

# Giovanni Tiepolo y Jules Chéret: De lo divino a lo mundano.

Giovanni Tiepolo and Jules Chéret:  
from the divine to the mundane

Eréndida Cristina Mancilla González

erendida@fh.uaslp.mx

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

San Luis Potosí, San Luis Potosí, México

ORCID 0000-0002-0626-4440

Recibido: 24 de julio de 2020

Aprobado: 11 de noviembre de 2020

Publicado: 01 de enero de 2021

## Resumen

El objetivo del presente artículo consiste en analizar los principales rasgos estilísticos y los valores simbólicos presentes en los carteles de Jules Chéret que guardan relación con la obra del artista Giovanni Tiepolo. El análisis se desarrolló mediante el método iconográfico de Erwin Panofsky (1995), en el que se tomaron los niveles de significación primaria o natural atendiendo a las función fática y expresiva que constituye una descripción pre-iconográfica de los elementos del cartel; adicionalmente se estudió la significación secundaria o convencional para el establecimiento de la relación de los motivos artísticos y los temas abordados, los conceptos manifiestos en imágenes y alegorías presentes en las obras analizadas en el nivel iconográfico; finalmente, en el nivel iconológico se obtuvo la significación intrínseca mediante los valores simbólicos del cartel, encontrando la relación entre ambos autores a partir de dos conceptos básicos, lo divino y lo mundano.

**Palabras Clave:** Jules Chéret, Giovanni Tiepolo, Cartel, Imagen, Mujer, Iconografía, Erwin Panofsky.

## Abstract

*The aim of this article is to analyze the main stylistic features and symbolic values present in Jules Chéret's posters, which are related to the work of the artist Giovanni Tiepolo. The analysis was developed through the iconographic method of Erwin Panofsky (1995), from which the levels of primary or natural significance were taken, taking into account the phatic and expressive functions, which constitute a pre-iconographic description of the elements of the poster; additionally, the secondary or conventional significance was studied for the establishment of the relationship of the artistic motifs and the topics addressed, the concepts manifested in images and allegories present in the works analyzed at the iconographic level; Finally, at the iconological level, the intrinsic significance was obtained through the symbolic values of the poster, finding the relationship between both authors based on two basic concepts: the divine and the mundane.*

**Keywords:** Jules Chéret, Giovanni Tiepolo, poster, woman, iconographic method, Erwin Panofsky.

## ◆ Introducción

Jules Chéret (1836-1933) fue un pintor y litógrafo francés que se dedicó a hacer anuncios en carteles de gran formato mediante la técnica de la litografía, se le reconoce como el primero en trabajar este medio de difusión masiva. “Por la importancia de su producción es considerado el primero de los grandes cartelistas” (Meggs, 2000, p.184), de ahí que se le considere el padre del cartel. Por ser hijo de padres artesanos, Chéret se inició en la impresión litográfica a edad temprana, también estuvo relacionado con el campo del arte, en donde se ubican algunas de sus principales influencias, ya que se dedicó a estudiar las técnicas de los artistas en las galerías parisinas, mismas que trasladó al cartel. Por ello, es importante determinar los atributos formales y de significación que Chéret utiliza en un medio naciente destinado a la promoción de productos, eventos e ideas a finales del siglo XIX.

En esta época Chéret transformó al cartel en un medio más visual y pictórico gracias a la litografía y a su conocimiento de las técnicas representativas de la pintura; por ello, y a partir de la relevancia que obtuvo su trabajo, resulta importante estudiar su obra mediante el análisis a nivel compositivo, representacional y simbólico, para entender la construcción del mensaje mediante las alegorías, entendidas como representaciones concretas que evocan ideas y conceptos más abstractos, que tienen relación con la obra de Tiepolo como su referente directo.

## ◆ La producción de pictórica de Giovanni Tiepolo

Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) fue uno de los más famosos maestros del arte del siglo XVIII, discípulo de Gregorio Lazzarini. Heredó en su obra el tenebrismo de Federico Bencovich, así como el realismo y la monumentalidad de su contemporáneo Giovanni Battista Piazzetta (Whistler, s.f.). En la pintura de Tiepolo se ven grandes contrastes de luz y sombra y sobre todo movimientos un tanto exagerados, formas angulosas que no aparecen en el arte de Lazzarini, lo que deja claro que durante sus primeros años Tiepolo estaba moviéndose en dos tendencias, debatiéndose entre un arte más claroscuro que estaba de moda entre los artistas jóvenes, y entre un arte más ligero, más atmosférico que finalmente fue el que triunfó y el que le fue abriendo camino al arte translúcido y aéreo del que es magnífico ejemplo (Pancorbo, 2013).

