



Mujeres
Impresionistas
La otra mirada

Mujeres Impresionistas

La otra mirada

SALA BBK
12 de NOVIEMBRE de 2001 - 3 de FEBRERO de 2002

EXPOSICIÓN

DIRECCIÓN Y ORGANIZACIÓN
Museo de Bellas Artes de Bilbao

COMISARIO
Xavier Bray

COORDINACIÓN
Miriam Alzuri
Victoria Blasco

SEGUROS
Blackwall Green, Ltd.
Fine Arts Risk Management
Gras Savoye
Huntington T. Block
Lloyds of London
Marsh
Stai

TRANSPORTES
Hasenkamp Internationale
Transporte GMBH & Co. KG
LP Art, S.A.
Kormann Art Packers Ciprés
Manterola División de Arte,
S.A.
Masterpiece International, Ltd.
Mat Securitas Express, A.G.
Mobull
Momart, Ltd.
Transportes San Roque
Welti-Furrer Fina Art, Ltd.

CATÁLOGO

EDICIÓN
Museo de Bellas Artes de Bilbao

COORDINACIÓN GRÁFICA
Juan José Álvarez

DOCUMENTACIÓN
Victoria Blasco

TEXTOS
Xavier Bray
Bill Scott
Juliet Wilson-Bareau

FICHAS TÉCNICAS,
BIOGRAFÍAS,
CRONOLOGÍA,
BIBLIOGRAFÍA
Xavier Bray
TRADUCCIONES
Julia Bueno
Itziar Elguezábal
Mark Gardner
Labayru Ikastegia

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- © PMVP/ Cliché Pierrain, cats. 40, 62
- © Photograph 1998 The Metropolitan Museum of Art, cat. 39
- © Museo de Bellas Artes de Bilbao, cat. 23
- © Cliché Bibliothèque Nationale de France, París, cats. 27, 29, 30, 33
- © Cortesía The National Gallery of Ireland, cat. 71
- © Photo RMN-Hervé Lewandowski, cats. 14, 15
- © Museo Thyssen-Bornemisza, cat. 13
- © Gilles Guérin, cats. 53, 54, 59
- © 2000 Museum of Fine Arts Boston. Reproducida por cortesía del
Museum of Fine Arts, Boston.
Todos los derechos reservados, cats. 1, 47
- © Mixed Media, Bruselas, cat. 41
- © David Allison, cat. 56
- © Musée Marmottan-Monet – Bridgeman Art Library, cat. 57
- © Photo RMN – Jean Schormans, cat. 60
- © Beth Phillips, NY, cat. 8
- © Del resto de las imágenes: las indicadas en los textos

PUBLICACIÓN

FOTOMECÁNICA:

Datacolor S.A.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN:

Estudios Gráficos Zure S. A.

Imagen de cubierta:

BERTHE MORISOT, *El espejo de vestir*. 1876

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

© De la presente edición: Museo de de Bellas Arters de Bilbao

© De los textos: los autores

© De las traducciones: los autores

ISBN: 84-87184-65-0

DEPÓSITO LEGAL:

ÍNDICE

7

PRESENTACIONES

II

MUJERES IMPRESIONISTAS

LA OTRA MIRADA

Xavier Bray

31

EDOUARD MANET Y LAS SEÑORITAS ARTISTAS

BERTHE MORISOT Y EVA GONZALÈS

Juliet Wilson-Bareau

41

DESDE LA PINTURA

Bill Scott

53

CATÁLOGO

180

BIOGRAFÍAS

212

CRONOLOGÍA

219

BIBLIOGRAFÍA



Harro aurkezten dizuedan erakusketa honek emakumeek mugimendu inpresionistari egindako ekarpena erakusten du. Oraingo hau da gure herrialdean ikusgai izango den lehen aldia. Erakusketak garrantzi berezia dauka guretzat; izan ere, erakusketaren abiapuntua gure bildumako artelanik aipagarrienetakoa da: Mary Cassatt-en *Emakumea eserita umea besoetan duela*. Aipagarria bi ikuspuntu-tatik: batetik, Estatuko bilduma publikoetan dagoen artista honen lan bakarra da eta, bestetik, 1914an ireki eta gutxira, Museoak eskuratu zuen lehenengo margolanetako bat da.

Erakusketan Mary Cassatt (1844-1926), Marie Bracquemond (1840-1916), Eva Gonzalès (1849-1883) eta Berthe Morisot-en (1841-1895) hirurogeita hamarretik gora artelan izango dira ikusgai. Inpresionismoak abian jarritako berrikuntza tekniko eta estetikoaren prozesuari lau margolari hauek egindako ekarpena emango digu aditzera erakusketak. Aintzatespen honek badu babesik; izan ere, azken hamarkadetan zehar arte-historialariek aintzatetsi egin dute XIX. mendearen bigarren erdialdean mugimendu inpresionistak Parisen egin zituen erakusketetan emakumeok egin zuten lana. Mugimenduari egin zioten ekarpenetako bat haxe da: erabilitako ikonografia arlo pribatura zabaltzea, naturatik hartutako ingurua islatuz. Hori guztiori lan hauetan (egin zituzten lan onenetarikoak) ikusi ahal izango dugu. Erakusketa osatzen duten lanok mundu guztiko bilduma publiko nahiz pribatuetatik ekarri ditugu.

Eskerrak eman nahi dizkiot Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioari, erakusketa hau eta erakusketa osatzen duen katalogoa babesteagatik. Izan ere, babes horri esker paratu ahal izan dugu erakusketa.

Era berean, eskerrak eman nahi dizkiet artelanak utzi dizkiguten erakunde eta pertsona pribatu guztiei.

Azkenik, Museoako artatzaile eta erakusketaren komisario Xavier Brayren lana nabarmendu nahi dut, bai eta Juliet Wilson-Bareau eta Bill Scott-ena ere, katalogorako egin duten ikerketa-lana dela-eta.

Esta exposición, que me enorgullezco en presentar, es la primera dedicada en nuestro país a la contribución femenina al movimiento impresionista y tiene una particular relevancia para nosotros, ya que su punto de partida es una de las obras más destacadas de nuestra colección, *Mujer sentada con un niño en sus brazos*, de Mary Cassatt; se trata de la única obra de esta artista conservada en una colección pública del Estado y, por otra parte, de una de las primeras pinturas adquiridas por el Museo poco después de su apertura al público en 1914.

Así, con la reunión de más de setenta obras de Mary Cassatt (1844-1926), Marie Bracquemond (1840-1916), Eva Gonzalès (1849-1883) y Berthe Morisot (1841-1895), la muestra da a conocer la contribución individual de estas cuatro pintoras al proceso de innovación técnica y estética emprendida por el impresionismo. Este reconocimiento viene avalado por el que los historiadores de arte han venido realizando durante las últimas décadas para con el trabajo de estas mujeres, que durante la segunda mitad del siglo XIX participaron en las exposiciones del movimiento impresionista en París. Una de sus significativas aportaciones al movimiento fue la de ampliar su iconografía a la esfera de lo privado, reflejando su entorno, tomado del natural; así podemos apreciarlo a través de la rigurosa selección de algunas de sus mejores obras procedentes de importantes colecciones públicas y privadas de todo el mundo que componen esta exposición.

Deseo expresar mi reconocimiento y gratitud a la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa por su generoso patrocinio de esta exposición y del catálogo que la complementa, pues sin su apoyo no hubiera sido posible la realización de esta muestra.

Asimismo, mi particular agradecimiento a todos los prestadores institucionales y privados que han tenido la gentileza de confiarnos sus obras.

Finalmente, quiero destacar la labor de Xavier Bray, conservador del Museo como comisario de la exposición, así como las de Juliet Wilson-Bareau y Bill Scott, por sus contribuciones de investigación en el catálogo.

Josu Bergara Etxebarria

PRESIDENTE DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO
BILBOKO ARTE EDER MUSEOAREN PRESIDENTEA

Emakume inpresionistak. Bestelako begirada erakusketa aurkezteak berretsi egiten du gure Museoko BBK Aretoan egiten diren erakusketek izan gura duten nazioarteko norabidea.

Benetan pozten nau erakusketa hori, duen garrantzia dela-eta, Museoa berriz zabaltzen denean aurkezteak, bertako fondo iraunkorrek eta zerbitzu berriak indartzen baititu, eta horri guztiorri esker Museoak, bere historia dela-eta, duen kalitate-mai-lari eusten dio.

Erakusketarekin, emakumezko ordezkarien lanen bidez, gehi-ago ezagutuko da mugimendu inpresionista. Gainera, erakusketa bera egitea oso garrantzitsua da, gure herrian inpresionismoa gutxi aztertu baita. Eta bat dator gaur egun nazioartean emakume inpresionistek ikertzaileen aldetik eta museoetan duten aintzatespenarekin.

Hasteko, Degas eta Manetek egindako emakume pintoreen erretratuak ditugu. Bi horiek, eta Renoir eta Pissarrok, beste batzuen artean, eragin handia izan zuten erakusketako pintoreengan eta lagundu egin zieten. Gaintzeko margolanak, guztira berrogeita hamar baino gehiago, bost zatitan antolatu dira. Lehenengoan emakumeen erretratuak ikus daitezke, bai leihotik begira, bai bistak dituzten geletan. Bigarrenean, zenbait *toilette* irudik intimitateko eszenak erakusten dizkigute emakumeen ikuspegitik. Hirugarrenean, garai hartan oso ugariak ziren opera eta antzerkietako eszenak daude. Laugarrenean, etxeko zein amatasuneko eszenak daude, eta horien naturaltasunak gehiago agerrarazi zuen familiaren mundua. Eta azkenik, bosgarrenean, *plein air*-eko eszenak daude. Horiek inpresionismoaren baitan eredu gisa zuzenean natura erabiltzeko zegoen beharra erakusten dute, baina kasu honetan parkeetara mugatuta, emakumeek gizartearen zituzten baldintzak direla-eta.

Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioak asko pozten da bere parte-hartze aktiboarekin erakusketa bikain hau posible egiten delako, eta ez dugu zalantzarik gure publikoak erakusketa eskertuko duela. Erakusketa hau Bilboko Arte Eder Museoarekin dugun lankidetzaren beste erakusgarri bat da.

La presentación de esta exposición de *Mujeres impresionistas. La otra mirada* nos reafirma en la continuidad de la línea internacional que pretende seguir la trayectoria de exposiciones celebradas en la Sala BBK de nuestro Museo.

Me produce verdadera satisfacción que esta exposición, por su importancia, se presente en la reinauguración del Museo realizando así sus contenidos permanentes y sus nuevos servicios situando al Museo en el nivel de calidad que por su historia posee.

Esta muestra contribuirá a un conocimiento más profundo del movimiento impresionista a través de sus representantes femeninas, y constituye un acercamiento de primer orden a este movimiento en nuestro país, ya que han sido escasas las celebraciones sobre el impresionismo en nuestro entorno. Y, por otra parte, se alinea en la reivindicación internacional que las mujeres impresionistas gozan actualmente por los investigadores y los museos.

La exposición comienza con una selección de retratos de las pintoras realizados por Degas y Manet, quienes, junto a Renoir y Pissarro entre otros, ejercieron gran influencia sobre ellas y les prestaron su apoyo. El resto de la exposición, compuesta por más de medio centenar de obras, se articula en cinco partes: en la primera, se presentan una serie de retratos de mujeres que miran a través de ventanas o que se emplazan en habitaciones con vistas; en segundo lugar, una serie de representaciones de *toilette* nos acercan a escenas de intimidad vistas desde el mundo femenino; la tercera sección está dedicada a escenas de ópera y teatro, muy abundantes en su época; la cuarta incluye escenas domésticas y maternidades cuya espontaneidad contribuyó a hacer más visible el mundo familiar; y, por último, las escenas al aire libre representan la exigencia de pintar directamente del natural propia del impresionismo, restringida en este caso a los parques debido a los condicionamientos sociales de las mujeres.

Para la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa es gratificante el posibilitar con su participación activa la realización de esta excelente exposición, que, no dudamos, será apreciada por nuestro público y constituye un hito más en la relación de colaboración que mantenemos con el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Jose Ignacio Berroeta

PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN BILBAO BIZKAIA KUTXA
BILBAO BIZKAIA KUTXA FUNDAZIOAREN PRESIDENTEA

Erakusketa honek bere benetako testuinguru historiko eta artistikoan erakutsi nahi du gure bildumako artelanik ezagunenetakoa: Mary Cassatt-en “Emakumea eserita umea besoetan duela”. Bizkaiko Foru Aldundiak 1919an erosi zuen artelan hori, erakunde horrek antolatutako nazioarteko erakusketaren ondoren, eta beste ekarpen garrantzitsu batzuekin batera, Bilboko Arte Modernoko Museoaren lehen fondoetakoa izan zen.

Mary Cassatt, Marie Bracquemond, Eva Gonzalès eta Berthe Morisot-en lan aipagarrien bildumarekin orain arte sekula egin ez den bezala hurbildu gaitezke inpresionismora, lehen abangoardia modernora, alegia. Horretarako, emakume-talde horren sentikortasun berezi eta bikaina izango dugu bidaide.

Emakume horiek inpresionismoko artistarik ezagunenen, adibidez, Manet, Degas, Renoir edo Picassoren, ikasleak, lagunak, modeloak edo konfiantzazko lagunak izan ziren. Aretoetan eta erakusketetan izan zuten parte-hartzearekin beren lanak eta gizonezko beren lan-kideenak balorazio publikoa jasotzeko orduan berdintasun egoeran egon behar zutela aldarrikatu zuten. Baina ez zen hori izan aldarrikapen bakarra, izan ere, emakumeon ekarpenik garrantzitsuenak pintura modernoaren gai nagusietako bati, etxeetako eszenak eta emakumearen unibertso publiko zein pribatua adierazteari, beste-lako begirada eskaintzea izan zen, berezkoagoa eta amultsuagoa.

Erakusketa honekin artista-talde horren kalitate artistikoaren aintzatespenari laguntzen diogula uste dugu, eta era berean, gure ikusleei, sentikortasun berri hori sortaraztearekin batera, inpresionismora modu erabat berrian hurbiltzeko aukera eskaintzen diegu. Nire esker ona eman nahi diet erakunde, bildumagile eta museo guztiei beren artelanak utzi dizkigutelako, proiektua egokia eta interesgarria zela uste izan dute-eta. Halaber, beharrezkoa da, batetik, erakusketa antolatzea gure Museoarentzat erronka izan dela nabarmentzea, eta bestetik, erakusketarako egindako koordinazio-lana eskertzea, lehenik Xavier Brayri, erakusketako komisarioari, baina baita Miriam Alzuri eta Victoria Blascori ere.

Erakusketako katalogoa artistak eta garaia ezagutzeko gidaliburu zehatza izatea nahi izan dugu. Hori egiteko, Juliet Wilson-Bareau eta Bill Scott-en laguntza izan dugu.

Azkenik, beste behin ere eskerrik zintzoenak eman nahi dizkiot Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioari, lankidetzaproiektu berri hau gauzatzeko izan duen partehartzea erabakigarria izan baita.

Esta exposición trata de presentar en un su verdadero contexto histórico y artístico a una de las obras más reconocidas de nuestra colección “Mujer sentada con un niño en sus brazos” de Mary Cassatt, adquirida por la Diputación de Bizkaia en 1919 tras la exposición internacional organizada por esta institución y que, junto a otras importantes aportaciones, formó parte de los fondos iniciales del Museo de Arte Moderno de Bilbao.

La reunión de un conjunto excelente de obras de Mary Cassatt, Marie Bracquemond, Eva Gonzalès y Berthe Morisot nos permite aproximarnos de una forma inédita a la primera vanguardia moderna como fue el impresionismo, y hacerlo a través de la particular y brillante sensibilidad de este grupo de mujeres.

Discípulas, amigas, modelos o confidentes de los más conocidos artistas del movimiento impresionistas como Manet, Degas, Renoir o Pissarro, estas mujeres no solo reivindicaron con su participación en los salones y exposiciones una posición de igualdad en la valoración pública de su trabajo respecto a la de sus compañeros varones. Su contribución más relevante residió en ofrecer otra mirada, más espontánea y afectiva, a uno de los asuntos capitales de la pintura moderna como era la representación del escenario doméstico y del universo femenino tanto público como privado.

Queremos con esta exposición hacer una contribución al reconocimiento artístico y crítico de la calidad de este grupo de artistas, al tiempo de ofrecer a nuestro público, a través del surgimiento de esta nueva sensibilidad, un acercamiento inédito al impresionismo. Deseo expresar mi más profundo reconocimiento a todas las instituciones, coleccionistas y museos que han tenido la gentileza de prestarnos sus obras confiando en la pertinencia e interés del proyecto. Así mismo, es necesario destacar el reto que ha supuesto la organización de la exposición para nuestro Museo y agradecer el trabajo desarrollado en primer lugar por Xavier Bray, comisario de la exposición y por Miriam Alzuri y Victoria Blasco, en la coordinación de la misma.

Por su parte el catálogo que acompaña la exposición hemos pretendido que se convierta en un riguroso manual para el conocimiento de las artistas y de la época, al cual han contribuido Juliet Wilson-Bareau y Bill Scott.

Finalmente quiero expresar una vez más mi más sincero agradecimiento a la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa por su decisiva participación en la materialización de este nuevo proyecto de colaboración.

Miguel Zugaza

DIRECTOR DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO
BILBAO BIZKAIA KUTXA FUNDAZIOAREN ZUZENDARIA



MUJERES IMPRESIONISTAS

La otra mirada

[*Xavier Bray*]

La verdad es que nuestros valores se basan en el sentimiento, en la voluntad, en nuestra visión que es más sutil que la de los hombres, y podemos lograr grandes cosas a condición de que el amaneramiento, la pedantería y el sentimentalismo no lo estropeen todo.

Berthe Morisot en su diario, otoño de 1890

Marie Bracquemond (1840-1916), Mary Cassatt (1844-1926), Eva Gonzalès (1849-1883) y Berthe Morisot (1841-1895) trabajaron en París en la segunda mitad del siglo XIX al lado de destacados pintores vanguardistas como Manet, Degas, Renoir y Pissarro. Pero, a diferencia de sus contemporáneos masculinos, todavía están lejos de ser famosas, a pesar de que expusieron en los competitivos Salones oficiales y participaron en las Exposiciones Impresionistas. Y aunque se han escrito biografías sobre ellas, es poco lo realizado en relación al análisis de su obra. Las últimas décadas han sido testigo de un creciente interés por sus obras y esta exposición, que reúne una selección de sus mejores cuadros, pretende llamar la atención sobre la técnica y la personalidad de estas pintoras, así como explorar su contribución al desarrollo del Impresionismo.

Al tratarse de un movimiento sin una estructura formal establecida, el Impresionismo ofreció a los pintores un adecuado contexto para expresarse libremente, sin las limitaciones impuestas por el comité de selección del Salón oficial, donde tradicionalmente estaban obligados a exponer los aspirantes a artistas. El credo impresionista animaba a los artistas a representar su ambiente tal como lo veían, de forma espontánea y directa, lo que en el caso de estas cuatro artistas significó pintar determinados aspectos de su vida cotidiana, casi siempre referidos al ámbito doméstico, de una manera directa e íntima. Presentando el ambiente que las rodeaba a una audiencia más amplia, estas pintoras fueron capaces de expresar su feminidad,

con todo lo que esto implicaba en el contexto social de la época y, al mismo tiempo, de abrir un nuevo camino en el desarrollo de la expresión artística en general.

Aunque las cuatro eran mujeres, sería equivocado tratar de imponer una identidad común a artistas en principio tan diferentes. Cada una de ellas se relacionó, a su manera, con los debates artísticos y políticos de la época, pero ni buscaron conscientemente una identidad de grupo como mujeres pintoras, ni llegaron a exponer juntas. Intelectual y estética-mente, mantuvieron fuertes vínculos sobre todo con colegas masculinos. Gonzalès, por ejemplo, disfrutó de una posición privilegiada al ser la única alumna que aceptó Edouard Manet (1832-1883), con quien Morisot también llegó a establecer una estrecha relación profesional. Posteriormente, ésta trabajó con Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), con el que intercambiaba ideas sobre técnica y composición. Cassatt trabajó mucho con Edgar Degas (1834-1917), y Bracquemond conoció a Monet y a Renoir a través de su marido Félix, mostrando un alto respeto por sus obras. Aunque Cassatt y Morisot se conocieron y llegaron a respetarse profesionalmente, no fueron íntimas. Morisot se relacionó también con Gonzalès, pero hay indicios de que existió cierta rivalidad

Página anterior: 1. MARY CASSATT

Autorretrato, 1878. Gouache sobre papel, 59,7 x 44,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Legado de Edith H. Proskauer, 1975. (1975.319.1)

Photograph © 1998 The Metropolitan Museum of Art.



2. ARTEMISIA GENTILESCHI

Autoretrato como Alegoría de la Pintura, c.1630-1640

Óleo sobre lienzo, 96,5 x 73,7 cm

The Royal Collection, © 2001, Her Majesty Queen Elizabeth II. N° inv. RCIN 405551

entre ellas, en particular cuando se trataba de llamar la atención de Manet. Bracquemond, por su parte, parece haber mantenido un contacto mínimo con sus contemporáneas femeninas.

Mujeres impresionistas. La otra mirada no presenta a un grupo de mujeres artistas cohesionado como tal. La exposición ha sido concebida, más bien, como una oportunidad de reunir las obras de cuatro pintoras que trabajaron en la misma época en París, por entonces el principal centro artístico de Europa, y su intención es explorar qué tienen en común y qué las diferencia de sus contemporáneos masculinos. La exposición, como tal, abre

un nuevo camino en España, donde se han organizado pocas exposiciones dedicadas al Impresionismo a pesar de la influencia que tuvo en muchos artistas españoles, desde Aureliano de Beruete (1845-1912) y Darío de Regoyos (1857-1913), hasta Adolfo Guiard (1860-1916) y Ramón Casas (1866-1932), quienes viajaron a París en busca de inspiración durante ese periodo. Además, *Mujeres impresionistas* reúne por primera vez las dos únicas pinturas de estas mujeres artistas existentes en colecciones públicas españolas: el encantador cuadro de Berthe Morisot *El espejo de vestir* [cat. 13] de la colección del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, y la sensible representación de una *Mujer sentada con un niño en sus brazos* [cat. 23] de Mary Cassatt, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Bilbao.

.....

En la actualidad no existe ninguna duda sobre el hecho de que las mujeres pueden ser tan creativas como los hombres. Sin embargo, el contexto social en el que las mujeres se han encontrado históricamente ha resultado, a menudo, desfavorable para la expresión de su creatividad. Al intentar evaluar la contribución de las mujeres al desarrollo de las artes visuales, los historiadores de arte se han visto obligados a reconocer que su papel ha sido tradicionalmente limitado, al ser excluidas de las academias de bellas artes por hombres que preferían ver a las mujeres ocupadas en las tareas del hogar. Hasta el siglo XX, los casos de mujeres que triunfaron como artistas fueron muy raros: lo más frecuente fue que la presión de las obligaciones sociales, como el matrimonio o la responsabilidad de criar hijos y llevar una casa, impidieran a las mujeres que aspiraban a ser artistas concentrarse en la pintura.

