

EL ARTE FRANCÉS DEL SIGLO XVIII Y LA PROBLEMÁTICA DEL REALISMO: RUPTURA ESTÉTICA O CONTINUIDAD RETÓRICA. LA PINTURA DE JEAN BAPTISTE GREUZE Y LAS IDEAS POÉTICAS DE SU ÉPOCA

The French Art of the Eighteenth Century and the Problematic of Realism: Aesthetic Break or Rhetorical Continuity. The Painting of Jean Baptiste Greuze and the Poetic Ideas of his Time

Jaime BLANCO APARICIO
Universidad Complutense Madrid
jaimeblapa@gmail.com

Fecha de recepción: 10/07/2023
Fecha de aceptación: 16/02/2024

RESUMEN: La pintura del siglo XVIII en Francia ha sido interpretada frecuentemente en relación con las problemáticas del realismo. El objetivo del presente artículo es mostrar cómo estas escenas cotidianas que proliferan en estos instantes son la consecuencia no tanto de una ruptura estética, sino el resultado de una transformación de la poética clásica a finales del siglo XVII. La cual se extenderá en el siglo XVIII a las diversas artes, como reflejará la obra de Greuze, quien trasladará a su pintura estas ideas poéticas que exploran los nuevos géneros literarios como el *roman*, la comedia *larmoyante* o en el drama. Estos géneros nos descubren el triunfo de un régimen literario descriptivo y doxológico, frente al régimen prescriptivo y axiológico anterior, que se interesa por la recepción y por las reacciones emocionales a la hora de enjuiciar una obra, lo que favorecerá las escenas cotidianas y familiares, patéticas, etc.

Palabras clave: Jean Baptiste Greuze; realismo; pintura francesa; siglo XVIII; literatura.

ABSTRACT: French Painting from the 18th century has frequently been understood with regard to the problems of Realism. The objective of this article is to show how these everyday scenes that proliferate in these moments are not the result of an aesthetic rupture, but of a transformation of classical poetics at the end of the 17th century. This change will extend to the several arts in the 18th century, as showed in the work of Greuze, who will transfer to his painting these poetic ideas that explore new literary genres, such as the novel, the larmoyante comedy or the drama. These genres reveal the triumph of a descriptive and doxological literary regime –which is opposed to previous prescriptive and axiological regime– interested in the reception and emotional reactions, fostering everyday, familiar, pathetic scenes, etc.

Key words: Jean Baptiste Greuze; Realism; French Painting; 18th Century; Literature.

Una parte de la historiografía artística actual ha destacado como uno de los rasgos más novedosos de la pintura francesa del siglo XVIII el surgimiento de obras de temática cotidiana y doméstica (Bailey, Conisbee y Gaehtgens, 2003: X), como la realizada por Chardin o Greuze (Fig. 1). Las cuales han sido interpretadas como la consecuencia de un cambio filosófico, social, económico y político, que habría dado lugar a un realismo estético, preludio del que se desarrollará en el siglo XIX, tal y como fue subrayado por los estudiosos de la novela dieciochesca, tanto en el mundo anglosajón¹ como francés². Esta interpretación retomaba los argumentos de la crítica del siglo XIX, de Champfleury o Duranty, quienes ya buscaron los antecedentes del realismo decimonónico en Diderot o Restif, construyendo, así, la ilusión de una evolución lineal entre ambos siglos, a través de la cual se creyó descubrir un sentido histórico oculto en el arte occidental, caracterizado por un impulso de conquista de la realidad. Esta interpretación transhistórica, favorecida por la equívoca identificación entre realismo y mimesis –como leemos en Erich Auerbach–, se ha visto progresivamente cuestionada (Dufour, 1998), subrayándose las diferentes concepciones del realismo a lo largo de la historia y enfatizando las distintas maneras de mirar el mundo según las experiencias históricas y los marcos poetológicos predominantes. De este modo, el objeto de nuestro estudio no se circunscribirá al grado de realismo presente en una obra, sino que atenderá a la naturaleza de ese realismo, pues no hay mayor contradicción con el espíritu clásico que defender una estricta imitación de la realidad (Forestier, 1990). Por lo que buscaremos comprender qué tipo de relación establecieron estas obras con la realidad y el fundamento teórico donde se asentaron.

1. «Briefly, they have seen “realism” as the defining characteristic which differentiates the work of the early eighteenth-century novelist from previous fiction.» (Watt, 1987: 10).

2. «[...] les romanciers du XVIII^e siècle ont ainsi fait faire un grand pas au réalisme romanesque, avant le triomphe qu'il connaîtra au XIX^e siècle [...]» (Coulet, 1967: 319).



Fig 1. Jean-Baptiste Simeon Chardin, *La toilette du matin*, 1741, Stockholm Nationalmuseum®.

Estas escenas cotidianas reflejan para muchos aquella crisis de conciencia que marca la ruptura entre ambos siglos³. Mientras el siglo XVII habría estado presidido por el Clasicismo, caracterizado por el predominio de la retórica y de las reglas poéticas, en cambio, el siglo XVIII habría dado paso a una nueva concepción del arte, romántica y moderna (Folkierski, 1969), construida sobre una estética enraizada en lo sensible, lo que favorecería el realismo doméstico.

Al surgir nuevas ideas científicas y filosóficas y nuevas exigencias políticas y sociales, se vive el cambio de los patrones estéticos. La nueva época exige, con mayor energía y conciencia cada vez, un nuevo arte. Al *pathos* y al cálculo heroico del drama clásico francés, opone Diderot un sentir social nuevo y, con él otro sentido estético, y por eso pide un nuevo género poético y propugna la *tragédie domestique*. (Cassirer, 1993: 326)

Frente a este relato de lo moderno, condicionado por una filosofía alemana que leía el XVIII como un preludio a la estética kantiana, nuestro objetivo será analizar estas escenas cotidianas a la luz de una poética clásica que continúa

3. «Quel contraste! Quel brusque passage! La hiérarchie, la discipline, l'ordre que l'autorité se charge d'assurer, les dogmes qui règlent fermement la vie : voilà ce qu'aimaient les hommes du dix-septième siècle. Les contraintes, l'autorité, les dogmes, voilà ce qui détestent les hommes du dix-huitième siècle, leurs successeurs immédiats.» (Hazard, 1961: 7).

manteniendo su vigencia a lo largo del siglo XVIII (Kibedi-Varga, 1990: 7; Chantalat, 1992: 9); por lo que estudiaremos este siglo desde la idea de continuidad (Dagen-Roger, 2004) frente a aquellos que –como Hazard– plantean una ruptura. Nos alejaremos, pues, de aquellos que reducen el Clasicismo al dogmatismo de las reglas, planteando la existencia de una doctrina clásica (Bray, 1966) que habría entrado en crisis en el siglo XVIII dando lugar al nacimiento de la estética; y pondremos, por el contrario, una visión donde la poética clásica, caracterizada por su variedad de aproximaciones, se transforma a finales del siglo XVII recuperando ciertos posicionamientos pretéritos que resurgen de nuevo, permitiendo explicar las propuestas artísticas dieciochescas. Nos centraremos, así, en los instantes en los que se produce el cuestionamiento de aquella aproximación poética y prescriptiva, que priorizaba las reglas (Kibedi-Varga, 1970: 134) y que comprendía el texto desde la *dispositio*; es decir, en función de la adecuada disposición de las partes de la obra de acuerdo a unas reglas⁴. Una concepción poética que se habría impuesto tras las *querelle du Cid* (Merlin, 1994: 153), determinando el triunfo de los *regulares*⁵. Esta dará paso a una aproximación retórica, en la que se piensa la obra desde la recepción y los efectos causados en el espectador, esto es, desde la *elocutio*⁶. Es a partir de esta acentuación de la dimensión retórica y descriptiva –principalmente en el ámbito del *roman*– que estas pinturas de lo cotidiano dieciochescas encontrarán su explicación más certera, sin necesidad de acudir a la tesis sobre el nacimiento de la estética o del realismo.

1. DE LA ESTÉTICA A LA RETÓRICA DIECIOCHESCA. EL PROBLEMA DE LA NOVELA MODERNA

Señala Todorov que «[...] la estética empieza en el momento preciso en que termina la retórica.» (1993: 169). Heredaba, así, una tradición que contraponía la

4. «Une action poétique est celle dont les parties sont composées et arrangées entre elles, de la meilleure manière possible, sans avoir égard à la vérité des faits [...] Il suffit qu'on y voie des motifs raisonnables, un plan naturel, un dessein suivi, dont l'exécution commence, s'avance, s'achève par des moyens vraisemblables.» (Batteux, 1771: t. I, I, remarque VI, n.º 5, 285-286).

5. «[...] il ne suffirait pas que les pièces du théâtre plussent pour être bonnes, si le plaisir qu'elles produisaient n'était fondé en raison et si elles ne le produisaient par les voies qui le rendent régulier [...]» (Chapelain, 2007: 284).

6. «[...] c'est précisément aux confins des deux (souci de la construction et souci de l'effet) que me semble se situer la ligne de passage d'une conception "poétique" du romanesque à une conception "rhétorique" : le triomphe de la psychologie dans le roman classique français serait alors l'indice d'un glissement qui, du roman héroïque à la nouvelle historique de la fin du siècle, quitterait peu à peu la vision globale d'un objet artistique clos –dont le mot clé est la dispositio, régie par l'ordo artificialis qui règne sur le poème héroïque– pour centrer l'attention sur l'efficacité du discours fictionnel– dont le mot clé serait, cette fois, l'élocutio, fondée sur la pertinence des figures et la vraisemblance psychologique des caractères, quitte à renoncer aux effets structurels qui ont fait la gloire du roman baroque.» (Bury, 2000: 11).

estética, fundamentada en lo sensible y en la antropología kantiana, a un Clasicismo identificado con las reglas y la retórica: «[...] la estética no se presenta ahora con su código en la mano delante del artista, ni pretende establecer reglas universales para el espectador, no quiere ser otra cosa que el espejo en que se miren los dos y donde se reconozcan a sí mismos, sus experiencias y vivencias fundamentales.» (Cassirer, 1993: 333-334). Frente a esta historiografía modernista que ha valorado el siglo XVIII como una época prerromántica que habría abandonado la mimesis (Kristeller, 1986), esto es, el espejo, en favor de una comprensión estética y psicológica del arte, la lámpara (Abrams, 1974); Halliwell (2002: 21) ha mostrado que ya desde Platón y Aristóteles el arte fue pensado, a través de la noción de mimesis y en estrecho diálogo con la retórica, más allá de la idea de imitación, en función de la recepción y de los efectos psicológicos. Ello nos permitirá comprender el siglo XVIII no como el resultado de una ruptura estética –y la consecuencia de la irrupción de la *sensibility*–, sino como un momento de recuperación de ciertos valores retóricos presentes en la reflexión artística ya desde la Antigüedad y que reaparecen a lo largo de los debates poetológicos del siglo XVII.

Si bien es verdad que desde comienzos del siglo XVIII asistimos a un cuestionamiento de la noción de verosimilitud: «[...] avec le permission d'Aristote, la vraisemblance ne suffirait pas.» (Voltaire, 1880a: 253), la cual constituía uno de los fundamentos de la poética clásica⁷, sin embargo, deducir de ello una crisis de la noción de mimesis y el nacimiento de la estética sería cuestionable. De hecho, las críticas se dirigían más bien hacia una concepción concreta de verosimilitud, de las distintas existentes (Kibedi-Varga, 1977): «Mais la nature étant une, comment concevez-vous, mon ami, qu'il y ait tant de manières diverses de l'imiter et qu'on les approuve toutes?» (Diderot, 1995a: 283). Concretamente, hacia aquella verosimilitud ontológica que entiende el arte como imitación de la idea natural –materializada en las obras antiguas– mediante unas reglas, como proponía la poética humanista aristotélica: «J'en demande pardon à Aristote; mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaits, comme si les moyens de plaire n'étaient pas infinis.» (Diderot, 1995b: 383). Asistimos, ahora, a la defensa de una verosimilitud subjetiva (Frantz, 2005: 270) que buscaba repensarla a partir de los efectos de la recepción, acentuando la dimensión retórica de la poética clásica, dificultando –como planteaba Todorov– la posibilidad de hablar de nacimiento de la estética y de interpretarlo como una ruptura y como un preludio a la obra de Kant (Trottein, 2000).

