

Sentimiento, imaginación y género en el arte del siglo XVIII

Feeling, imagination and gender in eighteenth-century art

M^a JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ*

Resumen: Este artículo aborda la progresiva importancia artística del sentimiento y la imaginación a lo largo del siglo XVIII frente al legado racionalista cartesiano y su repercusión en el ámbito de género. Con este fin, intenta desentrañar las claves formales de dos autorretratos de una de las pocas artistas femeninas reconocidas de la época, Elizabeth Vigée-Lebrun, pintora de la reina M^a Antonieta.

Palabras clave: imaginación, sentimiento, género, autorretrato, Vigée-Lebrun.

Abstract: This article analyses the increasing artistic main of feeling and imagination along the 18th century in front of the Cartesian rationalist heritage and its consequence in the gender field. So, it tries to decipher the formal keys of two self-portraits by one of the few renowned women artist at this time, Elizabeth Vigée-Lebrun, the Queen Marie Antoinette's painter.

Key words: imagination, feeling, gender, self-portrait, Vigée-Lebrun.

De la trascendencia de la razón a la inmanencia del sentimiento

El proceso de secularización desencadenado por la filosofía ilustrada culmina en el siglo XVIII en un rechazo de la mediación ultramundana con la que el apriorismo cartesiano creía haber resuelto el problema del conocimiento, o la relación indisoluble del hombre con la Naturaleza y, de paso, la superioridad de la especie humana sobre la animal. En efecto, la cuestión capital sobre la conexión entre mente y realidad parecía haberla explicado el racionalismo del XVII remitiéndola a un último reducto humano de donde derivaban todas las correspondencias, el de las ideas innatas, huella indeleble de la intervención divina en el caso del hombre frente a las restantes criaturas. Fruto de esta distinguida procedencia, era superfluo preguntar por el vínculo que guardaban dichas notas *a priori* con el mundo: emanando de la misma fuente, no había duda de la perfecta sintonía entre sus respectivas estructuras. La razón, como basamento de las ideas claras y distintas, y la realidad, totalidad por desentrañar, sólo podían converger siendo como eran las dos expresiones de una

Fecha de recepción: 13 julio 2009. Fecha de aceptación: 16 diciembre 2009.

* Dirección postal: Manuel Pareja Obregón, nº 4, 4º 2. Sevilla 41010. Dirección laboral: Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, Av. Américo Vespuccio s/n, Sevilla 41092. Dirección electrónica: godoydom@us.es. Publicaciones más recientes: *La mujer en el arte: una contralectura de la modernidad* (Universidad de Granada, 2007) e *Imagen artística, imagen de consumo. Claves estéticas para un estudio del discurso mediático* (Serbal, 2009).

misma esencia unitaria, generada en última instancia en Dios. Entre tanto, las percepciones sensibles –que rebajaban la condición humana a la animal–, no tenían consistencia sino a merced de las ideas de la razón –que nuevamente restituían al hombre su lugar privilegiado–, adquiriendo con ello el conocimiento un cariz eminentemente inteligible, revestido de un sólido componente metafísico¹.

Pero al buscar nuevas legitimidades para implantar un nuevo ordenamiento de la realidad, el discurso ilustrado, sin desmerecer ni mucho menos la importancia asumida por la razón, la despoja de su impronta trascendental, desplazando así el problema del conocimiento al terreno empírico. Esa transferencia se enmarca dentro de la importancia creciente de la Naturaleza y de los valores inmanentes a raíz de la liberación del hombre de toda tutela supramundana, cuyas verdades no se prestan a la comprobación pública exigida por el nuevo saber científico. Además de retrotraer la especie superior hasta su punto de partida junto a las inferiores, la relevancia de esta medida radica en que la mente deja de albergar ideas no fundamentadas en impresiones sensibles, siguiendo a Hume, uno de los pensadores más combativos con el innatismo de las ideas y, a la vez, más comprometidos con el examen del contenido de la conciencia de Descartes². Para Hume, el conocimiento sólo puede ser *a posteriori*, dado que el análisis reflexivo viene precedido siempre de la experiencia. Por eso, no entiende el vínculo que en su antecesor Locke mantienen aún los conceptos con los objetos por obra de la mente. Frente a esta «extraña superstición»³, piensa que la representación racional no puede trabar identidad causal y necesaria alguna con el dato empírico, por mucha fuerza lógica que encierre, sin que se incurra en un nuevo dogmatismo. La única posibilidad de permanecer unidos es a través de la creencia, que reposa en el hábito y la imaginación: el hábito, que asocia el hombre al objeto mediante un nexo de unión pasional o emotivo previo al concepto; y la imaginación, que reúne en torno a ese objeto las impresiones sensoriales recabadas de él. En definitiva, que la creencia de Hume tiene la extraordinaria virtud de ensanchar el estrecho horizonte humano de herencia cartesiana al demostrar que en el hombre hay otros valores, aparte de la todopoderosa razón, dignos de tenerse también en cuenta.

En honor a la verdad, es preciso señalar que ese horizonte era más completo de lo que se cree al admitir la existencia de fenómenos extrarracionales como las pasiones. Pero se trataba de un reconocimiento rudimentario, orientado básicamente a celebrar las excelencias de la razón, que como fuerza suprema del entendimiento las encauzaba para evitar hacer del hombre una criatura «esclava y desgraciada»⁴. Habría que esperar de nuevo a Hume para ver ambas dimensiones en pie de igualdad. Dos pasos da éste al respecto: el primero es dismantelar la arraigada distinción entre facultades superiores e inferiores y reemplazarla por una vivencia única, al ser un solo y único hombre el que experimenta el vínculo entre percepción y concepto inherente al sentimiento. En cuanto al segundo paso, se deduce inmediatamente del anterior: sin facultades superiores ni inferiores, la razón pierde su ventaja sobre las pasiones. Es más, aislada en el ámbito del entendimiento, carece de acceso al

1 E. Cassirer: *Filosofía de la Ilustración*, FCE, México, 1972, pp. 113-159.

2 M. Warnock: *La imaginación*, México, FCE, 1981, p. 13.

3 D. Hume: *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 166.

4 R. Descartes: *Las pasiones del alma*, Madrid, Tecnos, 2006, p. 125.

ámbito de las impresiones sensibles, que son las que unidas a la representación mental por obra de la imaginación despiertan las emociones.