En sus primeras pinturas se puede apreciar la existencia de violencia en los contrastes de luz y los planos tienen un acusado realce. En el siglo XVIII Tiepolo fue el decorador más importante por el conocimiento que tenía de la perspectiva y el movimiento. La pintura de Tiepolo posee un gran sentido constructivo, una gran plasticidad de los contrastes de luz y un colorido brillante en atmósferas claras (Lozano, 1976, p.437).

Entre sus obras célebres en Venecia hay que señalar las decoraciones al fresco de las iglesias de Santa María del Rosario para los dominicos (1737-1739) y Santa María de Nazaret para los carmelitas descalzos (1743-1745), así como la del grandioso salone del Palacio Labia con escenas de la historia de Marco Antonio y Cleopatra (1746-1747) (Whistler, s.f.).



Figura 1. Giovanni Tiepolo (1759). Santa Tecla rogando por los enfermos de peste. Recuperado de <https://fundacionio.com/2019/02/26/santa-tecla-libera-a-la-ciudad-de-este-de-la-pesto-de-giovanni-batista-tiepolo/>



Figura 2. Giovanni Tiepolo (s.f.). Dos Figuras Femeninas (Ángeles Volando). Recuperado de <https://www.themorgan.org/drawings/item/253751>

El trabajo de Tiepolo se caracteriza por el uso de conjuntos de figuras que se desprenden del horizonte terrenal para elevarse al plano celeste, el ascenso sugiere una progresión gradual hacia las alturas, un desprendimiento de la materia del propio cuerpo del individuo y de lo corruptible del mundo para alcanzar la elevación del espíritu y llegar a Dios, y por ende a la salvación del alma. Por otro lado, la perspectiva aérea contribuye a hacer evidente el recorrido ascendente, que también se enfatiza con el tratamiento de la luz resplandeciente que aparece en la escena.

En la representación de la pintura de Tiepolo, las nubes encarnan tanto una conexión con lo terrenal como una liberación de lo material. “Las nubes forman parte de un intercambio continuo y recíproco entre lo etéreo y lo terrenal, y se mueven entre la informalidad y la forma” (Martin, 2011, p.58).

### ◆ La producción de carteles litográficos de Jules Chéret

Jules Chéret entró en contacto con la litografía al realizar una estancia en Inglaterra y a su regreso a París comenzó a utilizar este sistema para producir carteles litográficos a color en gran formato. Su primer diseño con esta técnica de reproducción fue Orphée aux Enfers en

1858 (Barnicoat, 1995, p.7). “Chéret estaba convencido que los carteles litográficos pictóricos remplazarían a los carteles tipográficos hechos con tipos que llenaban el paisaje urbano y solo ocasionalmente tenían pequeñas ilustraciones de grabados de madera” (Meggs, 2000, p.184).

Chéret al dibujar directamente sus diseños en la piedra litográfica obtenía una mayor libertad en el manejo de la imagen y del texto, haciendo suyo el lenguaje visual vivo y alegre del arte popular que se utilizaba comúnmente en los programas de circo, espectáculos ambulantes, ferias, etc. y potenciándolo con su dominio de la técnica y su interpretación del arte mural al lenguaje de lo popular (Barnicoat, 1995, p.16). Estableció en su obra un carácter dinámico y fluido de las formas, en donde las figuras humanas transmiten ligereza y libertad; las figuras centrales son mujeres y aparecen enmarcadas por envoltentes de color, elementos secundarios y letras gruesas que repiten, muchas de las veces, las formas y gestos de las figuras humanas.