Frente a la continuidad histórica entre ambos siglos, hoy en día sigue predominando la idea de ruptura, describiéndose los inicios del siglo XVIII como un instante en el que se alumbraría un arte nuevo, reflejo de las profundas transformaciones de

7. «[...] en un mot la vray-semblance est, s'il le faut ainsi dire, l'essence du poëme dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la scène.» (Aubignac, 1927: Livre II, chap. 2, 76).

lo moderno, como ha enumerado Ian Watt a propósito de la novela. A nivel económico, con el nacimiento del capitalismo. A nivel social, con el surgimiento de una nueva clase burguesa y un nuevo tipo de lector-público. A nivel político, con el desarrollo del liberalismo y de un interés por la igualdad social. A nivel filosófico, con el desarrollo del empirismo, fundamento de una teoría del conocimiento enraizada en la sensibilidad del Hombre. Finalmente, a nivel artístico, con un nuevo género preponderante: la novela, donde todos estos cambios cristalizaron, caracterizándose por su realismo. Una interpretación que heredó el mundo francés⁸, condicionando la interpretación del arte dieciochesco en su conjunto, como observamos a propósito de la pintura de Greuze en Anita Brookner (1972) o en Emma Barker (2005), quienes la presentan como un reflejo de estas rupturas de lo moderno y de aquella cultura de la sensibilidad inglesa encarnada en la novela.

El gran artífice de esta asociación entre modernidad, novela y realismo fue Hegel: «Lo humano es lo interesante. [Nuestro] epos moderno [es] la novela.» (2006: 505); quien, además, establecía un vínculo entre esta modernidad y el desarrollo de un arte real, objetivo o prosaico⁹. Una tesis retomada por la crítica literaria decimonónica que condicionó el arte dieciochesco, que fue subordinado a las problemáticas del *roman*, pues: «Le roman est le seul genre d'art qui soit en progrès au XVIII^e.» (Lanson, 1906: 659). Si bien son numerosos los trabajos que han cuestionado esta ruptura, moderna, así como esta primacía de la novela, sin embargo, el arte dieciochesco sigue estando condicionado por la pregunta sobre el origen de esta. La única, según parece, capaz de desentrañar las claves de lo moderno (McKeon, 2002) y establecer sus características (Pavel, 2005). La novela se convertía, así, en el gran género transhistórico capaz de desvelar la historia de la humanidad, pues a través de ella se narraba –supuestamente– la conquista del Hombre de su individualidad y de la realidad circundante, revelando, con ello, una tendencia realista en el arte occidental que se haría patente en el siglo XVIII, cuando se abandonan las formas fantásticas del pasado a favor de una visión objetiva de la vida común: «La novela también tiene por objeto a un caballero, el cual, sin embargo, no se propone fines fantásticos sino fines vulgares de la vida común [...] Por tanto, [la novela es una] corrección de lo fantástico.» (Hegel, 2006: 358 y 360). Consideramos, así, que ha sido esta interpretación hegeliana sobre

8. «La forme romanesque nous paraît être en effet la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché.» (Goldmann, 1964: 36). «[...] ce qui a déterminé l'évolution du roman, c'est le progrès de l'esprit bourgeois, la nécessité d'élaborer une forme d'expression littéraire à l'image du monde et de la pensée modernes quand les formes traditionnelles étaient liées à un état dépassé de la société [...]» (Coulet, 1967: 323-324).

9. «[...] y de lo natural, real, deviene algo enteramente exterior, y, a su vez, por un lado los objetos se convierten como tales, [como] objetos prosaicos, en objetos del arte [...] Un aspecto es que el material deviene entonces naturaleza enteramente prosaica, exteriormente objetiva, y [los objetos prosaicos] así aprehendidos pasan a ser los objetos del arte. Propiamente dicho, surge aquí eso que llamamos imitación de la naturaleza: objetos prosaicos tratados con medios del arte.» (Hegel, 2006: 361).

la Historia Moderna y sus manifestaciones artísticas la que ha condicionado la interpretación del arte dieciochesco y de la pintura, dificultando su comprensión.

2. EL ROMAN EN FRANCIA, ENTRE DOS SIGLOS. DE LA *DISPOSITIO* A LA *ELOCUTIO*

Críticos como Huet formularon ya la pregunta sobre el origen del *roman*, subrayando su transformación a finales del siglo XVII. Un fenómeno que ha sido estudiado por Esmein-Sarrazin (2018: 15) y que ha llevado a distinguir entre un *roman* deudor de la epopeya y un *roman* diferente, influenciadas por la galantería y la mundanidad, que dialoga con diversos géneros y que para Kibedi-Varga (1966) se conformaría como un género diferente: la *nouvelle*, el cual parece imponerse hacia finales del siglo XVII. Esta *nouvelle* –o *petite-roman* (Godenne, 1966)– mostraría, sin embargo, algunas deudas formales con el *roman* (Denis, 2003), de ahí que hayamos empleado el término *nouvelle-roman* –y no el de novela– buscando acentuar estas continuidades y discontinuidades entre ambos. El propio Chapelain, representante de aquella aproximación poética pretérita, construida sobre la *dispositio*, parecía incidir sobre esta transformación: «Notre nation a changé de goût pour les lectures et, au lieu des romans, qui sont tombés avec La Calprenède, les voyages sont venus en crédit et tiennent le haut goût dans la Cour et dans la Ville.» (1936: 477). Diversos estudios parecen coincidir sobre esta reformulación poética de finales del siglo XVII (Viala, 2002; Bury, 2000), la cual transformará el *roman* y el régimen literario pretérito: prescriptivo y axiológico¹⁰, así como sus instituciones, subrayándose el papel protagonista del *roman* en tal crisis (Piva, 2008; Pavel, 2004).

Ante las críticas crecientes hacia la *nouvelle-roman*, Huet trató de establecer unas reglas que legitimasen unas manifestaciones que parecían cuestionar, por un lado, el régimen poetológico anterior basado en una tradición y en unas reglas deducidas de ella, y, por otro lado, el campo literario y las instituciones de la vida literaria que se impusieron tras la Fronda (Viala, 1985: 9-10). Estas instituciones se fundamentaron –tras la *querelle du Cid*– sobre unas reglas amparadas por la Academia y defendidas por los autoproclamados representantes de la *république des lettres* (una creación de Scudéry), a través de las cuales se legitimó un sistema de géneros y de jerarquías mediante las que se discriminaban los textos legítimos e ilegítimos; sirviendo, además, para ordenar la sociedad, vinculando entre sí el orden político: la soberanía, y el orden literario defendido por la *république des lettres* (Merlin, 1994: 168). Es, por ello, que un arte sin reglas, como algunos

10. Alain Viala tomaba la idea de régimen literario de Jacques Rancière, y a través de él contrapondrá un régimen determinado por el 'modo ético', donde predominará la dimensión axiológica de la idea, que define como prescriptivo, frente a un 'modo poético', donde predominarán los valores sensibles, y que denominará descriptivo (Viala, 2002: 288).

describían el *roman*¹¹, que anteponía los efectos placenteros de la recepción y que cuestionaba aquel campo literario e institucional impuesto tras la Fronda, reactivó, ante su proliferación a finales de siglo, las querellas poetológicas. Su éxito se sustentó sobre un público mundano cuyo gusto determinó su triunfo, favoreciendo, finalmente, la recuperación de ciertas concepciones poetológicas pretéritas, heredadas de los debates humanistas que, si bien generaron diversas querellas entre los distintos clasicismos (Forestier-Néraudau, 1995), estimularon la creación de nuevas formas artísticas.

La *Poética* aristotélica se construyó sobre dos principios poetológicos diferentes: de naturaleza retórica y poética, por lo que su tardío redescubrimiento en la Italia humanista dio lugar a comentarios contradictorios (Weinberg, 1961), favoreciendo diversas querellas poetológicas. Por un lado, nos encontramos el bando de los regulares, que buscó fijar unas normas y unas reglas de acuerdo a las reflexiones y a los géneros existentes desde la Antigüedad. Por otro lado, el de los irregulares, que antepuso la recepción y los efectos sobre las reglas, favoreciendo aquellas formas artísticas de nueva creación no tratadas en la *Poética*. Estas polémicas tuvieron como telón de fondo el deseo de superar las sospechas que acompañaban a la ficción poética desde Platón y los Padres de la Iglesia, precisamente, por sus efectos causados en el espectador. De ahí que los humanistas se vieran obligados a legitimar la ficción otorgándole un propósito moral, característico de la *Retórica* y ajeno a la *Poética*, releyendo a Aristóteles a través de Séneca, Horacio, etc. Se enfatizó, con ello, una dimensión retórica que permitía desvincular la ficción de los problemas de la Verdad¹², pensándola en términos de persuasión y de verosimilitud¹³. No obstante, y para atemperar los efectos de un arte retórico, se favoreció una poética fuertemente reglada que los controlase y que se legitimaba mediante la tradición. Sin embargo, mientras ciertos autores priorizaron la libertad de invención, defendiendo la irregularidad, valorando las obras por sus efectos: la *elocutio*; otros, en cambio, defendieron una interpretación prescriptiva de la *Poética*, otorgando prioridad a la *dispositio* y a las reglas.

Estas dos concepciones poéticas determinaron las grandes querellas literarias entre regulares e irregulares en Italia, afectando de lleno a los partidarios de la

11. «[...] la sévérité de nos règles; mais on m'a assuré que les Romans ne sont pas ennemis de ces sortes de Beautés, et que tout ce genre d'écrire est hors de l'étendue de notre juridiction.» (Guez de Balzac, 1629: 78).

12. «[...] dans la poétique classique, le terme de vérité est dépourvu d'une qualité essentielle, l'universalité; elle n'est pas susceptible d'être généralisée. Par vrai, on entend la vérité historique, accidentelle, l'unicité d'un événement qui n'exclut pas rigoureusement le hasard. Il faut se méfier de la vérité qui est irréductible au système, à la structure de la poétique classique. À la vérité capricieuse on préfère la vérité organisable et organisée qui a nom vraisemblance.» (Kibedi-Varga, 1990: 37).

13. «Le poète doit préférer la vraisemblance à la vérité, plutôt travailler sur une chose toute feinte pourvu qu'elle soit conforme à la raison; ou s'il est obligé de prendre une matière historique de cette nature pour la porter sur le théâtre [...] il la doit réduire aux termes des bienséances, mêmes aux dépends de la vérité [...]» (Chapelain, 2007: 289).

epopeya y del *romanzo* (Giorgi, 1999). Mientras los primeros defenderán el respeto a los preceptos de Aristóteles, los partidarios del *romanzo* la considerarán como una forma liberada de las reglas de los antiguos, defendiendo su modernidad. La publicación del *Orlando Furioso* de Ariosto abrió el debate, regresando en una segunda etapa con la aparición y la difusión del *Poema heroico* de Tasso. Este último criticaba a aquellos que buscan distinguir entre epopeya y *roman*, simplemente porque este último no había sido teorizado por Aristóteles, reconciliando *romanzo* y epopeya, e integrándolos en un *roman* de caballería que condicionó el mundo francés (Boliève-Guerlet, 1993). Tasso representaba el triunfo de la epopeya como modelo para el *roman* y el triunfo de su interpretación regular a partir de Aristóteles:

Une fois que le poète aura choisi une matière capable en elle-même de toutes les perfections, il lui reste la tâche bien plus difficile de lui donner forme et disposition poétique: et c'est dans ce travail, comme étant son sujet propre, que se manifeste pour ainsi dire toute la vertu de l'art. (Tasso, 1997: 89)

Estas discusiones condicionarán las tres fases por las que atravesará el *roman* en Francia. En una primera, entre 1630 y 1640, predominará un *roman héroïque* que tomará como referencia la epopeya reelaborada por Tasso, así como el *roman* griego (Plazenet, 2001). Se construyó en función de un régimen prescriptivo donde la obra se sometía a la idea y a las reglas, debiendo el autor corregir la realidad con el objetivo de rellenar las expectativas del lector¹⁴, construyendo una idealidad¹⁵ que producía un efecto de alejamiento¹⁶. Para Tasso la elección de la idea de la intriga era prioritaria respecto a la elección de un tema histórico para ilustrarlo, lo que favorecía la fantasía y lo maravilloso, al priorizar la adhesión racional a la idea y a lo verosímil.

En una segunda fase, entre 1650 y 1660, el *roman* comienza a adaptarse a los gustos mundanos, dialogando con la Historia y dando prioridad a los hechos conocidos o más cercanos en el tiempo, evitando aquellos instantes lejanos propensos a las fantasías: «Comment serai-je touché des infortunes de la reine de Guindaye et du roi d'Astrobacie, puisque je sais que leurs royaumes mêmes ne sont point en la carte universelle; ou pour mieux dire, en l'être des choses.» (Scudéry, 1665: I, s. p.).

