claramente burguesa, ajena a la vestimenta francesa de la aristocracia del tiempo de Luis XVI y María Antonieta; sin embargo, durante dicha época destacó la utilización de las perlas en la confección de collares, brazaletes y pendientes como con los que aparece retratada la reina María Antonieta por Vigée Le Brun en 1788, donde lleva un juego de collar y pendientes de perlas.⁸³



Ilustración 22 Retrato de Antonia de León Román. Óleo sobre lienzo, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Atribuido a Cristóbal Afonso, c. 1780. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.

El autor de nuevo expone el valor simbólico y conceptual de las joyas (perlas), sin embargo, existen diferencias notables en la indumentaria. En todo caso, la forma del vestido no corresponde con el típico corte francés, ni con el escote pronunciado (presente en la mayoría de los retratos de la nobleza europea). Al mismo tiempo, la forma en la que se presentan elementos en común (perlas flores y tocado) son expuestas bajo un formato completamente diferente, podría decirse bajo una línea mucho más recatada. Por lo anteriormente expuesto, se remarca la función del retrato como producto de su momento histórico y de la idiosincrasia que toman partida de este.

⁸³ Wagner de Kertész, *Historia universal de las joyas, a través del arte y la cultura*. Publicado por Centurión, Buenos Aires, 1947. Pág. 521.



Ilustración 23 Jean Baptiste Greuze *Niña con las manos juntas* (Niña con las manos juntas), hacia 1780, óleo sobre lienzo, 41 × 38 cm, Montpellier, Musée Fabré



Ilustración 24 Juan Miranda, *Retrato de Catalina Prieto*, 1780, Hotel el patio, Garachico

Los significados y lecturas visuales adheridas al discurso francés que se expresan por medio de los retratos se ven reflejados en los cuadros de distintos modelos y pintores, de hecho, la imagen de Kertesz muestra cómo la retratada y el pintor incluyeron una prenda de influencia inglesa en un conjunto que parecía reflejar el espíritu cortesano de la zona británica y no francesa como era de esperarse por la influencia del país en toda Europa.

No así la intención visual del cuadro *Niña con manos juntas* y, el retrato de Catalina Prieto realizado por Juan Miranda, del mismo periodo. La modelo viste un traje que reproduce los patrones del llamado «ataavío de corte» con amplia saya o falda, un jubón apretado que estiliza la cintura y pecho a través de un generoso escote, mangas que terminan a la altura de los codos, adornos superfluos como las pasamanerías que componen el laso voluminoso del frente, y encajes cubren los antebrazos y la parte posterior del cuello.⁸⁴ Las obras seleccionadas no sólo permiten una descripción sino también explicar las mentalidades de la época en cuanto a recato, sofisticación y hedonismo entre la población europea por medio de las diferencias entre naciones.

⁸⁴ Natalie Rothestein, *L'étoffe de l'élegance. Soiries et dessins pour soie XVIII^e siècle*. Thames and Hudson. París, 1990. Pág 29.

¿Cómo se vincula el concepto de felicidad con el periodo histórico y las obras seleccionadas para el análisis?

Después de haber atendido el contexto histórico que envuelve a las obras de arte seleccionadas como producto de sus circunstancias particulares, el presente apartado tiene la intención de abordar la lectura visual de Greuze a partir de la literatura y contexto temporal que representan conceptualmente a la felicidad, es decir, se persigue la interpretación y apreciación de los retratos desde la postura que ofrece la felicidad ilustrada. Bajo ese razonamiento, se mencionan los dos principales parámetros de interpretación como herramienta de análisis, Literatura e Historia convergen para darle sentido al análisis iconológico final.

Si la cultura visual y literaria pueden converger en un solo discurso mediado por la felicidad, se establece que los retratos y libros del Siglo de las Luces, son el campo dónde se sitúan los argumentos de una nueva experiencia sensible, mientras que la imagen por sí misma dice algo, el referente conceptual de felicidad proporciona una perspectiva focalizada que se traduce en una novedosa forma de atender el cuadro, por ejemplo, la *Niña con manos juntas* transmite un sentimiento de inocencia y juventud, acompañada por una sensación de añoranza (por la posición de sus ojos y manos) el sentido positivo se mantiene.

Un nuevo receptor puede lograr la legibilidad de obras complejas y ricas por su ambigüedad si interactúa con los textos recorriendo complementariamente esas dos vías, ya que la dimensión de ver (de lo sensible) está siempre conectada a la dimensión de saber (del conocimiento), se necesitan mutuamente. Esta interacción puede ser una fuente de conocimiento para el receptor porque las aportaciones de las obras se pueden integrar en su mundo hasta el punto de conseguir obligarle a modificar su horizonte de expectativas, sus esquemas mentales y ópticos previos, formados con el imaginario colectivo (cultura, historia, sociedad...)⁸⁵

La expresión de jovialidad, esperanza y ternura de la sonrisa de una mujer puede parecer tan bella como amplia en el sentido de apreciación directa. No obstante, la

⁸⁵ Eva Martínez Moreno, Claves teóricas para leer la literatura de la vanguardia histórica. Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura. 2016;15(2):136-154. [fecha de Consulta 15 de enero de 2023]. ISSN: 1885-446X. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259149309010>

definición operacional de felicidad que se ha rastreado en la literatura muestra cómo es que el sentido de bienestar y alegría se asocia con el placer y los sentidos, principios naturales por la edad y momento de la joven, pero orientados por una estructura ética histórica compensada por un sentido de racionalidad.

Bajo ese argumento, la felicidad de una mujer joven retratada con las manos juntas y ojos que miran con ternura recuerda la complicada relación que mantiene un ser humano con lo que se supone debe ser correcto, racional y feliz. A pesar de que la pintura pertenezca al antiguo régimen, se entiende como la literatura y la pintura comparten, entre otras cosas, el ánimo casi imperioso del Siglo de las Luces por encontrar una excusa para recordar la racionalidad. La intimidad de un retrato y el encanto de una obra escrita se compaginan para desarrollar una lección o moraleja habitualmente.

¿Cómo fueron seleccionadas las obras? En cierto sentido, hubo un elemento de arbitrariedad en el proceso, en el sentido de que se podrían haber elegido muchas otras obras en su lugar, y podrían haber servido igualmente bien, aunque algunas habrían generado una narrativa alternativa a la que se presenta aquí. Dicho esto, se pensó mucho en su selección, basada en una lectura de literatura histórica⁸⁶

La cita de Lomas viene en sentido de colación antes de persistir con el análisis visual e histórico literario, puesto que al igual que la selección de obras en su respectiva investigación, el presente proyecto sostiene que, a pesar de relevantes y temporalmente significativas, las pinturas elegidas de Greuze y Fragonard pudieron haber sido otras, no obstante, es casi seguro, que el camino y conclusión de su lectura habría sido muy cercana.

Las obras de arte ofrecen un espacio en el que se pueden expresar emociones secretas o culturalmente desviadas, por ejemplo, en la poesía en gran medida privada y muy apasionada a mediados del siglo XIX, o en refugios emocionales 'forjado por el arte sentimental—particularmente teatro—en la Francia revolucionaria del siglo XVIII. Para continuar en la dirección de la emotividad colectiva, el arte popular en particular puede ofrecer una visión de los deseos emocionales y las sensibilidades culturales de un momento histórico.⁸⁷

⁸⁶ Tim Lomas, *Una historia del arte de la felicidad: enfoques occidentales de la buena vida a lo largo de los últimos 1000 años*, como se ilustra en el arte, Harvard, 2018. Págs. 1-18.

⁸⁷ Erin Sullivan, Introducción: *Emoción, Historia y las Artes*, Instituto Shakespeare Universidad de Birmingham, Marie Louise Herzfeld-Schild, Universidad de Colonia, 2018. Págs.117-123

Al hablar del retrato no sólo como producción visual, sino como campo del juego atravesado por el discurso literario, el significado e interpretación del análisis iconológico cambia, *El retrato de Madame de Courcelles*, muestra casi de inmediato cómo las buenas costumbres, la racionalidad y la ética del siglo XVIII trastocaron casi todos los sectores de la realidad. Bajo la intimidad de su estancia una mujer esboza una tenue sonrisa acompañada de la sensualidad y erotismo del rubor y escote, la experiencia sensible del lector visual que tiene como precedente el proyecto literario coetáneo puede ver no sólo a una mujer sino el modelo de mujer que se espera para la nobleza. Una mujer donde coexisten el placer y el recato, la sobriedad y la candidez.

Desde un punto de vista histórico de lo literario, el concepto de felicidad se desliza en las pinturas como parte inherente a su tiempo. Por ejemplo, las perlas y tocado, el peinado de la niña presente en la obra de Greuze se entiende como un sentido de identidad y pertenencia, esas joyas y no otras, ese atavío, todo se vincula con el estado de bienestar adherido a un retrato y al símbolo perseguido por las personas que formaron parte de la Ilustración, entendida como un movimiento cultural que extiende su influencia a diversos sectores sociales. Las perlas fueron indudablemente el elemento más usado a la hora de representar nobleza, la seda y los olanes marcaron moda, lo que vemos en el retrato figura como un documento idealizado, pero siempre parte de un contexto histórico.

Interpretar eventos que realmente ocurrieron en el pasado y arrojar luz sobre las personas que realmente los vivieron, las formas virtuosas de expresión involucradas en las grandes obras de arte poseen la capacidad no solo de representar experiencias pasadas sino de crearlas de nuevo. Para Langer, esta capacidad reside precisamente en el arte, enfoque no literal para documentar la vida humana, y en particular las realidades de la experiencia emocional: El objetivo del arte es *visión*, comprensión de la vida esencial del sentimiento.⁸⁸

La sobriedad y pasión, elementos casi contradictorios, juegan en el retrato de *Una Madame de Courseilles* una especie de breviario cultural al interior de la literatura y la sociedad de su tiempo, la producción de Greuze transmite un sentimiento de

⁸⁸ Erin Sullivan, Introducción: *Emoción, Historia y las Artes*, Instituto Shakespeare Universidad de Birmingham, Marie Louise Herzfeld-Schild, Universidad de Colonia, 2018. Págs. 117-123

felicidad en tanto no sólo la sonrisa, sino también la postura, colores e indumentaria se acercan más a las pasiones y hedonismo que la melancolía o tristeza. Incluso un rostro lleno de rubor, alejado de la primavera (como en la niña con manos juntas) toma parte de un retrato animado por emociones positivas. En ese sentido, la obra se ajusta a una directriz relativamente novedosa, la idea de felicidad como fin último de la humanidad, incluyendo en este caso a la nobleza francesa de mediados del siglo de la Ilustración. De acuerdo con la definición propia de felicidad basada en la Ilustración literaria, es posible encontrar este concepto en la imagen, aun cuando pertenezca al antiguo régimen.

La cita de Martínez Moreno refleja claramente la idea anterior, la felicidad se gesta como argumento dentro de la vida cotidiana como un ideal nuevo, pero al que se adapta con facilidad y rapidez la sociedad europea del siglo XVIII. Ya sea en una felicidad frívola o compleja, las distintas facetas de la felicidad se encuentran en la historia (pintura, vida cotidiana o música) evocando a un discurso de múltiples lecturas, la preparación y presupuestos del espectador se vuelven especialmente relevantes a través de la distinción de la interpretación profunda.

Se acepta como punto de partida que a pesar de que no existía un único significado de felicidad, los retratos del Siglo XVII y XVIII perseguían una sola línea, la nobleza como eje rector del deber ser, la felicidad y la perspectiva aspiracional, en ese sentido, la niña con manos juntas no pertenece a la denominada corte real; sin embargo, es posible observar cierta intención de pertenencia, el tocado y vestido, el aire de intimidad y pureza, delatan lo que también aparece en distintas obras literarias, la realidad idealizada a partir de una posición de poder que legitima todas sus acciones. Los retratos son parecidos en función de una lógica aspiracional que persiguieron hombres y mujeres.

Los hombres del período de la Regencia no cometieron ese error. Su concepto de felicidad se construyó sobre ciertas limitaciones y se puede decir que el Rococó comienza con una serie de renunciaciones: a lo sublime, a la Grand Gota, a la ambición o al poder. El Rococó rechaza el heroísmo y la tragedia y el siglo XVIII es un siglo de pobre tragedia porque los hombres de la época no estaban dispuestos a adoptar una visión trágica de la vida. Así pues, fue una era de comedia ⁸⁹

⁸⁹ Rémy G. Saisselin, *El rococó como sueño de felicidad*, *Revista de Estética y Crítica de Arte*, vol. 19, núm. 2 (invierno de 1960), págs. 145-152, Publicado por: [Wiley](#) en nombre de [la Sociedad Estadounidense de Estética](#)

La perspectiva de felicidad que se origina en el siglo de la Ilustración se extiende hasta mucho tiempo después, de acuerdo con Saisselin, el rococó, movimiento de arte considerado trivial sostuvo popularidad, la tristeza o completa sobriedad ya no es el punto de partida de los retratistas, tampoco de los literatos. El *Retrato de Madame de Courcelles* y *Niña con manos juntas* se sostienen por sí mismas como pinturas felices por sus colores, sonrisas y movimiento; no obstante, la mujer joven del primero de los retratos analizados se permite una sonrisa mostrando parte de sus dientes, algo impensable para la nobleza femenina, que se muestra más recatada. Bajo esa línea se observa una explicación, una interpretación de pintura que excede lo visual e involucra el discurso literario y contexto histórico correspondiente.

Después de los acercamientos literarios e históricos, el recorrido teórico del análisis iconológico devuelve casi de forma inmediata y natural un punto en común, la felicidad converge en el eje estético, la plástica de Greuze se sostiene a partir del argumento de los retratos utilizados para la investigación ofrecen tanto información como experiencia visual de las personas y pasiones que participaron de ellas. En este caso, las emociones positivas dejan claro como la palabra y lo simbólico confluyen. Más allá de transformar el recurso escrito en imágenes mentales, se propone abonar al estudio de la historia de los cuadros a partir de un entendimiento previo de un elemento clave, la felicidad ilustrada desde una postura anacrónica.

Por tanto, lo visual y lo verbal comparten las mismas reglas hermenéuticas: al leer los textos, se desencadenan imágenes mentales que son construcciones nuestras de lo que los textos nos ofrecen, es decir, visiones mentales de lo invisible en los textos, y al ver ocurre lo contrario, de lo perceptible vamos al concepto y de éste a lo sensible.⁹⁰

Si el espectador participa de la experiencia visual atravesada por el parámetro de la felicidad desde la literatura como punto de partida, su interpretación varía en función al contenido del cuadro y no de una polisémica versión de felicidad; es decir, a pesar de que se hace un esfuerzo por definir operacionalmente el concepto de felicidad desde la escritura, el contenido visual ofrece múltiples lecturas, involucrando otros

⁹⁰ Eva Martínez Moreno, *Claves teóricas para leer la literatura de la vanguardia histórica* Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura, vol. 15, núm. 2, 2016, Págs. 136-154 U. De C. España.

elementos clave, es posible ver el concepto previo de felicidad en dos obras diferentes, no obstante, su contenido visual produce interpretaciones distintas.

En consecuencia, este artículo ofrece un análisis arqueológico de las conceptualizaciones de la felicidad en Occidente. Más específicamente, el artículo explora el surgimiento de ideas significativas relacionadas con la buena vida a través del dispositivo innovador del estudio de obras de arte, bajo la premisa de que aparecer en el arte es un indicador efectivo de cuándo una idea dada saltó a la fama.⁹¹

De acuerdo con Lomas, el trabajo arqueológico de las conceptualizaciones de la felicidad en occidente ofrece un punto de inflexión entre los conceptos de literatura y pintura por medio del entendimiento mutuo de la felicidad ilustrada, como lo indica el autor, las obras de arte resultan un instrumento en el sentido de presentar indicadores de distintos contextos, el trabajo escrito se ciñe a ese razonamiento, proporcionando, por ejemplo, la lectura de un par de mujeres que vinculan razonamiento y pasión, emociones y alegrías expresadas a manera de retrato.

Interpretación de la obra desde la felicidad: *Niña con manos juntas*

El presente apartado tiene la intención de responder a dos preguntas, diferentes, pero que se responden de manera simultánea: ¿Cuál es la interpretación propia de las obras? Y, ¿En dónde se encuentra la felicidad (como concepto autoconstruido) en las pinturas seleccionadas?

En cuanto al contenido central de la obra, se aprecia una mujer joven, los primeros años de su vida reflejan las pretensiones externas por conservar su naturaleza jovial a través de un ejercicio artístico, de no más de una veintena de años cumplidos, la modelo presenta una complexión media, la ausencia completa de cualquier vestigio de delgadez recuerda una intención del pintor por dejar en claro la presencia de buena salud. Los colores utilizados para el juego de sombras en el rostro revelan

⁹¹ Tim Lomas, *Una historia del arte de la felicidad: enfoques occidentales de la buena vida a lo largo de los últimos 1000 años*, como se ilustra en el arte, Harvard, 2018. Págs. 1-18

tonalidades pasteles con rubor (propias del contexto y moda retratista de los parisinos), exaltando la cara, el resto de su piel mostrada, manos y hombro derecho se cubren de una tonalidad más pálida, pero sin llegar nunca al blanco total. La modelo se acerca a un sentimiento de pureza y primavera de vida, elementos positivos a la hora de interpretar el estado más básico de felicidad, las emociones que despierta son tranquilas, pero siempre de alegría.

En cuanto a la postura, inmediatamente se tiene que atender a algunos elementos centrales, la modelo se encuentra hincada en lo que se presume es su habitación personal, revelando un aire de intimidad y seguridad al momento de ser realizado el retrato, también se puede apreciar cómo es que la manos juntas (particularidad clave y que le da nombre a la pieza) se encuentran ligeramente por detrás del rostro, proponiendo de nueva cuenta la importancia, belleza, juventud y ligereza expresada por el rostro, sin embargo, se añade el simbolismo de las manos juntas como elemento propio de la oración y fe. De manera histórica, la presencia de las manos unidas propone el sentimiento de esperanza, la ilusión para orar por los deseos personales y necesidades de otros participan en la imagen a través de esta característica. Como si se tratase de atender a algo superior por medio de la conexión espiritual de una mujer casi niña al interior de sus aposentos.