El trabajo de Jules Chéret parece estar basado en las obras tradicionales de la pintura mural europea. Se puede comparar con los murales y las composiciones alargadas, verticales y rectangulares del pintor Giovanni Tiepolo (Barnicoat, 1995, p.8). Chéret, por su formación estuvo cercano al campo del arte y veía al cartel como un mural que sirve para adornar la calle y no tanto como un anuncio (Barnicoat, 1995, p.12), de ahí que su producción de carteles apareciera como una obra artística nueva y vital sobre las paredes de las calles de París, veía al contexto urbano como si se tratara de una galería.

Además de realizar carteles para las representaciones de compañías itinerantes y festivales municipales; posteriormente su obra se enfocó en la venta de bebidas y licores, perfumes, jabones, cosméticos y productos farmacéuticos. Eventualmente sumó a sus clientes a las compañías de ferrocarriles y también a un buen número de negocios de fabricación. “Las diversiones ambulantes como los circos y carnavales encargaban grandes carteles para anunciar su llegada. Los productores de entretenimientos espectaculares favorecían las ilustraciones dramáticas con rótulos fuertes y simples, colocados sobre el fondo y márgenes brillantemente coloreados” (Meggs, 2000, p.149).

La obra de Chéret es representativa del fin de la gran tradición europea, en donde a partir del uso de un dibujo simple sin detalles, con formas lisas y colores básicos (rojo, amarillo y azul) más el uso del negro, se apartó del manejo tradicional de los cuerpos sólidos y la creación del relieve, para dar paso a un nuevo estilo en el que usaba textos breves e incrementaba la escala de sus figuras principales, por lo general usaba mujeres jóvenes y sonrientes; él fue el primero en utilizar las pin-ups de nuestro tiempo en la publicidad. El trabajo de Jules Chéret estableció el comienzo del cartel moderno (Müller-Brockmann, 2004, p.39)

❖ **Método** La iconografía en la historia del arte tiene la finalidad de ahondar en la significación de la obra, por tanto, va más allá del aspecto formal y compositivo, es decir, busca el sentido que tiene la imagen (Panofsky, 1995, p.45). Para abordar el análisis se utilizó el método iconográfico de Erwin Panofsky que se basa tres niveles: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico, el primero es un nivel de significación primaria o natural que atiende a la función fática y la expresiva, es una descripción de los elementos que conforman a la imagen, lo que se observa; en el segundo nivel, se aborda la significación secundaria o convencional estableciendo la relación de los elementos artísticos, conceptos y alegorías presentes en las imágenes remitiéndose al estudio de los signos y su interacción en el cartel; finalmente en el tercer nivel, se aborda la significación intrínseca mediante los valores simbólicos de la imagen contenida en el cartel y su relación con la época y el contexto en el que se creó la producción de Jules Chéret.

Para el análisis se seleccionaron seis obras representativas de Jules Chéret, en las que aparece la mujer en alguno de los arquetipos de la época, ya sea como artista, bailarina de cabaret o como una dama de la sociedad parisina. Entre las obras se encuentran: Les Girard, 1879; La Pantomime, 1879; Olympia Anciennes, Mont Agnes Russes, Boulevard des Capucines, 1892; Folies-Bergere, L'Arc en Ciel, Ballet-Pantomine en Trois Tableaux, 1893, Folies-Bergère, La Loïe Fuller, 1893 y Théâtre de L'opera. Carnaval, 1894. Todas las imágenes seleccionadas muestran escenas propias de la época en las que aparecen mujeres divirtiéndose y promoviendo los espectáculos del momento.



Título: **Les Girard**  
Autor: Jules Chéret  
Año: 1879  
Medio: Litografía  
Dimensiones: 57.4 x 43.1 cms

	<p>Título: <b>La Pantomime</b>          Autor: Jules Chéret          Año: 1879          Medio: Litografía</p>
	<p>Título: <b>Olympia Anciennes, Mont Agnes Russes, Boulevard des Capucines.</b>          Autor: Jules Chéret          Año: 1892          Medio: Litografía          Dimensiones: 124.4 x 87.3 cms.          Imprenta: Chaix (Ateliers Chéret) Paris</p>
	<p>Título: <b>Folies-Bergere, L'Arc en Ciel, Ballet-Pantomime en Trois Tableaux</b>          Autor: Jules Chéret          Año: 1893          Medio: Litografía          Dimensiones: 123.9x 86.7 cms.          Imprenta: Chaix (Ateliers Chéret) Paris</p>