14. «[...] dans le Roman les beautés d'une belle vie y sont déduites et rapportées avec tout le soin d'un Auteur; les défauts ordinaires sont réparés, les bassesses des désirs sont relevées, les impuretés en sont bannies, et tout ce que la belle âme peut désirer ou penser de beau, devient l'objet de celui qui écrit et de celui qui le lit [...] et ne laisser rien de grand et de beau à désirer à la curiosité de son lecteur.» (Pure, 1660: II, 373-374).

15. «Car la verité ne fait les choses que comme elles sont; et la vray-semblance les fait comme elles doivent estre. La verité est presque toujours defectueuse, par le mélange des conditions singulières, qui la composent.» (Rapin, 1675: XXIV, 36).

16. «[...] à l'âge classique les mondes décrits par la littérature s'éloignaient considérablement de la réalité empirique et de la vie quotidienne.» (Pavel, 1993: 13).

Se alejó, igualmente, de aquella repetición de tópicos característica del *roman héroïque* que lo había vuelto predecible, pues en este lo importante no era la novedad de la intriga, sino la capacidad de disponer de forma adecuada la trama respecto a las reglas. El *roman historique* mostraba, por el contrario, un interés mayor por la recepción, favoreciendo la claridad y simplificando las complejas narraciones, buscando atemperar lo maravilloso para hacer las historias más creíbles: «Un récit qui ne contient que du vrai est une histoire; un tissu de fictions est une fable; le mélange de la fable et de l'histoire fait le roman.» (Cornevon, 1728: 47). La Historia ofrecía nuevas herramientas a la hora de construir un tipo de ficción donde el lector se reconociese, de ahí que acudiese a las memorias, a las biografías o a las cartas, lo que le permitía describir personajes menos tópicos y más complejos:

[...] ce qui s'est passé dans la ville me touche plus que ce qui se passe en Grèce; et ce qui arrive en mon siècle, fait plus d'impression en mon cœur, que ce qui est arrivé du temps de Romulus [...] je soutiens hardiment [...] qu'il n'y a point de distance de lieux, qui ôte la sensibilité du cœur, ni point de siècle si éloigné, que l'imagination ne rapproche assez, pour donner de la pitié, car ce sont les choses en elles-mêmes qui touchent [...] (Scudéry, 1658)¹⁷

Algunos autores han interpretado este diálogo del *roman* con la Historia como la prueba del surgimiento de un nuevo tipo de ficción verdadera a través de la cual el *roman* inició su camino hacia el realismo (Tieje, 1913; May, 1955). Sin embargo, este diálogo escenificó, más bien, una tensión entre, por un lado, aquella aproximación poética y prescriptiva, defendida por los eruditos y fundamentada en la *dispositio*, que repetía constantemente unas tramas que hastiaban al público mundano; y, por otro lado, una aproximación retórica y descriptiva, interesada en los procesos de recepción y en emocionar al público.

Hacia 1660 podemos señalar el inicio de una tercera fase en la que se mira más allá de la epopeya, hacia formas narrativas hasta ahora marginales: picaresca, *roman comique*, *nouvelles*, historiografía, literatura galante, etc. Vinculada con las formas lúdicas mundanas de la *bonnêteté*, de la conversación y las descripciones, lo galante ocupa un lugar central a la hora de comprender las transformaciones de la poética clásica a finales de siglo y a la hora de explicar el paso de un régimen prescriptivo a un régimen descriptivo¹⁸ que culminará con el auge de la *nouvelle-roman*. Tras el paulatino triunfo de esta, observamos un proceso de mundanización (Génetiot, 1997) y de acentuación retórica de lo literario, caracterizado por la descripción y por los efectos de recepción: «[...] enfin on ne reconnoist la véritable Poësie que par l'impression qu'elle fait sur l'âme: elle n'est point comme il faut qu'elle soit, si elle ne va au cœur.» (Rapin, 1675: XL, 75). Este régimen descriptivo

17. Citado en (Esmein, 2004: 194-195).

18. «Il me paraît donc que l'essor de la nouvelle galante correspond à un essor du régime descriptif au détriment du prescriptif, et que le recours à l'histoire vaut dans ce cadre, comme un moyen de légitimer la description» (Viala, 2002: 292).

cuestionaba el campo literario pretérito y sus jerarquías entre géneros, favoreciendo la defensa de nuevos géneros¹⁹ asentados en las emociones de un público que parece sustituir al juicio erudito de la *république des lettres*. Proponía, asimismo, una nueva noción de verosimilitud doxológica, la cual favorecía los procesos de reconocimiento e identificación entre lector y obra –esto es, la recepción– a través de un imaginario cultural compartido, es decir, de una *doxa* (Cauquelin, 1999): «Le vraisemblance est tout ce qui est conforme à l'opinion du public.» (Rapin, 1675: XXIII 34). Retomaba, pues, ciertas estrategias persuasivas de la retórica, empleando los lugares comunes (Goyet, 2018) para lograr atraer al lector al mundo ficcional propuesto.

En el siglo XVI y XVII se distinguían tres sentidos del término verosímil (Duprat, 2004). Moral, donde para que la fábula fuese verosímil los malos debían ser castigados. Social, donde la obra debía estar conforme a la opinión pública. Ontológico, en el que lo verosímil superaba lo verdadero en nombre de una idea superior perfecta. A finales del siglo XVII la *nouvelle-roman* ya no comprende la verosimilitud como la trasposición del ideal al arte mediante las reglas, esto es, de forma axiológica u ontológica, sino que se piensa a partir de la reacción del espectador, buscando el reconocimiento y la adhesión de este a un mundo conocido y compartido culturalmente, entendiendo la verosimilitud como *doxa* (Declercq, 1992: 136-140): «On est accoutumé depuis un certain nombre d'années, à ne donner au public [...] que des fictions conformes à nos mœurs présentes.» (Auvigny, 1735: iii). Este tipo de ficción no busca provocar una creencia racional en ella, sino una adhesión sentimental: «[...] la vraisemblance et l'effet théâtral n'exigent pas que l'on croie à la fiction, mais qu'on y adhère; et c'est à quoi se sont mépris les spéculateurs.» (Marmontel, 1818-20: XV, 384). Esta verosimilitud doxológica buscará generar un patetismo y una *enargeia* entre obra y espectador –o adhesión– que constituirá su fundamento.

Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans. (Diderot, 1951a: 1059)

Esta verosimilitud entroncaba con aquellas propuestas de los irregulares, interesados por las cuestiones de la *elocutio*, y proponía un nuevo pacto de lectura entre obra y lector que favoreció el surgimiento de nuevas estrategias narrativas

19. «[...] les longs romans pleins de paroles et d'aventures fabuleuses, et vides des choses qui doivent rester dans l'esprit du lecteur et y faire fruit, étaient en vogue dans le temps que les Chapeaux pointus étaient trouvés beaux. On s'est lassé presque en même temps des uns et des autres [...]» (Le Noble, 1694: 596).

a finales de siglo, las cuales terminaron por definir un tipo nuevo de ilusión²⁰, caracterizada por la adhesión emocional y la conmoción sentimental, sustentado en un mundo reconocible y cotidiano: «Un bon roman doit être le tableau de la vie humaine.» (Desfontaines, 1757: I, 218-219). Se desarrolló, pues, un realismo romanesco²¹ que abría la ficción al problema de la realidad (Pavel, 2002), donde lo importante no eran los medios técnicos empleados, sino el efecto producido. No obstante, se favorecieron, también, los escenarios reconocibles²², la complejidad psicológica de los personajes²³, empleando tipos comunes²⁴, etc. Todo ello estaba al servicio de un aprendizaje moral, no mediante un precepto ideal –como en el régimen prescriptivo–, sino a través de un ejemplo real, de lo humano²⁵, pues se considera que emociona con mayor intensidad al espectador.

Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l'application à faire. Elle n'imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit: mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtes, on

20. «L'objet de l'art n'est pas la vérité elle-même, mais l'apparence de la vérité. Pour offrir cette apparence, il est obligé de recourir à des moyens de convention: c'est-à-dire qu'il est forcé de se permettre des mensonges, que les spectateurs conviennent de recevoir comme des vérités, et sans cette convention, l'art n'existerait pas [...] La sorte de vérité que l'artiste se propose, ne va donc pas jusqu'à produire l'illusion.» (Levesque, 1792: V, 800).

21. «En quittant le champ proprement "poétique", le roman rompt aussi avec la conception classique de la vérité en art, qui est fondée sur l'imitation de la "belle nature". Renoncer, par la force des choses, à cette poétique globale, qui vise à construire un objet clos et cohérent, "sumaturel" par idéalisation, conduit le roman à préférer la prise en compte "rhétorique" des procédés divers –ce qui donne le primat à l'élocutio– en vue d'une efficacité immédiate, sans médiation intellectuelle. C'est à ce prix qu'on été fondées, sur les ruines de la vraisemblance, les conditions de possibilités du réalisme romanesque moderne [...]» (Bury, 2000: 33).

22. «On n'a point assemblé les hommes pour leur montrer sur un théâtre ce qui se passe tous les jours autour d'eux, surtout parmi la populace. La nature est encore plus vraie et plus touchante que son imitation, et s'il ne s'agissait que de la vérité, les carrefours, les hôpitaux, la grève seraient de salles de spectacles.» (Marmontel, 1818-20: XIII, 178).

23. «Les héros des Romans modernes sont mieux caractérisés; on leur donne des passions, des vertus, ou des vices, qui se sentent de l'humanité; ainsi tout le monde se retrouve dans ces peintures, qui doivent être précises, et marquées par des traits qui expriment nettement le caractère du Héros, afin que l'on ne s'y trompe pas et que l'on connaisse d'abord sa qualité prédominante, qui doit donner le branle à tous les mouvements, et à toutes les actions de la vie. C'est ce qui inspire au lecteur de la curiosité, et une certaine impatience de voir la fin des incidents, dont la lecture cause un plaisir fort exquis, quand ils sont finement maniés.» (Morvan de Bellegarde, 1702: 90-91).

24. «Pour mieux [...] jeter dans les esprits les semences de ces vertus nécessaires à toute société, on a choisi des personnages dans l'ordre commun [...] De tels personnages, qui se rapprochent plus de la nature, et la simplicité du style qui leur convient ont paru devoir faire plus d'impression et mieux concourir au but proposé: les théâtres ont assez de ces aventures tragiques qui ne se passent qu'entre des souverains et qui sont de peu d'utilité pour rester des hommes.» (Voltaire, 1832: 13-14).

25. «Le roman enfin est le livre de l'humanité. Il insinue dans notre âme cette sensibilité, cette tendresse, le principe des véritables vertus [...] De tous les genres de livres, le roman est celui qui les fait naître, les soutient et les fortifie davantage.» (Arnaud, 1745-56: xii).

se passionne pour ou contre lui; on s'unit à son rôle, s'il est vertueux; on s'en écarte avec indignation, s'il est injuste et vicieux. (Diderot, 1951a: 1060)

El abandono de ciertos autores de la aproximación poética anterior, prescriptiva y axiológica, por un nuevo tipo de ficción, descriptiva y doxológica, provocó el resurgir de las críticas hacia la *nouvelle-roman* desde 1660. Favorecidas, por un lado, por un resurgir del agustinismo platonizante, que se mostraba reacio a la ficción y a la imagen (Thirouin, 1997), y que consideraba el *roman* como engañoso²⁶ y corruptor de las costumbres²⁷; y, por otro lado, por aquellos críticos y eruditos de la *République des Lettres* que, ante el cuestionamiento de las jerarquías y los géneros antiguos por parte de los modernos –con el resurgir de la *querelle des anciens et des modernes*–, veían peligrar el control que ejercían sobre la publicación desde las instituciones literarias oficiales, al desplazar el lugar del juicio hacia el público y hacia la recepción. Sin embargo, las *nouvelles-romans* continuaron incrementándose a lo largo del siglo XVIII (May, 1963: 75), junto a las críticas²⁸ y al deseo por controlar su publicación, hacia 1738²⁹. Se trataba, además, de un momento en el que el joven monarca, Luis XV, buscó afirmar su poder tras la Regencia, en un contexto marcado por las tensiones institucionales y por unas críticas refugiadas tras las publicaciones clandestinas, que la monarquía intentó controlar de nuevo afirmando tanto aquella institución literaria de antaño como sus valores poéticos, sus clasificaciones genéricas y sus jerarquías; valorándose, así, esta *nouvelle-roman* como un destabilizador del orden inherente al régimen axiológico.