La modelo actúa de manera directa en la composición de la imagen en el sentido de movimiento, si las manos juntas expresan un sentido de oración y fe, la posición de los ojos, como si antes estuvieran pidiendo al cielo y la tenue pero reveladora sonrisa con parte de los dientes expresan una fuerte sensación de sorpresa y felicidad, como si la joven mujer hubiera sido descubierta por un agente externo en lo más íntimo de sus actividades pero por ningún motivo llegando a la molestia o vergüenza, se interpreta el fuerte sentido de reflexión que proporciona la imagen puesto que la joven se encuentra segura de sí misma y de las actividades que realiza en la intimidad de su cuarto. Se propone la existencia de elementos de felicidad, movimiento y profundidad por medio de dos frentes, las actividades previas y el encuentro sorpresa con un espectador imaginario.

Además de fe, la sensación de añoranza y felicidad presentes en el cuadro final de retrato advierten la posibilidad de interpretación de añoranza y deseo, dejando claro que, a pesar de la juventud, el ser humano, hombres y mujeres, ancianos y niños son presa de los deseos, pasiones, emociones y necesidades. A lo largo de toda la composición se aprecia una piel tersa, rosada y con tonalidades claras pero frescas. Revelando con entusiasmo y asombro cómo es que no estaba sola en el sitio donde está transcurriendo todo. En suma, el lenguaje corporal revela calma a pesar del asombro, proponiendo un mensaje de seguridad de cara a lo que se hace y se hacía al momento de trabajar el retrato.

Por otro lado, se propone y añade el movimiento de las telas de seda como parte de un recurso usual entre los retratistas del siglo XVII y XVIII para darle profundidad, realismo y movimiento al cuadro, los pliegues acompañan las diferentes zonas de piel desnuda figurando como una suerte de acompañamiento para no caer en la extrema sensualidad o erotismo, proponiendo al mismo tiempo la existencia de estas cualidades dentro de la naturaleza feliz y jovial de la modelo. Más que un equilibrio en los colores, se observa un conjunto de contrastes, la piel clara al frente de un fondo grisáceo oscuro y las telas blancas y negras (azul marino) determinan un cuadro que siempre propone al rostro como eje rector de atención.

Sin olvidar su calidad de mujer pudiente, se recuerda la edad de la fémina, al ser una joven, el esfuerzo por construir un discurso alegre y jovial se ve favorecido por el significado simbólico de sus manos y la posición que adoptan, Si la obra expresa juventud, sorpresa y esperanza, a través de los gestos y sonrisa de la modelo, los demás elementos que componen el cuadro refuerzan dicho argumento, el cabello rojizo y un tanto rebelde sostenido por el clásico tocado de la época además de volumen agrega cierta sensación de juego y falta de la formalidad que acompaña a los cuerpos adultos.

Los detalles propuestos por la indumentaria también cobran un sentido relevante, las perlas juegan de nuevo con los contrastes de los colores usados, es importante resaltar cómo es que la moda del siglo XVIII pone en un sitio privilegiado este tipo de joyería, la nobleza, vista como ejemplo a seguir ejerce su influencia. Se interpreta a la joven como una persona inspirada por la alta nobleza, pero sujeta aún a sus

condiciones de vida cotidiana, pensando en todo momento como es que la felicidad, aunque incompleta da sentido su momento. Ya que como hemos tratado, la felicidad se encuentra mediada por la razón, sin esta, la felicidad no puede ser completa aun cuando se exprese en una noble o modelo de familia acaudalada.

Interpretación de la obra desde la felicidad: *Retrato de Madame de Courcelles*

El primer contenido observable del retrato de la obra seleccionada obedece a una figura femenina de la alta nobleza. La forma en la que se conduce la interpretación de la pintura desde lo literario permite identificar estándares de modelos femeninas, en el plano central se muestra una modelo representada a tres cuartos con una ligera inclinación a la izquierda, la tersa piel encontrada en cada uno de los elementos mostrados. Partiendo de una lógica que va de lo general a lo particular, el rostro de la mujer deja clara la propuesta del pintor por exaltar la belleza de la modelo, la forma ovalada de la cara, así como la finura de sus rasgos más prominentes en cejas delgadas, pero bastante presentes, reconfortan de primera intención al observador.

El balance general de la imagen se compone de sensaciones positivas para el intérprete, puesto que los elementos adjuntos a la modelo, en primera instancia, los colores pasteles en el rosado de sus mejillas contrastan de forma directa con el juego de una paleta grisácea, lo que provoca atención directa al rostro, eje central del retrato. La marcada inclinación hacia la izquierda recompone un claro de movimiento de cara a pinturas más estáticas, presentes en pinturas más formales. Retomando el eje central del rostro, se menciona la presencia de ojos grandes, con una mirada profunda, rubor en los labios que se compagina con la finura de labios y una nariz pequeña. En cuanto a la belleza de la imagen corporal, el retrato corresponde con el deber ser la nobleza femenina del Siglo de las Luces, el recato, la sensualidad, todo en un eterno vaivén de lo que es correcto.

Como ejercicio del concepto utilizado, la felicidad de la imagen se representa no sólo en las notas de color que salpican y dan vida la figura y rostro, sino también en la presencia de una tenue pero clara sonrisa, una de las particularidades del retrato francés del siglo XVIII tiene que ver con las sonrisas. En este periodo histórico, así como en otros, las personas comienzan a configurar un discurso visual que asegure su permanencia bajo la influencia de la felicidad o el goce. Las modelos parisinas se ciñen a esa lógica, pero siempre atendiendo a lo socialmente aceptado, es decir, es común ver a mujeres acomodadas sonriendo, pero nunca riendo a carcajadas o mostrando sus dientes, pues esto iría en contra a los patrones de conducta correctos.

Es posible argumentar sobre la sensación de geometría de la obra, característica que abona al confort visual de quien la observan, tanto la posición de la modelo como el resto de los elementos que conforman el retrato rescatan proporcionalidad y equilibrio visual. Sobre esa línea se arguye la presencia de múltiples telas de seda, a menudo, las texturas de este estilo de vestimenta en retratos sirven como mecanismo de posicionamiento artístico, el talento del autor es proporcional al detalle y nivel de pliegues que es capaz de reproducir. No es completamente el caso del retrato en cuestión, además de abonar al talento del pintor, las formas de la vestimenta detonan proporcionalidad y simetría.

Con respecto al subsecuente contenido de la obra, es necesario retomar a la joven que no sólo se mantiene a la expectativa de la pose con la mirada, sino que también expresa movimiento y vitalidad con las manos, debajo de un escote algo pronunciado, se muestra un juego de telas con colores blancos y salmón, en adición, se menciona cómo es que el peinado alto y refinado de la modelo se compagina de forma directa con el fondo de la escena, propiciando un claro énfasis en las facciones y cuerpo de la mujer. Las tonalidades grisáceas y oscuras exaltan también las telas y la propia sonrisa del cuadro atendido.

El color representa un punto clave para la comprensión de la obra desde el ideario de felicidad, incluso de erotismo y jovialidad. Ya que como se ha observado, la paleta de colores asociadas a esas sensaciones tiende a la luminosidad la viveza y los pasteles. Por momentos desconcertante, el rostro de la mujer expresa juventud

mientras que su peinado y fondo claroscuro expresan una sensación de madurez, el equilibrio en las tonalidades usadas por el pintor sirve para acentuar el hombro, el pecho, un cuello largo y las manos de una modelo que intenta representarse joven y por momentos hasta sensual. La estética general del cuello en conjunto con las facciones y peinado presentes en la imagen devienen en un recurso casi contradictorio entre la juventud y madurez. Puesto que la peluca añade un par de años, el cuello y las facciones permiten el freno a ese atavío.

La discrepancia entre las diferentes tonalidades de piel se interpreta como un juego cromático en el que las partes más íntimas son tocadas por mayor luz que otras. A manera de equilibrio en cuanto a valor visual, el ademán de las manos ostenta una pieza de joyería, una especie de brazalete de pequeñas perlas que, aunque poco popular al interior de la nobleza europea en general, sigue la lógica principal de la joyería asociada a la alegría, los elementos redondos, brillantes forman parte de la moda parisina hasta mediados del siglo XIX.

Atendiendo al periodo histórico de la obra, el contexto en el que fue creada por autor, contenido y posibilidades argumentales del discurso de la felicidad, se menciona una interpretación cargada de significado y contradicciones en las que el mensaje principal del retrato como mecanismo de resguardo y permanencia encierra aspectos tales como el erotismo, deber ser, la felicidad, y el poder.

En ese orden, lo erótico y la sensualidad de la figura femenina, obra proveniente del Rococó y del antiguo régimen se e interpreta desde sus posibilidades visuales y literarias, la Ilustración aplicada a la imagen da fe del nuevo lugar del hombre y su papel, ya sea hombre o mujer en una sociedad que ya no condena estos aspectos, sino que los agrupa en otras formas de expresión.

Para contrastar la interpretación, y en atención al trasfondo cultural de la literatura dentro de la Ilustración es bozada en las obras revidas, así como en la información disponible con respecto la mujer en el siglo XVIII, la modelo es atravesada por una clara contradicción en los elementos que la componen, tanto por el contraste y propuesta de colores como por la dicotomía entre la madurez y la jovialidad. Esto puede ser a través de la ya referida pugna por el control y rol femenino, mismo que podría atender no sólo la necesidad del pintor por representar una figura bella, feliz,

sobria, refinada pero simultáneamente erótica e invitante, todo al mismo tiempo, la figura femenina era a menudo representada como un todo, una especie de madre y amante que abraza al hombre. Por último y a manera de cierre, se enmarca el juego de poder representado en la imagen a partir de la vestimenta, joyería y representación idílica de rasgos de belleza, mismo que cobra valor en el sentido social de verticalidad en donde, en este caso, la modelo expresa un ejemplo de cómo es que deberían ser, el máximo de la feminidad europea.

CAPÍTULO III Análisis Iconológico en la obra de Jean Honoré Fragonard (*La chica con la marmota* y *La carta de amor*)

Como parte del desarrollo temático, el tercer apartado del proyecto tiene por objetivo realizar el análisis iconológico correspondiente a la obra de Fragonard, se atienden entonces las piezas denominadas *La carta de amor* (1760-1778) y *La chica con la marmota* (1770-1790). Además de rescatar la metodología utilizada (análisis iconológico de Panofsky), se rescata el valor conceptual de la literatura a través del concepto de felicidad y los criterios de selección para la obra: 1. Temática, exponiendo los ideales y conceptos perseguidos (Felicidad), 2. Género, cada una de las obras obedece al género retrato, 3. Temporalidad, como exponentes del arte francés, los artistas seleccionados corresponden al movimiento cultural Rococó, mismo que a su vez daba paso a la Ilustración, 4. Relevancia, las obras tratadas sugieren importancia en el marco de la construcción de la plástica de los artistas y el movimiento a considerar. Las obras de Fragonard se suman al trabajo de Iconología para robustecer la aplicación del concepto de felicidad a distintas obras independientemente del periodo en que fueron realizadas.

Consideraciones históricas y contextuales previas a la imagen

En atención a la estructura metodológica, el proyecto se divide en: Preiconografía, iconografía e iconología, El análisis preiconográfico tiene la intención de abonar a la interpretación de obra seleccionada a través del reconocimiento de elementos precedentes a *La carta de amor* (1760-1770) y *La chica con la marmota* (1770-1790). En primera instancia se atiende el proceso de representación de la felicidad en los retratos de mediados del siglo XVIII para luego ahondar en la moda y modelos femeninos adheridos al estilo utilizado por el autor en turno. Partiendo de una lógica que va de lo general a lo particular, el análisis preiconográfico expone elementos anteriores a la interpretación particular de la obra con el objetivo de profundizar en la visión que se le atribuye por medio de la felicidad.

De la representación de las emociones felices en la Ilustración

A pesar de la marcada predilección por el razonamiento, el movimiento cultural ilustrado se entiende no sólo por la interpretación de un ser humano lógico y reflexivo, sino también por una figura más holística que integra elementos afectivos, emociones y sensaciones. En ese sentido, la pintura adquiere una nueva interpretación y escenas temáticas, mismas que se extienden sobre los distintos géneros presentes en la Europa del Siglo de las Luces. A menudo tildado de banal, el estilo rococó representa aparentemente la intención de los pintores y la sociedad por sobreponerse a la melancolía, las guerras y tristezas cobijándose en la realeza. De forma particular, el retrato sugiere una reconfiguración de su contenido, exponiendo figuras alegres, con movimiento, colores y elementos más animados. La tragedia inmersa en el romance literario alemán y francés se entrelaza con otros elementos para darle paso a una pintura y escritura más optimista y centrada en el porvenir de la sociedad.

La influencia de Rousseau, así como la de los románticos alemanes y el interés por el medioevo constituyeron los elementos necesarios para comprender el Romanticismo en Francia. No se exagera cuando se dice que el pensamiento moderno ha tenido en el ginebrino uno de sus mayores exponentes en el terreno literario. La Revolución produjo grandes cambios en todos los niveles del pensamiento francés. El movimiento no fue una gran época literaria; el interés de los literatos no estaba dirigida propiamente a la literatura, sino a la transformación social.⁹²

El autor expone la tendencia general de la época por reconstruir y representar las emociones del ser humano desde un punto de vista más alegre y menos rígido con respecto a otros momentos históricos. La sociedad de mediados del siglo XVIII reconoció en la literatura y la pintura (incluyendo a los retratos) un mecanismo para salvaguardar su posición en el mundo, para recordarse por medio de sensaciones felices, esto de cara a una exacerbada seriedad y dramatismo.

⁹² Alberto Yegres Mago, *Filosofía, Ilustración y Romanticismo*, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Revista de Investigación, vol. 39, núm. 86, Págs. 11-38, 2015, Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Los nuevos significados de la pintura y los retratos se hicieron presentes.

De conformidad con el párrafo anterior, es necesario señalar la reconfiguración del retrato hacia escenas y parámetros un tanto menos profundo en tanto se decanta por visiones de una sociedad con amplias posibilidades sensibles. Los retratos de la nobleza y burguesía del periodo ilustrado se distancian de otras piezas del mismo género, pero de diferentes periodos por medio de la liberación corporal y sentimental de los modelos expresada tanto en los colores como en las formas y metáforas usadas para su composición.

Quando nos situamos frente a una obra de arte la dotamos de significado a partir de nuestra propia experiencia vital. De acuerdo con las mismas autoras citadas anteriormente, el arte propicia que nos situemos en un mundo simbólico donde las técnicas y parámetros empleados en la obra de arte –las formas y los colores, los matices dinámicos, los sonidos y silencios, las metáforas, etc.– adquieren significado. Todos los detalles contribuyen a perfilar ese significado que puede ser variable según la vivencia de cada individuo, según su historia personal.⁹³

La composición de los retratos del periodo ilustrado, en concreto los que se ciñen particularmente al Rococó, se caracterizan por la representación de facetas del ser humano que matizan la capacidad para ser libres, felices o intransigentes. Bajo esta lógica, es común encontrar retratos de ese periodo con tintes y discursos carentes de alto grado de seriedad, pero cargados de personas viviendo y representando una sonrisa, gritos, movimiento, los retratos adquieren mayor vida y sentimentalismo en el sentido positivo por medio de un nuevo sentido de representación, algunos ejemplos de esto son *La gallina ciega* o el propio *Columpio*.

Después de todo, los objetos de arte, como todo lo demás, se pueden leer, el arte también opera como una fisura en la representación. Nosotros, como espectadores, como criaturas figurativas, participamos en una danza con el arte, a través de maniobras cuidadosas se activa la estética y el arte hace lo que es su principal propósito, transforma, aunque sea por un momento, nuestro sentido de nosotros mismos y nuestra noción de nuestro mundo.⁹⁴

⁹³ Lorenzo de Reizabal: *El arte como generador de emociones*, Revista humanidades (San José, En línea) [Internet]. 1 de julio de 2022 [citado 26 de mayo de 2023];12(2): e50893. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/50893>. Pág. 3.

⁹⁴ Simon O' Sullivan, "La estética del afecto" en *Un mundo de afectos*, Exit Book, Angelaki, Madrid, 2001, Págs. 9-21

Siguiendo una lógica formal y explicativa de los retratos como parte de las artes estéticas, es necesario mencionar y recordar de nueva cuenta la influencia de Diderot, pues a través de un esforzado intento por catalogar el papel de la literatura y pintura (incluyendo todos los elementos que la componen) elabora todo un árbol de conocimiento, mismo que termina por situar al retrato como un género propio del sistema del conocimiento humano, independientemente de su contenido, es decir, sin importar que, por ejemplo, una modelo esté llorando o sonriendo, la pieza visual recreada se pretende como una reproducción de lo real. Las emociones, la felicidad misma, de un cuadro recuerda su origen en lo humano.

Las artes derivadas de la imaginación, erróneamente catalogadas como poesía, aparecían en el árbol de conocimiento elaborado por Diderot, a través de la filosofía, la literatura y pintura adquieren un sentido de luz olvidado en Bacon, elogiando el papel de los filósofos y pintores, puesto que adquieren el carácter de promotores de la Ilustración.⁹⁵

La intención general de la sociedad del Siglo de las Luces por materializar una vida feliz y no trágica se extiende indirectamente en las academias a través de figuras como Diderot, de acuerdo con autores como Remy Saisselin y Haldane Mcfall, esta tendencia permite evidenciar que a pesar de que su sentencia principal versa sobre el cómo las enseñanzas y piezas visuales de carácter histórico o moral son más valiosas que, por ejemplo, el popular estilo Rococó, coloca a la pintura (incluyendo todos sus géneros y estilos) como parte del quehacer filosófico. Mismo caso con la práctica literaria. El presente argumento cobra relevancia del trabajo de Simon Ó Sullivan quien menciona que el sentido de las sensaciones y emociones alegres o positivas se justifican por medio de la filosofía y encuentran cabida en, por ejemplo, las academias y encargos de quienes pueden solicitar un retrato, mismo que exhibe el ánimo social por una vida alejada de las tristezas y tragedias.