Naturalmente, hubo excepciones. Algunas pintoras han contribuido de una forma tan clara al arte de la invención pictórica que sus obras pueden verse como representación de la psicología femenina. La pintora italiana Sofonisba Anguissola (1532/36-1625), por ejemplo, trabajó diez años en la corte de Felipe II de España como retratista de la reina Isabel de Valois, siendo aclamada en toda Europa por su arte. Anthony Van Dyck, que la visitó en Palermo en 1624, cuando tenía alrededor de noventa años, dejó constancia de la impresión que le produjo a través de un dibujo y de una nota en la que decía: “todavía con buena memoria, carácter vivo y amable (...) Cuando dibujé su retrato, me dio varias

indicaciones: no acercarme demasiado, ni estar demasiado alto ni demasiado bajo de forma tal que las sombras en sus arrugas no se vieran demasiado!”. ¡Las “indicaciones” de Sofonisba constituyen, probablemente, la primera prueba de asesoramiento artístico de una mujer a un hombre que conocemos!

Hasta el siglo XIX, la mayoría de las mujeres pintoras habían sido hijas, hermanas o esposas de artistas masculinos. Este fue el caso, por ejemplo, de Lavinia Fontana (1552-1614), Artemisia Gentileschi (1593-1652/53) y Elisabetta Sirani (1638-1665), pintoras que pudieron participar en todos los aspectos de la dirección de un estudio y así desarrollar su propio talento. Como cualquier aspirante a artista, tuvieron la posibilidad de ayudar en importantes encargos hasta que se sintieron con la suficiente confianza para pintar sus propias composiciones. Cuando completó su formación, Gentileschi viajó por Italia, Francia e Inglaterra atendiendo encargos religiosos y profanos. Su *Autorretrato como Alegoría de la Pintura*, ejecutado alrededor de 1630-1640, muestra a la pintora con la paleta en una mano y el pincel en la otra, a punto de comenzar un cuadro [fig. 2]. El autorretrato, en el que aparece con el cabello desordenado, en pleno frenesí creador, resulta doblemente innovador por la época en que fue pintado. Elisabetta Sirani, por su parte, a pesar de su temprana muerte, al parecer envenenada por rivales celosos, fue aclamada como “la gloria del *sexso donnesco*” por Carlo Cesare Malvasia, biógrafo de los pintores boloñeses. Aunque pintó al estilo de Guido Reni, quien dominaba el mundo del arte boloñés en ese momento, desarrolló sus propias composiciones, recreando sobre todo temas y escenas bíblicos que tuvieran un componente femenino, como las historias de la Magdalena Penitente o Judit y Holofernes.

En 1682, la Real Academia Francesa, fundada en 1648, admitió siete mujeres entre sus miembros. Sin embargo, fue más un acto simbólico y honorario que un movimiento decisivo para equiparar a las mujeres pintoras con los hombres, puesto que a las mujeres no se les permitía participar en las clases que se impartían en la Academia. Durante el siglo XVIII, mujeres como Rosalba Carriera (1675-1757), Angelica Kauffman (1741-1807) y Marie-Louise-Elizabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) llegaron a ser famosas en toda Europa. Cuando trabajaba en Venecia como retratista al pastel, Carriera adquirió tal reputación que en 1720 fue nombrada Académica en París.



3. ELIZABETH VIGÉE-LEBRUN

Autorretrato con sombrero de paja, 1782. Óleo sobre lienzo, 97,8 x 70,5 cm
The National Gallery, Londres. N° inv. NG 1653. © The National Gallery, Londres

Kauffman abrió un nuevo camino a las mujeres artistas al dedicarse a la pintura histórica, recibiendo encargos en Nápoles, Roma y más tarde en Londres, donde se hizo popular entre la nobleza británica. Vigée-Lebrun, quien empezó su carrera como retratista de la aristocracia francesa, llegó a ser pintora de corte de la Reina María Antonieta, realizando exquisitos retratos de la familia real francesa. En su *Autorretrato con sombrero de paja* [fig. 3], una adaptación del retrato que Rubens había hecho de su cuñada Susanna Lundén, se presenta a sí misma como una artista profesional, con la paleta y los pinceles en la mano. A pesar de que todas estas mujeres fueron admiradas



4. JOHAN ZOFFANY

Académicos de la Real Academia de Londres, 1771. Óleo sobre lienzo, 120,6 x 151 cm. The Royal Collection © 2001, Her Majesty Queen Elizabeth II. N° inv. RCIN 400747

en su tiempo, fueron vistas más como excepciones a la norma general que consideraba la pintura como profesión dominada por los hombres, que como líderes de una tendencia destinada a lograr un papel más destacado de las mujeres como profesionales de las artes pictóricas.

Los efectos de la discriminación masculina contra las mujeres pintoras son particularmente evidentes en el retrato de los miembros de la Real Academia de Londres, fundada en 1768, que Johann Zoffany realizara tres años después, en 1771. Zoffany presenta a los académicos asistiendo a una clase de dibujo al natural, de la que las mujeres estaban excluidas, y, como resultado, se ha visto obligado a suprimir a dos mujeres que habían sido miembros fundadores de la Academia, Kauffman y la pintora de flores Mary Moser, sustituyendo su presencia física por retratos colgados en la pared [fig. 4]. El acceso a las clases de dibujo con desnudos masculinos era una línea divisoria que las mujeres artistas no podían cruzar. Aunque podían recurrir a copiar moldes de escayola o grabados, su incapacidad para adquirir el conocimiento detallado de la anatomía masculina que proporcionaban estas clases les impuso importantes limitaciones en los temas que podían tratar; por ejemplo, lo normal es que tuvieran que descartar las grandes escenas heroicas que sus colegas masculinos casi siempre optaban por realizar como envíos para los Salones anuales o para las exposiciones de la Real Academia. Un buen ejemplo de tal tratamiento académico del desnudo masculino es el cuadro de Friedrich Rehberg (1758-1835) *Cáin*, perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 5], expuesto en la Real Academia de Londres en 1815. En lugar de realizar este tipo de estudios anatómicos, las mujeres se vieron obligadas a especializarse en retratos, pintura de género, paisajes y bodegones.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, la pintura se convirtió en el pasatiempo de moda entre las mujeres europeas de clase alta. Pintaban lo que veían en los confines de sus hogares, lo que suponía que se limitaban a realizar bodegones o retratos de sus familias. En España, por ejemplo, María Tomasa Palafox, Marquesa de Villafranca, fue reconocida por la Real Academia de San Fernando por su destreza como pintora y nombrada Académica de Mérito. Aunque nunca se le permitió enseñar ni participar en la dirección de la Academia, causó suficiente impresión en su contempo-



5. FRIEDRICH REHBERG

Cáin, c.1814-1815. Óleo sobre lienzo, 257,5 x 201 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Donación del Barón de Quinto en 1914. N° inv. 69/200.
© Museo de Bellas Artes de Bilbao

ráneo Francisco de Goya (1746-1828) como para que éste celebrara su talento artístico con un retrato, fechado en 1804 [fig. 6] y exhibido un año después, junto con algunas pinturas de ella², en la exposición anual de la Academia. Goya la muestra ante el caballete, pintando el retrato de su marido. Está cómodamente sentada en una silla, sujetando un pincel y un tiento, con la paleta colocada a un lado, sobre una mesa. Aunque aparece pintando, Goya la representa siguiendo la costumbre habitual, es decir, como una mujer pintora que trabaja “en casa”. Curiosamente, cuando Manet retrata a su alumna Eva Gonzalès [fig. 20] repite casi la misma composición y escena casera. A pesar de que él también admiraba el talento artístico de Eva, no pudo evitar la ima-



6. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

Doña María Tomasa de Palafox, Marquesa de Villafranca, 1804. Óleo sobre lienzo, 195 x 126 cm. Derechos reservados © Museo Nacional del Prado, Madrid

gen estereotipada de una “gran dama” que pinta más como pasatiempo que como profesión. Manet pudo haber visto la composición de Goya cuando viajó a Madrid en 1865.

En Francia, durante el periodo Revolucionario se intentó otorgar a la mujer la igualdad de derechos, aunque hubo pocos cambios en el mundo del arte. El pintor neoclásico Jacques-Louis David (1748-1825) tuvo algunas alumnas, incluida Nadine

Vallain (fechas desconocidas) que expuso en los Salones entre 1793 y 1810. Poco se sabe, sin embargo, del tipo de enseñanza que recibieron. Y fuera del mundo de los talleres de los pintores, las oportunidades de estudio era escasas: aunque a partir de 1803 las mujeres interesadas en el diseño y en las artes decorativas podían estudiar en la Escuela Gratuita de Diseño para las Jóvenes, no recibían la misma enseñanza que los hombres.

A mediados del siglo XIX, sin embargo, la situación comenzó a cambiar. La Industrialización provocó el ascenso de la clase media, generándose actitudes más abiertas sobre la participación de las mujeres en el mundo del arte. Así, de forma progresiva, la posibilidad de hacer de la pintura una carrera profesional se fue haciendo realidad para las artistas femeninas con talento. Una de las más famosas fue la pintora de animales Rosa Bonheur (1822-1899), que nunca se casó y dedicó toda su vida a la pintura, hasta el punto de obtener permiso de la policía para vestir como un hombre y así poder dibujar en el mercado de caballos de París sin ser observada ni molestada. El resultado de sus estudios es su obra maestra *La feria del caballo*, que se expuso en el Salón de 1853; con su amiga Nathalie Micas, realizó una versión reducida de esta obra [fig. 7]. Su popularidad fue tal que en 1865 le fue concedida la Legión de Honor, mientras que las ganancias obtenidas con su pintura le permitieron comprar un *château* en las afueras de París. Al colocarle la condecoración, la Emperatriz María Eugenia indicó que “el talento no tiene sexo”³.

Bonheur, a pesar de todo, fue excepcional para su tiempo. Otra de las limitaciones que las mujeres que querían seguir una carrera artística sufrían era la presión familiar para contraer matrimonio. Por ejemplo, la hermana de Berthe Morisot, Edma, que poseía talento como pintora, se vio obligada a abandonar los pinceles cuando se casó en 1869. Al escribir a Edma, al poco tiempo de casarse, Berthe explicó que, por su parte, prefería quedarse soltera y concentrarse en su carrera artística, a pesar de las tensiones que esto provocó entre ella y su madre: “los hombres se inclinan a pensar que ellos llenan toda la vida de una mujer pero, en cuanto a mí, pienso que no importa cuánto afecto sienta una mujer por su marido, no es fácil romper con una vida de trabajo”⁴.

Morisot, en este sentido, fue afortunada al casarse con Eugène, el hermano pequeño de Edouard Manet, pintor aficionado que



7. ROSA BONHEUR Y NATHALIE MICAS

La feria del caballo, 1853. Óleo sobre lienzo, 120 x 254.6 cm. The National Gallery, Londres. N° inv. NG 621. © The National Gallery, Londres

animó a Berthe a desarrollar su talento. Eva Gonzalès, por su parte, contrajo matrimonio con un buen amigo de Manet, el pintor y grabador Henri Guérard, quien también le dio todo su apoyo. Por el contrario, el marido de Marie Bracquemond, el conocido grabador Félix Bracquemond, aunque no se opuso a su pintura, fue muy crítico con su obra cuando ella adaptó su estilo a las influencias impresionistas, que a él no le gustaban; de hecho, su comportamiento autoritario y sus opiniones dogmáticas llevaron a Marie, alrededor de 1890, a dejar de pintar. De las cuatro pintoras que protagonizan esta exposición, únicamente Cassatt eligió, al igual que Rosa Bonheur, permanecer soltera y totalmente independiente, dedicándose por completo a su carrera.

Ninguna de ellas procedía de familias de artistas profesionales, pero fueron alentadas desde muy jóvenes a dibujar como parte de su educación y, tan pronto como mostraron interés por el arte, sus familias se esforzaron para que recibieran una preparación adecuada. Como no podían asistir a la prestigiosa Escuela de Bellas Artes, que permaneció cerrada a las mujeres hasta 1897, ellas y otras jóvenes aspirantes a pintoras recurrieron

a tutores particulares o a las academias creadas por artistas masculinos de éxito. Una de éstas estaba dirigida por el retratista de sociedad Charles Chaplin (1825-1891), quien había abierto una escuela para mujeres en la década de 1860. Tanto Eva como su hermana Jeanne Gonzalès y Cassatt asistieron a sus clases en 1866. Cassatt, que había estudiado previamente en la Pennsylvania Academy de Filadelfia, también asistió a las clases de los talleres de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) y Thomas Couture (1815-1879). Marie Bracquemond fue influida en sus primeros años por el gran pintor neoclásico Jean-Dominique Ingres (1780-1867), a quien en una ocasión invitó a opinar sobre su trabajo. Berthe y Edma Morisot, por su parte, estudiaron con el pintor académico Joseph-Benoit Guichard (1806-1880) quien les animó a copiar esculturas de escayola a la manera de las famosas estatuas clásicas. Y en 1861 fueron presentadas al pintor paisajista Camille Corot (1796-1875) quien, aunque oficialmente nunca fue su profesor, les aconsejó sobre la manera de captar la naturaleza de una forma espontánea.

Posiblemente una de las academias para mujeres más influyente de la época fue la creada en 1868 por el retratista

Rodolphe Julian (1839-1907), que llegó a convertirse en uno de los pocos lugares donde las mujeres podían seguir el mismo programa de estudios que los hombres que asistían a la Escuela de Bellas Artes. Así, en 1877 las alumnas de Julian podían participar en clases con modelos masculinos desnudos, un hecho sin precedentes para las mujeres artistas. Mujeres de toda Europa se congregaron en la Academia Julian, incluidas la artista rusa Marie Bashkirtseff (1860-1884) y la pintora alemana Louise-Catherine Breslau (1856-1927). Es interesante comparar su obra, que sigue el dogma realista de la moda académica, con las pinturas de nuestras mujeres impresionistas, quienes buscaron expresar en sus cuadros una forma de sentir más espontánea y contemporánea. En 1881, Bashkirtseff pintó el “retrato” de una *Clase de pintura al natural en el Estudio de Mujeres de la Academia Julian*, mostrando a un grupo de mujeres trabajando ante un modelo que posaba como San Juan Bautista [fig. 8]; en la pared cuelgan varios estudios de desnudos y a la derecha puede verse un esqueleto de los utilizados en las clases de anatomía. Aunque se dice que la competencia entre las mujeres pintoras fue feroz, hasta el punto de que solían llegar a las manos, este cuadro muestra una academia bien organizada en la que reinan la disciplina y el saber.

El elevado coste de las lecciones de pintura hizo que ésta siguiera siendo una actividad propia de las clases medias. El grabado de Marie Bracquemond *Mujer ante el caballete* [fig. 9] resume sutilmente el elitismo que por entonces dominaba las artes. Sentada en un alto taburete con ropa “de trabajo”, la modelo mira atentamente el lienzo. Detrás del caballete cuelga un sombrero de mujer y un fular, atuendos propios de las damas de cierta posición social. Tanto las hermanas Gonzalès como las hermanas Morisot provenían de familias francesas acaudaladas, al igual que Cassatt, que pertenecía a una rica familia americana de banqueros. Bracquemond, por el contrario, procedía de un ambiente más modesto, y debió su promoción al apoyo de su madre y de su hermana, quienes la animaron a continuar y a trabajar mucho para triunfar.

Además de los imperativos económicos, las mujeres que querían dedicarse seriamente a alguna ocupación artística o intelectual tenían que luchar contra los prejuicios sociales, que consideraban tales actividades como esencialmente “masculinas” e impropias de mujeres. Mientras que interesarse superficialmente por el arte estaba permitido como pasatiempo femenino, destacar profesionalmente se consideraba subversivo

e incluso peligroso. En 1857, cuando Guichard se dio cuenta del talento de las hermanas Morisot, advirtió a su madre: “Dado el talento natural de sus hijas, mis enseñanzas no harán de ellas pequeños talentos de salón, llegarán a ser pintoras. ¿Sabe usted realmente lo que eso significa? Será algo revolucionario –incluso diría catastrófico– para su ambiente de alta burguesía”⁵. Morisot nunca llegó a romper completamente con su origen burgués, y aunque se consideraba a sí misma una pintora profesional, a menudo se vio atrapada entre su papel de artista y el de anfitriona de sociedad: para recibir a sus invitados escondía los pinceles y transformaba lo que temporalmente había sido su estudio en una sala de estar, antes de continuar con su actividad como pintora.

De hecho, lo que hacía más dura la vida de las mujeres artistas de esa época era la imposibilidad de romper con las trabas sociales impuestas. Por ejemplo, no estaba bien visto que las jóvenes salieran solas, por lo que Berthe y Edma Morisot iban siempre acompañadas por su madre cuando visitaban el Louvre o iban el estudio de Manet para posar. Cassatt casi siempre iba acompañada por una amiga o por su madre y hermana cuando visitaba museos o viajaba por Europa. Marie Bashkirtseff estaba lejos de ser original cuando se lamentaba de esta situación diciendo “lo que anhelo es la libertad de ir por ahí sola, entrar y salir, sentarse en las Tullerías, y especialmente el placer de pararse y mirar las tiendas de arte, entrar en las iglesias y museos, caminar por las calles de noche; éso es lo que busco; y ésa es la libertad sin la que no se puede llegar a ser un verdadero artista (...) Maldita sea, esto es lo que me hace rechinar los dientes cuando pienso que soy una mujer. Con un vestido burgués y una peluca, me pondré tan fea que seré libre como un hombre”⁶.

Donde las mujeres estaban más en igualdad con los hombres era en el Museo del Louvre, donde, al permitírseles copiar las pinturas de los maestros antiguos, podían pasar horas frente a las obras maestras de los pintores clásicos. Un grabado del artista americano Winslow Homer (1836-1910) muestra un típico día en el Louvre, donde la concentración debía ser difícil a causa del ajetreo [fig. 10]. Las hermanas Morisot obtuvieron sus permisos de copista en 1858, y gracias a esta actividad conocieron a otras personas procedentes del mundo del arte parisino, algo difícil de conseguir de otra manera. En el Louvre conocieron al grabador Félix Bracquemond y a los pintores Pierre Puvis de Chavannes



8. MARIE BASHKIRTSEFF

Clase de pintura al natural en el Estudio de Mujeres de la Academia Julian, 1881. Óleo sobre lienzo, 154 x 186 cm. Dnipropetrovsk State Art Museum, Ucrania

(1824-1898) y Henri Fantin-Latour (1836-1904) y, aunque puede que ello implicara cierto coqueteo, intercambiaron ideas y opiniones sobre arte. En 1868, Fantin-Latour fue el intermediario gracias al cual se conocieron Berthe Morisot y Edouard Manet, encuentro que iba a iniciar una larga y estrecha relación profesional. Fue en el Louvre donde Félix Bracquemond vio por primera vez y se enamoró de Marie Quivoron (más tarde Bracquemond) mientras ella copiaba un Rembrandt. Aunque estaba acompañada por su madre y hermana, él se las arregló para presentarse y en 1869 se casaron. Degas, en una serie de grabados y pinturas que representan a Cassatt y a su hermana en el Louvre [cats. 1 y 2], las presenta como damas elegantes que hablan sobre arte.

Irónicamente, en cierto sentido las mujeres fueron afortunadas al no tener que soportar la formación académica que los hombres debían superar. Al no tener que ajustarse a estrictas normas de anatomía, perspectiva y geometría, podían infundir espontaneidad y expresividad a su manera de pintar, algo que a los hombres les resultaba difícil conseguir. A falta de una formación académica, aprendieron mucho de los viejos maestros, tanto en técnica como en composición, ya que observaban sus cuadros con asiduidad. Se trata de un hecho especialmente perceptible en la obra de Berthe Morisot, quien pasó mucho tiempo copiando e interpretando a pintores venecianos como Tiziano y Veronés, y estudiando intensamente los cuadros del pintor flamenco del siglo XVII, Peter-Paul Rubens, y de los artistas franceses del siglo XVIII François Boucher y Jean-Honoré Fragonard. Todos estos artistas, que destacan por la “materialidad” de su pintura, tienen en común su deseo de dar calidez a las composiciones a través del color. Morisot sintió especial atracción por Boucher, hasta el punto de que en el Louvre copió uno de sus cuadros y colocó la copia sobre la repisa de la chimenea de su casa de la rue de Villejust. A propósito de Boucher, escribió en su cuaderno: “este hombre extraordinario tiene toda la gracia y la audacia; no podemos imaginar nada más voluptuoso que la mujer dormida con el pecho henchido de amor ...”⁷. Los cuadros de Morisot revelan una sensibilidad innata y natural para la pintura, y aunque a veces reflejan su falta de preparación académica, particularmente en la composición, son directos y espontáneos. Como la pintora escribió en 1891: “los novelistas modernos, los pintores modernos, me aburren, sólo amo la novedad extrema o las cosas del pasado; a decir verdad una sola exposición me divierte, la de los Independientes, y adoro el Louvre”⁸.



9. MARIE BRACQUEMOND

Mujer ante el caballete, c.1890. Aguafuerte sobre papel, 31,5 x 25 cm. Bibliothèque Nationale de France, París. © Cliché Bibliothèque Nationale de France, París.

Esta carencia de una sólida formación académica mereció ciertos comentarios por parte de los críticos de arte de la época. Así, Paul Manz, aunque reseñó favorablemente los cuadros de Morisot expuestos en el Salón de 1865, no pudo evitar una observación despectiva: “Ya que no es necesario haber recibido una larga preparación en dibujo lineal en la Academia para pintar un puchero de cobre, una palmatoria o un manojo de rábanos, las mujeres consiguen bastante éxito en este tipo de pintura doméstica”⁹. Del mismo modo, cuando Bracquemond pidió consejo artístico a Ingres, se desanimó al darse cuenta de que “él dudaba del coraje y perseverancia de la mujer en el campo de la pintura” y de que “deseaba imponer límites. (A las mujeres) les asignaría únicamente la pintura de flores, frutas, bodegones, retratos y escenas de género”¹⁰. No obstante,

Bracquemond prosiguió con su carrera artística, aunque al principio siguiera un enfoque estrictamente académico. Por ejemplo, sus dibujos preparatorios para el mosaico de las *Musas de las Artes*, expuestos en el Union Centre de París en 1876, respetan las rigurosas ideas de Ingres sobre la pureza de la línea. Su contacto con el grupo impresionista, con el que expuso en 1880, iba a cambiar completamente su estilo, como demuestra el cuadro *En la terraza de Sèvres* [cat. 61]. En palabras de la pintora, “el Impresionismo ha mostrado (...) no sólo una nueva sino también una buena manera de mirar las cosas”¹¹. Cuando en 1868 Manet invitó a Morisot a posar para él no sólo le estaba concediendo un honor, sino también un favor profesional. Al igual que Gonzalès, quien se convirtió en alumna oficial de Manet ese mismo año, Morisot se benefició del contacto directo con el pintor y de las lecciones informales que de él recibía [cats. 3 y 4]. La formación de Gonzalès se mantuvo dentro de los cauces de esa mezcla de realismo e influencia de Velázquez y Goya que hay en la obra Manet, a la que hay que añadir la influencia de los pintores holandeses del siglo XVII. Todo ello es perceptible en la obra que presenta en el Salón de 1872, *La indolencia* [cat. 9]. Sin embargo, rivalizó con otras artistas a la hora de atraer la atención de Manet,

especialmente con Morisot. Así, en una carta a su hermana Edma, Morisot le cuenta que “Manet me da lecciones y pone a la eterna Mademoiselle Gonzalès como ejemplo; ella tiene aplomo, perseverancia, es capaz de emprender algo hasta triunfar, mientras que yo no soy capaz de nada”¹². En una carta posterior, cuenta que “los Manet vinieron a vernos el jueves por la tarde, y todos fuimos a mi estudio. Para mi sorpresa y satisfacción, recibí el mayor elogio; parece que lo que hago es indudablemente mejor que lo de Eva Gonzalès”¹³.