Georges May ha señalado que para contrarrestar estas críticas sobre su inverosimilitud y amoralidad (explicando el desarrollo del *roman* y su evolución hacia el realismo a partir de este dilema) la *nouvelle-roman* dialogó con la disciplina histórica. De ahí que algunos autores afirmasen en sus prefacios la verdad de los hechos relatados en él: «Ce n'est point ici un Roman, c'est une Histoire très véritable» (Boisguilbert, 1675: 1-2). Esto generó una controversia sobre qué tipo de

26. «Le poète est, dis-je, maître de ses vers, mais il ne l'est pas du cœur de l'homme [...] Il ne peut pas non plus régler les pensées et les affections de ceux qui lisent ses ouvrages, et prévenir tous les mauvais effets que causent infailliblement les funestes images dont il remplit leur esprit.» (Lamy, 1668: 46).

27. «[...] selon les principes de la Religion Chrétienne, et les règles de l'Évangile. Un faiseur de Romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles [...] Plus il a en soin d'en couvrir d'un voile d'honnêteté les passions criminelles qu'il y décrit, plus il les a rendu dangereuses, et capables de surprendre et de corrompre les âmes simples et innocentes.» (Nicole, 1683: 253).

28. «La lecture des romans est plus dangereuse: je ne voudrais pas que l'on en fit un grand usage; ils mettent du faux dans l'esprit. Le roman n'étant jamais pris sur le vrai, allume l'imagination, affaiblit la pudeur, met le désordre dans le cœur; et pour peu qu'une jeune personne ait de la disposition à la tendresse, hâte et précipite son penchant.» (Lambert, 1748: 81-82).

29. «Le goût misérable des romans, ainsi ressuscité, paraissait un peu ralenti ces dernières années par le zèle du chef de la magistrature, qui les a proscrits avec raison: mais les Français aiment trop la bagatelle et l'amusement pour pouvoir se passer longtemps de livrer puérils et frivoles [...] Goût méprisable et fatal, contre lequel on a beau s'élever.» (Granet, 1739: 50).

ficción realmente proponían: «[...] leurs auteurs font souvent la sottise d'en avertir leurs lecteurs à la tête de l'ouvrage. Quelle illusion prétendent-ils faire, après cela? Cependant l'illusion est essentielle à un livre de fiction. C'est un grand arte de savoir éviter l'apparence de l'art.» (Desfontaines, 1757: 220). En los prefacios de muchas *nouvelles-romans* asistimos, pues, a un nuevo pacto de lectura y a un nuevo tipo de ilusión retórica que afirmaba su ficcionalidad mediante su aparente ocultamiento, a través de su diálogo con la Historia, aseverando en ellos la verdad de los hechos que iban a ser narrados (Herman, Kozul y Kremer, 2008). Algunos autores han querido ver tras esta afirmación sobre la verdad de la *nouvelle-roman* un preanuncio del realismo decimonónico, sin embargo, esta ilusión verdadera no pretendería interpretar el mundo circundante, sino plantear un nuevo pacto de lectura –de carácter retórico– que buscaba la adhesión sentimental a lo conocido³⁰, a los lugares comunes, y el mejoramiento moral del Hombre³¹. La descripción que promulgaba se circunscribía a los caracteres de los hombres y no tanto al entorno físico y social, pues no pretendía dar cuenta de la realidad (Souiller, 2002: 18), ya que, «décrire, ce n'est jamais décrire du réel, c'est faire preuve de son savoir-faire rhétorique» (Hamon, 1993: 13 y 26).

Le roman donc représente l'homme tel qu'il est, ses vertus, ses vices; c'est un tableau naturel de la société à la portée de tous les esprits. Chaque lecteur peut goûter le plaisir de s'y reconnaître, de s'y retrouver, et par conséquent, de s'amuser et de s'instruire à la fois, beaucoup mieux qu'en parcourant tous les volumes d'histoire. (Arnaud, 1754; cit. en Montandon, 1999: 38)

Esta descripción o ilusión verdadera, de carácter retórico, tenía, por tanto, una finalidad moral que buscaba permitir al lector corregir sus vicios al verlos expuestos: «Il me semble du moins que c'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui ont de bonnes, et je crois que ces lettres peuvent concourir efficacement à ce but.» (Laclos, 1952: 5). De ahí que la *nouvelle-roman* se presente, ante las críticas de inmoralidad, como un género de ejemplaridad superior a la Historia, castigando el vicio y recompensando la virtud.

Laissons à l'histoire à traverser les hommes vertueux, à détrôner les bon princes, à faire prospérer les tyrans, à établir des scélérats sur la ruine des plus gens de bien [...] Mais le roman doit faire tout le contraire: la vertu y doit être honorée, la probité s'y doit faire estimer des princes, la sagesse y être récompensée. (Lenglet-Dufresnoy, 1970: 63)

30. «C'est toujours par une relation qui nous est personnelle que [le] sentiment nous saisit [...] il est [...] plus ou moins vif selon que le rapport qu'il suppose de l'objet à nous est plus ou moins direct et sensible.» (Marmontel, 1818-20: XIV, 146).

31. «Si les auteurs qui écrivent des romans dans ce goût nouveau, toujours attachés au vrai, ne se laissent point entraîner à quelque nouvelle mode (car les ouvrages d'esprit y sont sujets), il y a apparence que leurs écrits seront aussi utiles pour former les mœurs que la comédie, puisqu'on rendra les romans le tableau de la vie humaine.» (Argens, 1754: II, 30).

Esta ilusión verdadera no fue el resultado de un deseo por describir en términos de parecido la realidad, esto es, de forma realista, como pretendía la Historia, sino la consecuencia de una nueva comprensión doxológica de la verosimilitud, la cual buscó, a través de la retórica y de la moral consecuente, un arte más vivo³², más patético, como propuso la *nouvelle-roman* –entre otros géneros–, que favoreciese, finalmente, los procesos de adhesión del lector, ayudándole, a través de esta ilusión, a corregir su espíritu.

O Richardson! J'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités. L'histoire peint quelques individus; tu peins l'espèce humaine: l'histoire attribue à quelques individus ce qu'ils n'ont ni dit, ni fait; tous ce que tu attribues à l'homme, il l'a dit et fait: l'histoire n'embrasse qu'une portion de la durée [...] j'oserai dire que souvent l'histoire est un mauvais roman; et que le roman, comme tu l'as fait, est une bonne histoire. O peintre de la nature! C'est toi qui ne mens jamais. (Diderot, 1951a: 1067-68)

3. DE LA CRISIS DE LA RETÓRICA A LA ELOCUENCIA PERSUASIVA: SIMPLICIDAD, NATURALIDAD Y FAMILIARIDAD

Esta transformación poetológica acontecida a finales del siglo XVII, en la que la *elocutio* predomina sobre la *dispositio*, debe comprenderse, paradójicamente, como el resultado de una crisis previa de la retórica, sucedida en los años 30, cuando esta fue cuestionada como fundamento del pensar y del conocimiento (Declercq, 1999). Un hecho que provocó una crisis de los campos del saber (Caron, 1992) que afectó profundamente al ámbito de los discursos, redefiniendo el lugar de la palabra, de la poética y de las diversas artes que se sustentaban sobre la retórica, las cuales se alejaron a partir de entonces de los problemas de la Verdad para abrirse hacia la exploración de la dimensión persuasiva de los discursos. Como resultado de las críticas a la lógica nearistotélica, que había fundamentado una retórica comprendida como un procedimiento de conocimiento y acceso a la verdad, Descartes propuso un nuevo método analítico, simple y claro, abierto a un razonamiento natural que buscaba alcanzar un conocimiento verdadero a través de la experiencia. Se oponía, con ello, a los complejos silogismos lógicos de la retórica aristotélica, así como a aquellos recursos del orador, como los lugares comunes o *doxa*, mediante los cuales este buscaba convencer al auditorio, en tanto que se consideraban como el fundamento de la argumentación verosímil: «Je réputais presque pour faux tout ce

32. «Le faux en lui-même nous blesse et n'a pas de quoi nous toucher. Que croyez-vous qu'on cherche si avidement dans les fictions? L'image d'une vérité vivante et passionnée; nous voulons de la vraisemblance dans les fables même, et toute fiction qui ne peint pas la nature est insipide. Il est vrai que l'esprit de la plupart des hommes a si peu d'assiette qu'il se laisse entraîner au merveilleux, surpris par l'apparence du grand. Mais le faux, que le grand leur cache dans le merveilleux, les dégoûte au moment qu'il se laisse sentir; on ne relit point un roman.» (Vauvenargues, 1821: I, 111-112).

qui n'était que vraisemblable.» (Descartes, 1888: 52). Su método privilegiaba la Naturalidad sobre los tópicos del arte retórico, considerando los lugares comunes como perjudiciales³³, pues pensaba que la ciencia no debía reflexionar sobre el mundo a partir de una lógica interna al ser humano, sino en función de un análisis de un mundo exterior. Nos encontramos, así, ante dos caminos de acceso a la verdad, uno fundamentado en la *doxa*, otro fundamentado en el conocimiento profundo de los temas y que considera al primero como un signo de ignorancia científica.

La retórica al dejar de ser el fundamento del razonamiento sobre la Verdad se vio obligada a profundizar en sus facultades de persuasión, encontrando un espacio propicio para su desarrollo en el mundo de la predicación religiosa (Vénuat-Jérémie, 2015). Se favoreció, así, una elocuencia de la carne (Boucher, 1894) que situaba al hombre y sus facultades psicológicas en un lugar prioritario, y que se dirigía hacia la persuasión del fiel para convencerle sobre la verdad divina. Para lograrlo se impulsaron ciertas estrategias expresivas que acudían a las lágrimas y al patetismo, retomando las vías de lo sublime (Hache, 2002), considerando que eran las palabras claras y sencillas del Evangelio las que encarnaban aquella energía capaz de lograr la conversión del oyente. Recordemos que Descartes, frente a la verosimilitud, había propuesto ya una vía de lo natural y de lo simple³⁴, la cual se incorporó a esta nueva elocuencia sagrada que elogiaba la claridad y que desarrollaba un estilo simple y natural, expresivo y sublime, que terminará por trasladarse a la teoría poética clásica (Bury y Meiner, 2013).

Ante las dos perspectivas lógicas enfrentadas: la ciencia analítica y la retórica silogística, una parte de los retóricos repensarán la retórica en relación con la verdad y con la lógica, en la línea cartesiana; sin embargo, otros, como Pascal, la repensarán sin sucumbir al pensamiento geométrico (Carr, 1990), considerando que no todo podía ser pensado de acuerdo al método. No obstante, y frente a la retórica académica humanista anterior, Pascal defiende una elocuencia de la simplicidad, caracterizada por lo bajo, común y familiar³⁵, no atrayéndole tanto las cuestiones del bien decir, sino aquella Verdad de Dios a la cual se accede mediante la persuasión de la palabra; y, por tanto, a través de un discurso que debía construirse sobre lo bajo y común, y sobre la familiaridad entre orador y auditorio, mostrando gran

33. «Cet art est donc dangereux pour les personnes qui n'ont qu'un petit savoir, parce qu'ils se contentent de ces preuves qui se trouvent facilement, et qu'ils ne prennent par la peine d'en chercher d'autres qui soient plus solides.» (Lamy, 1688: 315-316).

34. «Toute la méthode consiste dans l'ordre et la disposition des choses vers lesquelles il faut tourner le regard de l'esprit, pour découvrir quelque vérité. Or nous la suivrons exactement, si nous ramerons graduellement les propositions compliquées et obscures aux plus simples, et ensuite, partant de l'intuition des plus simple, nous essayons de nous élever par les mêmes degrés à la connaissance de toutes les autres.» (Descartes, 1953: 52).

35. «L'une des raisons principales qui éloignent autant ceux qui entrent dans ces connaissances du véritable chemin qu'ils doivent suivre, est l'imagination qu'on prend d'abord que les bonnes choses sont inaccessibles, en leur donant le nom de grande, hautes, élevées, sublimes. Je voudrais les hommer bases, communes, familières: ces noms-là leur conviennent mieux: je hais ces mots d'enflure» (Pascal, 1991: 428).

interés por los efectos en el oyente. Readaptaba, así, la tópica y la verosimilitud de la retórica al gusto mundano, favoreciendo una retórica sentimental construida sobre el modelo de la conversación, que ya había sido elogiada por Descartes³⁶. Esta retórica ya no entiende los lugares comunes como una enciclopedia erudita, sino como un espacio de reconocimiento e identificación que debe adaptarse a los imaginarios de un auditorio que tampoco debe aceptar sin más las ficciones idealizantes que se le propongan, sino identificarse con lo visto (Declercq, 1999: 650-651): «Une logique sans épines, qui n'est ni sèche ni abstraite; [...] une rhétorique courte et facile, qui instruit plus par les exemples que par les préceptes, et qui n'a guère d'autre règles que ce bon sens vif et brillant.» (Bouhours, 1677: s. p.).