La manera en la que se configura el discurso emotivo en la literatura y la pintura desde el ámbito social y racional (con Diderot) justifica la forma en la que la Historia del arte atiende a los retratos (y demás composiciones artísticas) como portadoras de vestigios e indicios útiles para la reconstrucción histórica e interpretaciones, las

⁹⁵ Robert Darton, *La gran matanza de los gatos y otros episodios de la cultura francesa*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, Págs. 200-203

emociones adscritas en los retratos pueden identificarse desde quienes intervinieron en el cuadro y los modelos que de ellos toman partida, procurando la representación de la felicidad al plasmarla.

A través de ese razonamiento, se añade la idea de que los principales tendencias y modas en cuanto al retrato europeo emotivo o feliz se gestan la segunda parte del Siglo de las Luces en Francia financiado por medio de las monarquías que paradójicamente, serían perseguidas ejecutadas. La monarquía francesa ilustra hacia su decadencia retratos más alegres, no obstante, la felicidad que proviene del nuevo periodo de la Ilustración se consolidó en el estallido de la revolución. El Rococó asociado al antiguo régimen encuentra su punto más cercano a la Ilustración desde la pintura en el sentido de que es en esta última, que la felicidad es perseguida de forma aspiracional.

Durante este siglo XVIII las monarquías absolutas alcanzaron su mayor fuerza y esplendor por toda Europa, en un siglo en el que la burguesía poco a poco fue adquiriendo mayor protagonismo hasta alcanzar el poder político que había monopolizado la nobleza, y que se consolidó con el estallido de la Revolución Francesa y la instauración de las ideas ilustradas.⁹⁶

Se reivindica el papel de la monarquía francesa, como una alternativa que excede la descripción y se considera que para el arte emotivo y su representación en diferentes dimensiones (literatura y pintura) es necesario advertir las siguientes figuras:

1. El modelo de belleza aspiracional
2. El modelo erudición

Mientras que la primera se entiende a partir de la moda impuesta por la monarquía francesa, misma que permitía la inclusión de elementos emotivos y alegres en los retratos, la segunda comprende el impacto de los eruditos en la monarquía y luego la interpretación popular del arte. Es decir, la monarquía reproduce con ejemplos y aceptación teórica y práctica los patrones de reproducción del arte feliz.

⁹⁶ Ana Lorena Hernández Delgado, La moda femenina en el retrato, Un estudio iconográfico de la moda en Francia 1715-1815, Historia Del Arte UJI 2016-2017. Pág. 6.

Pintores como Watteau, Boucher, Vigée Le Brun, François de la Troy, Louis David, Ingres, etc., con sus cuadros plasman y ejemplifican las modas cambiantes que se sucedieron durante este siglo y los primeros quince años del diecinueve. Estas reflejan el curso que tomó la moda no solo en Francia, sino con la compra de estos cuadros, de la difusión de estas por toda Europa, que imitó el traje francés. Esto ocurrió debido al papel que cumplió la pintura de ilustrar la moda hasta que las revistas aparecieron y ayudaron a propagar las ideas francesas.⁹⁷

A manera de cierre, se incluye la cita extraída del trabajo *“La estética del afecto” en un mundo de afectos*, su mención obedece a la posible interpretación del arte como categoría histórica al tiempo que reconoce sus límites. La pintura, incluyendo los retratos de tintes positivos y alegres, delatan a la sociedad en la que fueron desarrollados, sin embargo, no tienen que ser tratados como prueba fehaciente de la realidad.

De hecho, dentro de este mecanismo, el arte se posiciona como trascendente o, con la deconstrucción, siempre está posicionado y predeterminado por el discurso que lo rodea, el evento como siempre ya capturado por la representación. El arte se convierte aquí en una promesa rota, en un ángel caído. Pero ¿es este el final de la historia? ¿Habría, de hecho, una manera de rescatar el arte de este aprieto sin volver necesariamente a una estética tradicional, trascendente?⁹⁸

Se acepta que, en cada momento de la historia y sociedad francesa, hubo momentos positivos y negativos, es menester de la historia del arte reconstruir los distintos contextos y periodos histórico en aras de determinar, por ejemplo, si un cuadro con una noble francesa sonriendo corresponde o no con una expresión legítima de felicidad capturada por medio de la pintura. Esto con el objetivo de alcanzar una comprensión más detallada de la obra, el pintor y el modelo asociados al cuadro.

⁹⁷ Ana Lorena Hernández Delgado, La moda femenina en el retrato, Un estudio iconográfico de la moda en Francia 1715-1815, Historia Del Arte Ull 2016-2017. Pág. 5.

⁹⁸ Simon O' Sullivan. *“La estética del afecto” en un mundo de afectos*, Exit Book, Angelaki, Madrid, 2001, Pág. 12.

Modelo del retrato a través de figuras femeninas Ilustradas

Como punto de partida para el análisis iconológico final, es necesario considerar las figuras y formas que en primera instancia dotan de contenido a las pinturas seleccionadas para el estudio. En ese sentido, el presente subtema abona al proyecto preiconográfico por medio de la comprensión e interpretación del modelo femenino dominante en el Siglo de las luces. La importancia de la temática se expresa por medio de la necesidad de adoptar una lectura histórica de los sujetos representados en los retratos ¿Quiénes y qué eran las mujeres para la Ilustración? ¿Qué estaban representando los pintores cuando realizaban un retrato? Parte de las respuestas a estas interrogantes se explora en este apartado.

Identificar una representación de felicidad femenina a partir de una pieza visual representa un esfuerzo más complejo de lo que se podría esperar, en ese sentido, la recapitulación histórica de la feminidad como modelo precedente sirve como una herramienta útil para la comprensión de los retratos seleccionados para el proyecto. Una de las características iniciales de estas piezas se configura por medio del movimiento, tanto a *La carta de amor* (1760-1770) como *La chica con la marmota* (1770-1790) dejan ver figuras femeninas dotadas de movimiento y alegría. La relación entre una sonrisa, la felicidad y el movimiento implica el reconocimiento del retrato como una captura temporal de las emociones. A pesar de que se sabe que el movimiento inicia y termina en algún momento, la producción del artista aporta durabilidad y hasta permanencia.

Toda expresión habitual del semblante, por graciosa y bella que sea, nos produce la impresión de una arruga marcada para siempre. Pero hay que hacer aquí una distinción importante. Cuando hablamos de belleza y hasta de fealdad expresivas, cuando decimos que una cara tiene expresión, se trata siempre de una expresión acaso estable, pero que nosotros suponemos de movilidad. Esa expresión, con toda su fijeza, conserva cierta vaguedad en la que se dibujan confusamente todos los matices posibles del estado de alma por ella.⁹⁹

⁹⁹ Henri Bergson, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Orbis, Madrid, 1986, Pág. 20.

La sonrisa y movimiento aportan un momento digno de reproducción en el arte a través del retrato sin distinguir en primera instancia entre hombres y mujeres, sin embargo, al ser estas últimas las modelos de los cuadros seleccionados, vale la pena ahondar en las formas particulares para su entendimiento a través de la historia del arte y los estudios visuales. Al hablar de la figura y modelos femeninos, es necesario rescatar particularidades específicas que surgen en el proyecto retratista de la nobleza y la alta burguesía, los colores, texturas e indumentaria pueden sugerir líneas de atención ricas en información para el análisis histórico, luego entonces, la moda y tendencias adheridas al periodo de la Ilustración (vestidos poses, flores, joyas, etc.) encuentran en el retrato un punto de encuentro bien establecido en la pintura francesa de mediados del siglo XVIII.

Para el estudio del traje femenino es fundamental acudir a retratos que pintores, tanto del XVIII como del XIX, hicieron de la burguesía, la nobleza, y la monarquía, en donde dejaron plasmado el tipo de traje que se llevaba, así como de, a través de las texturas y los colores, los materiales que eran utilizados para su confección; de este modo la pintura se convierte, en una fuente fundamental para el estudio de la moda.¹⁰⁰

Como se ha mencionado en pasajes anteriores, el vestido volante fue la figura principal para la comprensión de la vestimenta de las modelos femeninas en la nobleza, al ser éstas las más poderosas influencias para con la sociedad. Es común encontrar retratos de mujeres acomodadas adoptando esta indumentaria. Al igual que en otros periodos históricos, la moda dentro del Siglo de las Luces adquiere relevancia por la comprensión que puede ofrecer acerca de, en este caso, las mujeres que la portaron. En ese sentido, se añade el argumento de que la moda no solo se hace presente en las composiciones de mujeres, los hombres también hombres toman partida de este recurso histórico y artístico.

Igual que la edad, el sexo es un factor clave a la hora de comprender la manera de representar al protagonista. En diferentes momentos históricos podemos encontrar diversas maneras de representar a la mujer dependiendo de qué es lo que se consideraba apropiado para ella o no. El retrato femenino ha representado habitualmente a la mujer como Diosa, como figura religiosa de virgen, como Musa o

¹⁰⁰ Ana Lorena Hernández Delgado, La moda femenina en el retrato, *Un estudio iconográfico de la moda en Francia 1715-1815*, HISTORIA DEL ARTE ULL 2016-2017. Pág. 5.

de forma alegórica.¹⁰¹

Si se tuviera que describir a la mujer que modeló habitualmente en los retratos de la Ilustración en Francia, sería necesario recordar el extenso conjunto de atribuciones adheridas. Históricamente, la mujer ha sido sujeta a diversas y muy altas demandas por parte de la sociedad de su tiempo, tal y como lo sugiere la interpretación de los primeros cuadros del proyecto en “*Retrato de Madame de Courcelles*” el deber ser de las modelos que participaron en gran cantidad de cuadros de la nobleza francesa tuvieron que soportar estándares casi contradictorios en los que por ejemplo, la sensualidad y el recato tenían que formar parte no solo de una pintura, sino de su vida cotidiana.

Esto explicaría la dependencia de la mujer en las representaciones más habituales del género femenino. En primer lugar, la mujer como madre, diosa o virgen, en un segundo plano como esposa o amante, en tercer lugar, como amante extramatrimonial o encarnación del pecado, y por último como mero objeto de deseo sexual.¹⁰²

Sobre la interpretación de la mujer y sus demandas de representación en la sociedad, la pintura y vida cotidiana y retrato, se extiende un discurso que la coloca no sólo en los parámetros de belleza o ética, sino también como de un simple objeto sexual. A pesar de presentarse como un deber ser, como una figura modelo para el pueblo y la corte, las modelos francesas de la nobleza o burguesía eran a menudo sujetas a un proceso de cosificación, que las perseguiría tanto en los cuadros en los que aparecen como en las diversas esferas sociales que las acompañaron. Se recalca cómo es que el periodo Ilustrado sirve como un espacio cultural de lucha en las que las mujeres dan cuenta de su situación y luchan por cambiarla.

Todavía hoy al visitar el parque de El Capricho, en la Alameda de Osuna en Madrid, podemos revivir vestigios de un modo de vida culto y refinado donde por vez primera algunas mujeres, las pertenecientes a una capa social privilegiada, fueron protagonistas y pudieron convertir espacios otrora privados en semipúblicos en los

¹⁰¹ European Review Of Artistic Studies 2012, Vol.3, N.2, Págs. 65-88 Issn 1647-3558 La Representación Femenina En El Retrato De La Región De Murcia Representation of women in the portrait of the region of Murcia.

¹⁰² European Review Of Artistic Studies 2012, Vol.3, N.2, Pp. 65-88 Issn 1647-3558 La Representación Femenina En El Retrato De La Región De Murcia Representation of women in the portrait of the region of Murcia VERA, Juan Ramón Moreno1; MUÑOZ, María Isabel Vera

que dejaron oír su voz.¹⁰³

El proceso de cosificación adherido a la figura femenina de las altas burguesías y nobleza francesa del siglo XVIII se entiende a través de sus cambios y luchas, mismas que toman partida también en el arte y la literatura de la Ilustración. Pérez Cantó describe cómo la mujer (independientemente de su posición social) sufría un marcado proceso de represión, mismo que ellas mismas terminaron por combatir y aminorar por medio de prácticas novedosas (pero permitidas por los cambios sociales). La recomposición y transformación de los espacios públicos y privados permitió cambios significativos en la percepción de la modelo femenina, sin embargo, estos cambios ocurrieron de manera lenta y paulatina, pues la desigualdad entre hombres y mujeres, aún ilustrados, se mantenía como una constante.

La desigualdad femenina en el arte, y en concreto en el retrato, viene marcada por la generalizada desigualdad social, política, económica y laboral de la mujer. En este sentido, el retrato refleja la condición social y educativa de la mujer para explicar la visión que de ella tenemos en el mundo del arte. Para él, la mujer ya era educada como objeto más que como sujeto, como si fuese una imagen que es siempre observada en cualquier circunstancia y que siempre debe comportarse en base a este hecho.¹⁰⁴

La representación femenina dentro de la literatura y el retrato se entiende desde una perspectiva histórica, misma que se reconoce como desigual, por lo tanto, la interpretación de diferentes manifestaciones artísticas (pintura, novela, poesía) no puede operar bajo los mismos lineamientos entre los modelos femeninos y masculinos, en el caso del presente estudio, los retratos advierten esta disonancia a partir del género. Como parte de una posibilidad histórica de análisis, los retratos exponen al modelo femenino bajo circunstancias que las diferencian de su contraparte masculina, sin embargo, el género propio del retrato posibilita la

¹⁰³ Pilar Pérez Cantó, & Esperanza Mó Romero. "Las mujeres en los espacios ilustrados". *Signos Históricos*, Vol..., núm.13,2005, Pág. 52. [Consultado: 22 de noviembre de 2022]. ISSN: 1665-4420. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34401303>

¹⁰⁴ European Review Of Artistic Studies 2012, Vol.3, N.2, Pág. 72. Issn 1647-3558 La Representación Femenina En El Retrato De La Región De Murcia Representation of women in the portrait of the region of Murcia.

reconstrucción de algunos elementos propios de la Ilustración. La corporalidad que se mantiene como una captura en el tiempo desarrolla la intención que tuvieron los retratados por formar parte de un entorno vigente, incluso después de su muerte. Es esta capacidad de trascendencia la que rescata la descripción de características físicas deseables, dignas de ser recordadas.

El retrato hace que la presencia perdure cuando ya solo hay ausencia, immortaliza la figura del ser humano a través de los años o siglos y hace que el olvido no llegue a la memoria. La mujer fluye dentro de los parámetros del erotismo y del deseo, su historia y su vida hacen que se le relacione con un ejemplo de ética y deber ser y al mismo tiempo con una mujer que no duda en usar su esencia erótica para figurar dentro de la historia, pero esto lo logra a través de un erotismo permitido, estandarizado.¹⁰⁵

Las figuras femeninas del Siglo de las Luces se representan en el retrato francés a partir de un conjunto de significados y características que las distinguen en el proceso de interpretación frente a otro tipo de modelos, como las mujeres novohispanas o incluso del Barroco, no obstante, tanto su influencia como distintos esfuerzos por adoptar nuevos parámetros de aceptación social terminaron por describir a un estándar de mujer identificable en el apartado físico (a partir del maquillaje, color, joyería o postura) pero complejo y cambiante bajo el escrutinio de las mentalidades y trabajo literario.

Descripción de la obra seleccionada

El objetivo del presente apartado es realizar una descripción acerca de la obra elegida de Fragonard, a pesar de pertenecer al estilo Rococó la época, el trabajo en cuestión del género abordado (Retrato) se aleja un tanto del movimiento en sí, adoptando la posibilidad de aplicar un concepto de felicidad ilustrada a una pieza Rococó. La felicidad puede entenderse de diversas maneras, en ese sentido, la definición operacional del proyecto y el aparato discursivo en la literatura se unen

¹⁰⁵ Luz del Carmen Magaña Villaseñor *El deseo y el erotismo detrás de la imagen de María Magdalena: Un análisis sobre la visión del cuerpo como depositario de lo erótico* El Artista, núm. 11, diciembre, 2014, Págs. 225-234 Universidad Distrital Francisco José de Caldas Pamplona, Colombia.

por medio de un antecedente necesario en la imagen. La descripción de la imagen, libre de interpretación compleja, provee la oportunidad de entender a la imagen en su totalidad física, reconociendo aquellos elementos que a menudo escapan a la mirada no sistémica del arte, enriqueciendo posibles ejercicios posteriores.

Como antecedente inmediato en la metodología de Panofsky, la Iconografía precede a la Iconología como una herramienta metodológica, pues detenta la capacidad de asimilar a la imagen como un todo, interviniéndola no sólo en sus apartados más inmediatos, sino también en la riqueza gráfica final.

A pesar de que la descripción escapa a la interpretación, pero al mismo tiempo, ésta se reconoce como exhaustiva, pues delimita cada uno de sus componentes para ser tomados en cuenta. Tanto *La chica con la marmota* como *La carta de amor* se diferencian tanto en ejecución como técnica y elementos. La propuesta por Fragonard, y la capacidad del presente trabajo para relacionar su obra con la felicidad Ilustrada ofrece derroteros diferentes a lo ya trabajado, para acceder a ellos resulta necesaria siempre la descripción, eje neurálgico del proyecto iconográfico. A continuación, se expone la propuesta descriptiva de las obras seleccionadas para Fragonard, mismas que obedecen tanto al movimiento Rococó como a la intención identificar en ellas felicidad o emotividad ilustrada.