La exposición de Hume prosigue en otros ilustrados, quienes una vez alcanzada el hombre su mayoría de edad racional y en un intento de vanagloriarse del avance experimentado en ese sentido por la cultura occidental, orientan su atención hacia otras culturas, que ajenas al espíritu del progreso, conservan intacta la primitiva identidad humana. Pero lo que empieza como sana curiosidad por mostrar el camino recorrido por la humanidad desde sus orígenes, acaba alimentando cierta nostalgia de valores distintos de los estrictamente racionales, reflejo de la vida en estado puro donde se siente mejor que en ningún otro sitio el ideal de felicidad con el que sueña la centuria. En el centro de los debates filosóficos suscitados con este motivo, se encuentra la visión idílica de la existencia que presenta Diderot a propósito del viaje del expedicionario Bougainville a tierras inexploradas, pero infinitamente más sabias en su ignorancia que las colonizadas por las «luces inútiles»⁵ de la razón. En ella, queda patente la íntima compenetración del antepasado del género humano con la Naturaleza, especialmente en lo que se refiere a la vivencia ingenua y desinhibida de las pasiones. A ello contribuye el vasto marco de actuación dictado por la ley natural para las especies inferiores y pueblos incivilizados frente a las restricciones impuestas por la ley positiva a especies superiores y pueblos civilizados como el del hombre de la época, desgajado de sus raíces ancestrales y, en esa medida, instalado en la perversión y la desdicha; hombre artificial, para Rousseau, que pese al cúmulo de conocimientos atesorados con el tiempo, suele ser víctima de una existencia atormentada y desequilibrada por el alejamiento incesante de sus orígenes menos cívicos, aunque al fin y al cabo naturales⁶. Este juego de oposiciones no encierra, sin embargo, ningún deseo auténtico de regreso al antiguo reino de las cavernas, sino de que el hombre, en prueba de la responsabilidad recién asumida, ejercite la faceta crítica de la razón sobre su presente, que menosprecia el pasado natural del que proviene y que le informa de la imposibilidad de seguir avanzando si es eludiendo su presencia en la parcela que a duras penas retiene aún en la identidad humana, la parcela del sentimiento.

Del papel de la imaginación en el conocimiento

Al avanzar la doctrina cartesiana del conocimiento, se extendía igualmente su influencia racionalista en el arte, favoreciendo el paralelismo entre las esferas científica y estética: si la razón, en la primera, se bastaba a sí misma para aprehender y expresar con claridad los fundamentos últimos de la Naturaleza, el arte, en la segunda, tenía que mostrar una aspiración semejante bajo el axioma de la imitación, garante máximo de la correspondencia entre la verdad exterior que el artista debía tomar como modelo y la reproducida después en su obra casi a modo de topógrafo —o como un científico más que confía en las capacidades de su intelecto—. Para ello, lejos de verse abandonado a la inestabilidad de su percepción

5 D. Diderot: *Suplemento al viaje de Bougainville*, Barcelona, José J. de Olateña Editor, 1982, p. 110.

6 J. J. Rousseau: «Discurso sobre las ciencias y las artes», en *Discursos a la Academia de Dijon*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1977, p. 41.

particular, disponía de pautas estables y universales, entre ellas la armonía, la proporción y la medida, brindadas en su día por autores como Aristóteles, que establecidas en base al criterio ordenador de la razón habían perdurado gracias a la labor de custodia y de reproducción ejercida por las instituciones creadas *ex professo*, las Academias⁷. Desde una lectura exageradamente restrictiva de la noción de mimesis, asimilada a los principios artísticos de verosimilitud y realismo⁸, esas pautas facilitaban el tránsito de la apariencia de los objetos en su observación directa a través de los sentidos –esfera humana inferior en el cartesianismo–, a la identidad recobrada a la luz de la razón –o esfera superior–. Todo lo demás, o todo lo que portara el marchamo de la imaginación, era equívoco por su desviación de la labor *quasi* matemática, aunque noble y majestuosa, de adecuación a la Naturaleza; o a su interpretación por los clásicos, porque la concepción mimética del arte a lo que incitaba en realidad era a la imitación de los códigos convencionales a través de los cuales la Naturaleza era representada⁹.

Pero en paralelo al giro de pensamiento que fomenta la Ilustración en el caso de la ciencia cuestionando la hegemonía racionalista, las premisas cartesianas muestran síntomas también de agotamiento en el del arte. El detonante es el desarrollo teórico del concepto de imaginación, que aunque enraizado en el mismo sustrato antiguo del que brota la preceptiva clasicista, acaba rebasando los límites del encorsetamiento estético implantado en su nombre coincidiendo con la revalorización ilustrada del ser humano en todas sus dimensiones. Uno de los pioneros en ese desarrollo es Addison, quien difunde el enorme potencial creativo de la imaginación con una argumentación enclavada en la tradición filosófica empirista inglesa que arranca en Locke y prosigue en Hume. De ella se infiere que la solución dada por Descartes y sus correligionarios al problema del conocimiento es insuficiente en tanto parte de una premisa equivocada: que los sentidos comparten todos ellos idéntica situación de inferioridad respecto a la superioridad del entendimiento cuando resulta que el de la vista, «el más perfecto y delicioso»¹⁰, sin necesidad de contacto directo con la realidad para registrarla, se impone a los demás por su alianza con la imaginación, que en una estratégica posición intermedia se lo permite. Aunque dependiente de la observación, la imaginación asume así estatuto cognoscitivo con todas las de la ley. Gracias a esa conquista, el hombre contempla con mayor finura y sensibilidad cuanto se presenta ante sus ojos y rememora determinados aspectos de lo contemplado en visiones agradables y atractivas. Pero más que en la evocación del mundo exterior, función que realiza la imaginación en colaboración con los sentidos, principalmente la mirada, donde reside la envidia artística de esta propuesta es en la capacidad de generar imágenes con ayuda del entendimiento. En ese salto cualitativo

7 El epicentro está en la *Poética* de Aristóteles, que entrando en circulación cultural a fines del siglo XV, servirá de base a la doctrina teatral de las tres unidades –acción, lugar y tiempo–, expresión del espíritu clasicista. Este texto tiene sus templos en las Academias, que evolucionan desde la platónica de Ficino, de inspiración humanista, hasta otras de férrea aplicación como la francesa de pintura y escultura, de 1641.

8 J. M. Valverde: *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 99.

9 Según Bayer, se entrecruzan aquí las dos interpretaciones aristotélicas básicas: la del *quod imitemur* o qué imitar de la realidad y la del *quomodo imitemur* o mediante qué procedimiento estilístico hacerlo. Ver R. Bayer: *Historia de la estética*, Madrid, FCE, 1986, p. 134.

10 *The Spectator*, núm. 411. J. Addison: *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid, Visor, 1991, p. 129.

de la imitación a la producción sitúa Addison la figura del artista, cuyo desafío al registro pasivo de impresiones sensibles que hace reproducir esquemas estereotipados, lo eleva hasta las excelsas cumbres de la creación.

Este descubrimiento de los placeres de la imaginación, como los llama Addison, se propaga rápidamente entre los pensadores de la primera mitad de siglo, entre ellos Hume, quien toma conciencia rápidamente de su trascendencia perceptiva y se apresura a definirlos. Como el conocimiento no puede eludir la experiencia, la imaginación pasa a ser el habitáculo donde las huellas que las sensaciones imprimen en la mente se organizan para recomponer las señas de identidad de la realidad percibida. La diferencia que Hume establece a este respecto con Addison es el holgado margen de actuación que él otorga permitiéndole alterar a su antojo el orden en que recibe ese material sensorial, hasta enlazar fragmentos distintos del mismo recabados en circunstancias diversas; pero hasta cierto punto, porque la labor de reconstrucción no se rige por el azar, sino por el triple principio de unificación: semejanza, contigüidad y causalidad. Además, acontece siempre en ausencia del objeto y tras haber sido aprehendido, es decir, cuando se sustrae a la mirada pero se tiene la certeza de que sigue existiendo. La creencia le devuelve así a la imaginación los favores prestados en la relación que le ayuda a establecer entre dato empírico y representación racional. Después de todo, es ella la que inculca la necesidad de suponer que los objetos del mundo existen de modo continuo aun cuando se perciban interrumpidamente. De ese supuesto se vale la imaginación para sobrepasar la sensación pura y adentrarse en el terreno creativo, donde lo que se imita no son ciertas obras sino el camino independiente que tomaron sus autores para hacerlas fluir por esa «especie de facultad mágica del alma»¹¹ que hace parecerse a ellos cuanto mayor es la originalidad.