La lengua francesa, a través del elogio de la conversación, y en tanto que representación de un orden natural, se convirtió en un modelo de sencillez, claridad y naturalidad, que fundamentará las poéticas de un Clasicismo que se asentará, definitivamente, sobre los gustos mundanos y galantes³⁷, transformando el campo literario (Denis, 2001). Desde finales de siglo asistimos, pues, al desarrollo de una poética elocuente, natural, simple y familiar, expresiva y sentimental, progresivamente interesada por un *je-ne-sais-quoi* y por aquello que estuviese más allá de la claridad y de las reglas, como leemos en Boileau a propósito de lo sublime. Se rompía, así, con aquella obligatoriedad de la aproximación poética anterior de reflejar un orden natural reglado, propia del régimen prescriptivo y axiológico, que manifiesta ahora su debilitamiento (Bury, 2000: 17), favoreciendo una aproximación retórica y elocuente, interesada por los efectos de la recepción y por las sombras de las emociones.

La clarté est bonne pour convaincre, elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté, de quelques manières qu'on l'entendre, nuit à l'enthousiasme. Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, de mânes, de enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. (Diderot, 1995a: 235)

4. EL PATETISMO EN EL ARTE DEL SIGLO XVIII. LA PINTURA MORAL DE GREUZE

La elocuencia sagrada ya se había interesado por el *pathos* y por lo sublime, que fue pensado –siguiendo a Longino– fuera de la tríada de los estilos retóricos, asociándolo a lo natural, a la sencillez y a lo familiar; favoreciendo su traslado a unas *belles-lettres* que se interesaban, también, por una elocuencia persuasiva,

36. «Je n'ai point trouvé de style plus commode, que celui de ces conversations honnêtes, où chacun découvre familièrement à ses amis ce qu'il a de meilleur en sa pensée [...]» (Descartes, 1967: II, 1108).

37. «Mais ce qu'il y a de plus merveilleux en nostre langue [...] c'est qu'estant si noble et si majestueuse, elle ne laisse pas d'être la plus simple et la plus naïve langue du monde [...] La langue Française est peut-être la seule qui suive exactement l'ordre naturel, et qui exprime les pensées en la manière qu'elles naissent dans l'esprit.» (Bouhours, 1920: 45 y 55).

expresiva y sentimental, alejada de la razón³⁸. Lo sublime atrajo la atención de la poética a finales del siglo XVII y, con él, las lágrimas y el *pathos*³⁹, que son asociados al movimiento del alma: «Q[...] que le sublime n'est pas proprement une chose qui se prouve et qui se démontre; mais que c'est un merveilleux qui saisit, qui frappe et qui se fait sentir.» (Boileau, 1966: 546). A lo largo del siglo XVIII este interés por el *pathos* se irá extendiendo bajo el término patético (Coudreuse, 1999: 3; Coudreuse, 2001), revelando un gusto por las emociones intensas ante la contemplación de una obra (Marchand, 2009).

Le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte, qui émeut, qui touche, qui agite le cœur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement et subjugue sa volonté, voilà le pathétique. (Chamfort, 1776: II, 391)

La Bruyère, en *Les Caractères*, subrayaba todavía el pudor de los espectadores de teatro ante las lágrimas, reivindicando este efecto patético al considerarlo como un indicativo de la calidad de una obra. Frente a una poética pretérita dirigida hacia el control de las pasiones y sustentada en la lectura racional de la obra, desde finales del siglo XVII asistimos a una reivindicación de la reacción sentimental, la cual debía ser clara, visible y natural. Esta poética sentimental priorizaba la *elocutio*, interesándose por la recepción, por el público y por los efectos causados en él, favoreciendo que, a lo largo del siglo XVIII, la persuasión mediante los sentimientos se considerase más eficaz que la persuasión mediante la razón y las reglas⁴⁰. Este patetismo auspició la experimentación artística, surgiendo nuevos géneros que buscaban explorar los procesos de identificación emocional entre obra y espectador, tras los que subyacía una finalidad moral que, junto a su inscripción en las cuestiones de la verosimilitud, dificulta el poder hablar de nacimiento de la estética. Las obras pasaban a ser valoradas, ahora, por este sentimiento y no por la adecuada disposición de las reglas.

[...] les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent [...] c'est qu'un ouvrage peut être mauvais sans qu'il y ait des fautes contre les règles, comme un ouvrage plein de fautes contre les règles peut être un ouvrage excellent. (Du Bos, 1993: 22, 276)

38. «Il ne persuade pas proprement mai il ravit, il transporte et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement ou de persuader [...] Il donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute [...] Mais quand le sublime vient à éclater là où il faut, il renverse tout comme un foudre et présente d'abord toutes les forces de l'orateur ramassées ensemble.» (Longino, 1674: 5).

39. «Pathos, mot grec qui signifie Passion, et ne s'emploie que pour signifier les mouvements que l'orateur excite dans les auditeurs, ne se dit guère qu'en conversation.» (Académie Française, 1694: 198).

40. «[...] cette vive délicatesse de sentiment d'où résulte le goût le sentiment l'emporte sur la raison, par la rapidité avec laquelle il nous instruit, et la force avec laquelle il nous persuade. La raison est un guide lent, qui ne nous découvre les choses que successivement, et peut-à-peu. Le sentiment est une activité précipitée, qui nous les fait toucher et saisir.» (Laugier y Cochin, 1771: 47-48).

El llanto se convirtió, así, en uno de los elementos centrales de la renovación teatral: «[...] le petit Baron [...] faisait pleurer tout le monde comme on saigne du nez.» (Voltaire, 1880b: 52), buscándose, constantemente, la emoción patética en el público⁴¹. Sin duda, el éxito de la obra de Richardson en Francia, a partir de los años 40 (Charles, 2018), incrementó este interés por lo patético y sentimental⁴², viendo Diderot en él no tanto una ruptura con la tradición poética francesa y el triunfo de la *sensibility* inglesa, sino el refrendo de aquella aproximación retórica construida sobre la *elocutio* y la descripción de las cosas cotidianas, y no sobre las quimeras del modelo idealizante⁴³, como observaremos en su noción de drama.

Si bien la tragedia conservó su hegemonía en el siglo XVIII, sin embargo, las propuestas artísticas al incorporar paulatinamente las nuevas ideas poéticas fueron transformando los géneros pretéritos. Así, Diderot buscó con el drama diferenciar entre el efecto trágico, vinculado a la noción de *coup de théâtre*, y lo patético, vinculado a la noción de *tableau* (Frantz, 1998), lo que favorecía una comprensión más expresiva y energética⁴⁴, capaz de crear un aspecto de ilusión verdadera, en tanto que más natural⁴⁵. Estas búsquedas se extenderán igualmente a un nuevo género de comedia seria que se alejará de la farsa y de la risa -característica de las *foires*, y que se prolongará en el *boulevard*-, acercándose a lo patético, definiendo un género medio, entre trágico y cómico, que algunos describirán como *larmoyante*⁴⁶.

Si la Comédie doit être la représentation des mœurs [...] on y voit un mélange de sérieux et de plaisanteries, de comique et de touchant. C'est ainsi que la vie des hommes est bigarrée; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. (Voltaire, 1738: s. p.)

41. «Ô poètes dramatiques! L'applaudissement vrai que vous devez vous proposer d'obtenir, ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence et qui la soulage.» (Diderot, 1996: 1284).

42. «Sans *Pamela* Mylord, nous ne saurions ici que lire ni que dire [...] on se sent attendri jusqu'aux larmes. Du moins avovera-je que ce livre m'a fait pleurer à plus d'un endroit.» (Crébillon, 2010: IV, 828-29).

43. «[...] le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible; [...] les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que leur connais; [...] il me montre le cours général des choses qui m'environnent. Sans cet art, mon âme se pliant avec peine à des biais chimériques, l'illusion ne serait que momentanée et l'impression faible et passagère.» (Diderot, 1951a: 1060-61).

44. «Un incident imprévue qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendu fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau» (Diderot, 1951b: 1211).

45. «Je vais prouver que le nouveau genre appelé drame, qui résulte de la tragédie et de la comédie, ayant le pathétique de l'une et les peintures naïves de l'autre, est infiniment plus utile, plus vrai, plus intéressant, comme étant plus à portée de la foule des citoyens» (Mercier, 1773: 94).

46. «Il est singulière que le titre de comique larmoyante, donné d'abord par dérision à des monstres moitié gais, moitié tristes soit peu à peu devenue familiar même aux personnes les plus raisonnables et qu'il ne leur paraisse pas aussi ridicule que celui de tragique plaisant» (Cailhava, 1786: I, 18-19).

Descubrimos, pues, un interés generalizado en las diversas artes dieciochescas por encontrar un género medio que materializase estas nuevas búsquedas poetológicas descriptivas, interesadas en la recepción y en el efecto sentimental. Para ello incorporó buena parte de los hallazgos de la *nouvelle-roman*, estimulando la experimentación con nuevas estrategias narrativas; con escenarios y personajes sacados de la cotidianidad; con temas centrados en el drama familiar o en los infortunios del juego, de la ambición o de la virtud⁴⁷: «[...] que le sujet en soit important; et l'intrigue, simple, domestique, et voisin de la vie réelle.» (Diderot, 1951b: 1246). En estos nuevos géneros el valor de una obra dependía del efecto causado y no de la *dispositio*: «Il ne faut donner l'exclusion à aucun genre, et si l'on me demandait quel genre est le meilleur, je répondrais, celui qui est le mieux traité» (Voltaire, 1738: s. p.); por lo que la jerarquía y la separación entre géneros, propias del régimen prescriptivo, parecían desdibujarse, favoreciendo la hibridación y el diálogo entre ellos. No obstante, continúa criticándose la pretensión de mezclar los géneros tradicionales entre sí: «Il serait dangereux d'emprunter, dans une même composition, des nuances du genre comique et du genre tragique. Connaissez bien la pente de votre sujet et de vos caractères, et suivez-la» (Diderot, 1951b: 1247).

Esta transformación poetológica influirá, también, en la pintura de comienzos del siglo XVIII, a medida que las instituciones pictóricas que dominaban hasta ahora su producción: la Academia, la Corte y la Iglesia, se ven interpeladas por un público mundano y un mercado artístico creciente que demandan obras que les emocionasen y que respondiesen a sus nuevos gustos. Amparados por una nueva poética que sitúa la recepción y el juicio del sentimiento –del propio público– en un lugar preponderante. Aquellos géneros vinculados a una poética prescriptiva, como la pintura de historia, mitológica o religiosa, mantendrán su preponderancia; sin embargo, ante las demandas de un público y un mercado cada vez más variado y competitivo, los pintores buscarán nuevos caminos, intentando trasladar a la pintura aquellos géneros literarios que cosechaban éxitos, como la *nouvelle-roman*, el drama o la *comédie larmoyante*. Aspiraban, pues, a lograr un éxito semejante incorporando aquellas estrategias descriptivas y patéticas, alejándose de la carrera académica tradicional adscrita a la pintura de historia y al efecto trágico, lo que favorecerá el surgimiento de nuevos géneros pictóricos que explorarán el patetismo, las lágrimas, lo cotidiano y familiar, buscando la sencillez de lo natural.

47. «Les drames que j'aime sont ceux où [...] les situations sont puisées dans la nature et offrent l'image fidèle de ce qui se passe chaque jour dans la société, où l'on peint la vertu aux prises avec le malheur [...]» (Cubièrre-Palmézeaux, 1810: I, 94).



Fig. 2. Jean-Baptiste Greuze, *La Piété filiale*, 1763. Museo Estatal de San Petersburgo®.