Descripción de la obra visual particular (*La chica con la marmota*)

La forma en la que Fragonard se desenvuelve en el medio francés del Siglo de las luces lo convierte en un representante en lo artístico del movimiento ideológico y cultural Rococó, mismo que se diferencia de otros por su emotividad y alegría, es decir, así como no todo el arte del siglo XVI es renacentista, no todo el arte del siglo XVIII es Ilustrado. Para el caso del autor en turno, los retratos no figuran como algo ajeno a su producción visual, a través de diferentes vertientes y perspectivas, técnicas, Fragonard da cuenta de su versatilidad para representar una variedad de temas escenas muy diversas. *La chica con la marmota* representa un cambio con respecto a lo anteriormente analizado, más allá de contar con una técnica y

ejecución distinta, introduce elementos gráficos que la caracterizan además de como una obra feliz (que puede considerarse representante de la felicidad) también con un discurso un tanto más profundo. Esto se explica a partir de sus distintos cuadros y su semblanza biográfica. A manera de preámbulo para una interpretación final desde la felicidad, se presenta un ejercicio de descripción exhaustiva en cuanto a sus contenidos formales.

De acuerdo con los cánones del retrato, la figura nos muestra en el plano central a una mujer joven de entre trece y quince años que permanece parada en una actitud desenfadada. Es esta jovialidad la que rige toda la obra, desde sus facciones amables hasta su postura y atuendo utilizado, introducen al espectador a una sensación de confort, alegría y la sensibilidad que caracteriza los primeros años de una figura de femenina.

La modelo sostiene una caja de la que se deja entrever el cuerpo de una pequeña marmota mientras flexiona el brazo izquierdo sobre su cintura, postura que sugiere cierto grado de seguridad pues el retrato se realiza desde una perspectiva completamente de frente. Dentro de los elementos sujetos a descripción inmediata dentro de un retrato se reconoce un rostro semicircular cargado ligeramente hacia la derecha, afirmado por un tocado blanco que se ciñe a una cabeza de las mismas proporciones.

Se observa una frente amplia, acompañada por ojos redondeados y grandes, frente pequeña y redondeada, cejas poco voluminosas pero existentes, así como un juego entre el pelo que escapa del tocado, ambos elementos de un tono rojizo, castaño claro que sobresalen de gran manera de acuerdo con la paleta de colores utilizada para la ejecución final de la obra. Fragonard apuesta por un juego de sombras y contrastes marcados por luz directa en la modelo.

A pesar de que la escena deja poco lugar para la interpretación de la obra, el juego de colores, línea y formas, se percibe un destacado equilibrio entre todos estos elementos, en cuanto al color, se resalta una técnica muy usual entre los retratistas de la época, la existencia de un tono grisáceo como fondo representa un recurso habitual para destacar el plano central de un rostro de tez bastante clara, mismo que no termina por ser completamente pálido, mantiene formas redondeadas de

rubor en las mejillas, este cambio de tonalidades es claramente apreciable gracias al todo blanco total del tocado que ostenta la modelo así como de la tela presente en su camisón.

La línea del color representada por los contrastes permite identificar elementos destacables dentro de un rostro de piel tersa como las ya mencionadas mejillas, además, la existencia de una boca pequeña llena de color rosa intenso acercándose al rojo, todo en la representación de juventud. La tenue sonrisa que se esconde en sus labios permite identificar una sensación positiva acerca de la acción que realiza, es imprescindible rescatar el valor conceptual de los atuendos utilizados por la modelo femenina, la expresión amable de sus gestos se acompaña por un vestido y pose acordes a una actitud de benevolencia y protección por la criatura que sostiene y abraza con todo el brazo izquierdo. Cierta sensación de satisfacción se expresa no solo en el rostro, la modelo usa un vestido azul grisáceo que, a pesar de que sigue la tendencia del fondo, permite dar cuenta de las habilidades del pintor pues muestra pliegues y plases de una tela que cubre completamente los brazos de la modelo, se ciñe a lo largo de su torso y cintura y que se abulta en las caderas, rematada por la mano flexionada y colocada en esa parte del cuerpo, dado que la luz directa interviene en el primer plano del rostro de la mujer, las manos se perciben menos blancas aunque concuerdan con la tez expresada en la instancia principal. A pesar de que el vestido azul es la pieza central de su indumentaria, la modelo presenta otro elemento importante, un escote profundo de corte V, no queda claro si forma parte del mismo vestido o es una pieza independiente (dado su completo color blanco) no obstante, sirve como eje de alivio en cuanto las formas redondas, sus ángulos dan cuenta de un pecho poco voluminoso, la prenda se une con un moño casi a la mitad del cuerpo, todo en conjunto permite la descripción de una modelo con ciertas notas de picardía, seguridad y hasta hedonismo. Tanto el tocado como el escote, ambos con nudos, ilustran los pliegues de una tela suave como la sonrisa de la propia modelo.

Empero que la mayor parte de los retratos sostienen un nombre sugerente, como *La mujer con armiño* de Da Vinci, *La chica con la marmota* es particularmente significativa en cuanto no solo es la acción la que determina el nombre de la obra,

la forma en la que la figura femenina desarrolla la acción proporciona un punto de partida para la sensación general de positividad y alegría por parte de los espectadores. Historiadores como Haldane Macfall convienen en que Fragonard interviene de manera magistral en cuanto la expresión de emociones de la mayor parte de sus cuadros, la obra analizada en turno cumple así con dicha tendencia. La felicidad es parte inherente a la pintura, a pesar de que se cuenta con una sonrisa bastante tenue, los gestos, posturas y elementos, así como los colores permiten infundir una impresión de ternura, benevolencia y última instancia de emociones positivas a lo largo de todo el cuadro.

Haciendo hincapié en el último elemento por revisar, se menciona la presencia de una caja rectangular de madera de medianas medidas (se deduce el tamaño a partir de la longitud mínima de las manos de la modelo y del tamaño necesario para resguardar a la criatura), el objeto cuenta con una tapa entreabierta por la presencia de una pequeña marmota marrón que asoma su cabeza y pata frontal derecha, de primera mano se observa la sensación de dolor o sufrimiento del animal, mientras que su cuerpo permanece en el interior, la representación de la naturaleza se manifiesta como parte de una acción benévola que termina por detonar la felicidad de la joven niña que la sostiene con cuidado con todo su brazo diestro.

A través del ejercicio iconológico de una descripción exhaustiva, el presente apartado del proyecto se acerca bastante al nivel superior de análisis, en ese sentido, la interpretación Iconológica de la obra se prepara para ahondar en el significado y relación de la modelo, su acción y su acercamiento con la visión de felicidad que transmite a través de la benevolencia, la juventud, la naturaleza y la figura femenina. En última instancia, vale la pena recordar el valor histórico de la obra como parte de un movimiento intelectual y cultural, además de artístico. Fragonard y Greuze son entonces exponentes tanto del Rococó francés como de la misma Ilustración en toda Europa de finales del siglo XVIII si su interpretación se realiza a partir de una definición de felicidad propuesta por la literatura de la Ilustración.



Ilustración 25 Jean Honoré Fragonard, La chica con la marmota, 1770-1790 aprox., Acuarela y tiza sobre papel, 21.2 cm x 25.9 cm. Galería Albertina, Viena, Austria

Descripción de la obra visual particular (La carta de amor)

Expuesta en el museo metropolitano de arte de Nueva York, *La carta de amor* representa uno de los cuadros más significativos de Fragonard, no sólo porque es una de las pocas piezas que pueden entenderse desde su desarrollo histórico (datación y sitios de exhibición) sino porque es casi tan famosa como el cuadro insignia del artista (*El columpio*). El apartado del proyecto tiene la intención de hacer de la descripción de la obra un ejercicio detallado que dé cuenta de los elementos formales que sostienen al cuadro por sí mismo, atendiendo tanto sus generalidades como sus rasgos particulares. Al igual que la obra anterior, la pieza se distingue por ser una pintura de género fuera de lo común en tanto se observa una escena compleja, misma que ya ha sido trabajada entre los historiadores y teóricos del arte, la resolución más próxima indica que se trata de la representación una fémina que ha sido descubierta recibiendo una carta de su amante, a continuación, se añade la descripción completa.

Se muestra a una joven mujer de al menos una veintena de años en primer cuadro, sosteniendo un ramo de flores rosas con detalles de colores apagados asociados a la tierra con la mano izquierda mientras que con la derecha sostiene una carta presumiblemente de un amante, aparenta la intención de sorpresa y cierta vergüenza que se deja ver en su lenguaje corporal, indicado la intención de esconder el escrito. Con una mirada inquieta, el espectador puede apreciar un rostro con forma triangular, de rasgos finos y angulosos. La modelo, exponente de la nobleza o al menos de la clase acomodada, cuenta con ojos pequeños negros y brillantes inclinados hacia lo que parece ser alguien que la ha descubierto, la nariz y labios pequeños que esbozan una sonrisa nerviosa dan la sensación de un secreto de amor resguardado en su acción y corporalidad.

En cuanto al espacio, forma y color, la modelo se encuentra sentada, inclinada hacia la derecha, sobre un sillón azul sesgada sobre un escritorio repleto de hojas blancas procurando un equilibrio entre lo anguloso de los mobiliarios y facciones gestuales con el fondo, una habitación ampliamente iluminada cálidamente a través de una ventana circular, dando la apariencia de una escena mucho más natural de lo que

posiblemente fue.

La pintura de género representa un rostro de piel bastante pálida pero agradable (ya que se perciben tonos blanquecinos a pesar de la luz solar que entra de lleno en la modelo), la finura de sus facciones se acompaña por una frente pequeña que se agranda a través de un tocado alto de color blanco con arreglos rosas, mismo que permite un peinado limpio y elegante. Las orejas pequeñas se compaginan con un cuello adornado por un delgado lazo en que parece un ornamento con una cuenta, elemento alargado que termina afianzando una línea marcada en el inicio de su espalda. Tanto la tez blanca como el tocado de su cabello, así como la indumentaria que luce colores pastel blancos y azules (colores alegres) quedan expuestos de sobremanera a través de la luz natural del fondo cálido, en ese sentido, los tonos más oscuros del cuadro se encuentran en sus extremos puesto que son aquellos sitios en los que el sol no puede hacer mella.

En cuanto al vestido que utiliza, la modelo, la técnica de Fragonard se cristaliza en tonos pasteles, teniendo como base el azul y tonos blancuzcos que permanecen en el vestido largo con pliegues en codos y parte inferior del atuendo, mismo que se ve ensanchado por los pliegues, el corte y forma de la tela recuerda al tradicional vestido volante. Sobre la parte inferior, el vestido no deja ver ninguna parte de piel además de una pequeña parte de los hombros, el atuendo es tan largo que las sombras se apoderan del vestido en cuanto la tela pasa debajo del escritorio sobre el que está sentada la mujer.

Además del vestido, Fragonard se preocupa por el equilibrio entre la demás indumentaria proponiendo un ramo de flores, en su mayoría rosadas que sostienen un tono bastante parecido con el adorno de lazos rosas arriba del tocado expuesto sobre un peinado alto, a pesar de que la luz ilumina el castaño claro de la modelo, es posible distinguir su tono de cara tanto del tocado como el pálido de su piel. Por otro lado, vale la pena recordar cómo es que los tonos oscuros y menos cálidos del cuadro permiten la interacción con la modelo, acentuando su vestido, facciones y la sensación de sorpresa.

Continuando con el ejercicio descriptivo se rescata la presencia de un pequeño cachorro, animal que ejecuta un papel importante en la descripción de la secuencia escénica. Se trata de un ejemplar de raza no identificada, no obstante, lo más aceptado entre la teoría visual e histórica indica que se trata de un caniche blanco beige (raza predilecta de la nobleza durante el periodo de María Antonieta 1755-1793) se encuentra echado sobre el sillón sobre el que su ama es descubierta, bajo esa misma línea, se describe una actitud de guardia y recelo, por un secreto de amor o incluso por el aprecio a su ama. Como queriendo protegerla, el perro permanece echado pero alerta de la situación en la que se encuentra la amante. En todo caso, da cuenta de la naturaleza de la fidelidad y la presencia de distintos afectos en la imagen.

La galantería, el erotismo, hedonismo y felicidad, así como la propia lealtad figuran como parte del espectro positivo de las emociones humanas y animales, bajo ese discurso, la elegancia de la mujer recuerda expresiones propias de quienes guardan un secreto de amor, al mismo tiempo, lo erótico se hace presente en el pacto íntimo de la escritura entre amantes, es esta acotación la que le dota de título a la pieza, exponiendo así su relevancia, *La carta de amor* indica la exposición de emociones tanto en sus actividades previas como en el plano de sorpresa, por otro lado, es necesario recapitular en la sonrisa, la modelo denota el nerviosismo que se mantiene siempre vigente entre los amantes que se permiten experimentar deseo y el placer mutuo por medio de la compañía, aunque esta sea puramente de carácter escrito y no físico.

A manera de cierre, se recuerda un último elemento sujeto a descripción, al ser descubierta la carta de amor, la modelo parece indicar con sus manos la posibilidad de enterrar lo escrito en las flores recibidas, posibilidad vigente de acuerdo con la escena de primer plano. Exponiendo así la vigencia de idilio amoroso intenso y privado, lo que cobra mayor relevancia por medio de las múltiples hojas en blanco. El amor expresado como algo latente, con vida propia, que espera al futuro, a pesar de alejarse del plano puramente descriptivo y adentrarse en lo interpretativo, Fragonard indica con soltura cómo es que esas hojas aguardan el futuro de una relación pasional, feliz.



*Ilustración 26 Jean Honoré Fragonard, La carta de amor, 1778 aprox., óleo sobre lienzo, 83,2 cm x 67 cm
Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*

Propuesta interpretativa de los cuadros

Como una amalgama final, conciliando la reflexión descriptiva de las imágenes con el eje central de la felicidad como concepto, el subtema sostiene la intención de realizar un análisis que se sobrepone a las obras seleccionadas y las vincula con el movimiento cultural y artístico de la Ilustración por medio del periodo en sí, Fragonard (como personaje sujeto de historia propia) y sus implicaciones socioculturales reflejadas en los retratos. A pesar de que las piezas por sí mismas producen un rico producto histórico y artístico, el ejercicio iconológico permite la interpretación desde una visión mucho más completa, integrado diversas anotaciones respecto a la felicidad ilustrada bajo el escenario francés del siglo XVIII.

Entre el retrato y el Rococó, introducción al análisis Iconológico de Fragonard

Como se ha mencionado, tanto la Ilustración como el mismo Rococó, no son periodos históricos en sí mismos, sino más bien, expresan la afluencia de distintos autores, artistas o incluso, simplemente ideas que convergen bajo una misma directriz, en ese sentido, es posible encontrar, por ejemplo, artistas que encontraron plena producción durante el desarrollo Rococó pero que, sin embargo, no se ciñeron a su lógica o tendencia. Entendiendo la idea anterior, se recuerda a Fragonard como un autor Rococó, pero con afinidad a la felicidad ilustrada, su tendencia por reflejar el espíritu libre de hombre, la belleza expresada en la cotidianeidad y no sólo en los cánones de belleza real, así como su versatilidad pictórica y retratista (producto de una formación académica y no sólo aprehendida en talleres) se cristaliza en un personaje sensible, afectado por su entorno y circunstancias históricas particulares, hablar de su estilo, es entonces hablar no sólo del Rococó, sino de la Ilustración francesa, las fuertes emociones del hombre y su posibilidad de existencia en la pintura.

Sirviendo como introducción, la obra de Fragonard, incluyendo las obras seleccionadas para su análisis, se recobran elementos biográficos recopilados en textos de arte, por ejemplo, Handale Mcfall, retoma buena parte de la producción

artística de los principales pintores europeos del Siglo XVII y XVIII, desde su perspectiva reconoce el papel de las emociones en su producción visual, misma que sirve a manera de exponente de la academia francesa. Aclamados entre la comunidad artística y esteta por su benevolencia y sensibilidad los pintores franceses se generaron una fama entre los círculos nobles no sólo de su patria, sino también de otras monarquías.

El suyo fue un pincel ardiente; y lo usó con ardor; pero siempre lo encontrarás usando su tema, por travieso que sea, como la mera excusa para una gloriosa imagen de emociones. Tenía muchas cualidades de un pintor decorativo. De hecho, es a los franceses del siglo XVII y XVIII a quienes podemos acudir con seguridad en busca de cuadros que hacen que las paredes de un salón sean una delicia. A diferencia de los italianos, es agradable vivir con ellos.¹⁰⁶

De acuerdo con el autor, la mayor parte de las biografías de Fragonard, así como de su arte, coinciden en que pareciera que el Rococó fuera un movimiento estilístico diseñado para su propia personalidad, promoviendo un discurso visual dotado de sensibilidad, potencia y alegría, independientemente del trabajo que le fuera encargado. Es en esa tendencia que el autor es ampliamente solicitado para realizar trabajos personales (retratos) y ornamentales (incluyendo paisajismo y visiones alegóricas) pues se reconoce en él el talento para dar calidez, alegría y significado a este tipo de escenas, hasta entonces consideradas como poco valiosas e insignificantes frente a los entramados históricos, mitológicos o de intención moral. Recordando el origen histórico del movimiento artístico, el Rococó francés encuentra su inspiración no en la banalidad, sino en la intención por distanciarse del sufrimiento, el heroísmo trágico y la política, las escenas de carácter hedónico, alegría y calidez espiritual son aceptadas por su valor social en un contexto cultural cambiante. Son estos cambios de aceptación y necesidad sensible los que terminaron por detonar el potencial de Fragonard durante el Rococó, lo que al final, terminó por convertirlo bajo la visión de este trabajo de felicidad en un artista cerca de lo Ilustrado.

¹⁰⁶ Haldane Mcfall, *Fragonard*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág. 25.