A pesar de la rivalidad que existió entre ambas pintoras, Manet respetó de verdad su talento. Poco después de conocer a las hermanas Morisot mientras trabajaban en el Louvre, envió a Fantin-Latour una carta, fechada en agosto de 1868, en la que bromeaba: “estoy absolutamente de acuerdo con usted, las señoritas Morisot son encantadoras. Es una pena que no sean hombres, sin embargo como mujeres podrían defender la causa de la pintura casándose cada una con un académico y sembrando así la discordia en el campo de esos anticuados”¹⁴. Dejando al margen su sarcasmo, lo importante es que el pintor admite que las pintoras poseían algo más que una simple habilidad femenina.



10. WINSLOW HOMER

Estudiantes de Bellas Artes y copistas en el Louvre, 1868. Xilografía sobre papel, 22,8 x 34,9 cm. Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine, Museum Purchase. N° inv. BCMA 1966.002

Por las mismas razones que restringían sus movimientos en público, las mujeres inevitablemente eran excluidas de las discusiones artísticas de sus contemporáneos masculinos. El cuadro de Fantin-Latour *Estudio en el barrio de Batignolles*, pintado en 1870, presenta a Manet frente a su caballete pintando el retrato de Zacharie Astruc (1835-1907) mientras es observado por Monet, Renoir, Bazille y Zola. Aunque por esa fecha Gonzalès y Morisot ya conocían y se relacionaban con algunos de estos personajes, no fueron incluidas en el grupo [fig. 11]. Estos artistas se reunían a diario en el Café Guerbois, en el barrio de Batignolles, donde mantenían acaloradas discusiones sobre arte. Pero el local estaba considerado completamente inapropiado para damas burguesas.

Artistas e intelectuales de ambos sexos podían reunirse, sin embargo, en las veladas que semanalmente se organizaban en casas de unos y otros. Las hermanas Morisot se familiarizaron pronto con los asuntos artísticos de la época gracias a las conversaciones que mantenían con Manet y otras personas en las veladas organizadas en casa de su familia los martes, o en las que tenían lugar en casa del pintor Alfred Stevens los miércoles, o en las de casa de Manet, esta vez los jueves. Entre los asiduos a las veladas de los Morisot estaban eminentes solteros, como el abogado y futuro primer ministro Jules Ferry (1832-1893). Junto con la política, el arte era el principal tema de conversación, y Morisot inició una romántica relación con Puvis de Chavannes, por entonces un veterano artista del Salón famoso por sus pinturas murales. Asiduos a las veladas de Manet eran el poeta Baudelaire, el hispanista Zacharie Astruc, Stevens y Degas. Es posible que Morisot conociera a su futuro marido, Eugène, el hermano pequeño de Edouard Manet, en una de estas veladas.

En medio de todos los cambios sociales y políticos que Francia estaba sufriendo en esa época, muchas mujeres se propusieron ser artistas profesionales. En el caso de París, una red de asociaciones de artistas y foros de exposición les proporcionó un contexto adecuado para que su arte fuera visto y floreciera, como la Unión de Mujeres Artistas, que organizaba un Salón de Mujeres anual. Sin embargo, ninguna de las cuatro pintoras a las que se dedica esta exposición participó en estas muestras. Durante la década de 1860 y principios de la de 1870, se concentraron en ser aceptadas en los Salones, donde podían confrontar su obra con la de los

mejores artistas de París. Habitualmente presentaban retratos de sus familias, bodegones y paisajes. Debido al talante conservador del jurado del Salón, sus pinturas debían de atenerse a unas normas estéticas que no permitían ni mucha libertad ni mucha innovación.

Para Morisot, la presentación de una obra ante el jurado del Salón podía ser sumamente estresante. En 1870, temerosa de que su cuadro *La Lectura* (también conocido como *La madre y hermana de la artista*, National Gallery of Art de Washington), fuera rechazado, acudió a Manet para pedirle consejo. En vez de ello, el pintor cogió el pincel y la paleta y retocó la pintura. La obra fue aceptada, pero para Morisot fue una experiencia humillante. El incidente demuestra la escasa confianza que por entonces tenía en que su obra pudiera satisfacer todos los requisitos del jurado. La situación iba a cambiar con la creación del Salón de los Independientes, en el que participó en 1874. Este Salón, y las exposiciones impresionistas que le siguieron, dió a los pintores, sin importar su sexo, nacionalidad o tendencias artísticas, la oportunidad de exhibir sus obras sin que éstas fueran previamente juzgadas por un conservador sistema de jurado.

Manet, que prefería seguir enfrentándose al jurado del Salón oficial, disuadió a Gonzalès de participar en estas exposiciones, aunque fracasó en su intento de hacer lo mismo con Morisot. Mary Cassatt, por su parte, cuando en 1878 fue invitada por Degas a exponer con los Impresionistas, aceptó encantada: “Por fin pude trabajar con total independencia sin tener en cuenta la opinión del jurado. Ya había reconocido a mis verdaderos maestros. Admiraba a Manet, Courbet y Degas. Odiaba el arte convencional”¹⁵. Para Bracquemond, que mostró su obra en las exposiciones impresionistas de 1879, 1880 y 1886, éstas fueron también una experiencia liberadora, ya que empezó a utilizar una paleta más brillante dedicada a reproducir los efectos de luz.

Aunque existía una diversidad de prácticas artísticas dentro del grupo impresionista, sus miembros tenían en común un interés por liberarse de las limitaciones de la pintura académica: de su preocupación por el acabado del cuadro, de sus sutiles graduaciones de la luz, siempre obtenidas en el estudio del pintor, y, sobre todo, de su grandioso contenido histórico. Los impresionistas se comprometieron sobre todo con la búsqueda de un equivalente



11. HENRI FANTIN-LATOURE

Estudio en el barrio de Batignolles, 1870. Óleo sobre lienzo, 173 x 208 cm. Musée d'Orsay, París. © Photo RMN- Hervé Lewandowski.

pictórico de la experiencia visual y con la representación de temas de su propia época. Al concentrarse en el paisaje y en las escenas de la vida moderna, sobre todo en las diversiones de la clase media, sus cuadros manifiestan una especial preferencia por los efectos de luz, por el ambiente y por el movimiento.

El término “impresionismo” fue empleado por primera vez para denominar al grupo durante la exposición organizada por el Salón de Artistas Independientes en 1874. Louis Leroy

y otros críticos hostiles se valieron del título de un cuadro de Monet, *Impresión, Amanecer* (Musée Marmottan-Monet, París), para ejemplificar el carácter radicalmente “inacabado” de las obras expuestas. En total se celebraron ocho exposiciones impresionistas entre 1874 y 1886 y, aunque su nivel de éxito varió a lo largo del tiempo a causa de las disputas y los conflictos surgidos en el seno del grupo, cada convocatoria conseguía atraer la atención de los principales críticos de arte y era reseñada por la prensa de forma variada.



12. ROSALBA CARRIERA

Auto-retrato sujetando un retrato de su hermana, 1715. Pastel sobre papel, 58 x 55 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia. © Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico di Firenze.

Mientras que algunos críticos les acusaron de no saber pintar, e incluso llegaron a considerar que sus pinturas eran “degeneradas” y en absoluto aptas para ser presentadas al público, Jules-Antoine Castagnary, en su reseña de la exposición de 1874, demostró una cierta comprensión de sus objetivos: “Son impresionistas en el sentido de que representan, no el paisaje, sino la sensación producida por éste”¹⁶. Rechazando el realismo fotográfico, Morisot, al igual que Monet y Sisley, buscó representar, por medio de superficies rugosas, composiciones asimétricas, pinceladas rotas y colores saturados, las mismas sensaciones vivas que obtendría el ojo del pintor. Y en su diario, conocido como *Carnet Noir* (1890-1891), dejó anotado que su ambición era

“captar algo momentáneo, y sin embargo esta ambición es excesiva”, añadiendo que, “una postura de Julie, una sonrisa, una flor, una fruta, una rama de un árbol (y algunas veces un recuerdo más espiritual de los míos) una sola de estas cosas me bastaría”¹⁷.

Libres para desarrollar sus propias técnicas y temas, Morisot y sus colegas femeninas iban a contribuir de una forma muy personal al desarrollo de las nuevas tendencias artísticas. Su feminidad proporcionó a sus pinturas un carácter añadido, haciéndolas diferentes de las obras de sus contemporáneos masculinos. La propia Berthe Morisot resumió esta idea en un comentario a propósito del diario de Marie Bashkirtseff, que se encontraba leyendo en 1890: “La verdad es que nuestros valores se basan en el sentimiento, en la voluntad, en nuestra visión, que es más sutil que la de los hombres, y podemos lograr grandes cosas a condición de que el amaneramiento, la pedantería y el sentimentalismo no lo estropeen todo”¹⁸.

Marie Bracquemond, Mary Cassatt, Eva Gonzalès y Berthe Morisot destacaron sobre todo en la representación de dos tipos de escenas: las maternidades y aquéllas en las que aparecen mujeres sorprendidas en su aseo diario. Y, a diferencia de sus colegas masculinos, los exploran sin caer ni en el sentimentalismo ni en el “voyeurismo”. Buen ejemplo de ello son los grabados de Cassatt [cats. 24-37], en los que están resumidos muchos de los temas tratados por estas mujeres pintoras: casi todos muestran interiores en los que aparecen mujeres cuidando niños, lavando, tomando el té o probándose ropa. La absoluta naturalidad con que estas pintoras se acercaron al mundo que las rodeaba pone a nuestra disposición una descripción sin pretensiones de las mujeres de su época.

Al trabajar en un contexto social que ofrecía a las mujeres muy poca libertad de movimientos, a la hora de disponer de un estudio la solución más práctica era trabajar en casa, y utilizar a los miembros de la familia como modelos. En este sentido, nuestras cuatro pintoras tuvieron hermanas que les sirvieron como modelos: Berthe y Edma Morisot se pintaron una a la otra en varios momentos, al igual que Eva y Jeanne Gonzalès; Cassatt y Bracquemond, por su parte, recurrieron a sus hermanas, Lydia y Louise, quienes posaron tanto en escenas que tenían lugar en el exterior –una salida al teatro, un paseo en carruaje o en barca por el lago del Bois de Boulogne– como en otras que recreaban situaciones más

cotidianas de la vida familiar. En el retrato que Edma hace de Berthe [cat. 6], la presenta concentrada en su trabajo de pintora, en pleno proceso creador. Como hermanas, cada una respetaba el talento de la otra, y acostumbraban a representarse de la manera más directa posible. Cuadros como éste nos hacen recordar la relación que Rosalba Carriera mantuvo con su hermana, puesta de manifiesto en su *Autorretrato, sujetando un retrato de su hermana*, pintado en 1715 para la galería de grandes pintores de los Uffizi de Florencia [fig. 12].

Más que como retratos, la mayoría de estos cuadros fueron concebidos como “personificaciones” de la feminidad, mostrando a la modelo realizando actividades propias del mundo de la mujer. En el cuadro de Eva Gonzalès *La indolencia* [cat. 9], su hermana posa como una joven sentada junto a una ventana, pero, tratándose de una pintura realizada para el Salón, más que un retrato es, en realidad, la representación anónima de una muchacha como objeto de contemplación o deseo. De espíritu totalmente distinto es el cuadro en el que Jeanne muestra a Eva sentada en un interior y contemplando el puerto de Dieppe [cat. 8], obra en la experimenta con los efectos de la luz que cae sobre el vestido blanco de la joven. Bracquemond pinta a su hermana leyendo y tomando el té [cat. 40] mientras que Cassatt muestra a la suya bordando o sentada en el parque [cats. 38 y 62]. Aunque en apariencia banales, estos temas estaban enteramente en consonancia con los objetivos del movimiento impresionista.

En el ámbito de la esfera doméstica, un tema al que los pintores solteros tenían difícil acceso era el del mundo íntimo de las mujeres durante su aseo personal. El soltero tenía que recurrir a modelos particulares que posaran para él, o recurrir a las de la academia, o bien pagar a una prostituta que le permitiera observarla durante la rutina de su aseo. Degas, por ejemplo, autor de *Habitación en un burdel*, fechada en 1879 [fig. 13], realizó una serie de pinturas, pasteles, grabados y monotipos de mujeres durante su *toilette*. Aunque son obras atractivas y muy expresivas, transmiten una sensación de “voyeurismo” totalmente ajena al ojo femenino. Por el contrario, *El espejo de vestir* [cat. 13] de Morisot es una interpretación mucho más sencilla de una joven que se mirase al espejo con una mezcla de vanidad y modestia, pero sin la picardía que se percibe en muchas de las obras en las que Degas recrea escenas similares.



13. EDGARD DEGAS

Habitación en un burdel, 1879. Monotipo, 21 x 15,9 cm. Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University. Mortimer C. Leventrit Fund and The Committee for Art at Stanford. N° inv. 1973.23

Dos lugares en los que las mujeres podían mostrarse y participar completamente en la vida pública eran el teatro y la ópera y, con frecuencia los impresionistas pintaron escenas de teatro como forma de retratar la moda de la época. El teatro era un lugar no sólo para ver sino también para dejarse ver. En las décadas de 1860 y 1870, los avances tecnológicos hicieron literalmente resplandecer París. El gas y más tarde la luz eléctrica iluminaron calles e interiores, aumentando las posibilidades de diversión nocturna y convirtiendo al teatro en uno



14. ELIZABETH VIGÉE-LEBRUN

Madame Vigée-Lebrun y su hija, Jeanne-Lucie, llamada Julie, 1789. Óleo sobre lienzo, 121 x 90 cm. Musée du Louvre, París. © Photo RMN – G.Blot / C. Jean

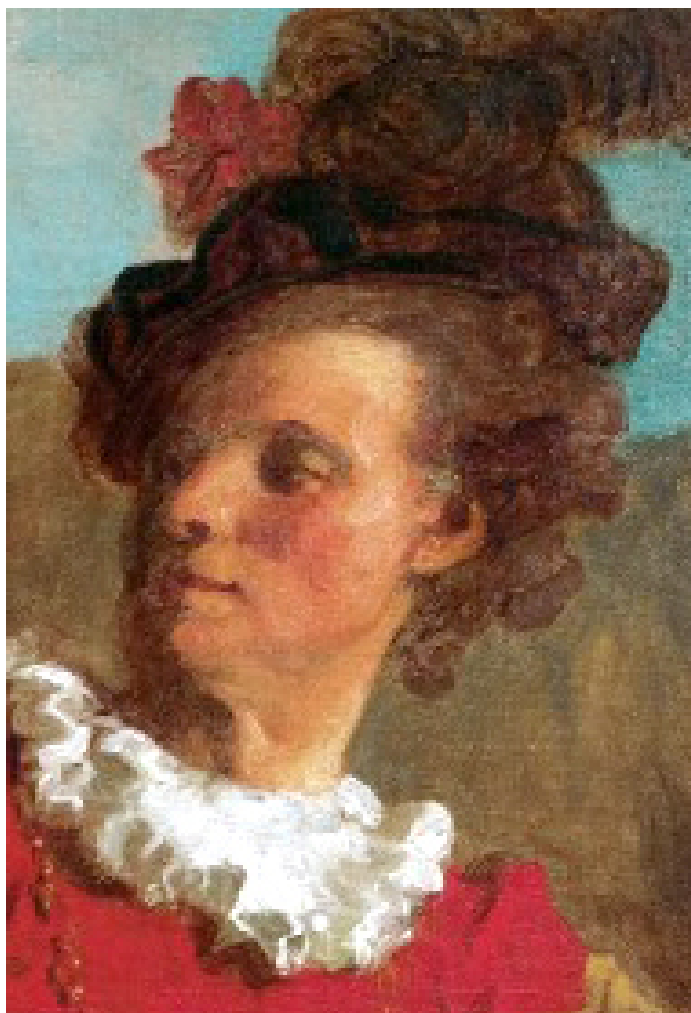
de los espectáculos más populares, pues en ningún otro sitio podía experimentarse tal desmesurado despliegue de luz, color, adornos y lujo. Observemos, si no, *Mujer con collar de perlas en un palco* [cat. 16] de Cassatt, donde las candilejas, visibles en la parte superior izquierda, proyectan formas oscilantes sobre el vestido rosa de la modelo. Cassatt ha utilizado sabiamente el espejo de la parte posterior para dar una visión más amplia del teatro y del resto de los espectadores de los palcos, uno de los cuales observa a la muchacha a través de unos prismáticos. Como la dama de sociedad que era, Cassatt sobresalió a la hora de representar la excitación que rodeaba al mundo del teatro, que sin duda tuvo ocasión de experimentar por sí misma.

Por el contrario, en *Un palco en los Italianos* [cat. 15], Eva Gonzalès representa a una típica pareja burguesa. Adaptando a su estilo el lenguaje visual de Manet, la pintora representa a sus modelos, en este caso su hermana y su futuro marido, posando formalmente con los distintivos propios de los aficionados al teatro: el ramillete de flores para tirar al escenario al final de la representación, y los prismáticos. En esta simple y directa composición crea un icono de la sociedad de la época.

Cuando trataron escenas de maternidad, estas pintoras proporcionaron una visión directa y natural. En *Mujer sentada con un niño en sus brazos* [cat. 23] y en *Caricia maternal* [cat. 21], Cassatt se concentra únicamente en la relación entre madre e hijo. Los críticos percibieron tempranamente su talento para captar este tipo de escenas y, al reseñar los cuadros que Cassatt presentaba en la exposición Impresionista de 1881, Joris Karl Huysmans expresó su regocijo por estas obras, alabando su “delicada ternura totalmente encantadora” y su “profunda sensación de intimidad”. De hecho, los cuadros de Cassatt le hicieron pensar que sólo una mujer podía ser capaz de pintar escenas de infancia de esa manera. En su opinión, los hombres pintores, a menos que fueran “especialmente sensibles”, podrían estropearlo todo porque “sus dedos son demasiado grandes como para no dejar una marca tosca y torpe”¹⁹. Cassatt nunca tuvo hijos y tuvo que arreglárselas con los modelos que contrataba o con los hijos de su hermano. Morisot, por el contrario, tuvo una hija, Julie, a quien llamaba ‘Bibi’. A la edad de tres años, Bibi se había convertido en su modelo favorita, y Morisot nos ha dejado retratos de la niña jugando [cat. 51], escuchando a su niñera Pasie [cat. 53], o sentada en un sofá con su muñeca [cat. 54]. Es probable que durante sus visitas al Louvre, Morisot hubiera visto el autorretrato de Vigée-Lebrun con su hija, también llamada Julie [fig. 14], obra en la que parece haberse inspirado. Como madre orgullosa y cariñosa, Morisot disfrutó de la ternura de la relación con su hija. Cuando miraba las pinturas de los maestros antiguos, algunas posturas y expresiones le recordaban a Julie. Por ejemplo, al ver un cuadro de Rubens de la Virgen y el niño, comentó que “la mirada tiene toda la nitidez de la infancia, la encuentro como la de Bibi (Julie) y los cabellos sobre la frente tienen igualmente el encanto de los de mi amor”²⁰.

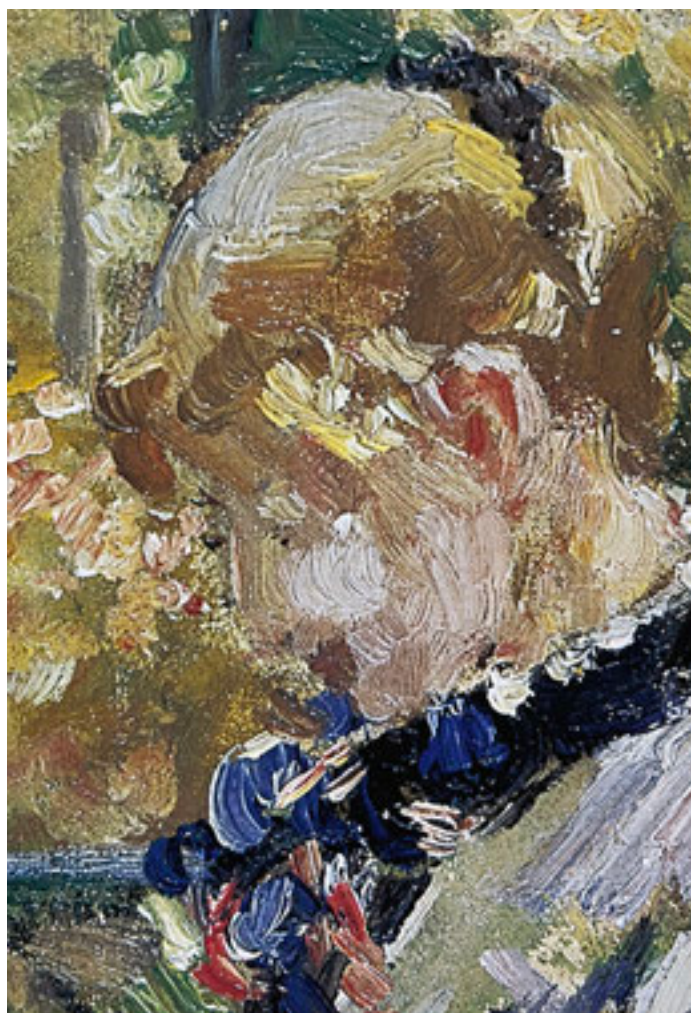
Julie le dio la oportunidad de pintar su propio ambiente, y de introducir en sus cuadros referencias personales. Las escenas pintadas entre 1881 y 1884 en su casa de Bougival demuestran su

deseo de pintar al aire libre y explorar el efecto de la luz cayendo sobre las hojas [cat. 52]. En *Julie Manet con una muñeca* [cat. 54] aparece, a la izquierda de la composición, un gran cuenco de porcelana que Edouard Manet le había regalado, y es probable que Morisot lo incluyera en el cuadro para evocar su estrecha amistad con el pintor. Al crecer Julie, Morisot se aseguró de que tuviera la oportunidad de pintar, de aprender a tocar un instrumento y de disfrutar del teatro. En *Julie Manet pensativa* [cat. 59], uno de sus últimos cuadros, explora la relación entre la sexualidad emergente de su hija y su falta de conocimiento de sí misma.