Diderot había reflexionado en sus diversas obras literarias sobre la elocuencia silenciosa de la imagen, pues, como había teorizado la tradición retórica a propósito de la hipotiposis la imagen era fuente de expresividad, lo que la situaba en un lugar privilegiado dentro de esta nueva poética construida sobre los valores retóricos y expresivos que buscaba emocionar al espectador. Este diálogo entre palabra e imagen, característico de la retórica, había fundamentado desde el Humanismo el sistema de las artes: *ut pictura poesis*, mostrando la fuerte dependencia de las teorías pictóricas respecto a las teorías literarias, lo que se reflejará, nuevamente, en el siglo XVIII tras este diálogo entre pintura y nuevos géneros literarios que propondrá la obra de Greuze, tal y como expresan los propios literatos de su época: «Greuze et moi sommes deux grands peintres, du moins Greuze me reconnaissait pour tel. Nous nous connaissions depuis longtemps; il a mis le drame dans la peinture, et moi la peinture dans le drame» (Mercier, 1990: 17). Quizás, por ello, Diderot se interesó

por la obra de Greuze (Ehrard, 1986), explorando a través de él su nueva propuesta de ficcionalidad retórica: la ilusión⁴⁸, construida sobre el patetismo⁴⁹.

Au récit d'une grande action [...] nos larmes coulent. Quelle éloquence! Que éloge! On a excité notre admiration, on a mis en jeu notre sensibilité. Nous montrons cette sensibilité. C'est une si belle qualité! [...] Nous aimons mieux encore réciter une belle action que la lire seule. Les larmes qu'elle arranche de nos yeux tombent sur les feuillets froids d'un livre. Elles n'exhortent personne. Elles ne nous recommandent à personne. Il nous faut des témoins vivants. (Diderot, 1995a: 87)

Si bien apenas contamos con testimonios del propio Greuze, sin embargo, su obra fue interpretada, ya en su época, en función de los intereses de los distintos grupos en conflicto, asociándose frecuentemente a los filósofos⁵⁰, quienes buscaban a través del sentimiento una transformación de la sociedad, influenciados por la teoría de la *sensibility* (Vila, 1998). Esto ha llevado a algunos especialistas, como Barker, a querer ver tras su pintura una problemática sociológica, pues su obra irrumpió en unos instantes en los que una oleada moralista reivindica la necesidad de una reforma social. En ella, la familia y las virtudes cotidianas debían ocupar un lugar destacado, defendiendo algunos, ante la falta de ejemplaridad, la vía del arte como vehículo de esta transformación, viendo en Greuze un posible artífice para tal regeneración.

M[...] mais Greuze doit avoir ici la premier place, il est le peintre de l'innocence, des vertus domestiques, et des passions douces destinées à unir les familles. Son caractère dominant test la vérité même, il appartient plus à notre âge [...] que les images des vertus domestiques mille fois retracées dans nos meilleurs écrits, devenues l'aliment de tous les esprits, doivent enfin se reproduire dans les cœurs et devenir l'âme de la vie comune. (Pétiot, 1777: 35 y 40)

Más allá de este contexto, su obra fue, sobre todo, una respuesta pictórica a las transformaciones poetológicas de su época. De las distintas temáticas que afrontó, su fama quedó asociada a las escenas familiares en interiores domésticos, que fueron pintadas entre los años 60 y 70 (Fig. 2). Se trataba de escenas cotidianas, de gran patetismo, que pronto recibieron grandes elogios por parte de la crítica, como fue el caso de Diderot, quien vio en ellas un género nuevo: la pintura moral. Un género medio, entre la pintura de historia y la pintura de género.

48. «S'il fallait en croire quelques spéculateurs modernes, tout, dans les arts, devrait concourir à ce qu'ils appellent l'effet, c'est-à-dire à l'illusion et à l'émotion la plus forte; et plus l'illusion serait complète et le spectacle pathétique, plus il nous serait agréable [...]» (Marmontel, 1818-1820: XIII, 189).

49. Esta noción de ilusión retórica se alejaría de la definición de ilusión estudiada por Hobson (1982).

50. «Comment! Vous passez sous silence. Et Monsieur Greuze [...] L'un qui fait couler les larmes de nos yeux [...] Quoi! L'un grand Philosophe [...]» (Anónimo, 1779: 28).

D'abord le genre me plaît. C'est la peinture moral. Quoi donc, le pinceau n'a-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice? Ne devons nous pas être satisfaits de la voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu? Courage, mon ami Greuze! Fais de la morale en peinture, et fais-en toujours comme cela [...]. Que n'étais tu à côté de cette jeune fille qui regardant la tête de ton Paralytique, s'écria avec une vivacité charmante: Ah, mon Dieu, comme il me touche; mais si je le regarde encore je crois que je vais pleurer; et que cette fille n'était-elle la mienne! Je l'aurais reconnue à ce mouvement. Lorsque je vis ce veillard éloquent et pathétique, je sentis, comme elle, mon âme s'attendrir et des pleurs prêts à tomber de mes yeux. (Fig. 2) (Diderot, 2007: 234)

En estos cuadros, Greuze buscó trasponer la pintura de historia –inscrita dentro de un régimen pictórico prescriptivo– a un espacio doméstico y cotidiano –propio de un régimen descriptivo–, donde los héroes dan paso a personajes de baja condición, tal y como hemos señalado a propósito de la *nouvelle-roman* o del drama: «Le genre qu'il paroît avoir mis à la mode est à celui de l'histoire ce que les drames modernes sont à la tragédie» (Fréron, 1777: 339-340). Alejado de aquella comicidad farsesca, asociadas en su época a las escenas holandesas, Greuze nos presenta una comedia seria, fundamentada en el patetismo y la emotividad de lo cotidiano que se definirá como *tragédie domestique*: «[...] qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme»; diferente a la tragedia que «[...] aurait pour objet les catastrophes publiques.» (Diderot, 1875: 308-309). Se trataba de una pintura construida sobre el patetismo: «C'est un père qui vient de payer le dot de sa fille. Le sujet est pathétique, et l'on se sent gagner d'une émotion douce et le regardant.» (Diderot, 2007: 164); que, de acuerdo a las nuevas reflexiones poetológicas, buscaba el reconocimiento del público, su adhesión e identificación con la escena para lograr conmover sus sentimientos y producir, finalmente, sus lágrimas y su elevación moral⁵¹.

Je n'ai jamais vû un coloris plus vrai, des larmes plus touchantes, une simplicité plus sublime. Les connoisseurs, les femmes, les petits-mâîtres, les pédans, les gens d'esprit, les ignorans & les sots, tous les spectateurs sont d'accord sur ce Tableau. On croit voir la nature; on partage la douleur de cette file; on voudroit sur-tout la consoler. J'ai passé plusieurs fois des heures entieres à la considérer attentivement; je m'y suis enivré de cette tristesse douce y tendre, qui ressemble a la volupté; & je suis forti pénétré d'une mélancolie délicateuse. (Fig. 3) (Mathon de La Cour, 1765: 52-53)

Con estas tragedias domésticas, Greuze se alejaba de aquellos géneros, como la pintura de historia, que conducían al más alto reconocimiento y prestigio, otorgado por la institución académica y por una parte de la crítica del Salón que añoraban la *république des lettres* del siglo pasado (adscritos ambos a un régimen prescriptivo). Greuze apostaba, por el contrario, por un público mundano

51. «Ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu?» (Diderot, 2007: 234).

que asiste al Salón, que le visita en su estudio y que leía las nuevas publicaciones periódicas, buscando conmovearse. De ahí que sus obras dialogasen con los nuevos géneros literarios, como la *nouvelle-roman*⁵² o la comedia *larmoyante*⁵³, buscando a través del contacto con los literatos más exitosos (y en cierto modo ajenos a la *république des lettres*, como Diderot, Mercier o Sedaine) legitimar sus propuestas, creando un género nuevo que fue, finalmente, reconocido por el público mundano: «M. Greuze est, sans contredit, de tous nos Artistes celui qui s'est le plus illustré dans ce genre, dont il peut passer en quelque sorte pour le premier inventeur» (Anónimo, 1777: 20). Pintar de acuerdo a un género reconocible era el primer paso para poder ser reconocido por las instituciones oficiales, tal y como había hecho Watteau con sus escenas galantes. Pero Greuze no se conformaba con el título académico de pintor de género, sino que buscaba el prestigio más elevado reservado a la pintura de historia. Sin embargo, su apuesta por una poética descriptiva, centrada en lo patético y en el juicio sensible, desestabilizaba el concepto de género y de jerarquía elaborado por la aproximación poética preterita, fundamentada, asimismo, en la defensa de un juicio artístico basado en el reconocimiento de unas reglas que se consideraba garantes de un orden político y social, en el que la Academia de Pintura se inscribía todavía desde los tiempos de Le Brun y Félibien.

Su deseo de trasponer aquel patetismo a la pintura de Historia, como se refleja en su cuadro *Septime Sévère* (Fig. 4), suponía la mezcla de géneros y, sobre todo, de regímenes literarios⁵⁴, lo cual generó malestar (Poivet y Lemoine, 2005) entre unas instituciones oficiales que se veían amenazadas por el juicio sensible del público. Muchos criticaron de esta obra la mezcla impropia de géneros –o más bien de principios poetológicos– que proponía.

52. «Voici votre peintre et le mien; le premier qui se soit avisé nous de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman.» (Diderot, 1984: 177).

53. «Dans six dessins qu'il a exposé cette année, il nous rappelle le genre qu'il a créé en quelque sorte. Je veux parler de ces détails de la vie privée qu'on pourrait nommer le comique larmoyante de la peinture et qui forment une suite de drames très intéressants.» (Anónimo, 1999: 67-69).

54. «c'est pourquoi l'Histoire [...] le style héroïque en Peinture, tient et doit tenir le premier rang [...] M. Greuze, me répondrez-vous, qui m'a fait verser des larmes dans sa *Malédiction Paternelle*, ce grand Peintre n'est donc par un Peintre d'Histoire? [...] M. Greuze est le Molière de la Peinture, mais il n'en est ni le Corneille, ni le Racine.» (Journal de Paris, 1777: 3).

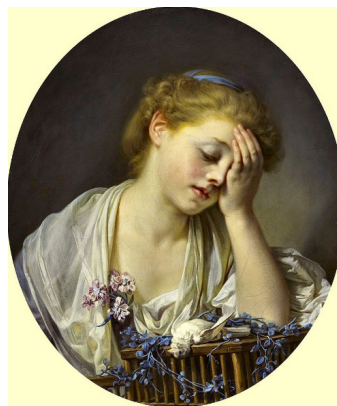


Fig. 3. Jean Baptiste Greuze, *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort*, 1765. The National Galleries of Scotland, Edimbourg®



Fig. 4. Jean-Baptiste Greuze, *L'Empereur Septime Sévère reproche à Caracalla*, 1769. Musée du Louvre®.

Le sublime d'une fable n'est pas celui d'un poème épique. Le bon pere de famille, le retour de nourrice, la mariée, sont des scènes charmantes; mais transformez ses acteurs en Consuls & en Dames Romaines, aulieu de ce paralitique, supposez encore un Empereur expirant, & vous verrez que la maladie d'un héros & d'un homme du peuple, comme leurs fantés ne doivent pas être la même chose. La majesté des Césars demande un caractere de grandeur qui doit se faire sentir dans la form & dans les mouvements de l'ame & du corps. (Renou, 1773-74: 42-43)

Ni como pintor de género ni de historia, Greuze fue considerado por muchos como el pintor del sentimiento⁵⁵, al lograr dar forma pictórica a las nuevas ideas poéticas que estaban transformando el arte dieciochesco. No obstante, algunos

55. «Voici, Monsieur, un tableau d'histoire, de cet Artiste, dont vous connoissez le talent & la réputation. C'est *l'Empereur Severe* [...] Je vous avouerai que quand elles seroient infructueuses, je ne pourrai jamais m'acoutumer à le voir comme peintre de genre; ses scenes philosophiques touchantes,

autores pretendieron reducir su obra a la simple influencia de las escenas de género de la pintura del norte: «Son ton de couleur et sa manière de peindre [...] son dans le goût flamand [...] pleins de naïveté, d'expression et de vérité» (Correspondance littéraire, 1878: 94). Sin embargo, más allá de sus deudas formales con esta tradición, sus cuadros ponían de manifiesto el deseo de explorar lo natural, la sencillez y lo verdadero, característica de una elocuencia expresiva que triunfa desde finales del siglo XVII en Francia y que había explorado Roger de Piles en su teoría pictórica a través del color (Lichtenstein, 1999). Fue, precisamente, esta asociación entre categorías como lo verdadero, la sencillez y lo natural, y la pintura del norte⁵⁶, manifestada por de Piles, lo que facilitó el redescubrimiento de esta tradición pictórica en el siglo XVIII, favoreciendo un tipo de pintura que adaptaba las nuevas búsquedas poéticas a las formas del norte –al creer ver encarnadas en ella estas nuevas ideas–. No obstante, la crítica tendió a distinguir entre la pintura francesa, más inclinada a la moral y a lo agradable, respecto a la pintura del norte, más inclinada a lo verdadero⁵⁷, logrando, precisamente, Greuze crear un género medio entre ambos⁵⁸.