Al llegar al Continente, Kant dará los últimos retoques distinguiendo entre una variante imaginativa empírica y otra trascendental, según que prevalezca la parcela sensible del conocimiento o la inteligible. Respecto a la primera, aporta un matiz nada desdeñable a la descripción iniciada por Hume de la función que la imaginación tiene asignada en el proceso perceptivo. Al vínculo entre concepto y objeto por medio de la creencia, la imaginación, escribe Hume, evocando el haz de sensaciones registradas de un objeto ausente, le aplica de inmediato un nombre por hábito o por costumbre, no por un vínculo causal o necesario presumiblemente existente entre realidad y entendimiento. En cambio, Kant deslinda una primera función, como es constatar la existencia continua e independiente del objeto sin necesidad de tenerlo por delante y desglosar una por una las características que le dan una identidad específica, de una segunda, donde se engloba dentro de una determinada categoría a partir de los rasgos generales que comparte con sus homólogos de rango. En ambas funciones, la imaginación pone a prueba su destreza imitativa, que somete al visto bueno conceptual del entendimiento. Pero todo cambia con la variante trascendental porque entonces ni hay que organizar recuerdos ni designar objeto alguno. Como la misión encomendada en ese caso es de altos vuelos, debiendo favorecer la comprensión general del mundo o la orientación global de la existencia, desarrolla una destreza de índole creativa. Con ella, la imaginación no tiene que rendir cuentas ante ningún tribunal, por lo que su libertad de acción

11 D. Hume: *op. cit.*, p. 71.

es prácticamente absoluta. Esto la hace especialmente indicada para la creación artística, en la medida en que invita a desechar todo canon preestablecido en pro de otros aún por establecer.

Imaginación y sentimiento

Un paso concluyente en la demostración de que los modelos de antaño se han quedado obsoletos es el maridaje que los teóricos de la imaginación del XVIII proponen con el sentimiento. Hume, por ejemplo, comienza definiendo las pasiones, o los deseos, aversiones o cualquier otro estado emocional análogo como impresiones, sólo que de un tipo diferente respecto al que captan los sentidos. Éstas son impresiones primarias frente a aquellas otras, secundarias o de reflexión en tanto no proceden necesariamente de una percepción sensorial anterior, si bien conservan su raigambre conceptual. Todo depende de la distinción entre las directas y las indirectas: las pasiones o impresiones directas son sentimientos a favor o en contra de un objeto dado, como representaciones mentales primarias que son de una sensación; en cambio, en las indirectas, ese sentimiento inicial arrastra consigo otro, por lo que la representación mental primitiva añade una segunda, subordinada a ella, dentro de una cadena que en cada nuevo eslabón va desgajándose de la impresión sensible que la motivó. De las dos, las que marcan auténtica diferencia con las impresiones primarias son las indirectas, por lo estrechamente ligadas que están precisamente a la imaginación. En las pasiones directas, al igual que en las impresiones primarias, el dato empírico de procedencia está extremadamente próximo, haciendo que la representación mental que le asocia la imaginación sea bastante exacta y la emoción que despierta, contenida; en las indirectas, sin embargo, el objeto queda lejos, por lo que el trabajo reconstitutivo de la imaginación le exige empeñarse más a fondo y ese plus de esfuerzo añadido multiplica proporcionalmente el efecto del sentimiento adjunto. Por eso, cuanto más poderosa es la imaginación en la reelaboración mental de la impresión, más intensa es también la emoción acompañante¹². En ese sentido, el artista no es el que pone su imaginación sin más al servicio de la creación, sino el que haciéndolo sacude la de sus semejantes y remueve sus sentimientos. En Hume, toda superioridad artística de la imaginación es indisoluble de esta otra superioridad emocional, «inexplicable para el entendimiento humano, por grandes que sean sus esfuerzos»¹³.

Los sentimientos que remueve la imaginación los recoge el juicio artístico, sobre el que Hume también se pronuncia. En su visión empirista del conocimiento, la renuncia a toda fuerza vinculante presuntamente universal y necesaria es singularmente acusada en el ámbito estético, donde no existe un único patrón de estimación válido para todos los hombres. La explicación está en la diferencia entre el juicio artístico y el científico: mientras el científico busca desentrañar la naturaleza íntima del objeto y describir sus determinaciones esenciales desde el entendimiento, el artístico acude a la imaginación para expresar la reacción emotiva que ese objeto suscita en el sujeto. Además, entre mil juicios lógicos distintos acerca de un mismo objeto, sólo es verdadero el que acuerda el entendimiento con la realidad observada,

12 *Ibíd.*, pp. 573-590.

13 *Ibíd.*, p. 71.

lo que no facilita, sin embargo, su localización y establecimiento como tal. En cambio, mil valoraciones dispares sobre el mismo objeto artístico son todas igual de certeras al informar todas ellas del sentimiento del sujeto en su presencia, por lo que la pretensión de generalidad parece inviable en su caso. Pero, aun sin igualdad *de iure*, hay regularidad *de facto*, pues la propia idiosincrasia humana hace que todos los enjuiciamientos permanezcan dentro de los límites sensoriales que ella marca. Por eso, todo hombre puede discrepar de los demás respecto a lo que siente –sus preferencias, como todas, son «inocentes e inevitables»¹⁴–, pero coincidiendo con ellos en que es capaz de sentir, de modo que esa misma discrepancia, con una amplitud dada, posee ya regularidad empírica. Esta uniformidad fáctica es evidente, sobre todo, en el caso del arte en comparación con el de la ciencia pues, frente a la caducidad del juicio lógico, el estético resiste mejor la embestida del tiempo; de ahí que las grandes obras de arte, aunque vinculadas a su época e incomprensibles en ocasiones fuera de ella, demuestren que la facultad de afectación humana es en el fondo la misma.