 A lithograph poster for the Folies-Bergère featuring the dancer La Loïe Fuller. The title 'FOLIES-BERGÈRE' is at the top in red, and 'La Loïe Fuller' is at the bottom in red. The central image shows a woman in a flowing yellow and white dress, with her arms raised, against a dark background.	<p>Título: <b>Folies-Bergère, La Loïe Fuller</b> Autor: Jules Chéret Año: 1893 Medio: Litografía Dimensiones: 123.2 x 87.6 cms. Imprenta: Chaix</p>
 A lithograph poster for the Théâtre de l'Opéra Carnaval 1894. The title 'THÉÂTRE DE L'OPÉRA Carnaval 1894' is at the top in red. The central image shows a group of people in elaborate, colorful costumes, including a woman in a large orange and white dress and a man in a red and white outfit, in a dynamic, dancing pose.	<p>Título: Théâtre de l' Opéra Carnaval Autor: Jules Chéret Año: 1894 Medio: Litografía</p>

Figura 3. Muestra para el análisis, carteles de Jules Chéret. Fuente: MoMA, 2009.

Como instrumento para el análisis se diseñó una ficha, que se aplicó a cada uno de los carteles, en este documento se puede observar un ejemplo en la figura 4. Esta ficha consta de cuatro apartados, en el primero se registran los datos generales de la obra para su identificación; en el segundo segmento aparece el análisis pre-iconográfico a manera de descripción general de los elementos que aparecen en la escena del cartel; en un tercer apartado corresponde al análisis iconográfico en el que se identifican los signos utilizados y se explica su significado, y finalmente en el cuarto apartado se contextualizan los signos con el contexto histórico al que pertenecen. Finalmente se establecieron los rasgos estilísticos y conceptuales que unen la obra de los dos autores.

FICHA 1	
Datos generales de la obra	
	<p>Título: <b>Les Girard</b>            Autor: Jules Chéret            Año: 1879            Medio: Litografía            Dimensiones: 57.4 x 43.1 cms            2020 Jules Chéret / Artist Rights Society (ARS), New York.            Department: Architecture and Design</p>
Análisis Pre-iconográfico (Descripción básica)	
<p>Se puede ver que en la composición del cartel parecen cuatro figuras humanas, dos hombres en primer plano y otro más en la parte de abajo; y al fondo se ubica una mujer. Las figuras humanas están bailando y tienen como característica distintiva el aparecer flotando ya que sus pies parecen no tocar el suelo; los hombres visten trajes de gala en color negro, uno de ellos sostiene un sombrero de copa, la mujer que aparece en segundo plano viste un vestido rojo y un sombrero del mismo color, sostiene en su mano un abanico y su postura es de alguien que baila. La figura de la parte de abajo viste un traje negro y mediante un acto contorsionista se entrelaza con la letra que forma la palabra GIRARD. El fondo del cartel es verde y aparece liso sin decoraciones. En el cartel en la parte superior, aparecen letras en color blanco y se lee la frase "L 'Horloge Champs Elysées", en la parte de abajo también con letra en color blanco y un delineado negro aparece escrito "Les Girard". Las imágenes están realizadas como dibujo en plasta con pocos detalles, son superficies lisas con colores sólidos.</p>	
Análisis Iconográfico (Signos y su interacción en el cartel)	
<p>Desde el punto de vista iconográfico lo que se ve en el cartel es claramente una escena de un baile relacionado con los espectáculos de la época que se presentaban en L 'Horloge café-concierto, hace alusión a un baile de gala por los atuendos de los hombres que bailan con la dama, y también se remite a un acto de contorsionistas sugerido por los pies de las figuras masculinas y la figura del hombre que aparece entrelazado con las letras y lleva un traje circense.</p> <p>En el nivel iconológico, más específicamente, se determina la referencia de esta obra al ballet de acción o ballet-pantomima que era un espectáculo coreográfico narrativo, cuyo argumento se desarrollaba con ayuda de la danza y de la pantomima. Esta época se caracterizó por la ópera-ballet y la comedia-ballet. El ballet-pantomima triunfó en los teatros de la Feria y la Ópera-comique de París y se extendió por toda Europa hacia la mitad de siglo. El teórico de la danza Jean-Georges Noverre, le dio el nombre de ballet de acción, mucho más adecuado que el ballet-pantomima.</p> <p>En lo que respecta al sitio L'Horloge, este fue un café restaurante abierto en 1840 en los jardines de Holiday Square. Se convirtió en un café-concierto en 1848 y fue demolido en 1855, durante la construcción del Palais de l'Industrie, reconstruido ese mismo año, en la plaza Ledoyen en los jardines de los Campos Eliseos. En 1897, Joseph Oller instaló su jardín de París allí. Fue cerrado y luego demolido en 1914.</p>	
Análisis Iconológico (Valor Simbólico)	
<p>En el cartel se puede ver una escena frívola de un espectáculo propio de un cabaret parisino, sin embargo la composición remite a la ascensión, como concepto, lleva implícita una jerarquía de valor, en donde algo asciende desde un estado inferior, oscuro y primitivo hasta otro elevado, ligero, refinado o inteligente. Los bailarines parecen no tocar el suelo, su configuración sugiere ligereza. La ascensión tiene que ver con un movimiento físico o psíquico hacia arriba, se une lo mundano (el espectáculo) y lo divino (representación de figuras) en el cartel.</p>	