15. Jean-Honoré Fragonard
Jean-Claude Richard, el Abad de Saint-Non (detalle), c. 1769 .
Óleo sobre lienzo, 93,5 x 74 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
© MNAC (Calaveras/Mérida/Sagristà)

Por sus pinceladas rápidas y sus colores claros, Morisot fue a menudo comparada con Fragonard. El crítico Burty, por ejemplo, comentó que desde Fragonard “nadie había utilizado los colores más pálidos con tanta inteligencia y maestría”²¹. Renoir fue igualmente halagador, señalándola como “la última artista elegante y ‘femenina’ que hemos tenido desde Fragonard”²². Morisot se habría familiarizado con la técnica pictórica, rápida y llena de color, de Fragonard a través de sus cuadros del Louvre. Vale la pena comparar *El balcón* [fig. 16], una de sus obras más vigorosas e instintivas, con uno de los retratos de Fragonard,



16. BERTHE MORISOT
El balcón (detalle, ver cat. 50), c. 1882. Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm
Colección particular

Jean-Claude Richard, *el Abad de Saint-Non* [fig. 15], que se supone pintó en sólo una hora. Su forma de aplicar la pintura se parece mucho a la de Morisot, y puede ayudarnos a comprender el por qué de tales comparaciones. Los críticos que visitaban las exposiciones impresionistas reconocían rápidamente las obras de los miembros femeninos del grupo. Además de llamar la atención sobre el gracioso acabado de sus cuadros, y sobre sus agradables temas, y de aludir siempre al “eterno femenino”, a menudo solían introducir una nota de sarcasmo en sus críticas: por ejemplo, haciendo constar que se sentían obligados a ser galantes, antes que críticos, cuando se enfrentaban a la obra de estas mujeres pintoras. Louis Enault, por ejemplo, comenzaba así una reseña de la obra de Morisot: “Suele decirse que no hay que maltratar nunca a las mujeres ni a las flores, y al ser Morisot una mujer, no me resulta fácil conciliar las normas de galantería con el derecho de la crítica”²³. De hecho, uno de los pocos críticos que llegaron a ver sus obras como una importante contribución al movimiento feminista fue una mujer, Nina de Villars, quien felicitó a Cassatt y Morisot por haber hecho “mucho más por la causa feminista que todos los discursos de Hubertine Auclerc”²⁴; Auclerc fue una conocida activista de la época que trató de conseguir la igualdad para las mujeres en la educación y la política.

A pesar de que ninguna de estas cuatro pintoras podría ser considerada como feminista en el sentido moderno del término, no cabe duda de que sí fueron conscientes de que estaban abriendo nuevos caminos. Morisot, por ejemplo, escribía que “no creo que haya habido nunca un hombre que haya tratado a la mujer como su igual, y eso es todo lo que pediría, porque sé que valgo tanto como ellos”²⁵. En el extremo opuesto, Bracquemond hizo poco por defenderse de las severas críticas de su marido a su pintura y, con el tiempo, renunció a sus aspiraciones de triunfar como pintora. Eva Gonzalès murió en la flor de la vida, justo cuando empezaba a recibir los comentarios alentadores de los críticos. Durante su corta vida, no obstante, no llegó a involucrarse públicamente en la política feminista, e incluso como pintora prefirió concentrarse en los aspectos más sentimentales e íntimos del mundo femenino. De las cuatro, quizá Cassatt fue la más comprometida en términos feministas. Mantuvo fuertes lazos profesionales con otras mujeres artistas, sobre todo a través de sus contactos en América. En 1892, sin embargo, rechazó una invitación de Bertha Potter Palmer (representante de la alta sociedad americana y miembro del Board of Lady Managers para el

Edificio de las Mujeres en la World’s Columbian Exposition), para participar como jurado de una exposición de obras de mujeres que ésta se encontraba organizando en Chicago. En su invitación a Cassatt, Potter Palmer señalaba que sería “un buen punto ganado por las mujeres el que sus nombres sean mencionados de forma destacada en los jurados de arte, y este esfuerzo ha tenido éxito sólo después de una larga lucha. De esta manera, pues, aun cuando usted no desempeñe ningún servicio, ayudará a su sexo, a quien, generalmente, no se reconoce en asuntos de arte”²⁶. Aunque rechazó formar parte del jurado, Cassatt aceptó pintar uno de los dos murales para el tímpano del Edificio de las Mujeres. A pesar de su falta de experiencia en obras de gran formato, se le encargó pintar un panel ornamental titulado *Mujer moderna*; a Mary Fairchild MacMonnies, alumna del pintor simbolista francés Pierre Puvis de Chavannes, y más conocida en Estados Unidos que Cassatt, se le encomendó pintar *Mujer primitiva*. Una carta a Louisine Havemeyer registra el entusiasmo de Cassatt por este encargo: “Voy a hacer una decoración para la Exposición de Chicago. Cuando el Comité me ofreció hacerlo, al principio estaba horrorizada, pero progresivamente empecé a pensar que sería divertido hacer algo que nunca había hecho antes y, como la simple idea de tal cosa puso furioso a Degas y no se ahorró ningún tipo de crítica, me animé y dije que no renunciaría a la idea por nada”²⁷.

Cuando aceptó este encargo, Cassatt se propuso pintar una moderna alegoría del papel central desempeñado por las mujeres en la educación de las generaciones del futuro. Tres escenas distintas iban a unirse por el color: la imagen central, *Mujeres jóvenes recogiendo los frutos del conocimiento*, estaría flanqueada por escenas más pequeñas que mostraban a *Muchachas persiguiendo la fama y Arte, Música y Danza*. Siempre dispuesta a introducir un toque de modernidad, Cassatt tuvo cuidado de pintar a sus modelos vestidas a la moda, con ropa expresamente comprada para la ocasión. Mostró a sus figuras realizando una gran variedad de ocupaciones: por ejemplo, recogiendo fruta para ilustrar la fuerza y el reparto del conocimiento, o tocando instrumentos musicales para personificar la prudente meditación. El propósito de Cassatt fue presentar a las mujeres en actividades totalmente independientes de sus relaciones habituales con el mundo masculino, pues, como escribió: “Los hombres, no tengo duda, son pintados en todo su vigor en los muros de otros edificios; para nosotras la dulzura de la infancia, el encan-

to de la feminidad (es importante); si no he transmitido algo de ese encanto, en otras palabras, si no he sido absolutamente femenina, entonces he fallado”²⁸.

En lo que se refiere a la comercialización de su trabajo, de las cuatro, Cassatt y Morisot fueron las más afortunadas. En marzo de 1875, Morisot participó junto a Renoir, Monet, y Sisley en la venta de setenta pinturas en la casa de subastas Drouot, en París. Espoleado por las reseñas negativas de los críticos, un público belicoso se había reunido para abuchearla y cuando alguien llamó a Berthe “ramera”, Camille Pissarro golpeó al autor del insulto. Aunque la venta no fue un éxito financiero, los cuadros de Berthe se vendieron a una media de 250 francos cada uno, un poco más caros que los de sus colegas. En 1887 mostró sus cuadros en la Galería George Petit, y en 1892 celebró su primera exposición individual en la Galería Boussod & Valadon, donde sus cuadros llegaron a venderse a 3,000 francos.

Cassatt tuvo incluso más éxito. En 1891 celebró su primera exposición individual en la Galería Durand-Ruel, seguida de una en 1893, también en París, y de otras en 1895, 1898 y 1903 en Nueva York. Paul Durand-Ruel fue su único galerista hasta 1905, cuando empezó a trabajar con otro famoso marchante de obras impresionistas, Ambroise Vollard. Actuando como intermediaria, Cassatt ayudó a varios coleccionistas privados y museos americanos a comprar arte francés. Su éxito fue tal que, como Rosa Bonheur tiempo atrás, pudo comprarse una propiedad en el campo, a las afueras de París. Y también, al igual que Bonheur, en 1904 fue nombrada Caballero de la Legión de Honor.

Casi un siglo después la situación de estas pintoras es otra. Tras caer en el olvido, estas cuatro mujeres pintoras, en compañía de otras artistas de distintas épocas, se están convirtiendo en el centro de una nueva atención crítica y popular. Aunque tuvieron que luchar para conseguir el reconocimiento público, su talento fue tal que fueron capaces de colocarse a la misma altura que sus contemporáneos masculinos. A través de su pintura dieron expresión a una particular sensibilidad femenina que, a la vez que ilumina el contexto social en el que trabajaron, está condicionada por él. En medio de la creciente apreciación de su obra, su extraordinaria contribución como mujeres artistas pioneras al desarrollo del movimiento impresionista está, por fin, obteniendo el reconocimiento que merece ■

NOTAS

- 1 Perlinghieri 1992, p. 204.
- 2 *Exposiciones: Obras de Profesores, discípulos, aficionados al estudio de las Artes, expuestas al público en las salas de la Academia en las vacaciones de verano desde el año de mil setecientos noventa y tres, hasta mil ochocientos ocho*. Signatura (55-2/1): 1805 ‘El Retrato de Cuerpo entero de la misma Exma S.ra Marquesa de Villafranca pintado por el S.nor Goya.’
- 3 Citado en Sutherland Harris y Nochlin 1976, p. 223.
- 4 Rouart 1986, p. 34.
- 5 Fourreau 1925, pp. 11-12.
- 6 Bashkirtseff 1985, p. 347.
- 7 Citado en Amornpichetkul 1990, p. 331.
- 8 Citado en Amornpichetkul 1990, p. 343.
- 9 Citado en Garb 1986, p. 6.
- 10 Bouillon y Kane, 1984/1985, p. 22.
- 11 Bouillon y Kane, 1984/1985, p. 28.
- 12 Rouart 1986, p. 43.
- 13 Rouart 1986, p. 45.
- 14 Moreau-Nélaton 1926, p. 103.
- 15 Segard 1913, p. 8.
- 16 Castagnary 1874A.
- 17 Citado en Amornpichetkul 1990, p. 338.
- 18 Rouart 1986, p. 177.
- 19 Huysmans 1883, pp. 225-227.
- 20 Citado en Amornpichetkul 1990, p. 332.
- 21 Burty 1880.
- 22 Limoges 1952, pp.15-16.
- 23 Enault 1876, p. 2.
- 24 De Villars 1881, p. 2.
- 25 Amornpichetkul 1990, p. 339.
- 26 Mathews 1984, p. 242.
- 27 Pollock 1998, p. 38.
- 28 Mathews 1984, p. 238.



EDOUARD MANET Y LAS SEÑORITAS ARTISTAS

Berthe Morisot y Eva Gonzalès

[*Juliet Wilson-Bureau*]

Manet y sus amigas pintoras formaron parte de una auténtica comunidad artística. Las reuniones semanales que mantenían en sus casas, en las que discutían e intercambian opiniones, las visitas a exposiciones y estudios, y un constante chismorreo –tanto en sus conversaciones como en sus cartas– sobre el arte, los artistas y el mercado artístico en general, fueron elementos esenciales de su creatividad.

Se dice que Eva Gonzalès conoció a Manet en febrero de 1869 gracias a un amigo común, el pintor Alfred Stevens, quien los presentó. No sabemos con certeza ni cuándo ni dónde conoció Manet a las hermanas Morisot. Una carta de la señora Morisot a su hija Edma, fechada en el verano de 1867, sugiere que, aunque todavía no se había producido una presentación formal, las dos familias se interesaban ya vivamente la una por la otra. Henri Fantin-Latour y otros amigos actuaron como intermediarios. Y la carta que el 26 de agosto de 1868 Manet dirigió a Fantin-Latour desde Boulogne indica que para entonces ya se habían conocido: “las señoritas Morisot son encantadoras” escribe Manet; “es una pena que no sean hombres, sin embargo como mujeres podrían defender la causa de la pintura casándose cada una con un académico y sembrando así la discordia en el campo de esos anticuados, pero sería pedirles un sacrificio demasiado grande”¹. Aunque el comentario de Manet en el sentido de que las hermanas Morisot podrían ayudar a la causa casándose con “esos anticuados” (“ces gâteux”) es obviamente una broma, nos permite entender cuál era la preocupación principal de su vida y de su quehacer artístico: hacer que las fuerzas de la renovación y la innovación artística se introdujeran en los baluartes del conservadurismo artístico francés, representado principalmente por el Salón y por la Escuela de Bellas Artes.

Manet ya se había convertido en un personaje polémico cuando conoció a las familias Morisot y Gonzalès. A principios de los años sesenta, sus desencuentros con los jurados del Salón –en 1859, primera vez que enviaba un cuadro al Salón, fue rechazado; *El cantante español* (1860, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) expuesto en el de 1861, mereció una mención honorífica; en 1863 fue relegado al Salón de los Rechazados; y en 1865, *Olympia* y *Jesús insultado por los soldados* recibieron críticas furibundas– habían extendido su fama no sólo entre artistas y coleccionistas, sino también entre el gran público. En 1867, al ser excluido de los eventos artísticos organizados en paralelo a la gran Exposición Universal, Manet, al igual que Courbet, instaló una exposición retrospectiva de su obra en un pabellón situado frente al recinto oficial de la Exposición Universal, al otro lado del Sena. Unos meses antes, Emile Zola, por entonces un joven y agresivo hombre de letras, había publicado un artículo sobre la obra de Manet que, ilustrado con un grabado original de su obra *Olympia*, fue reeditado como folleto de la exposición, probablemente para aprovechar la atención crítica que la exposición individual del artista iba a conseguir². En el artículo, Zola llamaba la atención sobre el hecho de que Manet no era el bohemio de moral disoluta al que, generalmente, el imaginario popular asociaba el término “artista”, sino, al contrario, un caballero aseado y pulcramente vestido, y de modales irreprochables. De acuerdo a Zola, “el artista me ha confesado que adora el mundo y que encuentra voluptuosidades secretas en las delicadezas perfumadas y luminosas de los salones”. Más adelante, el escritor explica sobre esta “confesión” de Manet: “Edouard Manet es hombre de mundo, y hay en sus cuadros ciertas líneas exquisitas, ciertas actitudes

Página anterior: 17. EDOUARD MANET

El balcón, c.1868-1869. Óleo sobre lienzo, 169 x 125 cm. Musée d'Orsay, París.

© Photo RMN – Hervé Lewandowski

picantes y bonitas que testimonian su amor por las elegancias de los salones”³. Curiosamente, sus palabras recuerdan la descripción que Berthe Morisot hizo de su propia madre: “Mi madre amaba locamente el mundo (...) (tenía) espíritu, gracias y bondad (...) el don de complacer y una naturaleza amable”. En consecuencia, atraía las miradas admirativas de muchos hombres. Pero estuvo “resguardada del asedio de toda una pequeña corte de admiradores por su gran amor para con su marido”⁴.

Las familias Manet, Morisot y Gonzalès pertenecían a los cultos círculos burgueses de la sociedad parisina que se reunían en *salons* o *soirées* organizadas en sus propias casas. Pero las circunstancias de la vida de Manet le impidieron compartir ese terreno social con los Morisot o los Gonzalès hasta que, en el otoño de 1866, él y su esposa, Suzanne Lenhoff, se trasladaron a un piso de la rue de Saint-Pétersbourg que Eugénie, la madre de Manet, había alquilado después de la muerte de su marido. Holandesa y pianista de talento, Suzanne había llegado a casa de los Manet cuando Edouard y su hermano menor Eugène eran aún adolescentes. Eugénie, o posiblemente su marido Auguste, contrató a Suzanne como profesora de piano para sus hijos. Cuando Edouard comenzó a pintar, Suzanne le sirvió de modelo. En *Mujer vertiendo agua* (Ordrupgaardsmalingen, Copenhague) Manet la presenta vestida, y en *La ninfa sorprendida* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires), desnuda. A pesar de que en 1860 Edouard y Suzanne se instalaron en un piso alquilado, en el barrio de Batignolles, no se casaron hasta 1863, un año después de la muerte de Auguste. La boda, celebrada en Holanda, suscitó gran revuelo entre los amigos de Manet, pues no todos estaban al corriente de la relación del pintor con Suzanne. Ésta tenía a su cargo a un niño llamado Léon, que tenía diez años en el momento de la boda. Aunque siempre era presentado como el hermano menor de Suzanne, en realidad Léon era su hijo. Aunque hasta hace poco se creía que era hijo de Manet, hoy se piensa que su progenitor pudo ser Auguste Manet, padre del pintor, lo que convertiría a Léon en hermanastro de Edouard Manet. La madre de Suzanne cuidó del niño durante sus primeros años de vida, pero en 1860 Léon se trasladó a vivir con Suzanne y Manet. Léon aparece en varias obras de Manet, entre ellas *El niño de la espada* (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), de 1861, y *El almuerzo* (Neue Pinakothek, Múnich), dos de las más sobresalientes. Las cartas del artista a su madre y a Suzanne muestran que los tres formaban una familia muy



18. EDOUARD MANET
Eva Gonzalès pintando en el estudio de Manet, 1870. Óleo sobre lienzo, 56 x 46 cm
Colección particular

unida. Permanecieron juntos hasta la muerte de Manet en 1883. Suzanne tocaba el piano en las *soirées* de Eugénie, y se sabe que interpretó música de Wagner para Baudelaire mientras el poeta agonizaba en una clínica parisiense. De la apacible y afectuosa Suzanne dijo un primo de Manet que “en su calidad de holandesa, tiene las formas y la estatura de su país; por lo demás parece rubia y dulce”⁵. Fueron abundantes los rumores sobre los coqueteos de Manet con mujeres atractivas, pero no hay duda de que el matrimonio con su rolliza mujer holandesa, y el afecto que sintió por su madre, a la que adoraba, evitaron que su relación con las numerosas mujeres que, a lo largo de su carrera de pintor, le excitaban e inspiraron, fueran algo más que flirteos.

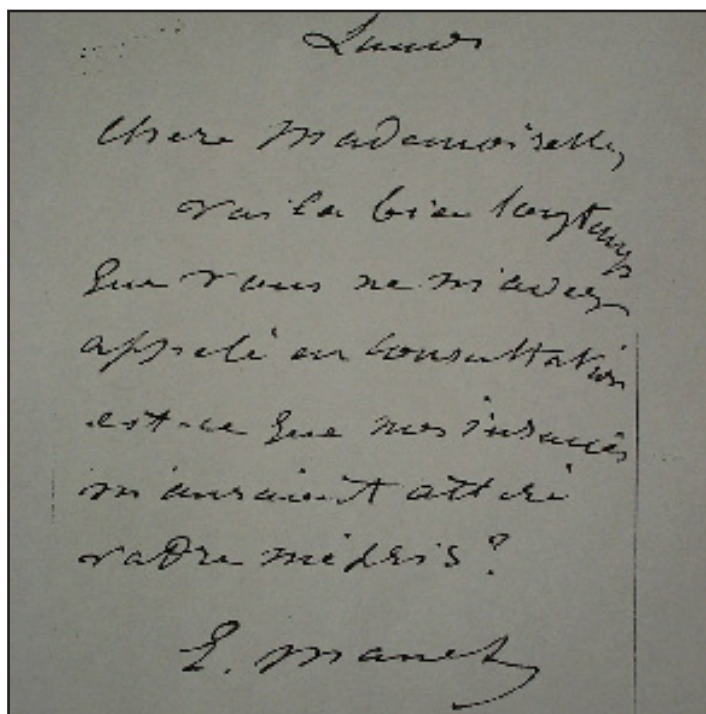
La vida familiar en el 49 de la rue de Saint-Pétersbourg proporcionó a Manet el contexto social estable que necesitaba

para entablar relaciones con las respetables mujeres pintoras de las que nos ocupamos aquí. Parece claro que en las reuniones de los miembros de este círculo social el arte no era el único foco de interés. Así, se dice que en el transcurso de una de estas *soirées* Fantin-Latour alabó la belleza de Edma, y que cuando Manet le preguntó por qué no le había propuesto matrimonio, aquél contestó que a Edma el matrimonio no le interesaba. La señora Morisot hizo notar entonces a su hija: “me ha parecido que se ha hablado más de vuestras personas que de vuestra pintura. Sin embargo, Manet ha hablado de la gestión que había realizado con un marchante de cuadros al ver una cosa encantadora”; por lo visto, Manet se refería a un cuadro de Berthe⁶. Pero, a principios de 1869, Edma contrajo matrimonio con un oficial de marina, trasladándose a vivir a provincias, y prácticamente abandonando la pintura. Lamentándose por haber perdido contacto con el mundo artístico parisien, escribió a Berthe: “Pensarás que estoy loca, pero, soñando con todos esos artistas, me digo a mí misma que un cuarto de hora de su conversación refleja muchas sólidas cualidades”⁷. Probablemente, el fiel esposo de Edma no llegó a percatarse jamás de las necesidades y aspiraciones de un artista.

Los Morisot se convirtieron pronto en visitantes asiduos de las *soirées* que la señora Manet organizaba los jueves. Manet pidió a Berthe que posara para *El balcón* [fig. 17], uno de los dos cuadros que pensaba enviar al Salón de 1869. Berthe, con un precioso vestido de muselina blanco, está sentada en primer plano al lado de la llamativa barandilla verde del balcón; menos afortunados, el artista Antoine Guillemet y la joven violinista Fanny Claus, sus compañeros de retrato, tuvieron que posar de pie durante horas mientras Manet pintaba, corregía y volvía a pintar el lienzo. De acuerdo a la señora Morisot, tanto Guillemet como Claus señalaban con insistencia a Manet: “Es perfecto, no hay nada que reprochar”⁸. Las radiografías del lienzo demuestran que Manet modificó muchas veces la composición; Berthe, por ejemplo, sostenía al principio una sombrilla sobre su hombro derecho, y la posición de los barrotes del balcón y de las contraventanas verdes fue modificada varias veces. Finalmente, Manet dio el cuadro por terminado. Para sorpresa de muchos, el jurado aceptó la obra, junto con *El almuerzo*, el cuadro en el que figura Léon. Berthe asistió a la inauguración del Salón, el 1º de mayo, y al día siguiente contó a Edma sus impresiones. Encontró, en la sala reservada para artistas cuyos apellidos empezaban con “M”, a Manet, “el

sombrero ladeado sobre la cabeza, el aspecto aturdido; me ha rogado que vaya a ver su pintura porque no se atrevía acercarse. Nunca he visto una fisionomía tan expresiva, reía, tenía una expresión inquieta, afirmando a la vez que su cuadro era muy malo y que tendría mucho éxito. Decididamente encuentro en él una naturaleza encantadora que me complace infinitamente. Sus pinturas producen como siempre la impresión de un fruto salvaje e incluso un poco verde. Están lejos de disgustarme [...]⁹. Se dice *El balcón* está inspirado en una escena que Manet pudo entrever en el balcón de una casa de Boulogne-sur-Mer, donde veraneó en 1868 y desde donde escribió a Fantin-Latour la carta sobre las encantadoras señoritas Morisot. De vuelta en París, y obsesionado por aquella fugaz imagen de la vida contemporánea, Manet recreó la escena en un lienzo de grandes dimensiones. La escala de la composición constituye un homenaje tanto a los maestros antiguos como a Goya; pero su colorido, ácido y rico; los gestos de los personajes, pintados con precisión y, sin embargo, imposibles de interpretar; y la fuerza de la mirada desenfocada de Berthe, son elementos ya totalmente modernos. Manet presenta a Berthe no como una artista, sino como una mujer elegante, vestida a la moda, y de atractivo tan evidente como perturbador. De hecho, Berthe le dijo a su hermana que “el epíteto de mujer fatal ha circulado entre los curiosos”¹⁰.