En Kant, la capacidad enjuiciadora varía también según se trate de su modalidad científica o estética. En la científica, asienta principios generales con los que explica la particularidad de las sensaciones. El trabajo de la imaginación, empírica en su caso, se desarrolla con el material sensible organizado en conceptos por el entendimiento del que se vale la razón para fijar leyes relativas al funcionamiento interno de la Naturaleza. En la modalidad estética, la imaginación trascendental juega con los datos de la experiencia como quiere, porque la lógica intelectual está inoperativa. Sigue siendo, no obstante, un buen acicate para el entendimiento en su invitación a traducirlos en símbolos extraídos del propio repertorio personal, o del complejo mundo interior que trasciende toda norma o precepto. Ello se debe a que la meta del juicio artístico no es ampliar el conocimiento –Kant habla de una misteriosa «finalidad sin fin»¹⁵–, sino dar a conocer un sentimiento de agrado o desagrado ante el producto de la imaginación como modelo de coherencia e integridad antes que de perfección o regularidad. Este matiz subjetivo coexiste además con un valioso componente objetivo, similar al que sirve de soporte al juicio científico: si en este último las leyes en las que cristaliza el proceso cognoscitivo se presuponen válidas para todo hombre con capacidad de observación y discernimiento, en el estético, aunque basado en un placer o displacer particular, se confía en que sean compartidas también por una generalidad. Hay, no obstante, una diferencia: cuando alguien disiente de las conclusiones de la ciencia, los conceptos resultan un arma disuasoria infalible. Pero cuando no se comparte el sentimiento que transmite el arte, no pueden esgrimirse argumentos de esa afectación basados en el objeto, aunque tampoco dejar de sentir lo que se siente interiormente. Lo único susceptible de acercar posturas es la constatación del sujeto hondamente impresionado. Las razones de esa impresión están además en el libre juego de la imaginación y el entendimiento, animados ambos por una concordancia recíproca que agudiza los sentidos y afina la capacidad de sugerencia. En respuesta a tan grata estimulación subjetiva, el artista da vida a su obra y el observador piensa, siente, hasta se atreve a crear la suya tomando aquélla como referencia. Aunque subjetiva, esta estimulación es asimismo objetiva, pues todo hombre puede sentirse

14 D. Hume: *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1989, p. 48.

15 I. Kant: *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa, 2001, p. 161.

igual de libre, de imaginativo y creador tras experimentarla. Por lo tanto, el juicio estético descansa en algo más que en sensaciones subjetivas; de lo contrario, sería imposible discutir sobre arte o alcanzar un mínimo consenso en él. Se trata de la capacidad humana de juzgar, que es a la vez subjetiva y objetiva: subjetiva, porque gira en torno a la imaginación y al sentimiento individual; y objetiva, por su inmediata proyección colectiva.

Su impostación masculina

La paulatina acogida artística del discurso sobre la imaginación y el sentimiento vuelve a incidir en la cosmovisión ilustrada de la existencia donde la autoridad última es humana porque es el hombre, haciendo uso de las capacidades que lo distinguen de las demás criaturas –la racional, junto a la emocional e imaginativa–, el que se erige dueño plenipotenciario del orbe conocido. Pero un examen en profundidad revela que, pese a lo liberadora y ecuánime que parece ser, esa cosmovisión se vertebra desde un concepto sesgado de humanidad donde la conquista de su madurez sólo es aplicable al segmento masculino. Por eso, en lugar de debilitar la asimetría existente desde siempre entre los sexos aprovechando la desarticulación de la sociedad vigente, refuerza, más si cabe –por la solidez de sus argumentos–, la constante ideológica en el tiempo donde descansa. En ella, mujer y Naturaleza aparecen metonímicamente emparentadas por la cercanía de las funciones reproductivas femeninas al ordenamiento natural del inicio de los tiempos, que condena a la mujer a la inferioridad por el estancamiento en su seno. Por su parte, el varón guarda vínculo metafórico con la Cultura merced a su potestad racional, a la que le debe el acceso a un estatuto superior tras concluir un intenso proceso evolutivo¹⁶. La singularidad de esta constante en la época, donde adquiere especial relevancia debido a su obsesión por el progreso¹⁷, es la extraña paradoja a la que da lugar al calor del ideario enciclopedista y su impugnación de las viejas seguridades: nociones naturales como el sentimiento y extrarracionales como la imaginación, ligadas tradicionalmente al sexo femenino y por ello desestimadas, experimentan una cotización al alza al trabar relación con el varón, mientras la razón de cuño cartesiano y el artificio cultural levantado sobre ella, socios del sexo masculino y en esa medida prestigiosos, lo hacen a la baja por su imbricación con la mujer. Pero este afeminamiento del mundo occidental no entraña riesgo alguno de decadencia al darse al margen de cualquier revalorización femenina, testimonio elocuente de que la hegemonía social sigue siendo, pese a todo, masculina¹⁸.

La confusión de conceptos a la que ello aboca termina socavando, no obstante, los cimientos del androcentrismo como sistema de género-sexo donde la masculinidad es marca de excelencia y la feminidad, su anulación¹⁹. De hecho, la permeabilidad que empieza a

16 C. Amorós: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Madrid, Anthropos, 1985, pp. 31 y ss.

17 S. Tomaselli: «The Enlightenment debate on women», *History Workshop Journal*, n° 20, Otoño 1985, pp. 101-123.

18 Es la tesis principal del libro de Christine Battersby, *Gender and genius. Towards a feminist aesthetics*, Londres, The Women's Press, 1994.

19 Véase A. Puleo: *Filosofía, género y pensamiento crítico*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2000, p. 116.

haber entre un género y otro es para muchos extremadamente peligrosa por la oportunidad única que creen adivinar para la mujer de subvertir el inveterado dominio masculino y la amenaza consiguiente de retroceso respecto al avance experimentado. De ese recelo se contagia Rousseau, abogado de la emancipación humana de toda atadura involuntariamente impuesta mediante el ejercicio racional, como sostiene la generalidad ilustrada, pero sobre todo mediante la emoción y el sentimiento que encarna el hombre natural por oposición al artificial. Ahora bien, al caracterizar a este hipotético arquetipo humano, Rousseau se cuida mucho de mantenerlo alejado de sus contragéneres, que por no saber no saben «ni sentir siquiera el amor»²⁰. Más lógica sería la equiparación entre ellos, dada la creencia comúnmente aceptada de involución de la mujer y por la que Hume, en su tratado de las pasiones, había afirmado la incapacidad innata femenina de sustraerse a su satisfacción frente a la sistemática y exitosa contención practicada por los varones²¹. Pero, para Rousseau, todo intento de asimilación de la mujer al hombre natural está condenado al fracaso, puesto que supone adulterar la pureza de la identidad humana original con algo tan despreciable y ruin como la identidad femenina. Lo único que comparte entonces con Hume es su visión antifeminista del otro sexo, al contrario de lo que parece por la expresa atribución de razón que les hace a sus miembros. Sólo obedece, sin embargo, al propósito de resaltar sus carencias sobre sus virtudes y de mantener incólume el *statu quo*. Es lo que explica que ante la transmutación de valores en ciernes, alerte a sus congéneres de una inminente «corrupción de las costumbres»²².