Figura 4. Ficha de análisis, cartel *Les Girard* de Jules Chéret. Fuente: *Elaboración propia* (2020)

## Resultados o hallazgos

Este apartado sintetiza los resultados obtenidos a partir del análisis de los seis casos que integran la muestra, cada uno de ellos fue examinado con el mismo instrumento (Ficha de la figura 4), y en base a la suma de los niveles pre-iconográfico, iconográfico e iconológico se llegó a las siguientes observaciones relacionadas con la obra de Chéret y su relación con el pintor Tiepolo.

En el análisis pre-iconográfico se encontró que, en las obras analizadas, las imágenes dan la impresión de estar suspendidas en el aire, ya que las figuras humanas tienen como característica distintiva el aparecer flotando, sus pies no tocan el suelo. Los hombres aparecen de la cintura hacia arriba y la mujer se representa de cuerpo completo; el tamaño de la figura resalta la importancia de la mujer, los hombres ocupan un papel secundario y de acompañamiento a la figura principal, por lo general aparecen atenuados, con poco detalle en el trazo.



Figura 5. Comparación de las obras de Tiepolo y Chéret, en donde se ejemplifica el uso de las imágenes en vuelo con manos que se elevan y pies que no tocan el suelo, se aprecian en un contexto divino representando la elevación, y en un contexto mundano representando cuestiones terrenales como el goce y el regocijo. Fuente: Elaboración propia (2020) basado en la obra de Tiepolo y Chéret.

Las mujeres esbeltas y elegantes aparecen en una posición despreocupada y alegre, siempre en movimiento; su rostro dibuja una sonrisa y refleja alegría. La postura inclinada y delicada sugiere movimiento. Las mujeres usan vestidos escotados y vaporosos que se elevan con el aire y sobre su cabeza usan tocados o sombreros. La presencia en los carteles de una figura femenina protagonizando la escena, otorgan a los carteles de Chéret una carga erótica, al mostrar sus encantos en los muros de las calles de París (Satué, 1999, 79).



Figura 6. Las imágenes muestran a la figura femenina como protagonista en una actitud alegre y desenfadada propia de las mujeres dedicadas al espectáculo. Fuente: *Elaboración propia (2020) basado en la obra de Jules Chéret.*

Las imágenes principales, por un lado, están realizadas como un dibujo con pocos detalles, generalmente son superficies lisas con colores sólidos y, por otro lado, en su mayoría aparecen con trazo suelto y colores diluidos que se vinculan más con la pintura. recurren también al manejo del contraste de luz y sombra para generar volumen. Los fondos de los carteles son lisos sin decoraciones, aparecen en ocasiones texturizados sutiles en varios tonos de un solo color; otro tratamiento que se les da es el uso de manchas de color que de manera libre se mezclan, utilizando colores cálidos y fríos combinados; en el fondo también aparecen desvanecidos de tonos oscuros a claros de la parte superior a la inferior. El uso de los fondos difuminados otorga ligereza a la escena para poder elevar a sus mujeres por los aires. Las figuras humanas muchas de las veces interactúan y se entrelazan con los textos.