El estilo pasional del autor tratado se sostiene a través de temas y escenas poco explorados anteriormente por otros géneros y estilos, la cadencia con la que el autor abraza la producción visual del Rococó, se afirma en alegres pasajes pictóricos que poco tienen que ver con el ejercicio político, la guerra o el sufrimiento heroico. Como parte de un movimiento estético, el Rococó se afianza en la mentalidad idealizada de un mundo mejor, De acuerdo como Remy Saisselin, el desarrollo armónico de la sociedad y la posibilidad de encontrar en la felicidad y las emociones, argumentos propios de la razón, es decir, la capacidad que tiene el movimiento artístico para representar la valía de las emociones frente a la razón (aunque es ésta la que nos consiente acceder a la felicidad) permite la coexistencia de cuadros felices con el ánimo intelectual del movimiento Ilustrado.

Los hombres del período de la Regencia no cometieron ese error. Su concepto de felicidad se construyó sobre ciertas limitaciones y se puede decir que el Rococó comienza con una serie de renunciaciones: a lo sublime, a la Grand Goût, a la ambición o al poder. El Rococó rechaza el heroísmo y la tragedia y el siglo XVIII es un siglo de pobre tragedia porque los hombres de la época no estaban dispuestos a adoptar una visión trágica de la vida. Así pues, fue una era de comedia ¹⁰⁷

Por otro lado, la visión particular del arte de Fragonard se nutre por medio del academicismo, además de contar con una intención casi natural por desarrollar cuadros de corte hedonista, pasional o emotivo, la demanda de la alta burguesía, así como de los nobles europeos provoca en las esferas artísticas e intelectuales la necesidad de afinar sus recursos estilísticos. De manera específica el retrato se convirtió en un elemento imprescindible en la formación pictórica formal, para mediados del siglo XVIII el propio Fragonard se había hecho especialista en este campo gracias a los esfuerzos propios y de antiguos maestros por desarrollar este rubro, en suma, la recurrente demanda por este tipo de arte se cristalizó en un pintor además de talentoso y versátil, experimentado.

¹⁰⁷ Remy G, Saisselin, El rococó como sueño de felicidad. *Revista de Estética y Crítica de Arte*, vol. 19, núm. 2 (invierno de 1960), Pág. 149.

En nuestra cultura se privilegia el sentido de la vista, mientras que la aproximación olfativa, táctil y acústica -los olores, las texturas y los sonidos- están totalmente proscritos. Lo que ha ocurrido es que la sociedad occidental ha privilegiado la distancia física y la mirada por encima de cualquier otro sentido, hasta tal punto que nuestras experiencias corporales están reducidas, en la mayoría de los casos al sentido de la vista.¹⁰⁸

La cita al trabajo realizado por Rosa Aksenchuk permite dar cuenta del apartado visual de Fragonard bajo la visión contextual de una cultura cambiante, no sólo en terreno literarios o gráficos, la visión de la imagen dentro de la Ilustración cobra sentidos distintos en escenarios que hasta antes del Rococó podrían parecer poco interesantes u oportunos. El paisajismo, las escenas de amor, las funciones ornamentales y la galantería forman parte de un discurso específico de Fragonard, que, si bien se ha sostenido bajo su característica versión versátil de su arte, es este movimiento el que lo acompañó en la última y más larga etapa de su vida, procurando encargos más personales, menos ambiciosos pero que fue la más feliz para él.

La identidad vacía de un “yo” ya no puede reposar en su simple adecuación de identidad, cuando se enuncia: “yo sufro” se implican dos yoes extraños uno al otro (pero que sin embargo se tocan). En este “yo sufro” escindido, un yo rechaza al otro¹⁰⁹

La resolución del autor por practicar un arte emotivo, de ornato por medio de los retratos, recuerda la perspectiva antropocéntrica propia del periodo Ilustrado, siguiendo esta lógica, los retratos terminan por convertirse no en representaciones de la realidad, sino más bien en la intención de los artistas y modelos por conciliar una visión ideal pero posible del mundo, su mundo. Luego entonces, los retratos permiten la existencia de un yo real que vive en la naturalidad y otro yo idílico que vive ahora en lo visual, expresando ambas emociones que confluyen y distancian al mismo tiempo.

¹⁰⁸ Rosa Aksenchuk, *La muñeca, simulacro y anatomía del deseo en Hans Bellmer*, en Revista Observaciones Filosóficas, N° 4, 2007, <http://www.observacionesfilosoficas.net/lamuneca.html>

¹⁰⁹ Nancy, Jean- Luc, *El Intruso*, Éditions Galilée, París, 2000 Traducción: Margarita Martínez, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, Colección Nómadas. Pág. 40.

La idea anterior se distancia de los melancólicos quehaceres artísticos de géneros como el histórico para darle cabida al sueño de felicidad en el Rococó francés, habiendo personas y situaciones que no siempre eran positivas pero que aspiraban a serlo. Aunque de principio el público que solicitaba este tipo de trabajos era exclusivamente noble o sumamente acomodado, la masificación del arte (proceso que iniciado con los primeros brotes del capitalismo, permite que no sólo la nobleza ostente piezas artísticas) permite que la última etapa artística de Fragonard se beneficie de diversos grupos sociales, burguesía, mercaderes, nobles e incluso cortesanos con deseos de comprar un cuadro o retrato.

A Fragonard personalmente no le prestó ningún servicio en particular. Su verdadero logro comenzó en la víspera de su muerte, cuando ella era una mujer desgastada y rota. Fragonard nunca tuvo ese contacto cercano con la casa real o sus favoritos salvo en el ocaso de su vida, contrario a su maestro Boucher.¹¹⁰

De acuerdo con la cita de Mcfall, mientras que la obra de su maestro más prominente (Boucher) fue apreciada y ampliamente solicitada por la monarquía francesa, Fragonard, en parte a su tendencia estilística y a su desarrollo como pintor, no sumas exorbitantes de dinero, cuando fue requerido con mayor frecuencia su auge y renombre habían decaído considerablemente. Aunque los retratos figuran como una buena perspectiva comercial para la mayor parte de sus coetáneos, la alegría y felicidad en este autor no parece haber sido decisiva para su futuro económico, no obstante, tanto historiadores como estetas coinciden en que permaneció fiel a este movimiento hasta el final de sus días.

En efecto, el retrato “autónomo” es el que “se organiza alrededor de una figura que es propiamente, en ella misma, el fin de la representación, con exclusión de cualquier otra escena o relación, de cualquier otro valor o meta de representación, evocación o significado [...], donde el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma.”¹¹¹

¹¹⁰ Haldane Mcfall, *Fragonard*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág. 27.

¹¹¹ Nancy Jean Luc, *La mirada del retrato*, Amorroutu, Buenos Aires Argentina 2006, Pág. 96.

En vano buscarás la inocencia afectada, la sensiblería ingenua, el sentimentalismo casto de Greuze en la obra maestra de Fragonard.¹¹² Mientras el primero de los autores analizados se somete al juicio de la enseñanza o moralejas por medio del arte (incluso en cuadros de estilo bien diferenciado) Fragonard es recordado por ser un completo sentimental, representa en parte el espíritu del Rococó en la Francia de la Ilustración. En ese sentido, la cita de Nancy permite explorar el reencuentro y la resignificación, tanto del modelo que se encuentra a sí mismo, pero en una visión idílica como con el espectador y el cuadro. El autor, a través propone sensibilidad y pasión como expresiones inmortales pero vivientes del retratado en un cuadro.

Interpretación de la felicidad desde la obra (*La chica con la marmota*)

La forma en la que el discurso visual es atravesado por las circunstancias históricas, sus preconcepciones teóricas y la visión particular, pueden llegar a determinar la forma en la que se logra una interpretación final de toda producción artística. El presente apartado tiene la intención de elaborar una reinterpretación de la obra "*La chica con la marmota*" a partir de una perspectiva enriquecida por el concepto de felicidad en la Ilustración. En ese sentido, se aprecia el objetivo final del trabajo, mismo que persigue a las imágenes y a los textos como un terreno fértil para la investigación histórica del arte.

Luego de la descripción formal de la obra, es preciso advertir los elementos más susceptibles a interpretación desde la felicidad, "*La chica con la marmota*", ciertamente hay rasgos dentro de la imagen que ofrecen mejor margen de acción para esta labor, por ejemplo, el mismo título de obra involucra tanto al sujeto como al contenido, pero no a la acción. La figura femenina, ataviada por una paleta de colores azules en su indumentaria expresa de primera mano la impresión de

¹¹² Haldane Mcfall, *Fragonard*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013 Pág. 25.

juventud y jovialidad en sus rasgos faciales, a menudo expresados como elementos naturales de los primeros años de vida, las emociones y sentimientos encontrados como positivos en la imagen devuelven al espectador casual y profundo una sensación alegre, no sólo a partir de sonrisas, sino a través de todo lo que envuelve a la pieza: composición, color y expresión.

Se atiende la posición y postura general de la modelo en el sentido interpretativo de desenfado, naturalidad y e incluso rebeldía, acompañada por una tenue sonrisa, la actitud de la chica remarca la seguridad con la que resguarda a una pequeña criatura bajo el brazo, de primer plano, se aprecia cómo las facciones amables de su rostro se combinan con el orgullo de realizar un acto bondadoso, incluso si esto no forma parte de la cotidianeidad o lo más usual, a pesar de que las marmotas, evidentemente, no son animales frecuentes de compañía, la niña rescata a un animal notablemente afectado en muestra de compasión, misma que la dota de felicidad, un acto bondadoso conduce a la felicidad.

Desde esa interpretación, se ahonda en el sentido de protección, la búsqueda del significado para la actividad desarrollada en la imagen termina por recuperar elementos propios del contexto histórico social propios a la Ilustración francesa en figuras femeninas, por ejemplo, la presencia de figuras naturales vivas resguardadas por el ser humano recuerdan el argumento antropocéntrico de la humanidad, mismo que le permite dominar pero incidir de manera positiva en todo el entorno de la naturaleza, desde un ángulo más particular con el retrato femenino, es necesario advertir cómo muchas de las mujeres de la antigüedad han sido dotadas de una carga afable y de resguardo. Un poco en el sentido de maternidad y benevolencia, la chica ejerce sus posibilidades de acción frente una criatura que la necesita, casi sin importar las posibles implicaciones negativas de sus actos.

A pesar de que, para el Siglo de las Luces, el rol femenino estaba acotado por una agenda de actividades determinada por la masculinidad, los elementos históricos advierten la lucha de las mujeres por cambiar lo que podían y no podían hacer, el atrevimiento y astucia que se convierte en felicidad ilustrado por la joven refiere a la sensación de felicidad que viene después de hacer lo correcto. En ese sentido, se recuerda la presencia de múltiples emociones en la imagen, un producto de otra, el

dolor como origen de la felicidad, la marmota, claramente adolorida, por no decir triste, es protegida por una niña en una pequeña caja, aun cuando no todo es felicidad en el cuadro, la sensación final, la interpretación final de la obra se afianza positiva.

A través de este ejercicio interpretativo de la imagen, *“La chica con la marmota”* se muestra como un posible exponente del retrato francés atravesado por el discurso de la felicidad en durante la Ilustración, en tanto que todo el cuadro gira en torno a la felicidad femenina alcanzada por un acto de piedad y benevolencia, no obstante, resulta imprescindible elaborar un esfuerzo final por entender a la imagen desde la definición de felicidad del Siglo de las Luces elaborado en el presente proyecto de investigación a partir del análisis artístico, histórico y literario.

En primera instancia se recuerda cómo es que la definición propia de felicidad usada para proyecto retoma elementos clave para su entendimiento e inserción en el campo histórico visual desde la literatura. La concreción del placer como algo positivo cuando es avalado por el terreno de la razón, la búsqueda del bienestar (felicidad) personal como algo significativo para la vida, así como el reconocimiento de la naturaleza humana, entendida como de orden superior con respecto al resto de la realidad (principio antropocéntrico) misma que no olvida la presencia de emociones, pasiones e irracionalidad. La propuesta plástica de Fragonard se reconoce como un sitio propicio para reflexionar acerca del papel de las figuras femeninas a partir de la felicidad ilustrada.

La interpretación y reinterpretación de la imagen atiende, al ejercicio del placer, el resguardar a la criatura dentro de la caja expresa cómo la chica, a través del sentido del deber de protección y de benevolencia encuentra la felicidad, misma que se logra expresar incluso después del proceso racional que involucra una actividad poco usual. En otras palabras, la pintura se entiende como la posibilidad de encontrar gozo y felicidad por medio de la benevolencia y resguardo de la vida a pesar de las posibles consecuencias o situaciones adversas, alternativa que cobra significado y valor por medio de la figura femenina, explorando la idea de lo que puede y no puede hacer una niña de mediados del siglo XVIII.

El sentido del bienestar personal elaborado a partir de la literatura permite el reencuentro de la modelo con los otros, es decir, la pintura permite identificar e interpretar cómo es que la práctica de actividades en beneficio no sólo de otros seres humanos, sino también de otros seres vivos, propicia el acceso a un estado de conciencia pleno. De nuevo, la perspectiva positiva que emite la niña se acepta como alegría devenida del sufrimiento. La idea del bienestar colectivo que se gesta en el Siglo de las Luces se puede representar tanto en la literatura, como en este caso, en el retrato.

Como argumento final con respecto a la interpretación, se atiende directamente a la naturaleza del hombre, el significado de la "*La chica con la marmota*" a partir del concepto de felicidad en la Ilustración se completa gracias a la noción de naturaleza del hombre. En este caso, la modelo femenina cobra relevancia, tanto por la actitud de la chica como por el origen de esta. Mientras que el posible encuentro, rescate y resguardo de la criatura se entiende como algo casual o espontáneo, como una escena previa de la pintura del retrato en sí, Fragonard extiende esa sensación primera hasta la felicidad y orgullo del plano analizado, es decir, el significado de las emociones como un paso previo a la felicidad, algo "natural en el hombre" misma que puede ser conservada o abandonada una vez que se presenta el momento de choque con la racionalidad, recordando que la felicidad más completa se afianza en un camino de virtud y razón.

En suma, la literatura seleccionada y el análisis iconológico permiten interpretar los posibles significados de "*La chica con la marmota*", describiendo al retrato como una oportunidad para explorar el afecto y la benevolencia del ser humano frente a otros seres vivos, la capacidad que tiene la mujer (y el hombre como especie) para proteger a aquellos que sufren y las posibilidades de bienestar y plenitud que devienen de hacer lo correcto. La transformación del dolor en felicidad a partir de nuestros actos, quizá, son estas las razones por las que, tanto el espectador casual, como el espectador especializado se mantienen positivos después de la lectura del cuadro.

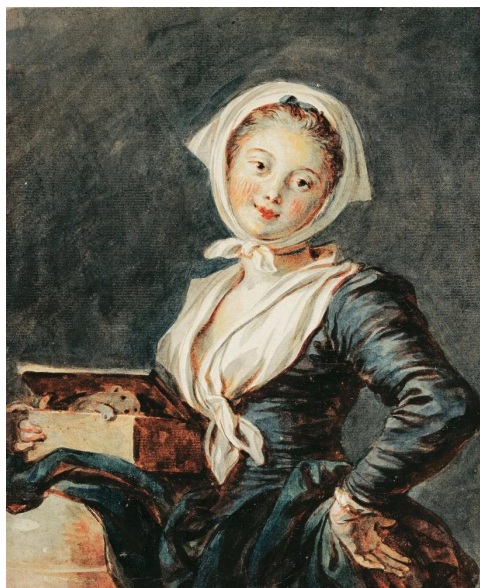


Ilustración 27 Jean Honoré Fragonard, *La chica con la marmota*, 1770-1790 aprox., Acuarela y tiza sobre papel, 21.2 cm x 25.9 cm. Galería Albertina, Viena, Austria.

Interpretación de la felicidad desde la obra (*La carta de amor*)

Como parte de las obras insignia de Fragonard, “*La carta de amor*” figura dentro de un escaso portafolio de cuadros registrados del artista cuya historia se encuentra documentada, en ese sentido, es relativamente sencillo encontrar aproximaciones tanto históricas como puramente artísticas acerca de la escena que transcurre en el retrato, no obstante, al añadir el concepto felicidad, como elemento previo a su interpretación, se abren nuevos horizontes discursivos, mismos que cumplen con el objetivo del presente apartado, abonar al entendimiento de la imagen desde una mirada alternativa, misma que procure el enlace de la literatura con las expresiones visuales por medio de su composición emotiva y positiva.

De primera mano, la obra propuesta para el análisis “*La carta de amor*” se reconoce bajo una concepción artística un tanto más compleja con respecto a lo anteriormente trabajado, tanto en su ejecución como en los posibles ángulos de interpretación, los elementos de hedonismo, erotismo, pasión, amor, completan el eje central de positividad al que se ciñe la felicidad como concepto anterior a la interpretación. Luego entonces, la obra se presenta como una propuesta gráfica rica en cuanto a reinterpretaciones y elaboración de discursos alternos.

A manera de preámbulo, se establece el valor conceptual de la juventud, el primer plano de la imagen muestra no sólo a una joven mujer, sino a una amante, una novia que entre una pequeña sonrisa y asombro por ser descubierta es atrapada en lo más íntimo de su habitación sosteniendo una carta de amor junto a varias hojas en blanco, lo que propone esfuerzos para transmitir el amor entre personas que sostienen lazos afectivos. La postura, así como la gesticulación de la modelo, sus ojos e incluso el animal de compañía que la corteja invitan a pensar la escena como un evento sorpresivo, altamente sensible. El cuadro determina una sensación de hedonismo, sorpresa y amor, afecto encontrado que se enmarca por una carta de amor sostenida por una mujer que pareciera observarnos con cierto recelo, pero sin llegar a sentir tristeza o angustia.