Cuando la mujer está en discusión se producen, ciertamente, algunos desajustes de planteamiento dentro de las propias filas ilustradas. Por ejemplo, aun profesando gran admiración hacia Rousseau, Kant discrepa de él en lo que a deficiencias femeninas se refiere. A diferencia de Rousseau, para quien son deficitarias incluso en este aspecto genuinamente suyo, las mujeres son a ojos de Kant criaturas pasionales²³ —como a los de la mayoría de sus contemporáneos—, pues lo que cuenta en su caso es el libre juego de la imaginación con el entendimiento, del que ellas en absoluto participan, al revés que los varones, lo que supone una radicalización de la intuición inicial de Addison al respecto, cuando aseguraba que la imaginación femenina, aunque real, es de segundo orden frente a la masculina²⁴. En lo que desde luego no hay disconformidad entre ellos, sino pleno consenso, es en excluirlas de la facultad humana más preciada a la hora de justificar su inferioridad, sea cual sea esa facultad y, lo que es peor, con independencia de que pueda haber sido en principio femenina. Para ser justos, en Kant no se trata de exclusión como tal al admitir idénticas capacidades intelectuales en ambos sexos —no hacerlo sería ir a contracorriente de los tiempos y de sus propios argumentos—, sólo que el cultivo en la mujer es síntoma de imperfección, de pérdida irreparable de «los primores propios de su sexo»²⁵. De ello es fácil deducir que el reconocimiento kantiano de la imaginación en su actuación conjunta con el entendimiento

20 J. J. Rousseau: *Carta a D'Alembert*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 129.

21 D. Hume: *Tratado de la naturaleza humana*, *op. cit.*, pp. 758-760.

22 J. J. Rousseau: «Discurso sobre las ciencias y las artes», *op. cit.*, p. 65.

23 I. Kant: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Espasa, 1972, p. 65.

24 Especialmente reveladores son los núms. 10, 128, 159, 160 y 166 del periódico *The Spectator*.

25 I. Kant: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, *op. cit.*, p. 67.

está amañado de antemano, como lo está el sentimiento en Rousseau. Así, aunque al apropiarse de ambas facultades el varón simule travestirse de mujer, en el fondo sigue siendo tan masculino como de costumbre.

Si desconcertante es la situación generada en el plano teórico, desconcertante es también la que se produce en el plano práctico del arte. Como aliada incondicional de la Naturaleza, la mujer vive entregada a la tarea básica de propagación de la especie, luego inevitablemente de espaldas al trabajo de tipo más elaborado del varón al servicio de la Cultura. Esta disimilitud es responsable de que la procreación sea una faceta netamente femenina y la creación, masculina, lo que implica que la mujer puede concebir vástagos, pero nada más. Todo lo fértil que viene a ser desde el punto de vista fisiológico, lo tiene de estéril desde el punto de vista artístico, incluso cuando el academicismo impone el seguimiento de modelos otro tiempo como modo de reproducir fielmente la Naturaleza, compendio de verdad y belleza. Aunque por su afinidad con ella sería el indicado para hacerlo, el sexo femenino no está contemplado en los supuestos artísticos porque como sus representantes, en advertencia de Hume, deben contener el efecto desatado de sus pasiones con el artificio de la castidad, no todo es tan natural en ellas como parece²⁶. Esto, que podría ser una ventaja para ellas al permitirles superar su adscripción biológica y ponerse en la senda de la cultura, resulta un inconveniente tan pronto como Kant saca a relucir sus limitadas habilidades intelectuales²⁷, que hace que ningún producto de su mente sea suficientemente válido –o artificial–. Cuando se trata de la mujer, no cuenta ni la sensibilidad extrema que se le achaca y de la que arranca, después de todo, el proceso perceptivo que culmina en creación; o sí que cuenta, pero para seguir manteniendo la preeminencia masculina a costa de la subordinación femenina, pues todo lo relacionado con los sentidos es inferior, como la esfera humana a la que ellos representan.

Lo llamativo de esta actitud discriminatoria es que no cambia un ápice cuando lo hace el arte finisecular buscando desterrar la imitación de esquemas desvaídos que tanto lo empobrece. En el nuevo contexto artístico y siguiendo a Diderot, la creación requiere cualidades femeninas en el creador: naturales como el sentimiento, dado que sólo quien se emociona como una mujer puede inducir artísticamente una emoción equivalente en los demás; y artificiales, a la vez que extrarracionales, como la imaginación, porque la verdadera obra de arte nace como reinvencción afectiva del objeto que la inspira; o sea, más allá de la razón, como en la mujer. Además, pese a su carácter artificial, el producto artístico se reviste de un poderoso aura natural que lo aproxima aún más al universo femenino y es que, como consecuencia del trance doloroso por el que atraviesa el artista hasta que la obra ve finalmente la luz, la comparación con la gestación y el parto de la mujer está servida²⁸. Conforme a esta

26 D. Hume: *Tratado de la naturaleza humana*, op. cit., pp. 161-162.

27 En *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, op. cit., p. 67.

28 El siguiente párrafo de Diderot hasta podría verse como descripción de un parto múltiple: «El que tiene sentimiento agudo del color tiene los ojos puestos en el lienzo; tiene la boca entreabierta; jadea; su paleta es la imagen del caos. En este caos es donde moja su pincel y de donde saca la obra de creación y los pájaros y los matices que tiñen su plumaje, y las flores y su aterciopelado, y los árboles y sus distintos verdes, y el azul del cielo y el vapor de las aguas que las empaña, y los animales, y los largos pelos y las manchas diversas de su piel y el fuego que chispea en sus ojos. Se levanta, se aleja, echa una ojeada a su obra, se vuelve a sentar; y veréis nacer la carne, la sábana, el terciopelo, el damasco, el tafetán, la muselina, la tela, la lona, la tela basta; veréis la pera amarilla y madura cayendo del árbol y el racimo verde colgado de la cepa». D. Diderot: *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 9 (énfasis de la autora).

analogía entre alumbramiento artístico y natural, el autor sufre una especie de afeminamiento de su masculinidad, su sexo deviene como epiceno²⁹, llegando al extremo de asemejarse a una madre masculina, y la procreación, antes tan femenina, también hasta cierto punto se masculiniza. Pero en vez de rebajarlo a la altura de la mujer, esa transformación afianza su elevada posición como varón a través del vínculo que su sexo establece ahora con la Naturaleza, a imitación del que el sexo opuesto mantiene desde siempre con ella, sólo que si en el caso femenino connota peyorativamente, en el masculino lo hace de manera positiva por influjo ilustrado.

Desafortunadamente para la mujer, la relajación artística de los límites entre los géneros no afecta a su condición de marginada lo más mínimo, por lo que no se da ni masculinización de su feminidad ni, menos aún, afeminamiento creativo; al menos en apariencia pues, al afeminarse los varones, las mujeres se aproximan en igual medida a las cotas masculinas de libertad³⁰. De hecho, son cada vez más las que desafiando su encasillamiento en las tareas reproductivas se adentran en los terrenos sacrosantos de la producción artística. Con este comportamiento trasgresor, ponen en entredicho la rancia separación de identidades según el sexo, la de madre y la de artista. A cambio, pierden la escasa reputación que les reportaba su cumplimiento a rajatabla de las convenciones: a diferencia del varón, quien renunciando a parte de su masculinidad con su dedicación al arte, se ve gratamente recompensado con su reconocimiento social, incluso endiosado por la crítica, la mujer que sigue sus pasos y marcha a contrapelo de lo establecido, conoce como mucho «una fría admiración a causa de su rareza»³¹. Pero lo normal es su demonización colectiva comparándola con una anomalía de la Naturaleza, aun cuando los rasgos que presenta como artista son los mismos que como mujer, aquellos por los que Rousseau la ve como viva estampa natural y le asigna el alabado rol de madre³²; en definitiva, cuando se limita a abundar en su feminidad, a sobrefeminizarse, según lo que la época entiende por ello y que en el caso masculino ennoblece superlativamente. Pero esos rasgos se devalúan en cuanto la mujer se los adjudica artísticamente –siendo como son, irónicamente, suyos y prestados, por el contrario, en el caso del varón– y, además, tiende a pensarse que esa adjudicación va en detrimento de su feminidad. Así, la artista deja de ser una mujer propiamente dicha y se convierte en una mujer masculinizada, según la descripción que hace de ella Kant³³, lo que no deja de ser curioso teniendo en cuenta que, como artista es, si cabe, más mujer.