Figura 7. Los fragmentos de los carteles ejemplifican el manejo de la relación de la imagen con el texto. Fuente: *Elaboración propia (2020) basado en la obra de Jules Chéret.*

En el análisis iconográfico se encontró que las obras hacen referencia al ballet de acción o ballet-pantomima, ya que en los carteles se pueden ver imágenes de payasos, arlequines, contorsionistas, bailarines, cantantes, etc., gente relacionada con el ámbito del espectáculo de la época. El ballet-pantomima era un espectáculo coreográfico narrativo, con un argumento que se desarrollaba precisamente con ayuda de la danza y de la pantomima. Esta época se caracterizó por la ópera-ballet y la comedia-ballet. Una de las mujeres presentes en la obra de Chéret se conoce como Marie Louise Fullerv (1862 –1928), mejor conocida como Loie Fuller, quien fue una bailarina, actriz, productora y escritora estadounidense que adquirió una gran fama al concentrarse en los efectos visuales; utilizó tejidos que flotaban y luces multicolores. Se refiere a la cultura de cabaret en donde Fuller fue una atracción importante en la feria mundial de París de 1900, que encarnaba el Art Nouveau con su innovadora coreografía y sus trajes de seda diáfana iluminados por luces eléctricas multicolores (MoMA, s.f.)

En lo que respecta a los mensajes, por lo general aparece el nombre del lugar donde se presenta el espectáculo y su dirección (L'Horloge, Champs Elysées, Folies-Bergere, Théâtre de L'opera), la compañía de artistas (Les Girard, L'Arc en Ciel, Ballet-Pantomime), o artista principal (Loie Fuller). En la época eran muy comunes los sitios destinados a la presentación de espectáculos, debido a que existió una franja de teatros y salas de conciertos, que frecuentaba la alta sociedad parisina durante los siglos XVIII y XIX. A medida que la ciudad se expandió hacia fines del siglo, la clase trabajadora comenzó a apoderarse del vecindario y esto propició el surgimiento de varios sitios reservados al esparcimiento.

En el análisis iconológico se encontró que la alegoría es la que permite entender la relación entre la obra de los dos autores, ya que ésta expresa poéticamente un pensamiento a partir de comparaciones o metáforas, estableciendo una correspondencia entre los elementos imaginarios. Se trata pues de un conjunto de elementos figurativos usados con valor simbólico que guardan un paralelismo con un sistema de conceptos o realidades (Beristáin, 2003, p.25), aunque estas no coincidan en tiempo y espacio. La alegoría es un conjunto tan complejo de símbolos que ya no es descifrable intuitivamente (Gispert, s.f., p.427), de ahí que la complejidad de las imágenes se interprete a partir del conjunto de elementos que la conforman.

Según señala Phillip Meggs, en la obra cartelística de Chéret:

Se puede ver la influencia de Giovanni Tiepolo en la iluminación, con un colorido más claro y ligero, y las composiciones etéreas, llenas de gracia, tendientes a la verticalidad, muy alargadas, dividiendo el espacio entre una zona celeste y otra terrenal; sus figuras expresaban energía y movimiento por medio de torsos doblados y extremidades extendidas (2000, p.185).

Chéret, efectivamente, eleva lo mundano al plano de lo celestial, en sus carteles se pueden ver escenas frívolas para los cabarés y los teatros; sin embargo, la composición remite a las representaciones de Tiepolo, en donde la ascensión, como concepto, lleva implícita una jerarquía de valor, en donde algo asciende desde un estado inferior, oscuro y primitivo hasta otro elevado, ligero, refinado o inteligente.

La ascensión tiene que ver con un movimiento físico o psíquico hacia arriba. Está asociada a la emergencia, la elevación, la sublimación y el librarnos de las cargas que nos abruma. A menudo se representa míticamente como un vuelo, un tener alas, un ojo de pájaro que abarca una perspectiva más amplia o una expansibilidad espiritual y una liberación de las limitaciones de la vida material (Martin, 2011, p.430).