Cuando se encontraba terminando *El balcón*, Manet comenzó a trabajar en un cuadro muy diferente. En esta ocasión la modelo era la atractiva hija morena del novelista de éxito Emmanuel Gonzalès. Poco después de ser presentado a la familia Gonzalès, Eva, que había estudiado con Charles Chaplin, empezó a dar clases con Manet. Philippe Burty nos ha dejado una divertida descripción de la sintonía existente entre Manet y Eva, descripción que permite, además, entrever los originales, y no exentos de encanto, métodos de Manet como profesor. El texto sugiere también que durante los años sesenta la noción de pintar una “impresión” iba a desarrollarse hasta configurar lo que ahora conocemos como “Impresionismo”. Burty escribe: “Esto no ocurría en una sala pintada con rojo a la antigua usanza, con pupitres para apoyar el cartón de dibujos, y sobre la tarima del modelo, un modelo que se encoge o se estira. No. Manet, alegre, de gestos juveniles, pintor diestro, conversador paradójico e incisivo, iba, venía, arrojaba sobre un rincón del tablero blanco uvas, una loncha de salmón en un recipiente plateado, un cuchillo,



19. Carta de Edouard Manet a Eva Gonzalès fechada 28 de mayo de 1877
Colección particular

diciendo: 'Hágalo con soltura. No se preocupe por el fondo. Busque tan sólo los valores. ¿Comprende? Cuando lo mira, y sobre todo cuando piense, hágalo tal como lo sienta para que el público capte la misma impresión que usted, no se fije, no vea las rayas del papel que está debajo'¹¹. Manet no tardó mucho en querer pintar el retrato de Eva. Tras obtener el permiso de los padres de la muchacha, escribió a la madre de Eva para solucionar aspectos prácticos: "Si Mlle. Gonzalès y usted siguen tan bien dispuestas, me gustaría mucho comenzar el retrato el domingo a la hora que les vaya bien. Para estar más cómodos, lo haré en mi casa, en la calle St-Pétersbourg n° 49, tengo un pequeño salón que puede servirme de estudio. Si me lo permite, enviaré a buscar *la toilette* de la señorita Gonzalès el domingo por la mañana"¹². El elegante vestido blanco fue llevado a casa de Manet, donde Suzanne y la madre de Eva ayudaron a la joven a vestirse. Y las interminables sesiones de pose dieron comienzo en el pequeño estudio del piso inferior. Berthe Morisot siguió el desarrollo del nuevo cuadro con una mezcla de diversión y de fastidio, y en agosto de 1869 escribió a Edma: "Manet [...] me ofrece a esta eterna Mlle Gonzalès como modelo, tiene pose, tiene perseverancia, sabe llevar una

cosa a buen puerto, mientras que yo no soy capaz de nada. En la espera, él ha empezado su retrato hasta 25 veces seguidas. Ella posa durante el día y por la noche él se dedica a borrar su cabeza con un jabón negro. ¡No creo que esto anime a nadie a posar para él!". Un mes más tarde, informaba: "Hemos pasado la tarde del jueves juntos en casa de los Manet, él estaba de una loca alegría; contaba cien extravagancias tan divertidas las unas como las otras. Al poco rato, todas sus admiraciones se concentraban sobre Mlle. Gonzalès, pero su retrato no avanza nunca; me indica que está en la sesión cuarenta y la cabeza está de nuevo borrada, es el primero en reírse...". Y, sin embargo, cuando Manet termina por fin el retrato, Berthe no tiene más remedio que aceptar: "Nunca Manet ha hecho nada tan bueno como el retrato de Mlle. Gonzalès"¹³.

Durante este mismo periodo, Berthe luchaba desesperadamente por terminar los cuadros que quería enviar al Salón de 1870: la bella imagen de Edma sentada al lado de una ventana abierta que había empezado ese verano en Lorient (National Gallery of Art, Washington) y el retrato doble de su madre y Edma, comenzado después de la llegada de Edma a París para preparar el nacimiento de su primer hijo. Berthe informó a su hermana de los comentarios poco alentadores de Manet acerca de los dos cuadros: "me habla de acabar y confieso que no comprendo lo que puedo hacer (...) como es excesivo en todo, despues de haberme dicho muchas cosas desagradables, me anuncia un éxito en la próxima exposición. Me dice que mi exposición está hecha y que no tengo necesidad de atormentarme, luego, inmediatamente, añade que seré rechazada; de todas formas, no quisiera preocuparme". Pierre Puvis de Chavannes, admirador, maestro y consejero de Berthe, aumentó la inseguridad de la pintora cuando le dijo que "mi cabeza ni estaba hecha ni por hacer; de ahí una gran emoción; yo deshago, yo rehago. El viernes por la noche le escribo un nota rogándole que venga a verme; inmediatamente me responde que eso es imposible y me hace muchos cumplidos sobre todo el resto del cuadro y ruega que sólo ponga algunos pequeños toques"¹⁴. El resultado final fue que el propio Manet acabó retocando una parte del retrato doble de Berthe. Pero Manet se encontraba también en un estado de tensión extrema a causa del retrato de Eva y de un cuadro que titulaba *La clase de música* (Boston

Derecha: 20. EDOUARD MANET

Eva Gonzalès, 1870. Óleo sobre lienzo, 191,1 x 133,4 cm. The National Gallery, Londres. N° inv. NG 3259. © The National Gallery, Londres



Museum of Fine Arts). Un amigo de Manet, Zacharie Astruc, y una mujer no identificada posaron para esta última obra. Simultáneamente, Manet y Astruc servían de modelos para el gran retrato colectivo que Henri Fantin-Latour preparaba para el Salón de 1870. Esa obra, titulada *Estudio en el barrio de Batignolles* [fig. 11], muestra a Manet ejecutando el retrato de Astruc bajo la atenta mirada de un grupo de amigos y colegas, entre los que se encuentran Monet y Renoir. El propio Astruc se encontraba por entonces modelando el busto del excéntrico novelista Jules Barbey d'Aureville, que, una vez fundido, iba a presentar en el Salón. Entre el pintor y sus modelos, todos ellos artistas tan atareados como Manet, proliferaron todo tipo de notas y cartas para organizar las sesiones de pose, que, una vez acordadas, se posponían, se cancelaban, y se volvían a programar.

Un pequeño cuadro de Manet [fig. 18] nos permite entrever a Eva trabajando en el estudio de su maestro¹⁵. Una obra de Manet, *Lola de Valencia* (Musée d'Orsay, París, puede verse claramente detrás del lienzo en el que trabaja Eva. La pintora lleva un vestido gris normal y corriente y sostiene una paleta en su mano izquierda. Es posible que el cuadro que ejecuta sea la versión de *El pífano* (Musée d'Orsay, París), de Manet, pintado bajo la supervisión del propio artista y que Eva presentó en el Salón de 1870 con el título *El pequeño cadete* (Musée Gaston-Rapin, Villeneuve-sur-Lot). El gran retrato de Eva pintado por Manet (que en el catálogo del Salón figura como *Portrait de Mlle E.G.*) [fig. 20] es muy diferente tanto de este pequeño lienzo documental en el que podemos ver a Eva trabajando, como de la representación de Berthe Morisot en *El balcón*. Concebido como una alegoría tradicional del arte de la pintura, el cuadro presenta a Eva con el ya citado vestido de muselina blanca; la banda negra que rodea su cintura, y el lazo, remiten a los oscuros rizos de su cabellera. Sentada en una silla de mimbre, posa sus pies sobre una minúscula banqueta y, con el tientto y la paleta en la mano izquierda, da los últimos toques a un cuadro que representa un florero con peonías –por entonces las flores preferidas de Manet–. El cuadro de Eva acaba de ser enmarcado. Cuidadosamente colocada, la semitransparente tela azul que protege el cuadro del polvo cae sobre la moldura tallada y dorada. Artista y caballete están situados sobre una alfombra de dibujo florido. El efecto decorativo general del cuadro, casi dieciochesco, se ve reforzado por los volantes del vestido de Eva, por el tallo de peonía caído en el suelo, y por el lienzo enrollado, sobre el cual Manet ha colocado su firma. Estos detalles remiten también a la

forma redondeada de la superficie del cuadro inicialmente pintada por Manet: grabados y fotografías de la época muestran que las esquinas del lienzo, originalmente rectangular, fueron cubiertas con una serie encartes para producir el efecto de un óvalo.

Todo en este cuadro de grandes dimensiones es limpio y claro, gracioso y amable, como debía serlo el retrato de una refinada señorita de la burguesía. Sentada ante su caballete, la señorita Gonzalès jamás sería confundida con una *femme fatale*, como le había ocurrido a Berthe Morisot en *El balcón*. Es curioso que, un año más tarde, cuando Manet decide pintar un retrato similar de Berthe Morisot, ni la hace posar en una actitud convencional, ni tampoco llama al cuadro “Retrato de Mlle B.M.” ... En este cuadro [fig. 21], Manet concibe la imagen de Berthe como la impresión de un estado de ánimo, y el título que le dió fue *El descanso*. El vestido de Berthe es tan refinado como el que llevaba puesto Eva, pero, en lugar de sentarse, Berthe se reclina –en una postura a la vez incómoda y elegante– sobre un sofá. Su mirada perdida y su extraña pose dieron pie a que los caricaturistas hicieran todo tipo de insinuaciones sobre la modelo, en general poco agradables para una *mademoiselle* refinada. Indudablemente, Manet pensó enviar el cuadro al Salón de 1871, que fue cancelado por la guerra entre Francia y Prusia; el cuadro no se exhibiría hasta 1873. Por supuesto, ningún visitante ocasional del Salón de 1869 podría haber sabido que la inescrutable muchacha que aparecía en aquella gran escena de género, ligeramente perturbadora, era *mademoiselle* Berthe Morisot, que tantas veces había exhibido su obra en el Salón. Berthe no presentó ninguna obra en el Salón de ese año, pero tanto ella como Eva, y el propio Manet, estuvieron presentes en el de 1870. Manet envió el gran retrato de Eva mencionado más arriba, y *La clase de música*; Eva exhibió su estudio, de tamaño natural, del niño corneta y el pequeño cuadro titulado *La pasajera* (colección particular)¹⁶; Berthe el doble retrato de su madre y Edma, además del retrato de Edma junto a la ventana abierta. Así que en el Salón de 1870 Manet estuvo acompañado por sus dos “alumnas”. Sin embargo, este último término requiere cierta matización. Hasta 1873, año en el que el jurado la envía al Salón de los Rechazados y en el que Manet es mencionado por primera vez como uno de sus maestros, Eva siempre se identificó como “élève de M. Chaplin”. Charles Chaplin era un conocido

Derecha: 21. EDOUARD MANET

El descanso (Retrato de Berthe Morisot), 1870. Óleo sobre lienzo, 148 x 113 cm. Museum of Art, Rhode Island School of Design.

Legado de Edith Stuyvesant Vanderbilt Gerry



artista que dirigía una academia artística para señoras, a la que Mary Cassatt asistió durante un tiempo. Valiéndose del estilo y los temas de Greuze y Boucher, Chaplin había comenzado su carrera pintando cuadros de género agradables y sentimentales, a veces ligeramente subidos de tono, con el paso del tiempo, su estilo se volvió más suelto y sus temas mucho más picantes. Pero en los *livrets* de los cinco Salones celebrados entre 1864 y 1868, Berthe aparece identificada siempre como “élève de MM Guichard et Oudinot”. Las inscripciones en los *livrets* para 1870, 1872 y 1873 no se refieren a ninguno de los maestros de Berthe.

La relación entre Manet y Eva Gonzalès fue siempre más formal y cortés que la que el pintor mantuvo con Berthe Morisot, mucho más espontánea y marcada por un evidente afecto mutuo. Con Eva Manet ejerció siempre el papel de maestro; Berthe, a quien Manet reconocía como una artista de talento, era una colega. Eva fue amiga íntima de la mujer de Manet, a quien las inteligentes y hermosas hermanas Morisot llamaban “la grosse Suzanne”. Todavía a finales de la década de los 70 Manet supervisaba la obra de Eva, visitando su estudio, animándola a recurrir a él cuando necesitara ayuda, y mostrándose muy preocupado por la posibilidad de que “mis fracasos me hayan proporcionado vuestro desprecio”¹⁷ [fig. 19]

Con Morisot, en cambio, mantuvo una intensa relación artística, de la que son buena prueba sus numerosos retratos de Berthe, exquisitamente ejecutados y realizados en una gran variedad de estilos: desde el radiante *Retrato de Berthe Morisot con un ramito de violetas* (Musée d'Orsay, París) de 1872, a la fragilidad y delicadeza del último retrato (Palais des Beaux-Arts, Lille), pintado en la época en que Berthe contrajo matrimonio con Eugène, el hermano de Manet, en diciembre de 1874 (en éste Berthe sostiene un abanico de forma que consigue enseñar al espectador su anillo de matrimonio). El abandono soñoliento de Berthe en *El descanso* [fig. 21] contrasta con la serie de pequeños retratos pintados en el estudio del número 4 de la rue de Saint-Pétersbourg poco antes del matrimonio de Berthe¹⁸. Cada Año Nuevo, Manet enviaba regalos a Berthe –entre ellos “un nuevo tipo de caballete muy cómodo para dibujar al pastel”¹⁹, que todavía se conserva– y le regañaba por desatender sus intereses financieros. Manet la animaba a pintar, la ayudaba a elegir las obras para las exposiciones colectivas en las que participaba, y la felicitaba siempre que podía. En 1880, por ejemplo, le escribió: “Querida Berthe, salgo de la exposición independiente. Tienes mucho éxito allá y hundes a ya sabes quien al quinto

nivel. Ephrussi ha comprado la mujer de marrón”²⁰ [cat. 3] La alusión a *ya sabes quien* se refiere probablemente a Mary Cassatt, que exhibió ocho cuadros en la quinta exposición colectiva, en comparación con los diez que aportó Berthe. Incluso cuando se ausentaba de París, Berthe quería saber qué pensaba Manet de su obra y de las exposiciones en las que participaba. Manet fue su consejero y maestro, sobre todo en los últimos años de su vida, cuando la enfermedad ralentizó su producción como pintor. En 1883, cuando murió Manet, Berthe escribió a Edma acerca de la “agonía espantosa” del artista, de la que había sido testigo. “Junto a estas emociones casi físicas, la amistad ya tan antigua que me unía a Edouard, todo un pasado de juventud y de trabajo se hunde y comprenderás que estoy rota (...) no olvidaré jamás los antiguos días de amistad e intimidad con él, cuando yo posaba para él y cuando su espíritu tan encantador me tenía en vela durante largas horas ... ”²¹. Su sintonía con Berthe Morisot y su admiración por la libertad de experimentación de la obra de su amiga, permitieron a Manet desarrollar un estilo que mezclaba las cualidades formales y la ambición de la gran pintura del Salón con su siempre vibrante respuesta al mundo que le rodeaba, y con su apremiante necesidad de aportar luz y vida al arte de su tiempo.

La larga batalla de Manet con el mundo artístico oficial y con lo que constituía su escaparate anual, las exposiciones del Salón, animó a los artistas que le conocieron –desde Eva Gonzalès al grupo de artistas “independientes”– a desarrollar un estilo propio. En enero de 1884, poco antes de la inauguración de la exposición conmemorativa de la obra de Manet que, gracias a la presión del gobierno, se organizó en la Escuela de Bellas Artes (institución contra la que el artista había luchado toda su vida), Berthe Morisot, en una carta a su hermana Edma, se refería a “toda esta pintura joven, viva” que por fin va “hacer vibrar a este palacio de las Bellas Artes, habituado al arte muerto. Ésta será la revancha de tantos sinsabores [...]”. Para el público la exposición fue una revelación, y Berthe pudo informar a su hermana de que “el público de los expertos está extrañado de la fuerza que coge su obra así expuesta al completo. Hay una seguridad de ejecución, un hacer magistral, que se imponen incluso a los ignorantes y que nos aturde a todos. Lamento que no puedas ver esto. La mañana de la inauguración, Stevens, Chavannes, Duez, decían: ‘Desde el padre Ingres no hemos visto nada tan fuerte’, y nosotros, los verdaderamente fieles, decimos: Es mucho más fuerte”²² ■

NOTAS

- 1 Wilson-Bareau 1991, p. 49.
- 2 Wilson-Bareau 1994, p. 38.
- 3 Zola 1867, pp. 15 y 23.
- 4 Rouart 1950, p. 8.
- 5 Wilson-Bareau 1984, p. 758, carta 5.
- 6 Rouart 1950, p. 16.
- 7 Rouart 1950, p. 24.
- 8 Rouart 1950, p. 25.
- 9 Rouart 1950, p. 26.
- 10 Rouart 1950, p. 26.
- 11 Burty 1885; Wilson-Bareau 1991, p. 52.
- 12 Wilson-Bareau 1991, p. 52.
- 13 Rouart 1950, pp. 33–37.
- 14 Rouart 1950, pp. 35–36.
- 15 Wilson-Bareau 1991, p.150, lámina 108.
- 16 Sainsaulieu y de Mons 1990, n° 19.
- 17 París 1978, n° 7.
- 18 Véase la sección dedicada a los retratos de Berthe ejecutados por Manet en el catálogo que acompañará la exposición retrospectiva de la obra de Morisot organizada por el Palacio de Bellas Artes de Lille y la Fondation Gianadda, Martigny 2002.
- 19 Rouart 1950, p. 100.
- 20 Rouart 1950, p. 100.
- 21 Rouart 1950, p. 114.
- 22 Rouart 1950, p. 118.



DESDE LA PINTURA

[*Bill Scott*]

Como pintor, siempre he estado interesado en ver cómo, desde un punto de vista creativo, unos artistas se relacionan con otros, y en aprender cómo sienten que su obra conecta con la de otros pintores del pasado. Por supuesto, dos artistas trabajando al mismo tiempo sobre un mismo tema producen diferentes interpretaciones visuales del mismo, como ocurre cuando queremos saber quiénes son nuestros propios héroes en la historia del arte y retrocedemos siglos atrás hasta dar con aquellos pintores a los que sentimos que nos unen idénticos gustos visuales. Sin embargo, a mis amigos artistas y a mí mismo nos ha asombrado siempre que muchos de los pintores que considerábamos extraordinarios, y de cuyas obras tanto habíamos aprendido, no fueran normalmente aquéllos que los historiadores del arte señalan como “grandes”.

Berthe Morisot figura en un lugar destacado en mi personal versión de la historia del arte. Siempre me ha gustado el punto en el que se encuentran la representación y la abstracción, y, por consiguiente, estoy intrigado por su pincelada improvisada, por la precisión del color a la hora de articular el espacio, y por la rapidez con que sus obras parecen haber sido pintadas. Aunque Morisot no es famosa como tal, desde hace tiempo yo la considero una de las pocas y más extraordinarias coloristas de la historia del arte y perteneciente a un limitado grupo de pintores en el que están incluidos Veronés y Matisse. Al hacer la crítica de la sexta Exposición Impresionista de 1881, un crítico escribió: “Nadie representa el Impresionismo con un talento tan refinado ni con más autoridad que Morisot”¹. Mientras que sus primeras composiciones, como *El lilo de Maurecourt* [cat. 63], surgen a partir de las pinturas del grupo de Barbizon, perteneciente a una generación anterior, algunas de sus obras posteriores, como *Julie Manet escribiendo* y *Julie Manet y su galgo Laërtes* [cats. 56 y 57], apuntan a las obras íntimas y decorativas de Bonnard, así como a la angustia expresionista de pintores como Munch.

La propia obra de Morisot nos ofrece pistas acerca del linaje histórico-artístico que fue importante para ella. Al ser mujer, se le negó el acceso a la formación académica que ofrecía la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, con diecinueve años ya analizaba las pinturas del Louvre, donde copió dos obras de Veronés. El dibujo simplificado y la reducida paleta de tonos tierra de su primer mentor, Corot, se filtró en pinturas como *Paisaje en Gennevilliers* [cat. 69] y en uno de sus primeros retratos, titulado *Retrato de una mujer* [cat. 7]. Las enseñanzas de Corot pueden haber sido la fuente fundamental de los colores tornasolados y del lirismo poético tan frecuente en toda su obra. Bajo su orientación, a los veintitrés años, copió la *Vista de Tivoli* y, un cuarto de siglo después, se acordó de él al describir un paisaje que estaba pintando: “Es extraordinario”, escribió, “cuánto de Corot hay en los olivos y en el fondo”². A los veintisiete años, tras pintar una serie de paisajes al aire libre, volvió al Louvre, donde copió el cuadro de Rubens *El desembarco de María de Médicis en Marsella*. Casi veinte años después, todavía encontraba los cuadros de Rubens “incomparablemente hermosos” y escribió, “sólo Rubens supo pintar los cielos de Flandes (...) Fue el único pintor que captó la luz velada que da esa profundidad a sus paisajes”³. Entre sus últimos dibujos hay copias a la manera de otros artistas, incluidas pinturas de Botticelli y Mantegna. Además de las copias de óleos que realizó al principio de su carrera, cuando era una artista ya madura Morisot copió parte de dos óleos de Boucher (uno de los cuales colgó en su estudio como panel decorativo), cuyo color luminoso y “contenida voluptuosidad”⁴ influyeron en la mayoría de sus cuadros posteriores.