La trasgresión de una madre artista

El solapamiento de ambas identidades vuelve particularmente interesante dos autorretratos de una artista prestigiosa del *dixhuitième*, Elizabeth Vigée-Lebrun, según confirma su ingreso excepcional en la Academia francesa de Bellas Artes y su temprana protección por la

29 A. Valcárcel: «Sobre el genio de las mujeres», en *Isegoría. Revista de Filosofía moral y política*, nº 6, Noviembre 1992, pp. 97-112.

30 *Ibid.*, p. 99.

31 I. Kant: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, op. cit., p. 67.

32 J. J. Rousseau: *Emilio, o de la educación*, Madrid, Alianza, 1995, p. 512.

33 En *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, op. cit., p. 68.

corona, en concreto por la reina M^a Antonieta, mujer y madre como ella e igualmente devota del arte, en su caso en calidad de mecenas³⁴. Por encima de sus matices diferenciadores, que no son pocos, las coincidencias entre estos dos cuadros se refieren a la autocomprensión que la artista presenta de su feminidad en el contexto de su época y al control ejercido sobre el modo en que los demás tienen de comprenderla³⁵, obviamente relacionado aquí con su función como madre, lo que explica que aparezca abrazando a su única hija, y con la dialéctica entre producción y reproducción a la que ello da lugar. En ese sentido, lo que en una primera lectura insinúan *Ternura maternal* y *Autorretrato a la griega*, títulos respectivamente de cada tela, es que la autora se ve a sí misma y quiere ser vista como la mujer de la cultura falocéntrica a la que pertenece, sin darse cuenta de que esa visión y ese deseo que ella interpreta como suyos son en verdad ajenos y que además le vienen soterradamente impuestos. En esta forma alienada de feminidad³⁶, las obras referidas son representaciones ortodoxas de la maternidad como se consigna en la segunda mitad de siglo, que es como la consigna Rousseau, máxima autoridad en la materia –pero también parte interesada–, o sea, como principal vocación femenina por expreso mandato natural, que tratándose de la mujer es igual que decir por mandato masculino, pues el varón se escuda ciertamente en argumentos biológicos para seguir beneficiándose de las prerrogativas que desde largo tiempo atrás le concede la asignación de las labores de crianza y cuidado de los hijos a su compañera de especie.

Esta acepción que *a priori* suscriben los cuadros de Vigée-Lebrun es fruto del proceso ilustrado de secularización, que afecta al concepto de maternidad como a casi todo en la centuria. No hay que olvidar que la imagen de una madre con su hijo es la escenificación por excelencia del misterio cristiano de la encarnación y, en esa medida, sus orígenes se remontan históricamente hasta el Medioevo, donde era utilizada como vehículo de adoctrinamiento religioso del iletrado³⁷. El Renacimiento resaltará después la dimensión humana de los retratados, aunque sin perder de vista su condición divina, por lo que no será hasta el movimiento enciclopédico y mediante canalización artística neoclásica como la maternidad se despoje definitivamente de su trasfondo ultramundano y destaque el aspecto sensible de esa humanización con los trabajos, entre otros, de Hume, Diderot y Rousseau. Ello se traduce en dejar que los protagonistas de la imagen muestren el cariño que se profesan mutuamente, particularmente el de la madre hacia el hijo, como expresión ulterior de la armonía y bienestar reinante entre las cuatro paredes del hogar donde viven. La novedad

34 X. Salmon: «La reine et son image», en *Marie-Antoinette*, París, Réunion des musées nationaux, 2008, pp. 136-151. También A. James-Sarazin: «Le miroir de la reine: Marie Antoinette et ses portraitistes», en *Les autours de la reine: art et commerce au service de Marie Antoinette*, París, Centre Historique des Archives Nationales, 2001, pp. 13-23.

35 Un control que el artista ejerce desde el Renacimiento. P. R. Radisich: «Qui peut définir les femmes: Vigée-Lebrun's portraits of an artist», en *Eighteenth Century Studies*, vol. 25, n° 4, 1992, pp. 441-467.

36 Según Mary Ann Doane en «Film and the masquerade. Theorizing the female spectator», en A. Jones (ed.): *The feminism and visual culture reader*, Nueva York, Routledge, 2003, pp. 60-71.

37 Eso como poco, porque en realidad este tipo de representaciones tiene claros precedentes en la cultura neolítica en tanto expresión del culto a la vida y a la fertilidad *lató sensu*. Véase M. J. Godoy Domínguez: «Memoria artística de una preñez silenciada», en M. Palma Ceballos y E. Parra Membrives (eds.): *Mujeres y ausencias*, Berna, Peter Lang AG, 2009, pp. 65-104.

consiste así en presentar a la mujer de carne y hueso plenamente consciente y feliz de ser simplemente madre, sin más aspiración que esa porque tampoco tiene otra, siendo como es educada desde la infancia para el desempeño de este papel fundamental desde la perspectiva humana, porque de la madre depende el adecuado crecimiento personal y desarrollo afectivo de su descendencia, y también desde la perspectiva social, dado que es ella la que garantiza la continuidad del modelo de convivencia diseñado por el varón a su conveniencia haciendo creer engañosamente que toda inclinación femenina distinta a la maternidad y al sentimiento a ella vinculado contraviene las disposiciones naturales. Como este discurso, por desfavorecedor que sea para la mujer, destaca por primera vez la figura invisible de la madre, que siempre había realizado las mismas tareas pero nadie había reparado nunca en ellas, las mujeres de familias nobles y burguesas demandan cada vez más este tipo de retratos, hasta volverse una moda en los años previos al estallido revolucionario, para hacerse ver de una vez por todas y certificar su valía³⁸. Las obras en las que Vigée-Lebrun aparece con su hija responderían, en esta primera lectura, a un deseo de este cariz.