El erotismo presente en la imagen escapa a lo habitual, en tanto los elementos formales de su descripción son poco relevantes (cuello expuesto y algunas notas de rubor y luminosidad), no obstante, la modelo esboza pasión, a menudo retocando los rasgos finos que debería tener la nobleza, el cuadro expone la intimidad de la conexión entre sujetos de afecto. El desdén, la paleta de colores, la posición de las manos sosteniendo la carta y las flores, todo confluye en la elaboración de un posible significado: se interpreta que la modelo precisa un esfuerzo por ocultar de manera discreta la carta de amor que su novio ha escrito. Enterrar las líneas entre el ramo de flores al ser descubierta, esa parece ser el acercamiento más cabal con la obra.

Se menciona la interpretación de otro elemento clave en la obra que termina por reforzar la afirmación anterior: el animal de compañía. Un pequeño perro (posiblemente caniche por su popularidad entre la nobleza francesa del siglo XVIII) se muestra sorprendido, en una posición de protección para su ama, se sobreentiende entonces que el retrato tiene la intención de comunicar que la modelo ha sido sorprendida en medio de un acto de amor, la intimidad que resguarda pasiones, emociones y hedonismo se ve coartada por la intrusión del espectador.

En cuanto a significado, el presente proyecto alude a las múltiples facetas de los afectos y cómo es que estos intervienen de diferente manera en los sujetos. Alegría, sorpresa, enojo y protección, todas estas emociones y sensaciones se presentan en un cuadro que, a manera general, transmite positividad, se trata de un cuadro emotivo, en donde se pueden interpretar diferentes afectos, el de una pareja por su novia, una modelo que debate entre la felicidad, el asombro y la sorpresa por ser descubierta y una mascota que representa, al igual que la carta una conexión sentimental. La literatura adscrita a la Ilustración permite identificar el significado de la lealtad y el amor, no sólo entre un perro y su ama, sino también en el pacto de intimidad que existe entre novios por medio de una carta.

En ese sentido se rescata otro eje interpretativo, el juego de luces y sombras en compañía de los elementos que completan la imagen, en concreto se toman en cuenta dos en particular: las hojas en blanco y las flores como concepto recurrente en el retrato, mismo que se recuerda como idealización del evento y modelo.

En primera instancia, la teoría del color permite intervenir el juego visual de Fragonard y caracterizarlo como parte de una perspectiva positiva, los colores cálidos y casi dorados dispuestos por el artista terminan por reconfortar la observación de la pieza en su generalidad, por otro lado, la casi inexistencia de sombras o colores oscuros refuerzan la sensación alegre y animada de *“La carta de amor”*. Las hojas en blanco no sólo representan un juego entre futuras cartas para su amante a manera de contestación para lo ya recibido, sino que adquieren significación como un pacto de reciprocidad afectiva, mismo que se expresa en el animal de compañía, en una lógica en la que se recibe porque se da afecto. Las flores, por otro lado, apelan a la vida y el movimiento entre la realidad.

A manera de cierre, se hace hincapié en la perspectiva literaria e histórica que permite dar cuenta de la interpretación propia de la imagen desde la felicidad, en ese sentido, se recuerdan las sensaciones positivas en un campo semántico (amor, alegría, pasión, felicidad, placer, etc.), bienestar y desarrollo personal y naturaleza del hombre.

La forma en la que juegan las pasiones, en este caso amor, con el ejercicio de la literatura (actividad que exige racionalidad para comunicar aquello que esboza nuestro corazón) toma partida de la idea clásica ilustrada que prioriza las emociones si están pensadas por un momento racional. En otras palabras, existe racionalidad en las pasiones y el amor, en la alegría y la excitación siempre que se tenga la intención de comunicar algo al otro. La concreción de una experiencia placentera a partir de la lectura del otro.

En cuanto al bienestar personal y la naturaleza del hombre, el cuadro de Fragonard es reinterpretado para apelar a no sólo a los afectos, la sorpresa y las emociones, sino a su posicionamiento como parte de la naturalidad de lo vivo. Es decir, el autor parece tener la intención de comunicar cómo es que la literatura y los sentimientos cobran parte de la vida en el sentido de su movimiento. Desde las flores y los perros, las cartas y los secretos, hasta los amos y los novios tienen la oportunidad de manifestar su existencia por medio de los afectos, de la imagen y de la interpretación del espectador. El mensaje interpretado de la imagen corresponde a determinar que no sólo los hombres pueden vivir y amar, pero ciertamente, la modelo indica cómo el hombre tiene mayores posibilidades de transmitir esos afectos pues es una capacidad natural, el hombre vuelve naturalmente a la búsqueda del amor y felicidad.



Ilustración 28 Jean Honoré Fragonard, La carta de amor, 1778 aprox. Óleo sobre lienzo, 83.2 c m.x 67 cm., Metropolitan Museum of art, Nueva York

CAPÍTULO IV Comparación plástica Fragonard y Greuze

La noción de comparación entre autores establece las bases para identificar la presencia de felicidad como concepto establecido a partir de las obras literarias seleccionadas en mayor o menor grado, en ese sentido, las biografías analizadas, así como los documentos que hablan sobre interpretación, sentido y teoría estética determinan que figura de Fragonard como el exponente del Rococó Francés, de la emotividad y lo pintoresco, por otra parte, se reconoce a Greuze como un artista versátil tan talentoso en temas serios como en retratos y escenas de vida cotidiana. El presente apartado tiene la intención de afianzar el recorrido del concepto de felicidad por medio de una comparación interna, no entre autores, sino más bien, a través de las pinturas que se caracterizan por figurar en el concepto de la felicidad que se ha construido con base en la literatura y las piezas que parecen estar más alejadas de la categoría. En suma, se pretende ilustrar cómo es que la producción de Fragonard y Greuze se aleja o se acerca según sea el caso, al concepto de felicidad enriquecido por la literatura. Los cuadros pueden entenderse más o menos felices cuando son interpretados por esta relación.

Comparación en la pintura interna, Fragonard

La forma en la que Fragonard recupera las emociones, sus pinceladas suaves, el dibujo correcto, así como el habitual acompañamiento de escena (procurando el equilibrio entre el modelo y su contexto) permite vislumbrar una práctica gráfica cargada hacia la emotividad, por ejemplo, más allá de la agri dulce nostalgia que provoca, *“El recuerdo del amor”* figura como una obra tanto abierta a reflexión como sentimental, como hemos visto, el amor puede ejercer una potente orientación hacia lo positivo, provocar placer y alegría. No obstante; el cuadro se interpreta como el amor perdido, aquello que ya no es y termina por ser solamente los restos de lo que fue una vida mejor. El cuadro se aleja de la felicidad en tanto la modelo, la paleta de colores, incluso el animal de compañía transmite la fría sensación de nostalgia,

como si hubiera pocas esperanzas de recobrar lo perdido. El amor juega un doble papel entre la causa de alegría, pero también del dolor y la tristeza. El discurso de la Ilustración, en todo momento advierte los inconvenientes de no encausar las pasiones bajo un ejercicio de racionalidad, sin embargo, tal como lo vemos en el cuadro, la razón puede verse superada por la naturaleza humana, vivir y sentir de primera mano las emociones, incluyendo las negativas. Esta inferencia se realiza a través de la consideración de la paleta de colores, estudios previos con respecto a la figura femenina del periodo, el estudio de la academia y el trabajo de lectura visual con animales.



Ilustración 29 Il Jean-Honoré Fragonard, “El recuerdo del amor”, 1775, Óleo sobre tabla, 25cm x 19 cm, Wallace Collection, London, Inglaterra

“*La lección de música*” figura dentro del escenario histórico más prominente en cuanto se desarrolla la biografía de Jean Honoré Fragonard indica el cambio significativo que hubo en la producción plástica del autor después de haber visitado Holanda. No se sabe si fue a los Países Bajos poco después de su matrimonio; repentinamente, parece haber empleado el pincel como si se hubiera topado con buenos ejemplos de la escuela holandesa. “*La lección de música*” en el Louvre es una de ellas, y la influencia holandesa es más marcada.¹¹³ En cuanto su

¹¹³ Haldane Mcfall, *Fragonard*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág. 13.

interpretación y desarrollo discursivo en la felicidad ilustrada, se menciona cómo es que la felicidad, aun bajo el ejercicio intelectual y emotivo proporcionado por la música, sólo forma parte de los distintos escenarios y dimensiones que pueden acercar al hombre a un estado de desarrollo, bienestar y plenitud. Así, las emociones, incluyendo a la felicidad, pueden ser expresadas en cartas, acciones de protección, enseñando y aprendiendo música.



Ilustración 30 Jean-Honoré Fragonard, *La lección de música*, 1769, óleo sobre lienzo, 121 cm x109 cm
Localización: Museo del Louvre, París, Francia.

A pesar de que la sonrisa representa un claro distintivo para considerar una interpretación feliz, positiva de la obra, “*La estudiante*” refuerza el discurso anterior, con la “*La lección de música*”. El cuadro se puede entender bajo una de las máximas del discurso de la Ilustración francesa del siglo XVIII, el conocimiento y la razón como mecanismo innegable para el acceso a un estado de conciencia superior. La felicidad verdadera alcanzada no solo a partir de las experiencias, emociones y

sensaciones instintivas básicas, sino a través de una práctica intelectual mediada por la razón. Resulta interesante ahondar en las posibilidades históricas en donde las mujeres, tal como la modelo del cuadro, acceden a prácticas culturales como la lectura y aún más, empiezan a ser retratadas de esta manera. Con una paleta de colores pastel; además, un dibujo que promueve sensaciones agradables, una gran luminosidad y la práctica de la lectura en la casa de los más ricos.



Ilustración 31 Jean Honore Fragonard, L Etude. (1732-1806). Óleo sobre lienzo, Museo de Louvre, París, Francia.

La interpretación del cuadro permite explorar las circunstancias de los cambios culturales permeados por la Ilustración, mismos que terminaron por redefinir los roles de género de la época y con ellos, las alternativas para que hombres y mujeres logren la felicidad. Desde un punto de vista formal la vestimenta de la modelo recuerda no tanto a la indumentaria francesa noble, sino más bien a la inglesa, en suma, los cambios culturales vividos durante el Siglo de las Luces afectaron en buena medida a toda Europa, no sólo a París.

Al respecto, uno de los cuadros más importantes en el ejercicio plástico de Fragonard por medio de acercamiento histórico. Luego de un par de años de formación con Boucher, con ese gran interés que siempre tuvo en los esfuerzos y el bienestar de la juventud, y en particular de sus propios alumnos, instó al joven a competir por el Prix de Rome, señalando a él las ventajas de ganarlo. A los veinte años, sin ser alumno de la Academia, Fragonard ganó el codiciado premio con su “Jeroboam sacrificando a los ídolos”.¹¹⁴ Una pintura histórica según su biografía.



Ilustración 32 Jean Honoré Fragonard, Jeroboam sacrificando a los ídolos, 1752, óleo sobre lienzo, 111cm x 143cm, Escuela de Bellas Artes, París, Francia

Como se puede interpretar, la pintura de Fragonard surge en primera instancia como parte del ánimo moral, su estilo se afianzaba como parte de las enseñanzas que debería considerar todo ciudadano francés del siglo XVIII, en ese sentido, el cuadro recuerda cómo es que existe una clara distinción entre los temas históricos y los banales o de vida cotidiana., No obstante, queda claro que el discurso de la felicidad, al ser polifacético, se encarga de retomar uno u otro derrotero. El cuadro de Fragonard representa su enérgica exuberancia al tiempo que permite identificar el valor moral del sacrificio frente a un orden superior, como si formara parte de la identidad asumida por lo que debe ser un hombre verdaderamente pleno, sabio.

¹¹⁴ Haldane Mcfall, *Fragonard*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág 18.

Si bien la idea general acerca de la pintura Rococó es atendida desde su carácter de banalidad y frivolidad, es necesario advertir que como en todo, los gustos populares y de figuras influyentes terminan por condicionar nuestra realidad acerca de las preferencias e importancias. Bajo este razonamiento el tema histórico pudo ser más apreciado por la academia que buscaba un cambio de aires con respecto al antiguo régimen (previo a la Revolución francesa) mismo que era asociado al Rococó, es quizá esta la razón de su desvalorización.

Comparación en la pintura interna, Greuze

Hacia finales de su vida, Greuze, al contrario que Fragonard, sufre de primera mano los estragos del XVIII, a pesar de ser reconocido como uno de los pintores franceses más acaudalados, su fortuna alcanza abruptamente a su fin. Motivo por el que entregaba pinturas en tiempo récord. Su sensibilidad parece estar en tela de juicio, sin embargo, su estudio biográfico advierte su nulo abandono hacia la calidad, la sensibilidad y, sobre todo, el ánimo que participa de lo banal en los retratos para contribuir al arte desde otros géneros, procurando la esperanza, el amor y un discurso positivo en la mayor parte de sus obras. En ese sentido, y bajo la información biográfica disponible, "*La chica con las palomas*" se interpreta como una de las piezas más hermosas, gentiles y alegres del autor, mostrando cómo es que la naturaleza humana, al menos durante los primeros años aporta a la búsqueda del sentido de felicidad por medio de la inocencia. Es un ejemplo típico de los ojos que Greuze nunca se cansaba de pintar, grandes orbes inocentes con un brillo que sugiere la inocencia de la protagonista. Los húmedos labios entreabiertos que también encuentras [sic.] en la mayoría de sus cabezas de niña. El destacado esquema de colores es particularmente feliz incluso para Greuze.¹¹⁵

¹¹⁵Alys Eyre Macklin, *Greuze*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág. 15.



Ilustración 33 Jean Baptiste Greuze, Chica con palomas, 1799, óleo sobre panel de caoba, 70cm x 58.8 cm, Wallace Collection, London, Inglaterra.

La cita acerca de su producción transita en un estudio biográfico que permite identificar un trabajo particular, la idea de felicidad es realzada no solo a partir de sus característicos juegos de colores, sino también en la modelo y el simbolismo detrás de la paloma, una referencia que en algunos casos se asocia a la libertad y la paz.

En contraposición a la idea de felicidad anterior, el discurso emotivo de Greuze se complementa con escenas como la de *“La maldición del padre”*, de nuevo recordando la figura literaria del padre como modelo a seguir, juez social y conocedor del mundo, protector de la familia. En este sentido, la felicidad no sólo puede ser interpretada como un estado de conciencia que se ciñe a la razón en el padre como autoridad, la pieza reconoce como la felicidad y alegría pueden ser perdidas, la desobediencia y el castigo como preludio a la tristeza reinterpretan las formas tradicionales con las que se puede apreciar el cuadro. La profundidad de esta obra se establece mediante el razonamiento de que no cualquier cuadro representa felicidad a pesar de, por ejemplo, mantener a una modelo sonriente, es necesario apreciar elementos aledaños a una sonrisa para atribuir esta característica, por ejemplo, el análisis de contenido general, los colores e incluso, una interpretación del significado y objetivo de la imagen.



Ilustración 34 Jean Baptiste Greuze, *La maldición del padre o el hijo ingrato*, 1777, óleo sobre lienzo, 130cm x 162cm, Museo de Louvre, París Francia.

Desde una postura formal, la descripción del cuadro permite identificar cómo Greuze se preocupa más por el escrutinio en los detalles que en la naturalidad de la escena, lo que le vale una crítica negativa de esta obra en cuestión: Es una de sus peores producciones. Obsérvense las actitudes y los gestos teatrales, los ropajes demasiado arreglados, etc., de los actores en esta exagerada escena, que en la vida real transcurriría en un desorden informe y en una tosca confusión.¹¹⁶

La forma en la que el placer y el hedonismo atraen la felicidad (felicidad incompleta diría la literatura de la Ilustración) cobra sentido en una de las máximas obras de Greuze, aunque no se encuentra fechada, "*La lechera*" contribuye a la construcción del presente proyecto a partir su aportación al sentido de bienestar y satisfacción personal, estados eminentemente positivos. La interpretación del cuadro identifica elementos distintivos como la sonrisa burlona, los ojos, definidos y la sensualidad característica del estilo. se puede considerar como la más representativa de las obras de Greuze. La pose afectada y la sonrisa boba, la falta de adecuación y el sobre arreglo del vestido, son tan característicos del pintor como la perfecta gracia del conjunto, la deliciosa coquetería de la actitud, la redondez con hoyuelos de la

¹¹⁶ Alys Eyre Macklin, Greuze, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág. 19.

forma y, sobre todo, el brillo en los ojos claros y el exquisito florecimiento de la carne.¹¹⁷ La sensualidad y el placer ostentados por una figura femenina que se encuentra en estado de gracia, expresado en su orgullosa postura y vestidos luminosos, la felicidad obtenida a partir de las emociones, a través de la virtud, el éxito o la gloria de victoria. En palabras de la Macklin, la carne en el sentido que alcanza la alegría y plenitud.



Ilustración 35 Jean Baptiste Greuze, La lechera, 1725-1805 aprox. óleo sobre lienzo, 106 cm x 86 cm, museo de Louvre, París, Francia.

¹¹⁷ Alys Eyre Macklin, Greuze, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág. 39.

Como eje de clausura, la obra “*El pájaro muerto*” de Greuze se interpreta como un ejemplo de cómo es que las pinturas se alejan o acercan al concepto de felicidad elaborado desde la literatura (y de la alegría en sí) por medio de su contenido formal, pero también de su entendimiento y significación. Naturalmente, el periodo ilustrado reduce a un páramo sombrío todo aquello que tiene que ver con la ausencia de vida, no obstante, no sólo el ave muerta identifica al cuadro como triste, la inocencia que el autor plasma en el retrato de una niña y su pérdida resulta desconsoladora.



Ilustración 36 Jean Baptiste Greuze, El pájaro muerto, 1765 aprox. Óleo sobre lienzo, museo de Louvre, París, Francia.