Página anterior: 22. BERTHE MORISOT

Muchacha con cesta, 1892. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Philadelphia Museum of Art. Préstamo de Mrs. Louis C. Madeira. © Graydon Wood, 1998



23. BERTHE MORISOT

Vacas blancas en Normandía, 1864. Acuarela sobre papel, 10 x 21 cm. Colección particular. © Joseph Painter

Está bien documentado que, entre sus colegas, la gran inspiración de su vida fue su cuñado Edouard Manet. Morisot y su marido poseían al menos veintitrés cuadros del pintor: *La Dama de los Abanicos*, *Retrato de Nina de Callias* y *Retrato de Monsieur et Madame Auguste Manet* (Musée d'Orsay, París) estaban colgados en su comedor, y *La colada* (Barnes Foundation, Merion) y *Muchacha en un jardín* (Colección privada) en su estudio. Manet poseyó también dos óleos de Morisot, ambos presentados en la primera Exposición Impresionista. Otros colegas que tenían obras de Morisot fueron Mary Cassatt, Edgar Degas, Camille Pissarro y Auguste Renoir. *El lilo de Maurecourt* [cat. 63] pertenecía a su amigo el pintor Alfred Stevens, quien también compró *Retrato de Mme. Boursier y su hija* [cat. 20] al poco de ser pintado. Claude Monet tenía cinco de sus obras, incluidas *Julie Manet y su galgo Laërtes* y *El baño* [cat. 57 y 12]. Esta última, que Morisot regaló a Monet, pudo haber sido cambiada por un paisaje de Bordighera que él pintó a mediados de 1880 especialmente para ella, para el estudio de su nueva casa de París, en la rue de Villejust.

Cuando era un adolescente conocí a dos nietos de Berthe Morisot. El más joven, Denis Rouart (1908-1984), había sido conservador de arte del Museo de Nancy y había publicado ensayos sobre Renoir, Degas, y Morisot. Generosamente me mostró las obras de su abuela y de sus colegas que poseía⁵; me llevó a ver los cuadros de Morisot del Jeu de Paume y del Cabinet des Dessins del Louvre, y me presentó a su hermano mayor Clément Rouart (1906-1992), por entonces el único miembro de la familia que aún vivía en la casa que Morisot se había construido en París. La pintora se había trasladado allí en 1883, al poco de morir Edouard Manet y Eva Gonzalès, y

permaneció en ella hasta poco después de la muerte de su marido en 1892. Situada en la que es ahora la rue Paul Valéry, la casa tiene un salón de techo alto, que mide aproximadamente 8 x 5 metros y tiene unos enormes ventanales que dan al sur. Cuando Morisot vivía allí, esta habitación fue pintada en un color rosa apagado. Era el doble de grande que su primer estudio. Era en esta habitación donde “pintaba siempre de pie, caminando de acá para allá delante del lienzo (...) Por la noche, los lienzos y los caballetes desaparecían en un armario detrás de un biombo, y entonces recibía a los amigos que habían ido a verla”⁶.

De todos los colores de la paleta de Morisot, el blanco fue quizá el más importante para ella⁷. Cuando Morisot y su hermana Edma empezaron sus clases de pintura, uno de sus primeros maestros, Guichard, les indicó que prepararan “un boceto con acento blanco”⁸. Berthe pintó un rebaño de ovejas en un paisaje. Más tarde, el color blanco aparecería en todos sus cuadros. La primera vez que vi una obra de Morisot, en seguida comprendí sus temas pero sólo subconscientemente entendí el brillante uso que hacía del blanco. No me di cuenta de la importancia que el blanco tenía en su obra hasta que, posteriormente, estudié con dos pintoras, Jane Piper (1916-1991) y Joan Mitchell (1926-1992), para quienes el blanco era un color de una importancia enorme. Mitchell, una expresionista abstracta de la segunda generación (que, creo, fue la colorista más grande de ese movi-



24. EDMA MORISOT

Camino sinuoso en un paisaje con árboles, c.1863. Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm. Colección particular. © Joseph Painter



25. EUGÈNE MANET
Día de verano, 1879. Lápiz y pastel sobre papel, 23,4 x 39,3 cm. Colección particular. © Joseph Painter

miento, del mismo modo que creo que Morisot lo fue entre los impresionistas), decía con sarcasmo que creía que el blanco era deprimentemente insidioso, equiparándolo al color de las salas de hospital. A Piper, también una maravillosa colorista, le gustaba la “sensación” y “pulso” que el blanco daba a los otros colores en sus bodegones. Piper dijo de su propia obra: “tiendo a crear orden casi eliminando, con blanco, parte del caos que creo [en el proceso de pintar]”⁹. Marie Bracquemond, Mary Cassatt, y Eva Gonzalès también utilizaron mucho el blanco, bien como forma o como luz. Morisot lo utilizó como color de una vaca en un paisaje [fig. 23], de una rosa en el follaje verde, o de unos cisnes nadando en el lago del Bois de Boulogne. Durante toda su carrera mezcló el blanco con muchos otros colores y, especialmente cuando envejeció, lo utilizó en cuadros como *Flores blancas en un cuenco* e *Interior de una casa de campo* (cats. 47 y 41) para crear orquestaciones tornasoladas compuestas principalmente por degradaciones de blanco. En un intento por llevar al máximo sus habilidades como observadoras, Corot enseñó a Morisot y a su hermana Edma a pintar de memoria. Corot prefería a Edma y pensaba que era su alumna con más talento. A pesar de ello, a excepción de un pastel, copia del cuadro de Morisot *El espejo de vestir* [cat. 13], que pintó años más tarde, Edma casi no volvió a pintar una vez que, a los veintinueve años, contrajo matrimonio. A los treinta, Berthe destruyó veinte de los cuadros que había pintado hasta entonces. Puesto que Berthe y Edma siempre habían trabajado

juntas, es indispensable examinar los paisajes [fig. 24] y retratos de Edma para poder imaginar cómo habían sido las primeras pinturas de Morisot.

Poco antes de casarse Edma, las hermanas conocieron a Edouard Manet, y durante los siguientes años, con su madre como carabina, Morisot posó para él. Al mismo tiempo, el paisaje que había dominado sus primeros cuadros virtualmente desapareció de su obra, ya que, influida por Manet, se concentró en la pintura figurativa. Aunque Edma posó con frecuencia para su hermana, el cambio de Morisot a la figuración pudo también deberse a la pérdida de Edma como compañera cuando pintaba paisajes. En 1874, después de casarse con Eugène, el hermano menor de Edouard Manet, intentó también retratarle.



26. BERTHE MORISOT
Joven sirvienta (El comedor), 1886. Óleo sobre lienzo, 61,3 x 50 cm. National Gallery of Art, Washington, D. C. Colección Chester Dale.
© 2001 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, D.C.



27. BERTHE MORISOT

Los cisnes, 1888. Lápiz y acuarela sobre papel, 19 x 23,2 cm. Colección particular. © Joseph Painter

“El pobre hombre,” escribió a Edma, “ha tomado tu puesto. Pero es un modelo menos complaciente; a veces es demasiado para él”¹⁰. Entre 1875 y 1886, a pesar de su desgana, terminó posando para varios óleos, incluido *Eugène Manet y su hija en el jardín* [cat. 52]. Frecuentemente, sin embargo, como ocurrió en *Interior de una casa de campo* [cat. 41] (donde en un principio aparecía sentado detrás de la mesa), su figura fue eliminada mucho antes de que el cuadro estuviera terminado.

Después de su boda, Morisot volvió a pintar paisajes, quizá debido a que Eugène, también pintor, la acompañaba en sus excursiones para pintar. Al principio pintaron juntos al aire libre en Fécamp, donde se prometieron en el verano de 1874. En 1875 pintaron en la Isla de Wight, y en 1882 el mismo año en Berthe pintó *Playa de Niza* [cat. 51] trabajaron desde una pequeña barca en el puerto de Niza. Y lo más importante, en París él la acompañaba al Bois de Boulogne. Allí pintaron por primera vez en 1879 cuando, con dos modelos profesionales, Morisot pintó *Día de verano* (The National Gallery, Londres) y *Dama cogiendo flores* (Colección privada), mientras Eugène realizó varios óleos y pasteles [fig. 25]. Una década más tarde, su hija, Julie Manet (1878-1966), y la sobrina de Morisot, Paule Gobillard (1867-1946), también pintaron con ellos. Tras la muerte de Eugène Manet, Julie posó y pintó regularmente con su madre.

Siempre me ha parecido curioso que, a lo largo de su vida, Morisot casi siempre hubiera pintado con un compañero. De la mayoría de las obras que realiza después de 1873 hay otras similares de Eugène Manet, Julie Manet, o Paule Gobillard, creadas con los mismos modelos o paisajes, al óleo, pastel, acuarela o lápiz. Morisot estaba decidida a pintar al aire libre aunque esta práctica tuviera ciertos inconvenientes. “Lo he intentado en un prado,” escribió, “pero en el momento en que coloqué el caballete, había un enjambre de niños y niñas a mi alrededor, gritando y gesticulando”¹¹. He terminado por creer que Eugène, que la ayudó en todos los aspectos de su carrera profesional como pintora, iba con ella para facilitarle que pudiera pintar en lugares públicos. Sin embargo, la muerte de su marido no la desanimó a continuar con esta práctica. En septiembre de 1893, mientras ella y Julie dibujaban en una zona retirada del Bois de Boulogne, un hombre se acercó y robó el bolso de Morisot. Julie recordó que, después de gritar, su madre “le lanzó (al ladrón) su cortaplumas y sus guantes sin pensárselo”¹².

En 1881, quizá con la intención de pintar más paisajes, Morisot y su marido abandonaron París y se fueron a vivir al cercano Bougival. En los lienzos que pintó allí [*Pasie cosiendo en el jardín de Bougival*, *El balcón*, *Eugène Manet y su hija en el jardín*, *La fábula* [cats. 64, 50 52 y 53] el color se vuelve más intenso y la pincelada se hace cada vez más caligráfica.

Paule Gobillard visitaba a menudo a la familia Manet durante las vacaciones y desde su infancia apareció en los cuadros de Morisot. En el verano de 1884 Morisot la pintó con sombrero de paja y vestido morado, y es probable que también posara para la figura sentada de *Pasie cosiendo en el jardín de Bougival* [cat. 64], donde aparece con ropa muy parecida. A pesar de que la pintura y los objetivos de Morisot estuvieron generalmente asociados a Corot, Manet, y Renoir, a mí siempre me ha parecido que su visión tiene también mucho que ver con la de Monet. Por ejemplo, el nerviosismo de sus pinceladas y la naciente abstracción de los cuadros de jardines que realiza en esos años, como se ve en el fondo de *Pasie cosiendo en el jardín de Bougival*, presagiaban (más que cualquier otra obra impresionista) los *Nenúfares* pintados posteriormente por Monet.

En 1883, cuando regresaron a París para instalarse en su nueva casa, Morisot continuó pintando en el cercano Bois de Boulogne, así como en su jardín. Con el ánimo de un paisajista,

instaló el caballete y pintó por toda la casa. Una tarde, sentado en el comedor donde su abuela había pintado *Joven sirvienta* [fig. 26] el señor Rouart diluyó sorbete de frambuesa en un tazón blanco para mostrarme el color rosa pálido que tuvieron en su día las paredes del estudio de Morisot. También recordó que su madre le había contado que *El baño* [cat. 12] había sido pintado en el cuarto de baño de arriba y *La toilette nocturna* [cat. 22] en uno de los tres minúsculos dormitorios. Con doce años, Julie fue la modelo de *Julie Manet escribiendo* [cat. 56], pintado en el dormitorio del segundo piso que mira a la calle. Para posar, Julie se sentó de espaldas a una ventana (construida siguiendo el modelo de un cuadro que Morisot había visto en la Iglesia de Jesús en Niza) situada en la pared oeste del estudio. Desde allí Morisot podía mirar y analizar sus obras con una distancia similar a la que había entre ella y el lienzo cuando pintaba al aire libre. Fue en ese estudio donde Morisot pintó *Julie Manet con una muñeca* [cat. 54], en el que Julie posa con cinco años. Morisot la sentó en una silla frente a un sofá situado en la pared oeste del estudio. El ventanal (que daba a la rue Villejust) estaba a su derecha, y cerca de Julie estaba la maceta que Edouard Manet había regalado a su madre.

Durante mis visitas a Denis Rouart, a menudo íbamos a un cementerio cercano al que acudía cada semana a llevar flores a la tumba de sus padres. Una semana sí y otra no, llevaba también flores a la sepultura de sus abuelos, Berthe Morisot y Eugène Manet, enterrados junto con Edouard Manet y su esposa. El señor Rouart y sus hermanos conservaban todavía casi todos los muebles y muchos de los objetos pertenecientes a su abuela, que yo reconocí por los cuadros. El hermano mayor tenía el espejo de cuerpo entero (ahora en el Museo Marmottan-Monet) que aparece en *El espejo de vestir* [cat. 13], y el señor Rouart la maceta que aparece en *Julie Manet con una muñeca* y el caballete que Manet había regalado a Morisot. A veces me parecía que todos los antepasados de Denis Rouart habían sido pintores. Su abuela Berthe Morisot, su hermana Edma; su abuelo Eugène Manet, y Edouard, su hermano; su madre Julie Manet y la prima de ésta, Paule Gobillard. Además, también el padre de Denis, Ernest Rouart (1874-1942) y el abuelo paterno Henri Rouart (1833-1912) habían sido pintores. Este último fue un notable coleccionista de arte que no sólo expuso, sino que financió varias de las exposiciones



28. Derecha: BERTHE MORISOT

La oca, 1885 (retocado posteriormente). Óleo sobre lienzo, 165 x 87 cm.
Colección particular

impresionistas. Henri Rouart fue también un gran amigo de Degas, quien supervisó la educación artística de Ernest Rouart y, también, quien le presentó a Julie Manet.

El señor Rouart recordaba que, cuando era niño, Degas visitaba a menudo a sus padres en la casa de la rue Villejust. Por entonces sus padres vivían en el último piso (Morisot había vivido en el primer piso), y el jardín, donde Morisot había pintado, había sido sustituido por un estudio de dos pisos donde pintaba Ernest Rouart y en el Julie Manet, con casi ochenta años, organizó una retrospectiva mostrando más de cien de sus cuadros y acuarelas –fue la única exposición de su obra celebrada en vida de Julie. Cuando conocí a Denis Rouart, a comienzos de la década de 1970, Georgette Pigeot, antigua modelo de Renoir, le visitaba con frecuencia. Ella y Rouart hablaban del poeta Paul Valéry (1871-1945), quien también había sido pintor y grabador, y había vivido en la casa de la rue Villejust después de casarse con la sobrina de Morisot, Jeannie Gobillard (1877-1970). También hablaban de los pintores Albert André (1869-1954), Jeanne Baudot (1877-1957), George d’Espagnat (1870-1950), André Dunoyer de Segonzac (1884-1974), todos amigos de Julie Manet y Ernest Rouart. Sin embargo, Renoir ocupaba el lugar de honor en sus corazones. Tras la muerte de Morisot, a petición de ésta fue el tutor de Julie. Cuidó de ella y de sus dos primas huérfanas, Jeannie y Paule Gobillard, y, lo que es tal vez más importante, les inculcó sentido de determinación, animándolas a pintar con él. Las tres



29. JULIE MANET
Copia de la Olympia de Edouard Manet, c.1889. Lápiz sobre papel, 23,4 x 35,5 cm. Colección particular. © Joseph Painter



30. JULIE MANET
En el Bois de Boulogne, 1888. Acuarela sobre papel, 20 x 15,8 cm.
Colección particular. © Joseph Painter

jóvenes eran conocidas como “las niñas Manet”. Jean Renoir recordaba a su padre diciendo que “Berthe Morisot era como una especie de imán con la gente, atrayendo sólo a los legítimos (...) En su día el círculo de los Manet había sido uno de los más auténticos centros de la vida civilizada parisina”. También escribió que, años más tarde, cada vez que visitaba a “las niñas Manet”, sentía “como si estuviera respirando el aire más sutil del mundo, un vestigio de la brisa que se movía suavemente en el salón de los Manet”¹³.

Unos años después de la muerte de Manet, Morisot se hizo muy amiga de Renoir y, después de admirar sus dibujos durante una visita a su estudio en enero de 1886¹⁴, le encargó el retrato



31. PAULE GOBILLARD
Ramas de ciruelas, 1891. Óleo sobre lienzo, 31,7 x 39,6 cm.
Colección particular. © Peter Nelsen

de su hija. Un crítico de la época escribió, “el estilo (de Morisot) se mantiene en un grado excesivo en la pureza Impresionista y se contenta con intenciones exquisitas, con el encanto flotante de los bocetos”¹⁵. A finales del verano anterior, cuando pintó *Flores blancas en un cuenco* [cat. 47], Morisot pudo haber sentido que su obra estaba llegando a un callejón sin salida, escribiendo en uno de sus blocs de dibujo: “vi unas reproducciones de *La Primavera* de Botticelli en el escaparate de un fotógrafo en la esquina de la rue de Beaune. Lo había visto en Florencia pero no me gustó tanto en ese momento. Quizá he aprendido a comprender mejor, o ¿acaso el cuadro gana al estar en blanco y negro?”¹⁶. Tal vez inspirada por este incidente y seguramente siguiendo el ejemplo de Renoir, empezó a hacer dibujos y estudios en blanco y negro como preparación para sus cuadros. Por ejemplo, en 1888, al preparar la composición de su obra *El Piano*, hizo ocho dibujos, un pastel y tres pequeños óleos¹⁷, y realizó más de veinte dibujos preparatorios antes de pintar un óleo con cisnes en el lago del Bois de Boulogne¹⁸ [fig. 27]. Poco después, empezó a trabajar en una serie de ocho grabados con punta seca en blanco y negro, y esculpió una cabeza de Julie en escayola blanca. También volvió a pintar algunos de sus primeros cuadros, entre ellos el titulado *La oca*, [fig. 28], uno de los más grandes. Comenzado en 1885, posee la luminosidad opalescente que ella asociaba a

Boucher, aunque tiene también el aspecto decorativo de las obras que los Nabis iban a pintar en la década siguiente. Además, el cuadro posee una rara combinación de las pinceladas caligráficas de su mejor lienzo impresionista y de las pinceladas más largas y vigorosas de su última obra. En esa época y quizá en un intento de volver a sus raíces, ya que su estilo estaba cambiando, copió su cuadro de 1884 *En el lago* [cat. 68].

La inmersión de Morisot en el dibujo coincidió con el comienzo de la educación artística de Julie. Cuando Julie tenía tres años, Morisot comentó a un amigo que ella “es encantadora pero deja mucho que desear como compañera intelectual”¹⁹. Sin embargo, cuando Julie tenía seis años, mientras acompañaba a su madre a una exposición de pintura en los jardines del Louvre, le dijo que “veía rosa en la luz y morado en las sombras”²⁰. A partir de 1888, hay numerosos dibujos, pasteles y acuarelas que Julie hizo con los mismos modelos, bodegones o lugares que utilizaba Morisot. Probablemente con la supervisión de su madre, Julie pintó acuarelas y óleos copiando los cuadros de Manet que había en su casa, de modo que su habilidad como dibujante mejoró considerablemen-



32. PAULE GOBILLARD
Mézy, c. 1910. Pastel sobre papel, 25 x 28,6 cm
Colección particular. © Joseph Painter

te. Copió obras de Ticiano y Velázquez; *Leda y el Cisne* de Courbet; y otros cuadros de Manet, incluyendo el que muestra a Victorine Meurent vestida de torero, *La muerte de Cristo y los ángeles*, y *Olympia* [fig. 29]. En 1888 o poco después, muchas de las mejores acuarelas [fig. 30] que pintó Julie de bodegones y escenas del jardín fueron montadas sobre un fondo de papel azul pastel, posiblemente con la intención de enmarcarlas o colocarlas todas juntas en un álbum.



33. BERTHE MORISOT
El cerezo, 1891. Óleo sobre lienzo, 146,5 x 89 cm. Colección Bruce y Robbi Toll, Philadelphia. © Fotografía cortesía de Hopkins-Custot, París

Eugène Manet había experimentado con monotipias y, en el verano de 1890, tal vez en respuesta a la exposición de “maravillosos grabados japoneses”²¹ que Morisot y Mary Cassatt habían visto juntas en la Escuela de Bellas Artes, Morisot trabajó con la idea de hacer un álbum de litografías. Varios años antes, la pintora había conocido al artista japonés Watanobe Seitei, cuyos dibujos, hechos con tinta y aguada, admiraba tanto. En la misma época, cambió una de sus pinturas por varios grabados en madera japoneses²². Al comienzo de su carrera, uno de sus maestros regañó a Morisot por “haber intentado decir con óleo lo que sólo se puede decir con acuarela”²³. Es natural, por tanto, que se sintiera atraída por el color y la fluidez de los dibujos y grabados japoneses. Como escribió en uno de sus blocs de dibujo, “vi a los transeúntes por la avenida de forma tan clara y simple –como aparecían en los grabados japoneses. Estaba encantada. Supe claramente por qué había estado pintando (...) mal y por qué nunca más volvería a pintar mal”. A continuación, con algo de pesimismo, añade: “tengo cincuenta años y, al menos una vez al año, tengo la misma esperanza y la misma alegría”²⁴.

Un día, mientras nos dirigíamos a Mézy por un camino vecinal, Denis Rouart me contó que él y sus hermanos solían montar en bicicleta por ese mismo camino tiempo atrás. Ya en el pueblo, el señor Rouart encontró rápidamente la casa Blotière, donde Morisot y su familia pasaron los veranos de 1890 y 1891. Cuando llegamos, la anciana que vivía en la casa nos enseñó con entusiasmo el tercer piso, en el que Morisot tuvo su estudio. A menudo Renoir venía aquí para pintar con Morisot, así como Paule Gobillard. De niña, Paule miraba a Manet mientras pintaba y muchas veces posó para Morisot quien, aunque conocía su deseo de ser pintora, no estaba dispuesta a ser su maestra. La envió a estudiar con Henri Gervex (1852-1929), a quien Morisot seguramente conocía por Renoir (ya que posó para su *Le Moulin de la Galette*)²⁵. En Mézy, ella y Paule pintaron versiones de *Ramas de Ciruelas* [fig. 31], y Paule realizó numerosos pasteles del paisaje de los alrededores [fig. 32]. La casa Blotière estaba en lo alto de una colina y el jardín se encontraba en una pendiente que descendía hacia el Sena. Fue aquí donde Morisot pintó *Pastora tumbada* [fig. 48] y *Pastora desnuda tumbada* [cat. 65]. Bajo un cerezo al pie del jardín, Morisot colocó a su hija subida en una escalera y a su sobrina Jeannie Gobillard debajo, posando como si recogieran fruta. Morisot consideraba este lienzo, que ella llamó *El cerezo*, como uno de los mejores [fig. 33]; es también uno de los más grandes, junto con *La oca*. Eugène Manet pintó con ella [fig.

34], y cuando Julie se cansó de posar (su madre contrató a una modelo profesional para reemplazarla), también pintó.

A comienzos de 1892, cuando su marido estaba gravemente enfermo, Morisot escribió: “quiero tocar fondo en mi dolor, ya que siempre he creído que al hacerlo me vería obligada a salir de nuevo a la superficie. Pero me he pasado las tres últimas noches llorando”²⁶. Un pintor necesita responder a la desesperación no sólo con angustia. Sólo hay que mirar los cuadros que Matisse pintó durante la Primera Guerra Mundial para ver que crear belleza puede merecer también la pena. Recuerdo que Joan Mitchell decía a los que estaban deprimidos: “¡Pinta! Pinta!”. Y Jane Piper hablaba de su deseo de pintar para “crear orden a partir del caos”. En su diario, Julie anotó cómo su madre pasó todo el tiempo junto a su padre en la habitación, mientras se estaba muriendo. Sin embargo, cuando cada día la joven llegaba con el vestido rosa para posar, Morisot “con el alma angustiada”²⁷ bajaba las escaleras y pintaba con Julie en el comedor. A pesar de las circunstancias en las que fue pintado, Julie consideraba que *Muchacha con cesta* [fig. 22] era un “lienzo maravilloso”²⁸ y Claude Monet adquirió este estudio al pastel.