Pero en una lectura más atenta, la interpretación que aflora es otra, aun cuando ante los espectadores de la época pudiera pasar inadvertida, habituados como estaban a representaciones de este tipo. Esto induce a pensar que la autora recurre vía artística a la estrategia feminista de la mascarada³⁹, donde la mujer aparenta asumir el estereotipo de identidad trazada para ella por el modelo patriarcal de sociedad, o lo que es lo mismo, finge ser lo que el varón quiere que sea pero sólo como denuncia de sus mecanismos discriminatorios de funcionamiento⁴⁰. Desde ese enfoque, *Ternura maternal* es bastante más que el retrato que una mujer hace de sí misma como madre siguiendo la tendencia artística a la autorrepresentación dentro de una cultura que enaltece la figura del artista con motivo del impulso ilustrado a los valores igualitarios de mérito y talento, frente al linaje de sangre y la riqueza, y de la formalización de la profesión artística como tal con el asentamiento de las academias oficiales de arte y las exposiciones⁴¹. Es lo que sugiere la propia autora cuando al año siguiente de su exhibición en el Salón de 1787, adjunta a este primer retrato un segundo, del también pintor y amigo suyo Hubert Robert⁴². Si su deseo hubiera sido mostrar sencillamente su identidad como madre, que es lo que viene a decir la obra de acuerdo con el título y con la costumbre representativa de reflejar la división de roles en función del sexo, lo apropiado hubiera sido recrear el entorno familiar añadiendo a la imagen de ella con su hija la de su marido, el marchante de arte Jean-Baptiste Lebrun. En cambio, la conexión visual establecida de manera un tanto heterodoxa dista de ser un mero alardeo de su faceta procreativa, máxime considerando el aprovechamiento del espacio público del Salón para

38 El texto clásico en ese sentido es C. Ducan, «Happy mothers and other new ideas in eighteenth-century french art», en N. Broude y M. Garrand (eds.): *Feminism and Art History. Questioning the litany*, Oxford, Westview Press, 1982, pp. 201-219.

39 Estrategia definida como tal por Luce Irigaray en *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Saltés, 1982.

40 Ello no implica que Vigée-Lebrun sea una feminista de pro, pero tampoco impide contemplar su obra bajo la óptica del feminismo, como hace Mary D. Sheriff en *The exceptional woman. Elizabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1996, p. 7.

41 V. Greene: «The place for experimentation: artists' portraits and self-portraits», en *Citizens and kings: Portraits in the age of revolution, 1760-1830*, Londres, Royal Academy of Arts, 2007, pp. 154-160.

42 Como demuestra el que los dos óleos sean de proporciones similares, 105 x 84 cms. cada uno.

difundir el cuadro, precisamente cuando el confinamiento de la mujer en la privacidad del hogar es sinónimo de virtud y cuando la crítica de arte parece consolidarse como género para difundir y enjuiciar la obra conforme a los postulados kantianos⁴³. No es, pues, con el aspecto doméstico con el que la autora querría ser vinculada, sino con el aspecto social. Como ambos retratados son reconocidos pintores del París prerrevolucionario, es la faceta creativa de ambos la que se pone de relieve⁴⁴, la relacionada con la imaginación de Addison, Hume y Kant, por lo que se trataría más bien de la reivindicación de su identidad como artista en un momento y, sobre todo, un ambiente donde la celebridad es uno de los criterios básicos de inclusión social⁴⁵, algo sumamente importante para una mujer que como artista vive bajo amenaza permanente de exclusión. El conjunto lo integrarían así dos personajes posando para el gran público a modo de autopromoción⁴⁶ y haciendo constar la posición social alcanzada con el ejercicio de sus capacidades intelectuales, idénticas en los dos porque los dos se hallan visualmente hermanados –contrariamente al desnivel existente en la relación entre marido y esposa-⁴⁷, al margen de que el sexo de uno de ellos sea femenino y de que pueda, por eso mismo, ejercer además de madre.

Las concomitancias formales entre ambas imágenes ratifican la asociación entre iguales establecida⁴⁸. Entre ellas, destaca la elección de las diagonales para la ubicación levemente excéntrica del personaje dentro de la escena: si en el caso del autorretrato se trata de la diagonal descendente, que a su paso entre las cabezas de las modelos provoca la inclinación general de sus cuerpos hacia la izquierda como eco de esa orientación –y del respaldo del diván que les sirve de asiento– y la concentración del peso compositivo en el triángulo rectángulo inferior izquierdo, en el caso del retrato anexo es la diagonal ascendente, que emulando la acción de su compañera sitúa principalmente al retratado en el triángulo rectángulo inferior derecho. Una vez reunidos, la impresión que causan así ambos óleos es de completarse entre sí en la descripción gráfica de una parábola que explica el desplazamiento de las figuras del centro o del eje de simetría vertical de cada imagen por separado. El único centro que aquí cuenta es el constituido al juntar una y otra tela por un lateral para causar efecto de atracción y unidad entre los retratados⁴⁹. A ello contribuye la equidistancia del centro visual de cada obra –o mirada de cada uno de los protagonistas– respecto de ese lateral puesto en común para facilitar la comunicación entre dos escenas originariamente

43 J. B. Landes: *Women and the public sphere in the age of the French Revolution*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1988, especialmente capítulo 3.

44 Siguiendo a Luba Gurdus, sólo el artista interesado en sí mismo como individualidad muestra interés por el autorretrato. En *The self-portrait in French painting from Neo-classicism to Realism*, tesis doctoral inédita, Nueva York, Universidad de Nueva York, 1962, p. 1.

45 A. Martin-Fugier: *La vie élégante ou la formation du tout-Paris 1815-1848*, París, Éditions du Seuil, 1990, p. 393.

46 X. Brooke: *Face to face. Three centuries of artists' self-portraiture*, Liverpool, National Museums and Galleries of Merseyside, 1994, p. 25.

47 F. Borzello: *Seeing ourselves. Women's self-portraits*, Londres, Thames and Hudson, 1998, pp. 71 y 74.

48 Este trabajo hace gala del «utillaje formalista» que según Estrella de Diego emplea el análisis artístico feminista para someter a examen a la Historia del Arte tradicional desde dentro de ella y con sus mismas herramientas. Ver su «Figuras de la diferencia», en Bozal, Valeriano (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, tomo II, p. 439.

49 R. Arnheim: *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1998, p. 99.

autónomas, y el colorido similar a base de tonalidades cálidas como el ocre y luminosas como el blanco. Las diagonales introducen además dinamismo en la estabilidad alcanzada con los ejes horizontal y vertical⁵⁰, por lo que, si existe desviación formal respecto del sistema axial de coordenadas, desviación puede haber también de contenido respecto del concepto de maternidad *stricto sensu*.