Greuze se asoció en su época a los nuevos géneros literarios, ya fuera a la *comédie larmoyante* de La Chaussée⁵⁹ o a Molière: «Il est le Moliere de nos Peintres» (La Porte, 1755: 17), mostrando cómo su aproximación retórica-patética a la pintura, deudora de la literatura, fue reconocida por los propios críticos.

Témoins tous ces jolis Tableaux, sort à la mode depuis quelques années, où l'on représente de petites scenes morales, très intéressantes pour le plus grand nombre des spectateurs. Ce goût a passé de l'Opéra Comique sur la toile. Ce dont comme autant de situations gaies ou attendrissantes, tirées de nos Drames modernes; & les Peintres de ce genre pourroient s'appeller à juste titre les Sedaines, Les Favart, Les Marmontel de la Peinture, si pourtant ceux-ci n'aiment mieux se dire les Greuze, les Aubry, les Théaulon, & les Wille de la Poésie Dramatique. (Anónimo, 1777: 19)

A finales de los años 70 la obra de Greuze estaba asociada al patetismo: «[...] le tableau le plus pathétique que j'aie vue de ma vie.» (Bouquier, 1975: 98), y a

& neuves ne sont point des bambochades, & s'il falloit lui donner un titre qui rendit la plaisir qu'il fait éprouver dans ses ouvrages, je l'appellerois le peintre du sentiment.» (Anónimo, 1769: 37-38).

56. «[David II Teniers] se laissent entrainer par la vérité des ses paysages et le naïf de ses figures.» (Gersaint, 1744: 79).

57. «Teniers peint des mœurs plus vraies peut-être. Il serait plus aisé de retrouver les scènes et les personnages de ce peintre; mais il y a plus d'élégance, plus de grâce, une nature plus agréable dans Greuze [...]» (Diderot, 2007: 168-169).

58. «Greuze. Son goût tient un milieu entre celui de Chardin & celui de Jeurat. Il peint les Bourgeois de Village. Petite nature; mais grande manière.» (Baillet de Saint-Julien, 1755: 10).

59. «[...] pourquoi les excluroit-on de ces scenes villageoises dont ils augmentent le naturel et la vérité. C'est là le caractère distinctif des ouvrages de M. Greuze [...] Quant à l'invention et au génie, je crois qu'il en a plus qu'aucune des peintres François actuels: par son défaut de noblesse s'il ne vaut rien dans la tragédie, il est excellent pour le drame, pour larmoyant, c'est le La Chaussée de la peinture.» (Pindasat de Mairobert, 1779: 246-247).

las lágrimas: «[...] l'intérêt et le pathétique ont... fait verser les larmes aux âmes indifférentes.» (Le Brun, 1776: 93); reflejando su obra aquel proceso de transformación poética –desde lo prescriptivo a lo descriptivo– acontecida a finales del siglo XVII y que habría logrado trasponer a la pintura, permitiéndonos comprender sus escenas cotidianas como el resultado de esta nueva retórica sensible y no tanto como la consecuencia de una ruptura estética que habría dado lugar al realismo moderno.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M. H. (1974), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona: Barral.
- Académie Française (1694), *Le dictionnaire de l'Académie François*, 2 vols., Paris: Coignard.
- Anónimo (1769), «Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture au Sallon du Louvre, 1769», en *Collection Deloynes*, t. XLIX, Rome.
- Anónimo (1777), «Lettre V. Lettres pittoresques, a l'occasion des tableaux exposés au Sallon, en 1777», en *Collection Deloynes*, t. X, Paris: P.F. Gueffier.
- Anónimo (1779), «Le miracle de nos jours; conversations écrite et recueillie par un sourd et muet et la Bonne lunette», en *Collection Deloynes*, t. XI.
- Anónimo (1999), «Salon de 1769», en *Les salons des «Mémoires secrets», 1767-1787*, Bernadette Fort (ed.), Paris: ENSBA.
- Argens, Jean-Baptiste de Boyer (1754), *Lettres Juives*, t. 2, La Haye: Pierre Paupie.
- Arnaud, F. T. Baculard d' (1745-1756), «Préface», *Theresa, histoire italienne avec un Discours sur le roman, 1745*, 2 vols., La Haye.
- Aubignac, Abbé de (1927), *La pratique du théâtre, 1657*, Jules Carbonel (ed.), Paris: Alger-Edouard Champion.
- Auvigny, Jean de Castre de (1735), «Préface», en *Anecdotes galantes et tragiques de la cour de Néron*, Paris: Pierre-Michel Huart.
- Bailey, Colin; Conisbee, Philip y Gaehtgens, Thomas (eds.) (2003), *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting*, Ottawa, New Haven: National Gallery of Canada, Yale U.P.
- Baillet de Saint-Julien, Guillaume (1755), «Lettre a un partisan du bon goût. Sur l'exposition des Tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre, le 28 août 1755», en *Collection Deloynes*, t. VI.
- Barker, Emma (2005), *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge: Cambridge U.P.
- Batteux, Charles (1771), *Les quatre Poétiques...*, 2 vols., Paris: Saillant et Nyon.
- Boileau, Nicolas (1966), «Préface, Traité du Sublime», en *Œuvres Complètes*, François Escal (ed.), Paris: Gallimard.
- Boisguilbert, p. (1675), «Le Pasant de Avis», en *Marie Stuart, reine d'Écosse. Nouvelle historique*, Paris: C. Barbin.
- Boliève-Guerlet, Annick (1993), *Le genre romanesque. Des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*, Santiago de Compostela.
- Boucher, Édouard (1894), *L'Éloquence de la chair. Histoire littéraire de la Prédication*, Lille: Desclée de Brouwer.
- Bouhours, Dominique (1677), «Avertissement», en *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Paris: Sebastien Mabre-Cramoisy.

- Bouhours, Dominique (1920), *Entretiens d'Ariste y d'Eugene*, René Radouant (ed.), Paris: Bossard.
- Bouquier, Gabriel (1975), «Observations critiques sur le Salon de 1775», *Revue du Louvre*, 25, 2, pp. 95-104.
- Bray, René (1966), *La formation de la doctrine classique en France*, Paris: Nizet.
- Brookner, Anita (1972), *Greuze. The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon*, London: Paul Elek.
- Bury, Emmanuel (2000), «À la recherche d'un genre perdu: le roman et les poéticiens du XVII^e siècle», en *Prospective della Ricerca sul genere narrativo francese del Seicento*, Pise-Genève: Éditions Ets-Éditions Slatkine, pp. 9-33.
- Bury, Emmanuel y Meiner, Carsten (dirs.) (2013), *La clarté à l'âge classique*, Paris: Garnier.
- Cailhava d'Estandoux, Jean-François (1786), *De l'art de la comédie*, 2 vols., Genève.
- Caron, Philippe (1992), *Des Belles Lettres à la Littérature. Une archéologie des signes de savoir profane en langue française, 1680-1760*, Bruxelles: Peeters.
- Carr, Thomas (1990), *Descartes and the Resilience of Rhetoric: Variations of Cartesian Rhetorical Theory*, Edwardsville: Southern Illinois U.P.
- Cauquelin, Anne (1999), *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris: Seuil.
- Cassirer, Ernst (1993), *Filosofía de la Ilustración*, México: FCE.
- Chamfort, S. R. N. (1776), *Dictionnaire dramatique*, 3 vols., Paris: Lacombe.
- Chantalat, Claude (1992), *À la recherche du goût classique*, Paris: Klincksieck.
- Chapelain, Jean (1936), «Lettre à M. Carrel de Sainte-Garde, du 15 décembre, 1663», en *Opuscules Critiques*, Alfred C. Hunter (ed.), Genève: Droz.
- Chapelain, Jean (2007), «Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid, 1635», en *Opuscules critiques*, Alfred C. Hunter (ed.), Genève: Droz.
- Charles, Shelly (2018), *Pamela ou les vertus du roman. D'une poétique à sa réception*. Paris: Garnier.
- Cornevon, Seigneux de (1728), «Lettre à M^{me} D** sur les romans», en *Bibliothèque française, ou l'Histoire littéraire de la France*, Amsterdam: Jean Frédéric Bernard.
- Correspondance Littéraire, philosophique et critique* (1878), «septembre 1755», t. III, Maurice Tourneux (ed.), Paris: Garnier.
- Coudreuse, Anne (1999), *Le goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris: PUF.
- Coudreuse, Anne (2001), *Le refus du pathos au XVIII^e siècle*, Paris: Honoré Champion.
- Coulet, Henri (1967), *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris: Armand Collin.
- Crébillon, Claude-Prosper (2010), «Lettre a lord Chesterfield, 26 juillet 1742», en *Œuvres Complètes*, t. IV, J. Sgard (ed.), Paris: Garnier.
- Cubière-Palmézeaux, Michel de (1810), «Le dramaturge ou la manie des drames sombres, Lettre a une femme sensible», en *Œuvres dramatiques*, 2 vols., Paris: Desmarests.
- Dagen, Jean y Roger, Philippe (eds.) (2004), *Un siècle de deux cents ans? Les XVII^e et XVIII^e siècles. Continuités et Discontinuités*, Paris: Les Éditions Desjonquères.
- Declercq, Gilles (1992), *L'Art d'argumenter*, Éditions Universitaires.
- Declercq, Gilles (1999), «La Rhétorique classique entre évidence et sublime», en *Histoire de la Rhétorique dans l'Europe Moderne, 1490-1950*, Marc Fumaroli (dir.), Paris: PUF, pp. 659-665.
- Denis, Delphine (2001), *Le parnasse galant*, Paris: Honoré Champion.
- Denis, Delphine (2003), «Le roman, genre polygraphique?», *Littératures Classiques*, 49, pp. 339-366.
- Descartes, René (1888), *Disocurs de la Méthode*, T. Charpentier (ed.), Paris: Hachette.

- Descartes, René (1953), «Règles», en *Œuvres et Lettres*, A. Bridoux (ed.), Paris: Gallimard.
- Descartes, René (1967), «La recherche de la Vérité par la lumières naturelle», en *Œuvres philosophiques*, t. II, F. Alquisté (ed.), Paris: Garnier.
- Desfontaines, Pierre-François (1757), «Observations sur les écrits modernes, 1736», en *L'esprit de l'Abbé des Desfontaines*, t. I, Londres: Clement.
- Diderot, Denis (1875), «De la poésie dramatique», en *Œuvres Complètes de Diderot*, t. VII, J. Assézat (ed.), Paris: Garnier.
- Diderot, Denis (1951a), «Éloge de Richardson», en *Œuvres*, André Billy (ed.), Paris: Gallimard.
- Diderot, Denis (1951b), «Entretiens sur le Fils Naturel», en *Œuvres*, André Billy (ed.), Paris: Gallimard.
- Diderot, Denis (1984), *Salon de 1765*, t. II, Else Marie Bukdahl y Annette Lorenceau (eds.), Paris: Hermann.
- Diderot, Denis (1995a), *Salon 1767*, t. III, Else Marie Bukdahl, Michel Delon y Annette Lorenceau (eds.), Paris: Hermann.
- Diderot, Denis (1995b), «Pensées détachées sur la peinture...», en *Salons de 1769, 1771, 1775...*, t. IV, Else Marie Bukdahl, Annette Lorenceau y Gita May (eds.), Paris: Hermann.
- Diderot, Denis (1996), «De la poésie dramatique, 1758», en *Œuvres*, t. IV, L. Versini (ed.), Paris: Robert Laffont.
- Diderot, Denis (2007), *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, t. I, J. Chouillet y G. May (eds.), Paris: Hermann.
- Du Bos, Jean-Baptiste (1993), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris: ENSBA.
- Dufour, Philippe (1998), *Le Réalisme: de Balzac à Proust*, Paris: PUF.
- Duprat, Anne (2004), «Les trois formes du vraisemblance au XVII^e siècle», en *Vraisemblance et Représentation au XVII^e siècle*, M. Baschera, P. Dumont et al. (dirs.), Dijon: éditions CICE, pp. 219-274.
- Ehrard, Antoinette et Jean (dirs.) (1986), *Diderot et Greuze*, Clermont-Ferrand: Adosa.
- Esmein, Camille (ed.) (2004), *Poétique du roman*, Paris, Honoré Champion.
- Esmein-Sarrazin, Camille (2018), *L'essor du Roman. Discours Théorique et Constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris: Honoré Champion.
- Folkierski, Wladyslaw (1969), *Entre le Classicisme et le Romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*, Paris: Champion.
- Forestier, Georges (1990), «Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique», *Poétiques*, 82, pp. 187-202.
- Forestier, Georges y Néraudau, Jean-Pierre (dirs.) (1995), *Un Classicisme ou des Classicismes?* Pau: Publications de l'Université de Pau.
- Frantz, Pierre (1998), *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris: PUF.
- Frantz, Pierre (2005), «Voltaire et ses fantômes», en *Dramaturgies de l'ombre*, François Lavoocat y François Lecercle (dirs.), Rennes: P.U. Rennes, pp. 263-275.
- Fréron, M. (1777), «1 janvier, 1777, Lettre XIV», en *L'Année Littéraire*, t. VI, E. Fréron y M. Grosier (eds.), Paris: Mériogot.
- Génétiot, Alain (1997), *Poétiques du loisir mondaine*, Paris: Honoré Champion.
- Gersaint, Edmé François (1744), *Catalogue de la vente Question de Lorangère*, Paris.
- Giorgi, Giorgetto (1999), «Epoepa e romanzo nelle poetiche italiane e francesi del Cinquecento», en *Riflessioni teoriche et trattati di poetica tra Francia e Italia nel Cinquecento*, Fasano: Schena Editore, pp. 141-150.
- Godenne, René (1966), «L'association "nouvelle-petit roman" entre 1650 et 1750», *CAIEF*, 18, pp. 67-78.