Cinco semanas después de la muerte de Eugène se inauguró una exposición con obras de Morisot en una galería de París. Esta sería la única exposición individual en vida de Morisot, que por entonces tenía cincuenta y un años. Poco después ella y Julie se trasladaron a un piso más pequeño de la rue Weber. Cuando vivía en la rue Villejust pintaba en el primer piso, pero en la rue Weber su estudio estaba en el último y tenía vistas a los árboles. Aunque vivió allí sólo los tres últimos años de su vida, fue en ese estudio donde pintó casi una cuarta parte de los cuatrocientos veinticuatro cuadros que se conocen de ella. A menudo en las obras que pintó aquí aparecen dos figuras femeninas que se relacionan entre sí, y posiblemente se inspiró al observar a Julie y Jeannie Gobillard, quienes constantemente estaban juntas. Las pintó juntas o por separado: Jeannie casi siempre al piano y Julie, tocando el violín, como en *Julie Manet vestida de blanco, tocando el violín* [cat. 58]. Las dos estuvieron siempre muy unidas, incluso cuando envejecieron, y después de la muerte de sus respectivos maridos y de Paule Gobillard, un amigo de ambas escribió, “se puede ver a las dos ancianas discretas, amables y sonrientes en todas las exposiciones importantes (donde a veces) se las ve mirando cuadros de ellas mismas”²⁹.



34. EUGÈNE MANET
El cerezo, 1891. Acuarela sobre papel, 36,8 x 23,4 cm. Colección particular.
© Joseph Painter

Morisot también contrató modelos profesionales para cuadros como *Muchachas lavándose* [fig. 35] que, como las obras de Renoir de ese tiempo, reflejan una gran fascinación por la luminosidad nacarada del color de Boucher. Un bajorrelieve de escayola, *Bañistas*, da forma física a las largas pinceladas onduladas de estas últimas obras y es el compendio de su interés por el color blanco [fig. 36]. Julie, que posó para *Julie Manet pensativa* y *Julie Manet y su galgo Laërtes* [cats. 59 y 57], fue siempre la modelo preferida de su madre. Y, aunque también pintó, Julie, al contrario que su prima Paule, nunca siguió la carrera de artista. En su lugar, se convirtió en la conservadora de la obra de su madre. Después de la muerte



35. BERTHE MORISOT
Muchachas lavándose (Las chiquillas), 1894. Óleo sobre lienzo, 66 x 54,6 cm.
The Phillips Collection, Washington, D.C.

de Morisot y antes de que la fotografía a color se hiciera popular, Julie hizo copias a la acuarela de varias obras de su madre que se encontraban en colecciones particulares, quizá como forma de iniciar un catálogo de las mismas. Además, ella y su marido organizaron exposiciones de la obra de su madre y, entre 1905 y 1919, donaron cinco de sus cuadros a museos franceses³⁰.

Por desgracia, el talento de Morisot no caló en la conciencia de la mayoría de los historiadores de arte y, excepto por postales de *La cuna* [fig. 59], *Día de verano*, y *Joven sirvienta* [fig. 26], su obra continuó siendo desconocida incluso para la mayoría de los pintores que yo conocí cuando era joven. Quizá tal situación se debiera a su muerte prematura, pero la verdad es que el hecho de ser mujer y que la mayoría de sus cuadros estuviesen ocultos en colecciones particulares contribuyó al oscurecimiento de su obra.

A pesar de todo, Morisot disfrutó de más éxito de lo que nos llevan a pensar sus escritos. El año anterior a su muerte, uno de sus cuadros fue comprado en subasta por el Musée du Luxembourg, y ese mismo año expuso varias obras, incluida *Pastora desnuda tumbada* [cat. 65] en Bruselas, en la primera exposición organizada por La Libre Esthétique. Con veintisiete años, había escrito: “ayer mi madre me dijo muy amablemente que no tenía fñ en mi talento y que no me creía capaz de hacer algo que valiera la pena. Cree que estoy loca de atar cuando le digo que debo tener tanto talento como (la actualmente desconocida) Mlle. Jacquemard”³¹. Cuando era joven, también dijo que “desesperada tiró al lago del Bois de Boulogne un estudio de cisnes que estaba haciendo en una barca”³². Treinta años más tarde, al preparar las obras para la exposición conmemorativa de 1896, Julie se dio cuenta del descuido con el que Morisot había tratado sus propias obras.”Ese hermoso lienzo”, se lamentaba en relación a un óleo pintado en el Bois de Boulogne, “estaba enrollado sin ningún cuidado como muchos otros y encontré que todos estaban dañados”³³. Denis Rouart me contó que cuando tenía diez años, casi veinte años después de la muerte de Morisot y cuarenta años después de que lo hubiera pintado, él encontró otro óleo que la pintora había enrollado y guardado. Me dijo que, aunque él sintió alegría, su madre lloró ■



36. BERTHE MORISOT
Bañistas, 1894. Bajorelieve, 27 x 35 cm. Colección particular. © Bill Scott

NOTAS

- 1 Geffroy 1881, p.3.
- 2 Rouart 1957, p.146.
- 3 Huisman 1963, p.30.
- 4 Ver Berthe Morisot, “Premier Carnet vert (1885–1886),” en Bataille y Wildenstein 1961, p.47.
- 5 Ver París 1997.
- 6 Angoulvent 1933, p.70.
- 7 Para mas información sobre la técnica y el estilo de Berthe Morisot ver: Callen 1985, pp.234–237; Washington–Fort Worth–South Hadley 1987–1988, pp.187–216; y Londres 1990–1991, pp.176–181.
- 8 Rouart, 1957, p.14.
- 9 Scott 1978, p.77.
- 10 Rouart 1957 p.89.
- 11 Rouart 1957, p.91.
- 12 Manet 1979, p.17.
- 13 Renoir 1958, p.301.
- 14 Rouart 1957, p.130.
- 15 Maurice Hermel, *La France libre*, 28 de mayo, 1886, citado en San Francisco–Washington 1986, p.460.
- 16 Huisman 1963, p.24.
- 17 Clairet, Montalant y Rouart 1997, p.229.
- 18 Clairet, Montalant y Rouart 1997, p.227.
- 19 Rouart 1957, p.103.
- 20 Huisman 1963, p.26.
- 21 Rouart 1957, p.155.
- 22 Clairet, Montalant y Rouart 1997, p.214.
- 23 Rouart 1957, p.80.
- 24 Berthe Morisot, “Premier Carnet noir (1890–1891),” en Bataille y Wildenstein 1961, p.55.
- 25 Para mas informacion sobre Paule Gobillard, ver Lynch y Hammer 1981 y Scot 1999.
- 26 Clairet, Montalant y Rouart 1997, p.100.
- 27 Manet 1979, p.91.
- 28 Manet 1979, p.91.
- 29 Huisman 1967, p.81.
- 30 En 1905, Julie Manet y Ernest Rouart hicieron donación de *En el banco* (1893) al Musée des Augustins, Toulouse; en 1907, *Muchacha delante de una ventana* (1878) al Musée Fabre, Montpellier, y *Pasie cosiendo en el jardín de Bougival* (1881) al Musée des Beaux-Arts, Pau; en 1908, *La flor en el pelo* (1893) al Musée du Petit-Palais, París; y en 1919, *Hortensia* (1894) al Musée du Louvre (ahora en el Musée d’Orsay), París.
- 31 Rouart 1957, p.71.
- 32 Blanche 1920, p.21.
- 33 Manet 1979, p.84.

CATÁLOGO

EDGAR DEGAS

Visita a un museo

c. 1879-1880

Óleo sobre lienzo, 91,8 x 68 cm

Museum of Fine Arts Boston, Massachusetts.

Donación de Mr. & Mrs. John Mc Andrew

Nº inv. 69.94

La relación de Degas y Cassatt fue, al parecer, un caso especial de dos personas de carácter extremadamente distinto: Degas era un obstinado misógino, ella una mujer independiente con fuerte carácter. Aunque entre ellos debieron de producirse situaciones de tensión, compartían unos mismos intereses en el arte de la representación visual. No se sabe con certeza cómo se conocieron, pero Cassatt declaró que, antes de conocerle, había visto una obra de Degas en un escaparate del Boulevard Haussmann, mientras que se dice que éste, al contemplar un cuadro de Cassatt en el Salón en 1874, comentó: “Aquí hay alguien que siente como yo”. Finalmente los dos artistas se encontraron en 1877 cuando, tras haber visitado el estudio de Cassatt, Degas la invitó a participar en las exposiciones de los impresionistas. La invitación permitió a Cassatt no sólo exponer sus cuadros sino también trabajar junto a Degas en varios proyectos, particularmente explorando las posibilidades del grabado y del pastel como medios para plasmar el mundo que les rodeaba.

En el cuadro, Degas muestra a Cassatt y a su hermana Lydia en una sala del Museo del Louvre dedicada a la escuela italiana, en la que se encuentra expuesto el inmenso cuadro *Las Bodas de Caná*, de Veronés, que es probablemente la gran pintura que domina la esquina superior derecha. Como Degas, Cassatt era muy aficionada a visitar museos, buscando aprender de los maestros del pasado. Había viajado a Italia, España, Bélgica y Holanda con este único propósito. Degas la representa mirando hacia arriba mientras su hermana lee un libro, posiblemente-

te una guía de las pinturas del museo, que por entonces no estaban identificadas con cartelas individuales.

Entre finales de la década de 1870 y comienzos de los años ochenta, Cassatt sirvió de modelo para varias obras de Degas, quien registró su elegante imagen visitando salas en el Louvre o probándose sombreros en una tienda. En este cuadro, a Degas le ha interesado captar a dos damas de sociedad conversando sobre arte.

Además de albergar un tesoro artístico, el Louvre era en esa época un lugar donde hombres y mujeres podían reunirse para comentar los cuadros e intercambiar ideas, lejos de los convencionalismos impuestos por las Academias y la sociedad en general. En este museo Marie Bracquemond conoció a su marido, y Morisot fue presentada a Manet. La admiración que Degas sentía por Cassatt queda de manifiesto en el hecho de que el pintor mantuvo este cuadro en su colección hasta su muerte. Y sólo fue mostrado al público después de su muerte, durante la venta de sus propiedades.



EDGAR DEGAS

Mary Cassatt en el Louvre.

Sala de pintura

1879-1880

Aguafuerte, punta seca y aguatinta sobre papel,
30,3 x 12,6 cm

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Nº inv. MB 1953/80 (PK)

Este aguafuerte de Cassatt y su hermana en el Louvre fue realizado alrededor de 1879-1880, al mismo tiempo que el óleo del mismo tema [cat. 1].

Junto a Camille Pissarro, Degas y Cassatt trabajaron en una serie de grabados para un nuevo periódico que trataban de publicar, *Le Jour et la nuit*, y durante el periodo comprendido entre 1877 y 1880 se desarrolló una estrecha relación laboral entre Cassatt y Degas, aunque ella nunca fue su alumna. A pesar de la capacidad de ambos para la crítica mordaz y de la frecuencia con que se producían lo que la Señora Havemeyer, la coleccionista americana, denominaba “sus desavenencias punzantes”, la relación entre los dos artistas se basó en el mutuo respeto profesional. En 1915 Cassatt admitió que “la visión de los cuadros de Degas fue el momento crucial de su vida artística”¹. En este sentido, Degas proporcionó a su obra una opinión crítica, le ofreció consejos técnicos y animó a Mary Cassatt a dedicarse al grabado, actividad que ella había rechazado desde sus días de estudiante. El afecto que la pintora americana tenía por Degas queda de manifiesto en la carta que escribe a un amigo en 1917: “Degas murió a medianoche sin saber su estado –Su muerte es liberación pero estoy triste porque él era mi único amigo aquí y el último artista grande del siglo XIX– no veo a nadie que pueda reemplazarle”².

Por su parte, Degas llegó a apreciar los gustos decididos de Cassatt y su esfuerzo por promover la venta de obras impresionistas. Ya en 1875, Cassatt había convencido a la señora Havemeyer de que comprara el pastel de Degas *Ensayo de ballet* (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), hecho que, al parecer, mereció el siguiente comentario de Pissarro: “Degas no se preocupa, no tiene que vender, siempre tendrá a Miss Cassatt”³.

¹ Mathews 1984, p. 321.

² Mathews 1984, p. 328.

³ Chicago-Washington-Boston 1998-1999, p. 339



EDOUARD MANET

Retrato de Berthe Morisot

c. 1869

Óleo sobre lienzo, 74 x 60 cm

The Cleveland Museum of Art

Legado de Leonard C. Hanna, Jr.,

Nº inv. 1958.34

Fue el pintor Henri Fantin-Latour quien en 1868 presentó a Berthe Morisot a Manet, mientras ella copiaba un cuadro de Rubens en el Louvre. Atraído por “su respetada inteligencia, su instinto salvaje y su pelo castaño alborotado”, Manet pidió inmediatamente a la joven que posara para el que sería su célebre cuadro *El balcón* (Musée d’Orsay, París)¹. La obra iniciaría una larga serie de sesiones de pose en las que Manet ejercitaría su talento para pintar a alguien que no sólo iba a ser una fuente de inspiración sino, más importante, una colega y, más tarde, cuñada (pues Berthe contrajo matrimonio con Eugène, el hermano pequeño de Manet, en 1874). Manet llegó a pintar más de diez retratos de Berthe, cinco de los cuales, incluido el que nos ocupa, permanecieron en poder del pintor hasta su muerte. Muestra de la familiaridad que se estableció entre ambos artistas es la carta que Berthe escribió a su hermana Edma a la muerte de Manet en 1883: “Nunca olvidaré nuestros días de amistad e intimidad cuando posaba para él y cuando el hechizo de su mente me mantenía despierta durante esas largas horas”².

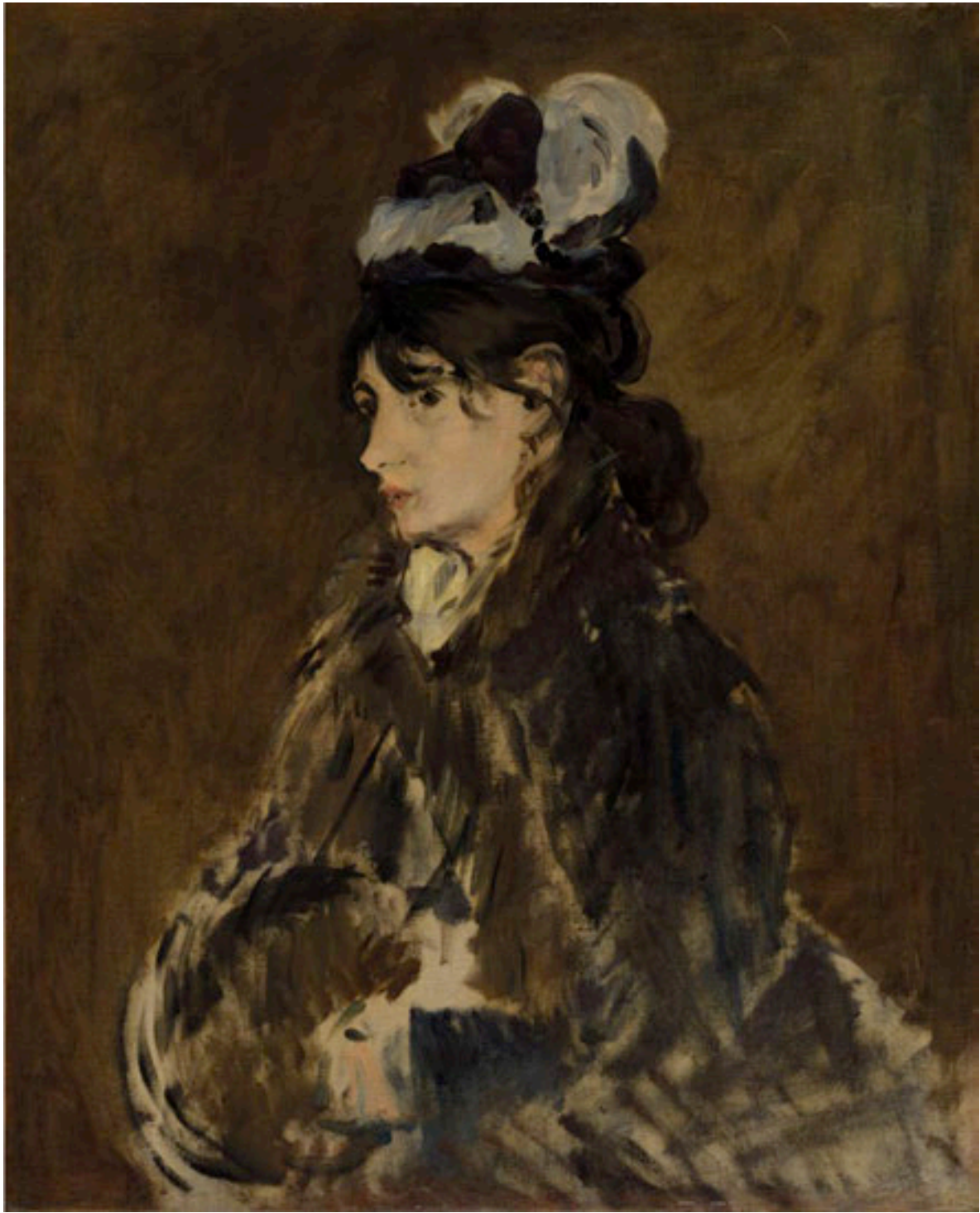
El presente retrato, que se cree pintado en 1869, un año después de que conociera a Manet, muestra a una Berthe veinteañera. Manet la retrata con traje de invierno, con pieles, y con las manos ocultas en un manguito. Sus rasgos característicos, nariz puntiaguda, labios delicados, ojos marrones y pelo castaño oscuro, encajan maravillosamente con los negros y marrones de las pieles que lleva puestas. Manet parece haberse deleitado en explorar las texturas y los efectos

de la luz cayendo sobre las pieles, y en estudiar su contraste con los delicados rasgos de Morisot. El fondo neutro de color marrón, inspirado en los retratos de Velázquez y Goya que Manet habría visto durante su viaje a Madrid en 1865, sirve para acentuar el acabado suelto y la textura de las pieles que viste Morisot.

A pesar de su estrecha relación personal y del hecho de que ambos pasaban mucho tiempo hablando de arte, Manet nunca fue el maestro oficial de Morisot, aunque sí lo fuera de Eva Gonzalès. Ante todo fueron colegas de profesión y, aunque Morisot, por ser mujer, nunca pudo participar en las discusiones artísticas del Café Guerbois, al que asistía Manet, sí tuvo acceso a su estudio, donde pudo verle trabajar y discutir su técnica en profundidad. Además, Berthe asistía a las cenas que se organizaban los jueves en la casa familiar de Manet, lo que le permitió conocer e intercambiar opiniones con otros artistas e intelectuales de la época. En una ocasión, en 1869, Manet retocó parte de un cuadro que Morisot pensaba presentar en el Salón; se trata de un hecho que puede interpretarse como una lección espontánea por parte de Manet que, sin embargo molestó y desconcertó enormemente a Berthe. De aquí en adelante, ella iba a desarrollar su propio estilo, independizándose de la influencia de Manet. Más tarde, su paleta ligera, su pincelada y su toque, así como su deseo de pintar al aire libre, llegarían, a su vez, a influir en la pintura de Manet.

¹ Mondor 1941, p. 6.

² Rouart 1986, p. 131.



EDOUARD MANET

Retrato de Berthe Morisot

1872

Litografía sobre papel, 23,7 x 16,5 cm

Museo Zuloaga, Zumaia

Esta litografía fue realizada a partir de un cuadro pintado por Manet en 1872, conocido como *Berthe Morisot con un ramito de violetas*, que actualmente se encuentra en el Musée d'Orsay de París. En el cuadro, Berthe, tocada con un sombrero negro bajo el cual su pelo, largo y castaño oscuro, aparece desordenadamente recogido, nos mira fijamente, con calma, en toda su belleza. En la blusa lleva prendido un ramito de violetas, posiblemente un regalo de Manet. De hecho, cuando decidió quedarse con el retrato, Manet envió a Berthe un bodegón con un ramo de violetas y un abanico con una nota pintada que decía: *A Mlle Mo[rison]/E. Manet*. Manet mantuvo el cuadro hasta su muerte en 1883, cuando fue comprado por su amigo Théodore Duret. Este último lo vendió a Morisot, quien lo compró un año antes de morir. La litografía que se expone aquí es completamente lineal en cuanto a su carácter, reproduciendo únicamente un contorno mínimo de formas para hacer resaltar la figura. Es posible que Manet dibujara este retrato a partir de una fotografía del cuadro original.



EDOUARD MANET

Eva Gonzalès

1870

Aguafuerte sobre papel, 24 x 15,8 cm
Museo Zuloaga, Zumaia

Eva Gonzalès conoció a Manet en febrero de 1869 a través de Alfred Stevens, pintor de la alta sociedad belga y amigo de la familia. Tras estudiar con Charles Chaplin, quien dirigía una escuela de arte para mujeres donde ofrecía una formación de acuerdo las enseñanzas académicas tradicionales, Eva quiso trabajar junto a Manet, que ya era conocido como un pintor vanguardista.

Cuando fue presentada a Manet, Eva consiguió que el pintor la aceptara como única alumna. Manet, que en un principio se sintió atraído sobre todo por su belleza “española”, vió en Eva un modelo perfecto para pintar, pero quedó también fascinado por su talento como pintora y trató de ayudarla en su carrera. En julio de 1869, el pintor pidió a la madre de Eva Gonzalès permiso para retratar a la joven: “Si Mlle. Gonzalès y usted siguen tan bien dispuestas, me gustaría mucho comenzar el retrato el domingo a la hora que les vaya bien. Para estar más cómodos, lo haré en mi casa, en la calle St-Petersbourg n° 49; tengo un pequeño salón que puede servirme de estudio. Si me lo permite, enviaré a buscar *la toilette* de la señorita Gonzalès el domingo por la mañana (...)”¹.