Si bien se entiende que existen diferentes maneras de vincular una pieza con la consecución de la felicidad (la felicidad acotada desde la literatura de la época) se reconoce que no todo puede ser feliz, bajo el argumento de que no todo lo que produce Greuze es alegre, se menciona que “*El pájaro muerto*” introduce al espectador una sensación de tristeza y amargura por una escena a la par de posible, lúgubre. Sobre su acercamiento a estos temas se dice: “La delicadeza del

pequeño rostro afligido está más allá de los elogios, con las lágrimas brotando bajo las pestañas caídas y una boca que parece temblar bajo el movimiento de la sombra que juega a su alrededor.”¹¹⁸

Conclusiones y reflexiones finales

El significado del retrato femenino durante la Ilustración

La belleza y gentil sensación de alegría que generalmente se transmite en el primer encuentro con las figuras femeninas en los retratos es percibida por la audiencia como algo positivo. A menudo los espectadores casuales retienen la perspectiva afable del ser humano a través de su representación con las mujeres. Más aún, cuando se integran en un contexto histórico de retrato, como una suerte de historia de vida que integra la idealización; no obstante, no se puede reducir lo femenino en el retrato a algo simplemente feliz. La pintura de un retrato femenino advierte en su mayor parte la intención de perpetuar, dejar para posteridad una parte de la vida de la modelo que es, precisamente, digna de ser immortalizada. Recordando preguntas detonantes para el estudio; ¿Quiénes y qué eran las mujeres para la Ilustración? ¿Qué estaban representando los pintores cuando realizaban un retrato? La presente conclusión integra estas interrogantes para darles cierre en un razonamiento final.

Pensar en la Ilustración como un movimiento intelectual que marcó lo artístico más que como un periodo histórico definido por su temporalidad permite una comprensión del retrato femenino como una expresión y representación gráfica de lo culturalmente posible; en ese sentido, los rápidos cambios sociales y económicos permitieron a modelos y artistas reencontrarse en nuevas perspectivas y dimensiones situacionales, mismas que favorecieron el empoderamiento y enriquecimiento intelectual de minorías emergentes. Se concluye que el retrato femenino de la Ilustración es más que una obra de arte o una manera de expresar el poder adquisitivo a través un ornamento personal, es posible definirlo como un

¹¹⁸ Alys Eyre Macklin, Greuze, Crescent Moon Publishing, New York, 2013. Pág.26.

espacio gráfico que permite la interpretación histórica de figuras g, en un contexto cultural prominentemente cambiante. El retrato de la femineidad procura a la Ilustración como la huella de la búsqueda de la felicidad por medio del encuentro de nuevos roles, sitios e inteligibilidades para el artista, la mujer y la cultura. En otras palabras, un testimonio histórico de las aspiraciones de un grupo social constituido como imagen, mismo que puede adoptar la forma de una aristócrata, un par de amantes o incluso una niña y su mascota.

*La Literatura acerca de la felicidad como perspectiva para el análisis
Iconológico*

A pesar de que la intención inicial del estudio era realizar un ambicioso recorrido por diferentes periodos históricos que persiguiera el concepto de felicidad por medio de la selección de obras artísticas representativas, el proceso de delimitación natural, así como las posibilidades y recursos del investigador terminaron por centrarse en el ejercicio a un análisis Iconológico de cuatro retratos femeninos adscritos al movimiento intelectual y artístico de la Ilustración, no obstante, la intención por integrar a la felicidad como eje de interpretación nunca fue dejada de lado, bajo esa premisa, la literatura surge como propuesta teórica para acotar una categoría que de primera mano, escapa a lo operacional.

A medida que el trabajo de investigación se acercó a la historia del arte, fue posible observar cierto grado escrutinio en cuanto a técnicas y herramientas susceptibles a su uso interpretativo en el marco de las imágenes planteadas, la literatura generada durante el mismo periodo permitió el encuentro entre pintura y letras. Como un espacio artístico e histórico, la definición de felicidad encontrada en la literatura escogida sirvió como foco de análisis para el trabajo Iconológico, encontrando en las obras, aquello que previamente fue definido como felicidad. En ese sentido, fue posible realizar una comparación interna entre cuadros, en otras palabras, la felicidad se hace más o menos presente a medida que la interpretación iconológica se completa.

A manera de reflexión final, la literatura seleccionada para la delimitación del concepto de felicidad sirvió como una potente herramienta de análisis para la construcción de las cuatro diferentes interpretaciones iconológicas, ejercicio que se tradujo en nuevos derroteros para su estudio, propuestas alternas a lo que convencionalmente se encuentra en estudios históricos del arte bajo un formato más tradicional.

La felicidad a través de los pinceles de Greuze

Continuando con las conclusiones y reflexiones finales, se precisa la pertinencia y necesidad de exponer los encuentros discursivos que tuvo el proyecto de investigación a la hora de entender al artista en turno bajo la perspectiva brindada por la felicidad. Tanto el *Retrato de una Madame de Courcelles* como *Niña con las manos juntas* representaron la estrategia representación que sostiene el análisis iconológico, mismo que se nutrió de una noción maestra de felicidad. Recordando la definición se menciona que es un concepto que incluye a las pasiones, los placeres y las sensaciones que se distingue y reconoce por la continua, repetida y prolongada presencia de bienestar. Obedeciendo a la normativa moral cambiante y se comprende bajo diferentes escenarios y modelos. A manera de cierre general, la felicidad a la que alude Greuze en las obras seleccionadas transcurre de manera diferente, desafiante, propone un concepto capaz de ser expuesto por diferentes modelos y situaciones. Juventud y madurez, en apariencia antagónica encontraron una visión positiva por medio de la pintura. Entrelazaron felicidad literaria y pictórica.

Retrato de Madame de Courcelles

Expresar en un par de ideas lo encontrado en un proyecto de análisis de imagen convertido en tesis se reconoce complejo, no obstante, *El retrato de Madame de Courcelles* concedió, como un campo fértil de interpretación, el entendimiento de la literatura expresado en los términos particulares de su particularidad. El tiempo que pesa, pero no solo concede tristeza, una suerte de negligencia por abandonar la

juventud expresada en el maquillaje, los colores y las flores. La pintura, hacia el final del trabajo, recordó la forma en la que las mujeres fueron representadas frente al paso del tiempo, la relación entre la felicidad y juventud, así como los elementos propios a una mujer aristócrata, la elegancia y delicadeza como contraste. Sustancia de felicidad que puede alejarse, así como reencontrarse, cosas que se perdieron con el tiempo, pero enuncian también todo lo que se sostuvo. Fundamentos de una felicidad idealmente imperecedera pero que sólo se logra en la imagen donde el instante representado no transcurre, ni envejece, ni se enfrenta a la muerte.

La nobleza y sensación de una vida acomodada se interpretaron en el análisis Iconológico una sensación de ideal de refinamiento, postura y belleza, elementos que no se encuentran en conflicto directo con la vejez o el pasar del tiempo. Ciertamente profunda, el retrato, en términos de significado, completó un discurso histórico en el que desde el siglo XVIII, o incluso antes, la mujer es vista, idealizada y retratada bajo un estándar bastante complejo, trata de ser todo a la vez. Los conceptos de recato, erotismo, maternidad, jovialidad, refinamiento y sensualidad terminaron por ilustrar una carga importante para las mujeres de la época, no obstante, las posibilidades culturales y sociales del periodo, así como el contexto histórico del cuadro permiten concluir en que el cambio representó retos y oportunidades para la constitución de cuadros y mujeres con la opción de acercarse a situaciones felices.

Además de una felicidad imperecedera y una nueva visión de lo que significa ser mujer, el cuadro presenta de forma clara las repercusiones de un proyecto idealización doble, primero de la modelo en el cuadro y luego de lo que la sociedad aspiraba a ser, en suma, una modelo parisina perteneciente al Siglo de las Luces se sostiene en un continuo discurso por ser socialmente aceptada, alternando entre la sensualidad y el erotismo. El recato, la sensualidad, el deber ser y el orgullo aspiracional frecuenta el entendimiento de la imagen. La interpretación de lo que se puede ver en el cuerpo de la imagen recordó por momentos a la situación contemporánea de la mujer, lo que nos llevó a considerar que la idea de feminidad ha sido, según la imagen, producto de múltiples voluntades, muchas veces ajenas al interés de cualquier modelo.

Niña con manos juntas

Con respecto a la segunda ilustración de Greuze, *La niña con manos juntas*, se advierte cómo fue posible encontrar desde una primera impresión, el concepto de felicidad expuesto. El cuadro remarcó la línea entre la felicidad poco procesada y de primera vista identificable en las sonrisas y el análisis profundo y concienzudo detrás de la iconología. A pesar de que la idea ya había mostrado ciertos vestigios con la imagen anterior, el cuadro llegó a exponer de buena forma como es que existen diversas formas de felicidad y como estas interactúan con el concepto original propuesto. La literatura como punto de partida tomó su lugar en cuadro a través de las pasiones y el anhelo, la juventud, esperanza e historicidad de una niña que sostiene una de las máximas representaciones de fe.

A través del recuento de preguntas detonantes para el análisis iconológico de la obra, se menciona la siguiente interrogante; ¿En dónde se encuentra la felicidad (como concepto) al interior de las pinturas seleccionadas?, de manera concluyente, aunque no cerrada a debate, la pintura enfatizó la potencia metodológica de la búsqueda de relaciones y directrices entre literatura, historia y la pintura francesa de la Ilustración. El propio cuadro, tanto en su ejecución como en su interpretación final en el estudio, propuso la existencia de múltiples dimensiones analíticas, mismas que convergen y comulgan con la definición de felicidad propuesta por el estudio. En otras palabras, la existencia de varios tipos de representación y expresión de la felicidad, *La niña con manos juntas* permitió observar diferentes rasgos en los que el concepto propio del proyecto es aplicable, fortaleciendo el estudio. La niña con manos juntas proporciona entonces una sensación de espiritualidad, que se extiende más allá de la persona, recordando una parte vital de nuestra naturaleza y lógica en la fe.

La niña con manos juntas expresa de manera directa el efecto racional de la fe de cara las posturas y gestos del ser humano, proponiendo en la espiritualidad un medio para acercarse a la felicidad, una arista de felicidad que se aleja de los placeres y se apropia de una idea de alegría y satisfacción en la deidad, el cuadro indirectamente se aleja de Dios como protagonista para darle prioridad a la parte más humana del teísmo.

La felicidad a través de los pinceles Fragonard

Después de haber trabajado un artista tan versátil como profundo como lo fue Greuze, el trabajo de Fragonard destacó por su acalorado sentido sentimental del arte, luego de analizar tanto su obra como su historia de vida, el trabajo obtuvo como conclusión a un artista caracterizado por la influencia de las emociones del mundo. Artista representativo del Rococó, ese fue Fragonard, su estudio arrojó sobre el análisis de su discurso visual único, tanto en su ejecución como en su trasfondo. El autor de *El columpio* dejó ver a través de *La carta de amor* y *La chica de la marmota* retratos llenos de color, emoción y pasiones, mismas que se alinean de manera inmediata con el pensamiento del Siglo de las Luces. Tanto Francia como la misma Europa, operando bajo el discurso ilustrado, dieron por sentadas las bases de lo que hoy conocemos como el proyecto de humanidad moderno del mundo, de las ciencias a las artes y de los paisajes a los retratos, el estudio concluye por advertir que la Ilustración fue el primer gran esfuerzo por alcanzar la felicidad como objetivo humano, Fragonard, quedó retratado como el exponente por excelencia de esta idea.

La carta de amor

Las conclusiones alcanzadas después del análisis Iconológico de *La carta de amor* fueron a la par de positivas controversiales, la más discutible de las obras seleccionadas (por su datación y poco consenso sobre su significado) encuadró un escenario de interpretaciones extenso y rico. No obstante, la descripción final acerca de lo que pasa en la imagen según el estudio propio indicó la existencia de un amor encarnado por amantes unidos por el deseo, mismo que se ve sorprendido por la influencia de los posibles espectadores. La línea que identifica a la literatura con las expresiones de amor y deseo afianzan la premisa original del proyecto, pues la carta quedó representada en el retrato como un vehículo por el cual se puede acceder a cierto grado de entendimiento. El pacto de emociones entre la pareja se vuelve parte de nosotros en el momento en que sorprendemos la carta, un elemento de

comunicación que históricamente les ha servido a los enamorados.

Desde una perspectiva centrada más en la modelo que en el contenido general, *La carta de amor* concluyó, según el proyecto de investigación, en una intención por mostrar como las emociones determinan la forma en la que las personas entendemos y actuamos en el mundo, para el escenario histórico de la Francia del Siglo de las Luces se observó cierta apertura sobre el amor y sus diversas formas. La intimidad que se balancea entre lo prohibido y lo demostrable en un retrato resulta no contradictorio, sino imaginable según los cambios, bajo ese argumento, no resulta completamente extraña la intención del artista por representar e inmortalizar los impulsos de una amante femenina. El razonamiento final de la imagen permite la relación existente entre el amor, la literatura en las cartas y textos que definieron a la felicidad originalmente y su expresión en una modelo que rompe de a poco con los estándares de comportamiento femenino pertenecientes a la Europa del siglo XVIII.

La carta de amor entre dos amantes procura una visión interpretativa que no sólo refiere a la forma de entender el amor o el erotismo en la literatura del siglo XVIII, sino que también permite entender que el lenguaje no permanece en un solo canal de transmisión, las pasiones y la felicidad se pueden esconder tanto en el cuerpo como en las acciones y objetos.

Esta pieza se reconoce como valiosa para el trabajo en tanto ofrece una riqueza visual que se ajustó de manera directa a la propuesta de felicidad expresada al inicio del estudio. Los colores vívidos recuerdan a la positividad, el amor se esconde en los secretos y la literatura misma, las poses y ornamentos provocan al espectador con una sonrisa, se sostiene que ya sea una mirada casual o una a detalle, la imagen evoca a la felicidad una sonrisa a quien la mira.

La chica con la marmota

A manera de cierre, la última de las conclusiones acerca de las obras elegidas de Fragonard mostró la conexión existente entre la imagen (tanto en su contenido como en su interpretación) y la aplicabilidad del concepto de felicidad generado a partir de la literatura, en otras palabras, *La chica con la marmota* sirvió de ejemplo para mostrar cómo es que el concepto reestructurado de felicidad generado por el estudio es identificable en la obra, no sólo en una lógica lineal o unilateral, sino en un conjunto de elementos y valores que se ajustan a la búsqueda de felicidad en el cuadro. Las ideas de naturaleza, niñez, alegría, rebeldía, inocencia y bondad, mismas que componen al cuadro, sumadas al dibujo, composición, luz y colores, permitieron identificarlo como una pieza de arte cercana a la Ilustración, no por su pertenencia temporal o sentido histórico (aunque pertenece al periodo en el que se desarrolla el movimiento) sino por su correlación, la búsqueda de la felicidad como ideal digno a ser retratado es claramente una de las intenciones humanas más concretas en las obras de artistas y literatos de la Europa del Siglo de las Luces.

La chica con la marmota se transforma en un ejemplo diferente de lo ideal, explora el cambio de una sociedad convulsa en revoluciones y que frecuenta el caos, deja de lado el papel idílico, casi endiosado de la nobleza francesa para expresar de primera mano cómo es que no sólo los reyes y la opulencia son dignos de aspiración y admiración. El cuadro resignifica por sí mismo el papel del hombre y a través de eso, de los futuros modelos que ha de ser partícipes de una nueva realidad, un nuevo campo de encuentros consigo mismos.

La interpretación de la niña con la marmota es quizá la pieza con mayor posibilidad de significancia, pero se precisa como un acto de rebeldía y bondad, una actividad humana que, aunque puede parecer inocente, esconde la potencia del ser humano de cara a las adversidades y situaciones más injustas y el papel que puede llegar a tener el propio ser humano en el trayecto de todo lo que lo rodea.

Como reflexión final, es preciso mencionar aquello encontrado con anterioridad en los otros retratos, pero ejemplificado de manera explícita en *La niña con manos juntas*. La racionalidad en tanto acto humano no está directamente contrapuesta con las pasiones en tanto son otro acto humano, la literatura y el arte en los retratos propuestos por el estudio colaboraron en la composición de un nuevo entendimiento del arte en la Ilustración Francesa de mediados del siglo XVIII. El proyecto develó la benevolente inocencia pasional como un elemento digno de ser recuperado en un retrato en tanto estas emociones no se alejan del marcado sentido humano de la Ilustración, el hombre, una niña, como la conexión y protección de la naturaleza y la existencia misma, el humano en el centro de creación, la búsqueda de la razón y la pasión que se convierte en justicia, en felicidad. La felicidad se representa a partir de la imagen que representa la comunión de las emociones y los sentidos, pero también por medio de la razón y la virtud.

La tesis consiguió distinguir que la felicidad adopta diferentes formas (amor, benevolencia, naturaleza) pero que, al mismo tiempo, no todo cuadro con sonrisas expresa felicidad. Y que el concepto de felicidad elaborado a partir de la Ilustración puede ser aplicable a obras Rococó.

Bajo ese argumento, se acepta que el trabajo, al contrario que las fuentes incluidas Para la elaboración de este, permitió una reflexión oportuna acerca de los cuadros elegidos desde la Historia del arte con inspiración literaria, es decir, además de referir al movimiento intelectual a que se ciñen los artistas seleccionados, que debaten entre el Rococó y la Ilustración, permitió la elaboración de un recorrido gráfico e histórico de mayor precisión.

Algunos derroteros que quedan pendientes se entienden a partir del análisis histórico de los artistas, movimiento cultural o incluso las modelos. ¿cuál es el significado de la feminidad y la mujer a partir de la Ilustración?, ¿Cómo afectan las revoluciones políticas al arte los artistas?, ¿Es posible pensar a la felicidad como un mecanismo de entendimiento histórico en la sociedad francesa del siglo XVIII?, ¿La versatilidad artística de la época fue producto de la academia?, Es menester de este trabajo advertir que, aunque mencionadas, estas interrogantes quedan como pendientes para futuras investigaciones.