- Goldmann, Lucien (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris: Gallimard.
- Goyet, Francis (2018), *Le Sublime du «lieu commun». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris: Garnier.
- Granet, Abbé François (1739), *Réflexions sur les ouvrages de littérature*, t. IX, Paris: Briasson.
- Guez de Balzac, J.-L. (1629), «Lettre à une dame de qualité», en Esmein, Camille (ed.) (2004), *Poétique du roman*, Paris, Honoré Champion.
- Hache, Sophie (2002), *La langue du Ciel. Le sublime en France au XVII^e siècle*, Paris: Honoré Champion.
- Halliwell, Stephen (2002), *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton: Princeton U.P.
- Hamon, Philippe (1993), *Du descriptif*, Paris: Hachette.
- Hazard, Paul (1961), *La crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Paris: Fayard.
- Hegel, G. W. F. (2006), *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov (eds.), Madrid: Abada.
- Herman, Jan; Kozul, Mladen y Kremer, Nathalie (2008), *Le Roman véritable. Stratégies pré-facielles au XVIII^e siècle*, Oxford: Voltaire Foundation.
- Hobson, Marian (1982), *The Object of Art. The Theory of Illusion on Eighteenth-Century France*, Cambridge: Cambridge U.P.
- Huet, Pierre-Daniel (1670), *Traité de l'origine des romans*, Paris.
- Journal de Paris (1777), «Seconde Lettre de M. Le comte de ***», 7 oct, 1777, n.º 280», *Journal de Paris*.
- Kibedi-Varga, Aron (1966), «Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique», *CAIEF*, 18, pp. 53-65.
- Kibedi-Varga, Aron (1970), *Rhétorique et Littérature*, Paris: Didier.
- Kibedi-Varga, Aron (1977), «La Vraisemblance. Problèmes de terminologie, problèmes de poétique», en *Critique et Création littéraire en France au XVII^e siècle*. Paris, CNRS, pp. 325-333.
- Kibedi-Varga, Aron (1990), *Les poétiques du classicisme*, Paris: Klincksieck.
- Kristeller, Paul Oskar (1986), «El sistema moderno de las artes», en *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid: Taurus, pp. 179-240.
- Laclos, Pierre-Ambroise Choderlos de (1952), «Préface du rédacteur», en *Les Liaisons dangereuses, 1782*, Yves Le Hir (ed.), Paris: Garnier.
- Lambert, Marquis de (1748), *Avis d'une mère à son fils et à sa fille, 1728*, La Haye: Jean Neaulme.
- Lamy, Bernard (1668), *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, Paris: André Pralard.
- Lamy, Bernard (1688), *La Rhétorique ou l'art de Parler*, Paris: André Pralard.
- Lanson, Gustave (1906), *Histoire de la littérature française*, 9.^a ed., Paris: Hachette.
- Laugier, Marc-Antoine y Cochin, Charles-Nicolas (1771), *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris: Jombert.
- La Porte, Joseph de (1755), «Sentimens sur plusieurs tableaux exposés cette année dans la grand Sallon du Louvre. 1755», en *Collection Deloynes*, t. VI.
- Le Brun, Abbé (1776), *Almanach historique raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs*, Paris: Delalain.
- Lenglet-Dufresnoy, Nicolas (1970), *De l'usage des romans, 1735*, Genève: Slatkine Reprints.
- Le Noble, E. (1694), «Au lecteur», en *Ildegerte, reine de Norvège, ou l'amour magnanime*, Paris: G. de Luyne, en Esmein, Camille (ed.) (2004), *Poétique du roman*, Paris, Honoré Champion.

- Levesque, Pierre-Antoine (1792), «Art. 'vérité'», en *Dictionnaire des arts de Watelet*, t. V.
- Lichtenstein, Jacqueline (1999), *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'Âge Classique*, Paris: Flammarion.
- Longino (1674), «Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le discours», en *Œuvres diverses Du Sieur D****, Boileau (ed.), Paris: Denys Thierry.
- Marchand, Sophie (2009), *Théâtre et Pathétique au XVIII^e siècle. Pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris: Honoré Champion.
- Marmontel, Jean-François (1818-1820), «Éléments de littérature», en *Œuvres Complètes*, 19 vols., Paris: Verdière.
- Mathon de La Cour, Charles-Joseph (1765), *Lettre à Monsieur***, sur les Peintures, les Sculptures exposées au salon du Louvre en 1765*, Paris: Bauche et Dhoury.
- May, Georges (1955), «L'Histoire a-t-elle engendré le roman? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 55, pp. 155-176.
- May, Georges (1963), *Le Dilemme du Roman au XVIII^e siècle*, Paris: PUF.
- McKeon, Michael (2002), *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore: The Johns Hopkins U. P.
- Mercier, Louis-Sébastien (1773), *Du théâtre, ou Nouvel essais sur l'art dramatique*, Amsterdam: Van Harrevelt.
- Mercier, Louis-Sébastien (1990), *Tableau de Paris, Introduction au Tableau de Paris, Paris le jour, Paris la nuit*, Paris: Robert Laffont.
- Merlin, Hélène (1994), *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris: Les Belles-Lettres.
- Montandon, Alain (1999), *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris: PUF.
- Mourvan de Bellegarde, J.-B. (1702), «Lettre d'une Dame de la Cour à Monsieur l'Abbé de Bellegarde», en *Lettres curieuses de littérature et de morale*, Paris: J. et M. Guignard.
- Nicole, Pierre (1683), «Première Visionnaire, 1665», en *Les Imaginaire et les Visionnaires. Traité de la foi humaine*, Cologne: p. Marteau.
- Pascal, Blais (1991), «De l'Esprit Géométrique», en *Œuvres Complètes*, t. III, Paris: Desclée de Brouwer.
- Pavel, Thomas (1993), *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*. Paris: Gallimard.
- Pavel, Thomas (2002), «Comment poser la question du réalisme», en *Réalisme et Réalité en question au XVII^e siècle*, D. Souiller (dir.), Dijon (col. Littérature Comparée, n.º 1), pp. 261-270.
- Pavel, Thomas (2004), «Continuité ou Coupure? : considerations sur le roman français du XVII^e au XVIII^e siècle», en *Un siècle de deux cents ans? Les XVII^e et XVIII^e siècles. Continuités et Discontinuités*, Jean Dagen y Philippe Roger (eds.), Paris: Desjonquères, pp. 171-179.
- Pavel, Thomas (2005), *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica.
- Pétiot, Abbé (1777), *De l'opinion et des mœurs, ou de l'influence des lettres*, London-Paris: Moureau.
- Pindasat de Mairobert, M. F. (1779), «4 January, 1779», en *L'Espion Anglais, ou correspondance secrète entre Milord All'Eye et Milord All'Ear*, 10 vols., t. X, London.
- Piva, Franco (2008), «Crise du roman, roman de la crise. Aspects du roman français à la fin du XVII^e siècle», en *Prospective della Ricerca sul genere narrativo francese del Seicento*, Pise-Genève: Éditions Ets-Éditions Slatkine, pp. 281-303.

- Plazenet, Laurence (2001), «Révolution ou Imposture? De l'imitation à l'invention du roman grec en France aux XVI^e et XVII^e siècle», en *Commencements du roman*, Jean Bessière (dir.), Paris: Honoré Champion, pp. 23-47.
- Poivet, Clémence y Lemoine, Annick (coms.) (2005), *Greuze et l'affaire du Septime Sévère*, Paris-Tournus: Somogy-Musée Greuze.
- Pure, M. de (1660), *La Précieuse ou le mystère des ruelles. Dédicée à telle qui n'y pense pas*, 2 vols., Paris: G. de Luyne.
- Rapin, René (1675), *Réflexions sur la Poétique de ce temps...* 2.^a ed., Paris: Claude Barbin.
- Renou, Antoine (1773-1774), «Dialogues sur la Peinture», en *Collection Deloynes*, t. X, Paris: Tartouillis.
- Scudéry, Madeleine (1658), *Clélie. Histoire romaine*, Quatrième Partie, livre II, t. VIII, Paris: Augustin Courbé, en Esmein, Camille (ed.) (2004), *Poétique du roman*, Paris, Honoré Champion.
- Scudéry, Madeleine de (1665), «Préface», en *Ibrahim ou l'illustre Bassa, 1641*, 2 vols., Paris: Compagnie des Libraires du Palais.
- Souiller, Didier (dir.) (2002), *Réalisme et réalité en question au XVII^e siècle : position du problème*, Dijon (col. Littérature Comparée, n.º 1).
- Tasso, Torquato (1997), «Discours», en *Discours de l'art poétique, Discours du poème héroïque*, F. Graziani (ed.), Paris: Aubier.
- Thirouin, Laurent (1997), *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France Classique*, Paris: Honoré Champion.
- Tieje, Arthur J. (1913), «A peculiar Phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Fiction», *PMLA*, 28(2), pp. 313-352.
- Todorov, Tzvetan (1993), *Teorías del símbolo*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- Trottein, Serge (ed.) (2000), *L'esthétique, naît-elle au XVIII^e siècle?*, Paris: PUF.
- Vauvenargues, Luc de Clapiers (1821), «Des romans», en *Œuvres complètes de Vauvenargues*, t. I, Paris: J. L. J. Brière.
- Vénuat, Monique y Jérémie, Christian (dirs.) (2015), *L'Éloquence ecclésiastique de la pré-Réforme aux Lumières*, Paris: Honoré Champion.
- Viala, Alain (1985), *Naissance de l'écrivain*, Paris: Minuit.
- Viala, Alain (2002), «De Scudéry à Courtlitz de Sandras: Les nouvelles historiques et galantes», *Revue XVII^e siècle: 'La invention du roman français au XVII^e siècle'*, 2 (215), pp. 287-295.
- Vila, Anne (1998), *Enlightenment and Pathology. Sensibility in the Literature and Medicine of Eighteenth-Century France*, Baltimore: The Johns Hopkins U. P.
- Voltaire (1738), «Préface», en *L'enfant prodigue*, Paris: Prault.
- Voltaire (1832), «Discours historique et critique à l'occasion de la tragédie des Guèbres» en *Œuvres de Voltaire*, t. IX, M. Beuchot (ed.), Paris: Levrèze-Firmin Didot.
- Voltaire (1880a), «Remarques sur les sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid», en *Œuvres complètes*, t. XXXI, Paris: Garnier.
- Voltaire (1880b), «Lettre (1436) du 5 mai 1741, à M. Le Comte d'Argental», en *Œuvres complètes de Voltaire, Correspondance*, t. XXXVI, Paris: Garnier.
- Watt, Ian (1987), *The Rise of the Novel*, London: The Hogarth Press.
- Weinberg, Bernard (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., Chicago: University of Chicago Press.