Tampoco *Autorretrato a la griega* es una representación de la maternidad al uso, como se deduce de la doble exégesis a la que se presta la indumentaria a la usanza ática que lucen en ella sus protagonistas. Por un lado, parece tratarse de un ingenioso recurso para conceder a las retratadas la misma heroicidad atribuida al varón en los retratos masculinos, donde apropiándose de la *gravitas* antigua es identificado con los ilustres personajes del género pictórico por definición, el histórico⁵¹. Por otro lado, es innegable la inspiración neoclásica general del lienzo, dada su semejanza compositiva con la obra de Rafael, uno de los maestros a seguir en el ideal artístico academicista por su soberbia –en cuanto armónica y equilibrada– reproducción de los modelos naturales⁵²; inspiración de la que participa igualmente *Ternura maternal*. Así lo corrobora el esquema triangular elegido para disponer a los personajes dentro de la imagen, que Rafael, tras aprenderlo de Leonardo da Vinci⁵³, aplicó como nadie en sus representaciones de la familia sagrada y sus Madonnas, especialmente cercanas a los retratos de Vigée-Lebrun en su puesta en escena de la maternidad. A ello hay que añadir la posición de tres cuartos y el escorzo, sobre todo del personaje más joven, en las inmediaciones del eje de simetría vertical. Pero eso es todo lo más que hay entre un autor y otro, cercanía pues, lejos de sucumbir a la tentación de la copia servil, la artista introduce importantes variantes en sus cuadros respecto a aquellos de su antecesor con los que guardan mayor parecido: la *Madonna del jilguero*, la *del prado* y *La bella jardinera*, aparte de la *Madonna del Granduca* y la *de la silla*. Gracias a ellas, da cumplimiento al requisito academicista de combinar los procedimientos artísticos tradicionales con ese toque creativo personal que abre hueco entre los artistas consagrados. En otras palabras, pone a la vista de todos su ascendencia artística –suponiendo la adecuada competencia interpretativa de un público en aumento tras la apertura del proceso de democratización de la cultura con la implantación de los salones y tan preparado como para descifrar el juego de referencias planteado⁵⁴– para incorporarse ella misma a los circuitos de producción cultural de los que se ve excluida por su condición femenina, pero sin que ello empañe su originalidad, relacionada aquí con la transmisión de nuevos significados mediante significantes reconocidos, que es lo que dentro del linaje artístico masculino le permite llegar a ser tratada como un miembro.

50 R. Arnheim: *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 194-197, 425-428.

51 D. H. Solkin: «Great pictures or great men? Reynolds' male portraiture and the power of art», en *The Oxford Art Journal*, vol. 9, nº 2, 1986, pp. 36-49.

52 Para su entronque con el arte del pasado, véase J. Baillio: «Vigée-Lebrun and the classical practice of imitation», en *Papers in Art History from Pennsylvania State University*, nº 4, 1988, pp. 94-125.

53 A. M. González: *Rafael*, Madrid, Arlanza, 2005, p. 41.

54 V. Bozal: «Orígenes de la estética moderna», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, op. cit., tomo I, p. 22.

Prueba de esta sutil estrategia es que, mientras la figura se impone normalmente en Rafael sobre el paisaje natural de fondo –salvo en las *Madonnas del Granduca* y *de la silla*–, evocador del carácter más humano que divino de los tres protagonistas, María, Jesús y Juan, en Vigée-Lebrun desaparece toda referencia a la Naturaleza que no sea el abrazo donde se funden corporalmente madre e hija, o a lo sumo la vestimenta que éstas llevan, sobria y vaporosa como ella frente a los pesados e incómodos corsés empleados hasta la fecha⁵⁵. Por eso, el fondo, aquí monocromo e indefinido, declina su importancia en favor de las modelos, en torno a las cuales se pliega compositivamente la obra para que el espectador repare sólo en ellas⁵⁶. Pero hablar de plegamiento es hacerlo también de la sensación de cierre que transmite el propio abrazo en pleno eje de simetría vertical –a su izquierda, en *Ternura maternal*–, acaparando con ello toda la atención receptora, pues al entrelazarse los respectivos miembros, cada figura encierra en su interior a la otra, lo que no suele ocurrirle a los personajes de Rafael, entre los que existe asimismo contacto físico porque se tocan, pero no tan estrecho; salvo la *Madonna del Granduca*, donde sí que hay abrazo aunque a la vez más frialdad, incluso cierto hieratismo como reminiscencia medieval principal –véase cómo se yerguen en la misma divisoria vertical central, en prueba de fijación y estatismo frente al movimiento intrínseco a la diagonal donde se alojan los de Vigée-Lebrun–, por la dignidad todavía sacra de los retratados que les impide aparecer en la pose de unión de frente con barbilla típica de las escenas maternas posteriores como ésta⁵⁷; y salvo la *Madonna de la silla*, donde dicho abrazo, anticipando más claramente el de Vigée-Lebrun, logra como mucho reunir sus cabezas. A propósito de esta última tela, es preciso comentar otra diferencia, nacida del formato circular, que imponiendo visualmente la línea curva, como se observa en los círculos de las cabezas y los ojos de los retratados –interrelacionados por la ley de la semejanza y la proximidad–, comprime espacialmente y distribuye a los personajes en torno a las dos espirales entrecruzadas que dibujan corporalmente Jesús y María alrededor del centro de simetría. Así, la cercanía entre estos dos parece deberse más a una exigencia espacial, o a la objetividad de la forma, que a una necesidad afectiva. Sin embargo, el formato en Vigée-Lebrun es vertical, por lo que el dominio compositivo es de la línea recta, como la diagonal en la que habitan las modelos. La mayor holgura de la que éstas gozan por medio de ese recurso hace pensar que el cariño entre ellas en la subjetividad del plano connotativo se antepone a toda circunstancia formal del plano denotativo.

Otro tipo de contacto entre los personajes de Rafael es el visual, inexistente, en cambio, en los retratos de la artista con su hija, que en vez de mirarse mutuamente como hacen aquellos –menos en la *Madonna del Granduca*, donde María y Jesús tienen la mirada perdida, y la *Madonna de la silla*, donde María mira al público mientras Juan la mira a ella y Jesús lo hace a la derecha, fuera del cuadro–, miran de frente al espectador, conscientes de que éste las mira mientras se abrazan, como buscando ser miradas en esa actitud cariñosa; al menos, la pintora, quien con ello parece querer demostrar, en primer lugar, su conocimiento

55 M. Stevens: «Nature and grace: the landscape and the figure», en *Citizens and kings*, op. cit., pp. 346-254.

56 Como suele ser habitual en los retratos de la época para no empañar la individualidad de los retratados, según Dorinda Outram en su «When the personal became political», en *Royal Academy of Arts Magazine*, n° 93, 2006, pp. 36-41.

57 G. Pollock: *Mary Cassatt. Painter of modern women*, Londres, Thames and Hudson, 1998, p. 188.

de las tesis ilustradas acerca de la sensibilidad y el sentimiento, expresados básicamente en el entorno familiar, donde la férrea autoridad de los padres hacia los hijos y la obediente sumisión de los hijos a sus padres –junto a la de la mujer al marido–, ceden paso al respeto y al afecto entre cada uno de sus miembros. Desde esa perspectiva, la recreación artística de su amor maternal sería su manera particularmente femenina de incurrir en el terreno artístico masculino para informar de su adherencia al proyecto enciclopedista, que pese a la defensa de una mujer ligada a los cuidados de la progenie, resalta por primera vez su figura; y en segundo lugar, la convicción de que su identidad como artista no sólo no entorpece su identidad como madre, sino que hasta la enriquece poniendo la imaginación a su servicio. Es más, la afirmación de su identidad como madre en el retrato del abrazo con su hija es el instrumento de su autoafirmación como artista, siendo como es, al fin y al cabo, suya la autoría. Dentro del afeminamiento general de la cultura acaecido en la centuria, eso significa que la representación artística de su feminidad –porque no tiene más remedio que aparecer en escena como lo que es, una mujer atada a su sino procreador– acaba masculinizándola, o poniéndola a la altura de los varones creativos, justamente cuando la masculinidad deviene femenina.



Elizabeth Vigée-Lebrun, *Ternura maternal*, 1787.



Elizabeth Vigée-Lebrun, *Autorretrato a la griega*, 1789.