Al mismo tiempo, queda claro que el análisis literario como inspiración para brindar una interpretación de felicidad ofreció resultados favorables para el proyecto, no obstante, queda pendiente un esfuerzo más conciso acerca del entendimiento y relación existente entre la literatura y la pintura como productos artísticos e históricos, sujetos a posibilidades de inteligibilidad. Los autores de obras de la literatura escogida, así como muchos exponentes del movimiento ilustrado ayudaron a configurar las bases de lo que hoy conocemos como felicidad, prometiendo entonces, futuras investigaciones con relevancia histórica, artística y cultural.

Referencias Bibliográficas

Adorno Theodor, *Teoría Estética*, Traduce. Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, España, 2004

Albarrán Diego Juan, *Historia del arte y tiempo presente: otra historiografía desde la contemporaneidad*, Universidad de Salamanca, Salamanca, España, 2010.

Alponte, Juan María, *El siglo de las Luces y los enciclopedistas (1715-1789)*, Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, México, 2017. Pág. 78.

Arouet François Marie, *Cándido o el optimismo*, Traduc. Mauro Armiño, Austral, Barcelona, España, 2018.

Arouet François Marie, *Diccionario Filosófico*, Akal, Madrid, España, 2007.

Baxandall, Michael *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili, S. A., Barcelona, España, 1978.

Bayer Raymond, *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México, 2014.

Beaulieu, Michelle *El vestido moderno y contemporáneo*. Oikos, Barcelona, 1987.

Bergson Henri, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Alianza editorial, Madrid, España 2011. Pág.12.

Betancourt Espíndola, Amaro, *Metodología para el análisis de la pintura virreinal*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, México, 2012.

Bossi, Elena. El erotismo en el arte, *Tópicos del Seminario* No.9 ("Semiótica y estética"), Universidad de Puebla, México, 2003

Caerols, Raquel *El devenir de las academias y las revoluciones sociales*, Universidad Antonio de Nebrija, Madrid, España, 2013. Pág. 2.

Descartes, René *Discurso del método*, Traduc. V. Florian, Panamericana, Buenos Aires Argentina, 1999.

Descartes, René *Tratado de las pasiones del alma*, Traduc. José Antonio Martínez, Tecnos, Buenos Aires Argentina, 1997.

European Review Of Artistic Studies 2012, Vol.3, N.2, Pp. 65-88 Issn 1647-3558 La Representación Femenina En El Retrato De La Región De Murcia Representation of women in the portrait of the region of Murcia.

Eyre Macklin, Alys, *Greuze*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013.

Figeac, Michel, *La vida material de la nobleza francesa, entre el 'Gran Siglo' y el Siglo de*

las Luces: una lectura de las diferenciaciones sociales en el seno del estamento nobiliario, Valladolid, España, Universidad de Valladolid, 2015.

Fosca François, *Les grands siecles de la peinture : De Watteau a Tiepolo. Siglo XVIII*. Librería y Editorial Renacimiento, SA, Sevilla, España, 1952.

Foucault Michael, *¿Qué es la Ilustración?*, [Traducción y notas de Antonio Campillo] Sobre la ilustración. Editorial Tecnos, Madrid, España, 2006.

Francastel, Galienne y Pierre, *El retrato, Catedra, Madrid, España, 1978*. Pág. 9.

Garbín Camilo, *El retrato en el Arte, el Arte en el retrato; Exposición de retratos familiares*, Universidad de La Plata, La Plata, Argentina, 2018.

Gaya Nuño, Juan Antonio, *Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en el arte del siglo XVIII*, Universidad de Oviedo, Oviedo, España, 1970, Pág. 55.

Gombrich Ernst, *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*. Debate. Madrid 1997.

Gombrich Ernst, *Imágenes simbólicas, Estudios sobre el arte del renacimiento*, Alianza Forma, Madrid, España, 1986.

Gombrich Ernst, *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la representación pictórica*. Alianza. Madrid, 1987.

Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate. Madrid, 1998.

Gordón García, José Antonio, *La constitución del enciclopedismo moderno*, Universidad de Salamanca, Salamanca, España. Pág. 116.

Gottlieb Baumgarten, Alexander, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar. Madrid 1955.

Hernández Delgado, Ana Lorena, *La moda femenina en el retrato, Un estudio iconográfico de la moda en Francia 1715-1815*, HISTORIA DEL ARTE ULL 2016-2017.

Jones, Amelia, "Presence in absentia. Experiencing Performance as Documentation," *Art Journal*, 1997.

Kant Immanuel, *¿Qué es la ilustración?* Alianza Editorial, Madrid, España, 2013.

Kertesz, Wagner, *Historia universal de las joyas, a través del arte y la cultura* M.W. Publicado por Centurión, Buenos Aires, Argentina. 1947.

Lomas Tim, *Una historia del arte de la felicidad: enfoques occidentales de la buena vida a lo largo de los últimos 1000 años*, como se ilustra en el arte, Birmingham, 2018.

Magaña Villaseñor, Luz del Carmen, *El deseo y el erotismo detrás de la imagen de María*

Magdalena: Un análisis sobre la visión del cuerpo como depositario de lo erótico El Artista, núm. 11, diciembre, 2014, pp. 225-234 Universidad Distrital Francisco José de Caldas Pamplona, Colombia.

Martínez Daniel, *El retrato del siglo XVIII como Vanitas*, Universidad de Murcia, Murcia, España, 2012.

Martínez Daniel, *El retrato del siglo XVIII como Vánitas*, Homo Academicus, Ciudad de México, México, 2018.

Mayos, Goncal La *Ilustración*, Editorial, OUC, Barcelona, España, 2007, Pág. 32.

Mcfall Haldane, *Fragonard*, Crescent Moon Publishing, New York, 2013.

Mayakovski, Jan *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praga (Trad. española: «*Función, norma y valor estético como hechos sociales*», en *Escritos de estética y semiótica del arte*, G. Gili, Barcelona, España, 1939.

Nancy Jean Luc, *La mirada del retrato*, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina 2006, 96 pág.

Nancy, Jean- Luc, *El Intruso*, Éditions Galilée, París, 2000 Traducción: Margarita Martínez, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, Colección Nómadas.

Padilla Fischer Javier, *El simbolismo en El Columpio de Fragonard*, INHUMYC, Ciudad de México, México, 2017.

Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, España, 1987.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Titivillus, Barcelona, España, 1962.

Paya Iborra, Sara, *El arte del retrato, dimensión pedagógica y cultural*, Universidad de Valladolid, España, 2014. Pág. 2.

Rodríguez Moya Inmaculada, *El retrato contemporáneo*, CBN: revista de estética y arte contemporáneo, ISSN 1888-9719, N. 2, 2010, págs. 46-57.

Rothestein, Natalie, *L'étoffe de l'élegance. Soirées et dessins pour soie XVIII^e siècle*. Thames and Hudson, París, 1990.

Rousseau, Juan Jacobo *El contrato social*, Tomo editorial, Ciudad de México, México, 2014.

Ruíz Gomar Rogelio, et. jal., *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Museo Poblano de Arte Virreinal, Puebla. México, 2000.

Sullivan O Simón Introducción: *Emoción, Historia y las Artes*, Instituto Shakespeare Universidad de Birmingham, Marie Louise Herzfeld-Schild, Universidad de Colonia, 2018.

Sullivan O Simón Marie Louise Herzfeld-Schild, *Introduction: Emotion, History and the Arts*, Edinburgh University, Edinburgh, Scotland, 2018.

Taranilla, Carlos Javier, Breve Historia del Barroco, Ediciones Nowtilus, S.L., Madrid, España, 2018.

Wilhelm Friedrich Georg Hegel, *Lecciones de Estética*, Traduc. Raúl Gábas, Puigcerdà, Barcelona, España, 1989.

Fuentes en línea

Aksenchuk, Rosa, *La muñeca, simulacro y anatomía del deseo en Hans Bellmer*, en Revista Observaciones Filosóficas, N° 4, 2007, <http://www.observacionesfilosoficas.net/lamuneca.html>

Barrentos Rodríguez, Iveth, & Araya Vega, Eval Antonio. (2002), "Apuntes sobre sexualidad, erotismo y amor". *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. III, núm.4, pp.73-82 [Consultado: 22 de noviembre de 2022]. ISSN: 2215-2458. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66630408>

Biografía de Jean Honoré Fragonard. (2022). Biografiasyvidas.com. Recuperado 17 marzo de 2022, de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fragonard.htm>

Brunetto, Castro, *La moda francesa en la pintura del siglo XVIII*. Anuario de Estudios Atlánticos, nº 63: 063-013.2017
<http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9919>

González William, *El arte de la Ilustración, Estética Francesa del siglo XX*, consultado el 28 de abril de 2022, disponible en: http://vereda.ula.ve/historia_arte/gris_liquido/gris_liquido6/reflexvi/estfran.htm

Martínez Moreno Eva, Claves teóricas para leer la literatura de la vanguardia histórica. *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*. 2016;15(2):136-154. [fecha de Consulta 15 de enero de 2023]. ISSN: 1885-446X. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259149309010>

Martínez Salanova Enrique, *Arte y erotismo en los tiempos de la ilustración siglo XVIII*, 2021, consultado el 25 de abril de 2022, disponible en: https://educomunicacion.es/arte_erotico/siglo_XVIII_epoca_ilustracion_arte_erotico.htm

Palacios Lourdes, y "El valor del arte en el proceso educativo". *REencuentro. Análisis de Problemas Universitarios*, vol. , no. 46, 2006, págs.10-16, Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34004607>

Pérez Cantó.Pilar, & Romero, Esperanza Mónica "*Las mujeres en los espacios ilustrados*". *Signos Históricos*, Vol., núm.13,2005, pp.43-69 [Consultado: 22 de Noviembre de 2022]. ISSN: 1665-4420. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34401303>

Rousseau, Juan Jacobo, *El Emilio*. Editado por elaleph.com. Copyright www. elaleph.com Disponible en línea <http://www.educ.ar>. p. 8], 2001.

Saisselin, Remy, El rococó como sueño de felicidad. *Revista de Estética y Crítica de Arte*, vol. 19, núm. 2 (invierno de 1960), págs. 145-152 (8 páginas), Publicado por: [Wiley](#) en nombre de [la Sociedad Estadounidense de Estética](#)

Varios autores, *Historia Universal I*, UNAM, Ciudad de México, México, 2015.
<https://portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiauniversal1>

Villodre, María del Mar,. (2020). LA DIDÁCTICA DE LA HISTORIA DEL ARTE EN EL SIGLO XVIII: APORTACIONES DE LAS ACADEMIAS. *historia Da Educação*, 24(Hist. Educ., 2020 24). <https://doi.org/10.1590/2236-3459/94355>

Índice de figuras

Ilustración 1 Nicolas Lanfresen (1737-1807). Irrupción en la alcoba. Entre 1785 y 1790. Acuarela y guache sobre marfil. Dimensiones: 62x48,5 mm. Colección Martínez Lanzas-de las Heras.	12
Ilustración 2 Nicolas Lanfresen (1737-1807). Escena amorosa. Firmado con las iniciales NL y fechado en 1789. Acuarela y guache sobre marfil. Diámetro: 87 mm. Colección Martínez Lanzas-de las Heras.	18
Ilustración 3 Chica joven con una rosa (Young Girl with a Rose) Jean Baptiste Greuze Sin fecha · Öl auf Leinwand · Imagen de ID: 113401 Pintura del retrato Musee Cognacq-Jay, Paris, France /bridgemanimages.com	24
Ilustración 4 El paralítico, 1763 (The Paralytic, 1763) Jean Baptiste Greuze 1763 · Öl auf Leinwand · Imagen de ID: 292739, Pintura del retrato State Hermitage Museum, St. Petersburg, Russia bridgemanimages.com.....	25
Ilustración 5 "Septimio Severo y Caracalla" Jean-Baptiste Greuze - óleo sobre lienzo - 124 x 160 cm - 1769 - (Musée du Louvre (Paris, France)	26
Ilustración 6 Jean-Honoré Fragonard, "El columpio", 1767 (Foto: Wikimedia Commons). 32	
Ilustración 7 Jean honoré Fragonard. La gallina ciega, hacia 1760. Toledo Museum of Art	33
Ilustración 8 Jean-Honoré Fragonard, Jeroboam sacrificando a los ídolos, pintura, 1752. Ubicación: École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.....	34
Ilustración 9 Marie-Antoinette con la rosa', 1783, óleo sobre lienzo, 130 x 87 cm. Autor: Louise Elisabeth Vigée Le Brun (1755-1842). Ubicación: Museo Palacio, Versalles, Francia. También conocido como: Retrato de María Antonieta De Austria (1755-1793) Reina De Francia Con Una Rosa.....	49
Ilustración 10 Tonos pastel azul y rosa. Santuario de Wies (Steigaden, Alemania) Dominikus y Johann Baptiste Zimmermann, 1745-1754.	49
Ilustración 11 Jean Baptiste Greuze Niña con las manos juntas (Niña con las manos juntas), hacia 1780, óleo sobre lienzo, 41 × 38 cm , Montpellier , Musée Fabre.	53
Ilustración 12 Jean Baptiste Greuze Niña con las manos juntas (Niña con las manos juntas), hacia 1780, óleo sobre lienzo, 41 × 38 cm , Montpellier , Musée Fabre.	58
Ilustración 13 Jean Baptiste Greuze, Retrato de una Madame de Courselles, 1765 Óleo sobre lienzo, Ovalado, 81 x 65 cm. Colección particular	63
Ilustración 14 Jean Baptiste Greuze, Retrato de Madame de Courselles, 1765 Óleo sobre lienzo, Ovalado, 81 x 65 cm. Colección particular	68
Ilustración 15 Jean Baptiste Greuze Niña con las manos juntas (Niña con las manos	

juntas), hacia 1780, óleo sobre lienzo, 41 × 38 cm, Montpellier, Museo Fabré.	71
Ilustración 16 Fig. 35. François Gerard, retrato	73
Ilustración 17 Fig. 36. Galerie parisienne, 1802, diversos tocados.	74
Ilustración 18 Jean Baptiste Greuze, Retrato de Madame de Courselles, 1765 Óleo sobre lienzo, Ovalado, 81 x 65 cm. Colección particular.	75
Ilustración 19 François Boucher, Francia, 1756, La marquise de Pompadour, Museo: Alte Pinakothek, Munich (Alemania), Técnica: Óleo (201 x 157 cm.)	76
Ilustración 20 Louis-Michel van Loo: Laure-Augute de Fitz-James, princesa de Chimay, medidas diámetro: 65 cm, Óleo sobre Lienzo, 1756, Salón de 1767, Salón Carré, Museo de Historia de Francia.....	77
Ilustración 21 Jean Baptiste Greuze, Retrato de Madame de Courselles, 1765 Óleo sobre lienzo, Ovalado, 81 x 65 cm. Colección particular.	78
Ilustración 22 Retrato de Antonia de León Román. Óleo sobre lienzo, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Atri- buida a Cristóbal Afonso, c. 1780. Procedencia de la fotografía: Gaviño de Franchy Editores.	79
Ilustración 23 Jean Baptiste Greuze <i>Niña con las manos juntas</i> (Niña con las manos juntas), hacia 1780, óleo sobre lienzo, 41 × 38 cm, Montpellier, Musée Fabré	80
Ilustración 24 Juan Miranda, Retrato de Catalina Prieto, 1780, Hotel el patio, Garachico	81
Ilustración 25 Jean Honoré Fragonard, La chica con la marmota, 1770-1790 aprox., Acuarela y tiza sobre papel, 21.2 cm x 25.9 cm. Galería Albertina, Viena, Austria.....	109
Ilustración 26 Jean Honoré Fragonard, La carta de amor, 1778 aprox., óleo sobre lienzo, 83,2 cm x 67 cm Metropolitan Museal of Art, Nueva York.	113
Ilustración 27 Jean Honoré Fragonard, La chica con la marmota, 1770-1790 aprox., Acuarela y tiza sobre papel, 21.2 cm x 25.9 cm. Galería Albertina, Viena, Austria.....	123
Ilustración 28 Jean Honoré Fragonard, La carta de amor, 1778 aprox. Óleo sobre lienzo, 83.2 c m.x 67 cm., Metropolitan Museum of art, Nueva York	127
Ilustración 29 Il Jean-Honoré Fragonard, “El recuerdo del amor”, 1775, Óleo sobre tabla, 25cm x 19 cm, Wallace Collection, London, Inglaterra.....	129
Ilustración 30 Jean-Honoré Fragonard, La lección de música, 1769, óleo sobre lienzo, 121 cm x109 cm	130
Ilustración 31 Jean Honore Fragonard, L Etude. (1732-1806). Óleo sobre lienzo, Museo de Louvre, París, Francia.....	131
Ilustración 32 Jean Honoré Fragonard, Jerobam sacrificando a los ídolos, 1752, óleo sobre lienzo, 111cm x 143cm, Escuela de Bellas Artes, París, Francia	132
Ilustración 33 Jean Baptiste Greuze, Chica con palomas, 1799, óleo sobre panel de	

caoba, 70cm x 58.8 cm, Wallace Collection, London, Inglaterra.	134
Ilustración 34 Jean Baptiste Greuze, La maldición del padre o el hijo ingrato, 1777, óleo sobre lienzo, 130cm x 162cm, Museo de Louvre, París Francia.	135
Ilustración 35 Jean Baptiste Greuze, La lechera, 1725-1805 aprox. óleo sobre lienzo, 106 cm x 86 cm, museo de Louvre, París, Francia.	136
Ilustración 36 Jean Baptiste Greuze, El pájaro muerto, 1765 aprox. Óleo sobre lienzo, museo de Louvre, París, Francia.	137