En el caso de Chéret la elevación de las mujeres del mundo del espectáculo se da a través del vuelo, del desprendimiento de los pies del piso, simulando las composiciones aéreas de Giovanni Tiepolo. Sus mujeres no son santas, ni vírgenes, pero se desprenden de lo terrenal y se elevan del igual modo al plano celestial. Lo mundano, lo terrenal y material se eleva y no aparece ya como oposición a lo celestial o espiritual, por el contrario, se unen. A la elevación se opone el descenso, que nos lleva a lo corpóreo. “La gravedad nos empuja de modo natural hacia abajo como masa y peso. Descendemos a la pura realidad, a las cargas de la responsabilidad; a la sensualidad, al placer y al dolor” (Martin, 2011, p.432). Chéret juega con la dicotomía elevación-descenso, disolviéndola.

En este sentido, en sus carteles Chéret utilizó un arquetipo de mujeres hermosas y jóvenes (Chérettes), el atributo principal de estas mujeres consistió en arrasar con otra dicotomía que separaba a la mujer de finales de la época victoriana en: decentes en el salón de recepciones o ramera en el burdel (Meggs, 2000, p.186). “Al representar la variedad mundano-parisiense creó, por así decirlo, la Pin-Up-Girl de la Belle Époque. Con una manera casi rococó y unos colores impresionistas J. Chéret creó graciosas figuras femeninas dotadas de una amable irradiación, que entusiasmaron a París” (Fahr-Becker, 1996, p. 91). Estas mujeres fueron características de su obra, aparecieron en sus carteles y se dejaron ver por las calles la ciudad a plena luz del día a los ojos de niños, jóvenes y adultos. “En muchas culturas, el infierno y el diablo (y a menudo lo femenino) están relegados en las profundidades, en las regiones inferiores. Lo telúrico se contempla con recelo y temor, como algo opuesto a lo celestial” (Martin, 2011, p.430).



Figura 8. Mujeres de la Belle Époque, 1895 y 1899. Fuente: Carol Belanger Grafton, 1998.

La mujer como símbolo ha sido vista como “receptora, portadora, animadora, protectora y sustentadora de la vida. “En el arte las mujeres personifican la mayoría de los vicios y las virtudes” (Tresidder, 2008, p.165). Por ejemplo, Eva es el símbolo de la vida, de la Natura naturans o madre de todas las cosas, pero en su aspecto formal y material. Desde el punto de vista del espíritu, es la inversión de la Virgen María, madre de las almas (Cirlot, 1992, 201). Si Tiepolo pintaba la imagen de la Virgen María, Chéret hacía lo propio ilustrando la figura de una Eva en sus carteles, plena de una carnalidad extática estando eternamente intacta, como una fuente de gracia interna que se renueva constantemente. Espíritu y materia, de lo sublime a lo salvaje, unidos en su ser como un alma viva, guiándonos con su imagen a un territorio más íntimo del Eros y el deseo (Martin, 2011, p.474).

### ◆ Conclusiones

La relación entre el trabajo de ambos autores se da principalmente a través de la dicotomía divino-mundano en donde el concepto de elevación o ascenso juega un papel fundamental separando el plano terrestre del celeste, Chéret explota el simbolismo de lo divino usado por Tiepolo haciendo una transmutación a lo mundano, trasladando la liviandad de la imagen de la mujer que se dedica a los espectáculos nocturnos a la imagen de una fémina virginal que se eleva por los aires.

Sin duda la mujer como arquetipo, tiene un papel fundamental y se representa como elemento principal en los carteles de Chéret, convertida en objeto publicitario para promover eventos y productos, en una época en la que proliferaban los carteles en las calles de París y luchaban por llamar la atención. La mujer era una especie de Eva que encarnaba el

vicio y la virtud a la vez, que era capaz de ser lo que Kathleen Martin llamaba “la prostituta sagrada”, aquella figura vital del culto religioso que sirve a un aspecto de la gran diosa del amor y lo encarna (2011, p. 474), para ser guiados por su imagen a un territorio más íntimo del amor y el erotismo.

Las principales características estilísticas de la obra de Chéret que se relacionan con Tiepolo radican en el uso de imágenes estilizadas y alargadas, en una posición que sugiere elevación; en el manejo de conjuntos de personas que ascienden y en el código cromático de colores tenues y brillantes. La perspectiva aérea y el tratamiento de la luz son características que también retoma Chéret de la obra pictórica de Tiepolo, así como el uso de los fondos degradados, difuminados y difusos que se asemejan a las nubes pintadas por Tiepolo, como un elemento de relación fluido y volátil entre lo terrestre y lo celeste.

El análisis realizado es importante debido a que en el diseño gráfico se aborda el tema de manera superficial dentro la historia del diseño y del propio cartel; se señala la relación entre los autores, sin embargo, no se ahonda en la parte del simbolismo que guarda lo divino-mundano en la representación de las Chérettes. El tema no se agota, existen otras influencias pictóricas en la obra de Jules Chéret como es el caso de Jean-Honoré Fragonard y Antoine Watteau, aunque estas influencias no fueron abordadas en este escrito, son líneas de investigación que quedan abiertas a su estudio. 🍷

## 🍷 Referencias

- Barnicoat, J. (1995). *Los carteles, su historia y su lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Belanger, C. (1998). *Shoes, Hats and Fashion Accessories. A Pictorial Archive 1850-1940*. New York: Dover Publications.
- Beristáin, H. (2003). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Fahr-Becker, G. (1996). *El Modernismo*. Italia: Könemann.
- Fundación IO. (2019). *Santa Tecla Libera a la Ciudad de Este de la Peste de Giovanni Batista Tiepolo*. Recuperado de <https://fundacionio.com/2019/02/26/santa-tecla-libera-a-la-ciudad-de-este-de-la-pestede-giovanni-batista-tiepolo/>
- Gispert, C. (s.f.). *Atlas universal de filosofía: Manual didáctico de autores, textos, escuelas y conceptos filosóficos*. Barcelona: Editorial Océano.
- Gombrich, E. (1997). *La Historia del Arte*. Nueva York: Phaidon Press Limited
- Lozano, J. (1976). *Historia del arte*. México: CECSA.

- Martin, K. (2011). *El libro de los símbolos reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Colonia: Taschen.
- Meggs, P. (2000). *Historia del Diseño Gráfico*. México: McGraw-Hill.
- Müller-Brockmann, J. y Müller-Brockmann S. (2004). *History of the poster*. New York: Phaidon.
- Museo de Arte de Nueva York. (2009). *Gallery Label from Shaping Modernity: Design*. Nueva York, EU. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/5615>
- Pancorbo, A. (23 junio de 2013). *El Olimpo, o Triunfo de Venus, de Giambattista Tiepolo*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-olimp-o-triunfo-de-venus/0c8c6efb-e127-4019-9165-682b31171d0a>
- Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma
- Pierpont Morgan Library Dept. of Drawings and Prints. (s.f.). *Two Female Figures*. Recuperado de <https://www.themorgan.org/drawings/item/253751>
- Satué, E. (1999). *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza.
- Tresidder, J. (2008). *Diccionario de los Símbolos*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Whistler, C. (s.f.). *Tiepolo, Giambattista*. 13 julio 2020, de Museo del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/tiepolo-giambattista/17d5bc8a-8de6-4cda-8ccb-dc4be64da7da>

### **Sobre la autora** Eréndida Cristina Mancilla González

Licenciada en Diseño Gráfico por la Facultad del Hábitat. Maestra en Diseño Gráfico por el Instituto de Investigación y Posgrado de la Facultad del Hábitat. Doctora en Arquitectura, Diseño y Urbanismo en el programa DADU de la UAEM. Profesora investigadora con perfil deseable en la licenciatura en Diseño Gráfico de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP) y del Instituto de Investigación y Posgrado de la Facultad del Hábitat (IIP) en el programa de la Maestría en Ciencias del Hábitat–Diseño Gráfico. Coordinadora de la Maestría en Ciencias del Hábitat (2018-2020) y líder del Cuerpo Académico Vanguardias del Diseño (CAVD).

Ha publicado diversos artículos en revistas y ha participado en libros colectivos con temas teóricos y filosóficos referidos al diseño. Además, ha sido ponente en eventos y congresos nacionales e internacionales. En lo que respecta al diseño de cartel, ha participado en diferentes exposiciones individuales y colectivas, con temas sociales y culturales; su trabajo ha sido expuesto en México, Cuba, Bolivia, Argentina, España, Irlanda, Alemania, Indonesia, Corea, Polonia, Rusia e Irán, entre otros países.