Obtenido el permiso, Manet empezó inmediatamente a trabajar en el retrato de *Eva Gonzalès* [fig. 20]. El cuadro muestra a la joven con un vestido recargado, sentada junto a un caballete, pintando un bodegón. Como sabemos por una carta de Berthe Morisot a su hermana Edma, fechada el 13 de agosto de 1870, Manet tardó mucho tiempo en captar el parecido de Gonzalès: “Ha

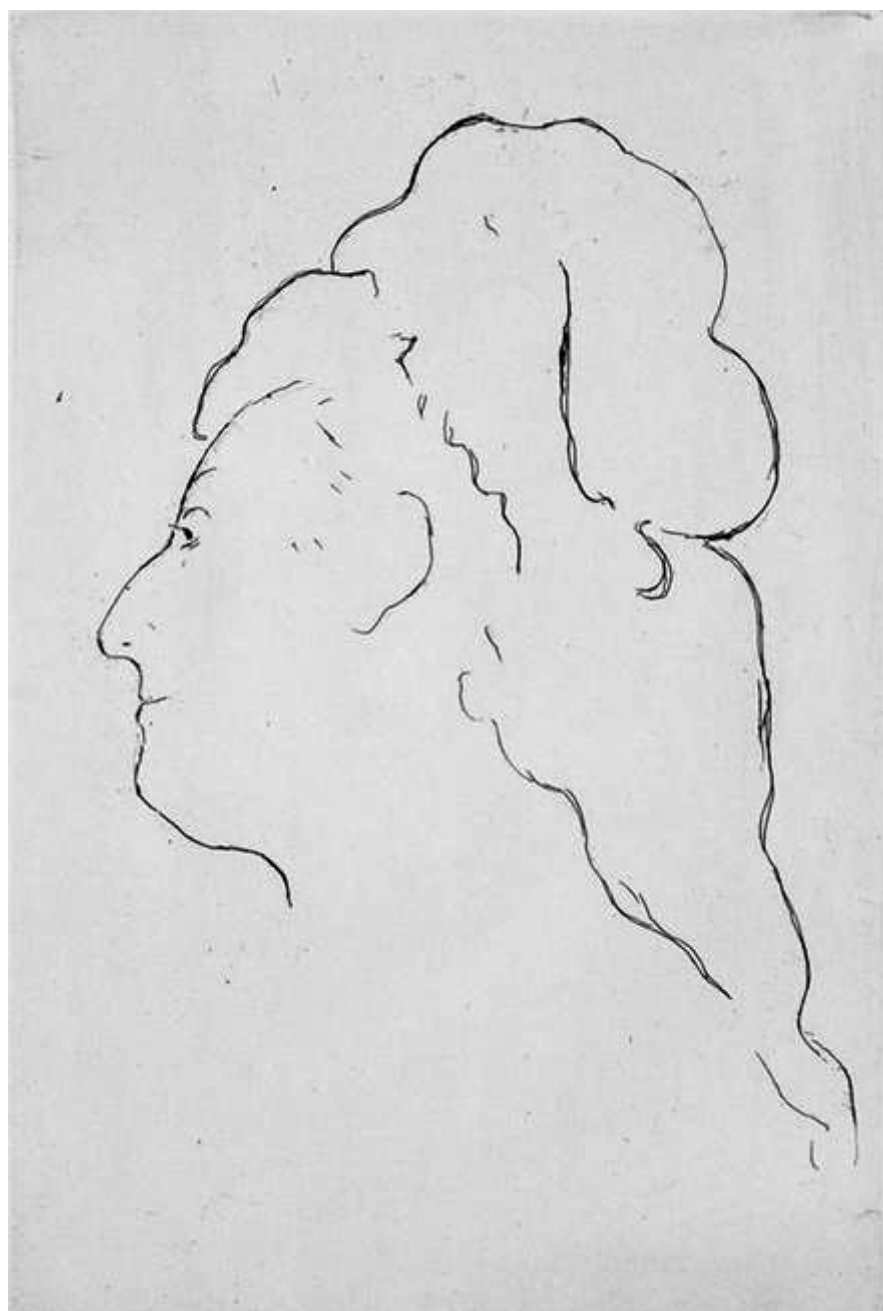
empezado el retrato veinticinco veces. Ella posa cada día y cada noche la cabeza es lavada con jabón blando. Esto no puede animar a nadie a posar para él!”². De acuerdo a Morisot, Manet tuvo problemas para pintar la cabeza y este aguafuerte fue probablemente realizado con rapidez mientras probaba diversas posturas antes de alcanzar un resultado final satisfactorio. Al final, Eva aparece en el cuadro mirando fuera de la composición y no de perfil. Al contemplar el cuadro en el Salón, Morisot no tuvo más remedio que reconocer que “Manet nunca ha hecho nada tan bueno como el retrato de Mademoiselle Gonzalès”³.

Aunque no se sabe mucho de su relación, Manet estuvo muy unido a Eva Gonzalès, a quien escribió a menudo durante la guerra Franco-Prusiana. Siempre que Eva recibía buenas críticas en el Salón, Manet le enviaba una nota felicitándola. Al ser su única alumna, Gonzalès pintó con un estilo similar al de Manet, creando sus composiciones dentro de los límites del estudio, sin buscar inspiración al aire libre. En varias ocasiones Manet retocó sus cuadros y guió sus pinceladas. Como su maestro, Eva quiso darse a conocer en los Salones oficiales y trató de pintar para ser admitida. Sin embargo, su individualidad puede sentirse en algunos de sus paisajes y en los pasteles que realizó al final de su corta vida, ya lejos de la mirada crítica de Manet.

¹ Wilson-Bareau 1991, p. 52.

² Rouart 1986, p. 44.

³ Rouart 1986, p. 49.



EDMA MORISOT

Berthe Morisot pintando

1865

Óleo sobre lienzo, 100 x 71 cm

Colección particular

Al contrario que Manet y Degas, que cuando representan a mujeres pintoras parecen concentrarse más en la gracia y la feminidad de sus modelos que en el hecho de que éstas son artistas, Edma Morisot muestra a su hermana Berthe en el momento de pintar. La ejecución del cuadro es directa y simple. Con la paleta y los pinceles en una mano, y en la otra un pincel listo para la acción, Morisot aparece totalmente concentrada frente al lienzo. Está vestida con ropa sencilla de artista y, a pesar de su falta de elegancia, su belleza y sus finos rasgos brillan en toda su naturalidad.

Desde muy jóvenes, Berthe y Edma Morisot fueron animadas por sus padres a seguir la carrera de pintoras, hasta el punto de que éstos les construyeron un estudio en el jardín de la casa familiar. En 1864 ambas presentaron sus paisajes en el Salón y en 1865, año en el que este cuadro fue pintado, expusieron otros dos cuadros, que su madre fue a ver con orgullo; a propósito de su visita, comentó: “tuve bastante problema para encontrar los cuadros de Berthe y Edma, los inscritos como segundos. *Chaudron* de Berthe por lo menos se ve ya que no está colgado en la sala donde está el cuadro de Edma, *Pot de fleurs*, que apenas puede verse (...) *Femme* de Berthe está bien iluminado, al menos por la mañana, y no parece mal del todo; vi gente que lo estaba destacando”¹.

La carrera artística de Edma terminó pronto, en 1869, cuando contrajo matrimonio con un oficial de marina. A menudo escribió a su hermana con nostalgia: “Estoy contigo a menudo, mi querida Berthe. En mis pensamientos te sigo por el estudio y deseo poder escapar, aunque sólo sea por un cuarto de hora, para respirar esa atmósfera en la que vivimos durante muchos años”². Berthe fue mucho más sabia a la hora de elegir marido, pues se casó Eugène Manet, pintor aficionado que sería un gran apoyo para la pintora, al animarla a exponer y vender sus obras.

¹ Rouart 1986, p. 24.

² Rouart 1986, p. 32.



BERTHE MORISOT

Retrato de una mujer

1870-1872

Óleo sobre lienzo, 56 x 46,1 cm

The Courtauld Institute Gallery, Londres

Princes Gate Collection

La identidad de la modelo aquí representada permanece desconocida. Tradicionalmente se ha pensado que se trataba de Edma, la hermana de Morisot, puesto que algunos de los rasgos de la modelo, como las cejas arqueadas y el rostro alargado, guardaban cierto parecido con otros retratos que Berthe pintó a su hermana en esa época. Sin embargo, parece poco probable que Morisot pintara a su hermana como si de una dama burguesa se tratara, haciéndola posar de una manera convencional, más propia de un retrato de encargo. Así, los estudiosos de la obra de Morisot han sugerido que la modelo podría ser una amiga de la familia llamada Madame Heude, quien habría querido aprovechar el talento de Morisot como retratista. Como no se ha probado nada todavía, tenemos que conformarnos con la información visual que el propio cuadro nos ofrece. La modelo aparece sentada con las manos cruzadas sobre su regazo. En el dedo anular de la mano derecha lleva un imponente anillo de matrimonio y, quizás como recuerdo del retrato de Berthe pintado por Manet, tiene dos violetas prendidas en el corsé. Si se tratara de Edma, es probable que Morisot hubiera tratado deliberadamente de “conmemorar” su boda con el oficial de marina Adolphe Pontillon, ocurrida en 1869, que la obligó a renunciar a su carrera como pintora. Los primeros años de matrimonio fueron difíciles para Edma, porque poco después de haberse trasladado de París a Lorient, en Bretaña, escribió a Berthe diciendo: “nunca en mi vida te he escrito antes. Por lo tanto, no es una gran sorpresa que estuviera muy triste cuando nos separamos por primera vez. Empiezo a recuperarme un poco, y

espero que mi marido no se de cuenta del vacío que siento sin ti”¹.

Morisot pintó el retrato cuando todavía estaba hechizada por Manet, quien, a su vez, estaba fascinado por Velázquez. Desde su encuentro con Manet en 1868, Morisot había posado para él en varias ocasiones y le había visto trabajar en su estudio. Puede que incluso hubiera visto *Mujer joven en 1866* (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York), un retrato de su modelo favorita, Victorine Meurent, pintado con la misma paleta de beige y marrones, con fuertes y decididos trazos. De hecho, Julie Manet, la hija de Morisot, insinuó mucho más tarde que Manet había intervenido en la realización del retrato², hecho que no es inconcebible si tenemos en cuenta que ya había retocado y “corregido” una obra de Morisot (el retrato de su madre y hermana, realizado en 1869 y presentado en el Salón en 1870) y que el cuadro que nos ocupa pudo haber sido pintado como un ejercicio bajo la supervisión del pintor. No obstante, en 1870 Morisot había empezado a afirmarse como pintora profesional. Aunque familiarizada con la manera de pintar y aplicar el color de Manet, era probablemente capaz de realizar una obra de esta calidad sin la ayuda del pintor. De hecho, al pintar este retrato “a lo Manet”, Morisot demuestra su habilidad para captar la auténtica apariencia de la modelo y, al mismo tiempo, realizar un retrato de gran sensibilidad.

¹ Rouart 1986, p. 32.

² Clairet, Montalant, Rouart 1997, cat. 21.



JEANNE GONZALÈS
Eva Gonzalès en Dieppe

c. 1880

Óleo sobre lienzo, 55,8 x 46,9 cm

Colección William I. Koch, EE.UU.

El talento artístico de Jeanne Gonzalès, una pintora que trabajó siempre a la sombra de su hermana Eva, se encuentra todavía sin explorar y redefinir. De hecho, es posible que muchas de las obras tradicionalmente atribuidas a Eva Gonzalès sean en realidad suyas. Por ejemplo, la autoría de *La planta favorita* [cat. 10] causó confusión entre los críticos debido a que en el catálogo del Salón de 1872 figuraba adjudicada a ambas, Jeanne y Eva. Otro cuadro, *La comida del prisionero* (1890, Colección particular) fue atribuido durante mucho tiempo a Eva y únicamente restituido a Jeanne cuando una marca en su parte posterior confirmó su autoría¹. En realidad, las hermanas trabajaron muy unidas, utilizando prácticamente las mismas técnicas, pintando temas similares, e incluso posando la una para la otra. Después de la muerte de Eva, Jeanne contrajo matrimonio con Henri Guérard y continuó pintando, exponiendo en muchas ocasiones en la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París.

A pesar de que esta obra lleva la firma de Eva Gonzalès en su parte inferior izquierda, así como el sello de su estudio, recientemente ha sido propuesta como obra de su hermana, Jeanne Gonzalès. Esta atribución parece probable si tene-

mos en cuenta que el perfil de la mujer que aparece en el retrato guarda cierto parecido con el de Eva y que la firma ha sido estropeada, presumiblemente para dar a la pintura un valor más alto en el mercado.

En el cuadro, probablemente pintado hacia 1880-1883 cuando la familia Gonzalès estuvo de vacaciones en Dieppe, Jeanne ha representado a Eva sentada junto a una ventana que da al puerto de Dieppe. Su actitud, con la mano colocada sobre su hinchado estómago, sugiere que está embarazada, posiblemente de su hijo Jean-Raymond. Ha puesto la taza de té sobre la mesa y está recostada en un sofá mientras mira el bullicio de las actividades del puerto. Con gran seguridad, Jeanne dibuja los mástiles de los barcos y el humo que sale de un buque de vapor. Hace uso total y absoluto de la luz que entra a raudales por la ventana y cae sobre el vestido blanco de Eva; en éste, fuertes pinceladas crean, a su vez, fuentes de luz que se proyectan desde el vestido.

¹ Sainsaulieu y de Mons 1990, p. 43.



EVA GONZALÈS

La indolencia

1871-1872

Óleo sobre lienzo, 99,5 x 81 cm

Colección Estrellita y Daniel Brodsky

Una muchacha está sentada perezosamente en el alféizar de una ventana y mira vagamente hacia nosotros. Detrás de ella, una cortina descorrida deja ver una habitación, en la que aparece un loro encaramado en lo alto de una jaula.

No está claro si Gonzalès intentó dar un significado simbólico a esta compo-



37. EVA GONZALÈS

L'Indolence, "Le Salon Comique par Hadol". *L'Eclipse*, n° 189, 9 de junio de 1872. Bibliothèque Nationale de France, París © Cliché Bibliothèque Nationale de France, París

sición. ¿Por qué la modelo parece tan apática y tan falta de inspiración? ¿Está esperando a su amante? ¿o ¿son las violetas del alféizar una señal de que éste acaba de marcharse? Puede que haya un mensaje en el hecho de que el loro está fuera de la jaula, mientras ella está sentada distraída. ¿Podría ser una alusión a su deseo de huir de los condicionamientos sociales que la mantienen en casa?

Cuando *La indolencia* se expuso por primera vez en el Salón en 1872, fue elogiada por su realismo e inocente sentimentalismo. Jules Clarétie comentó la semejanza de estilo con la obra del pintor español Francisco de Goya¹, mientras que al novelista Emile Zola le gustó más el naturalismo y la dulzura del cuadro. Zola observó que era "una adorable pintura, mostrando a una muchacha, una figura ingenua vestida de rosa con un pañuelo de muselina castamente anudado al cuello. Es simplemente un dibujo de frescura, de pureza (...) es una virgen descendiendo de una vidriera y pintado por un naturalista de nuestro tiempo"². Un autor satírico de la revista *L'Eclipse*, sin embargo, se imaginó que la modelo había comido tanto que ni siquiera podía quitarse los guantes [fig. 37].

Desde un punto de vista más prosaico, se trata de una obra concebida como un cuadro de estudio, en el que Eva ha utilizado varios objetos para crear una composición. Sabemos que la modelo es su hermana Jeanne, y es bastante probable que el loro, la cortina y el ramo de violetas fueran accesorios de estudio procedentes del amplio surtido que

poseía Manet. Un loro similar aparece, por ejemplo, en el cuadro de Manet *La Guitarrista* (1867-1868, Hill-Stead Museum, Farmington, Conn.); el artista, además, ya había pintado un ramo de violetas similar en 1872 como regalo para Berthe Morisot. La pintura de Gonzalès, sin embargo, guarda más similitud con los primeros cuadros de Manet, como *El niño de las cerezas* (Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa) pintado en 1859, que representa a un niño apoyado igualmente en un alféizar de piedra. También guarda semejanza con *Las burbujas de jabón*, de 1867 (Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa), para el que posó su hijo Léon haciendo burbujas en el alféizar.

El tema de una figura apoyada o sentada en un muro procede de la obra de artistas holandeses del siglo XVII, como Gerrit Dou, así como de la obra del pintor francés del siglo XVIII, Jean-Siméon Chardin (1699-1779). Al comienzo de su carrera, Manet fue un entusiasta estudiante de la pintura holandesa y probablemente animó a Gonzalès a empezar sus estudios, tal como había hecho él. Más que buscar en el cuadro un significado específico, *La indolencia* debe verse, más bien, como un ejercicio académico "a la Manet".

¹ Clarétie 1874, p. 263.

² Zola 1872, p. 2.



EVA GONZALÈS

La planta favorita

1871-1872

Pastel sobre papel, 46 x 38 cm

Colección particular

A lo largo de su carrera Eva Gonzalès realizó gran número de pasteles, que le proporcionaron grandes elogios de la crítica. De las ochenta y cinco obras presentadas en su retrospectiva de 1885, más de veinte eran pasteles, y cuando Théodore Duret contempló *La planta favorita* felicitó a Gonzalès por la forma en que había conseguido dar armonía a la composición: “el conjunto se sostiene en el gris violeta, de gran armonía, la ejecución es excelente”¹. Las delicadas pinceladas y deseo de perfección de la autora hacían recordar a Burty la obra de Rosalba Carriera (1675-1757), la célebre retratista al pastel veneciana (fig. 12).

Para entender este último comentario de Burty es preciso tener en cuenta que, por una parte, Carriera había sido una pintora de pasteles de mucho éxito en su época y que, por otra, era frecuente que la crítica decimonónica tratara de buscar posibles “antepasados” femeninos de las mujeres artistas. En el caso de Burty, se trataba también de situar la técnica de Gonzalès en un cierto contexto pues, como llegó a señalar, jamás había visto nada tan ligero o tan suave con que poder expresar lo que era la esencia de la pintura al pastel. En este sentido, aunque Manet y Degas fueron expertos en la técnica del pastel, siempre le dieron un tratamiento más enérgico, encaminado a reproducir efectos de luz y a sugerir movimiento. Por el contrario, Gonzalès dio a sus pasteles un característico toque femenino, mostrando mujeres en posturas equilibradas, y dando a la ejecución un alto grado de acabado. La atmósfera creada por la pintora a menudo recordaba más al arte rococó francés del siglo

XVIII que a la vida parisina del siglo XIX que tanto interesaba a Degas y Manet.

En *La planta favorita*, que fue expuesta en el Salón de 1872 en compañía de *La indolencia* [cat. 9], Eva muestra su hermana Jeanne regando un planta. Eva nos la presenta en una postura llena de gracia, haciéndole levantar delicadamente la mano derecha para permitir que el agua se vierta en la planta, mientras apoya suavemente su mano izquierda en la cintura. Apenas variando ligeramente la presión de los lápices, Eva es capaz de sugerir la tela del vestido y de la camisa que su hermana lleva puesta, logrando tal perfección en la graduación de los tonos que la crítica, que habitualmente achacaba a la pintora su escasa utilización de los medios tonos, no pudo sino sentirse complacida.

¹ Duret 1885, p. 26.



EVA GONZALÈS

El despertar

c. 1877-1878

Óleo sobre lienzo, 81,5 x 100 cm

Kunsthalle Bremen

Nº inv. 827-1969/28

En esta pintura, Gonzalès nos permite participar en uno de los momentos de mayor intimidad de la vida diaria de una persona, su despertar matutino. Gonzalès retrata a su hermana Jeanne en camión, tumbada en la cama, con la cabeza apoyada en un almohadón. Recurriendo a todos sus recursos artísticos, la pintora capta con éxito la atmósfera de un espacio íntimo, que nosotros podemos contemplar como observadores invisibles que somos. La cortina de la derecha descubre teatralmente la escena delante de nosotros. Con una composición sencilla, Gonzalès muestra al personaje mirando soñadoramente a la derecha. A su lado hay una mesilla de noche y, sobre ella, un vaso con violetas y un libro. Gonzalès baña a su modelo en un mar de lino blanco, variando los tonos y destacando los pliegues y arrugas con pinceladas de color morado. Alrededor de la expresión bellamente modelada de la cara de Jeanne, la orquestación de los colores del cuadro da a la pintura una atmósfera de sosiego.

En tanto que se trata de una de sus más íntimas composiciones, la obra recuerda, en su melancolía, a las primeras pinturas de Gonzalès para el Salón, en particular a *La indolencia* [cat. 9]. Ambas muestran a una mujer en estado pensativo, totalmente aisladas del mundo real. Esta modesta imagen de una mujer despertándose contrasta claramente con otras imágenes similares presentadas por los pintores masculinos de la época, quienes a menudo se concentraban en escenas abiertamente eróticas y conflictivas. Gonzalès pudo haber concebido el cuadro como pareja de una escena similar de Jeanne dormida. Tal yuxtaposición recuerda una de las escenas de “el despertar” o “el acostarse”, populares en la pintura rococó del siglo XVIII.



BERTHE MORISOT

El baño

1885-1886

Óleo sobre lienzo, 91,1 x 72,3 cm

Sterling and Francine Clark Art Institute,
Williamstown, Massachusetts

Nº inv. 1955.926

Entre las obras que Morisot presentó en la octava y última Exposición Impresionista de 1886 estaba esta delicada imagen de una joven arreglándose el cabello. La muchacha es Isabelle Lambert, que por entonces tenía diecisiete años, a quien Morisot había contratado para que posara como modelo, y a quien retratará en diferentes posturas, desde sencillas escenas del aseo diario hasta rituales como salir de la cama. Evocador de sus primeros cuadros de tocador, en especial *El espejo de vestir* [cat. 13], esta obra representa un momento íntimo en la vida de una mujer, parecido a los instantes que Degas buscó captar con una serie de desnudos presentados en la misma exposición impresionista.

La modelo, que ha dejado el cepillo en sus rodillas, alza los brazos para sujetarse el pelo. El delicado ademán de sus manos y su postura, llena de gracia, se suman a la sencillez y naturalidad del conjunto de la composición. Aunque parece mirarnos directamente, también es posible que se mire a sí misma en un espejo que ha quedado fuera de la composición. De hecho, la luz, hecha con difuminados colores pastel claro, podría indicar que la luz que ilumina la escena es en realidad una luz reflejada. Junto a

ella está lo que parece un lavabo azul con grifos dorados. Este azul es el único color intenso del cuadro, el resto son rosas, blancos y morados claros. Para enfocar la figura de Isabelle, Morisot ha pintado un fondo de dibujo entrecruzado, variando el color. Casi abstracto en la forma, empuja a la figura graciosa y femenina hacia adelante.

Puvis de Chavannes, quien indicó a Morisot que había visitado la Exposición Impresionista “para restablecer mi serenidad y purificar mi vista al contemplar sus encantadoras obras”, al observar uno de los cuadros de Isabelle Lambert, comentó: “Entre otros, hay una figura de pie de una bonita joven que reconocí por haberla visto varias veces en su estudio, y que es una maravilla de tonos – su postura es muy provocativa (...) Sutil, muy sutil (...) y también inimitable – que es lo más importante”¹. Cuando este cuadro se expuso más tarde en la exposición retrospectiva de Morisot de 1896, parece que su amigo Claude Monet lo encontró especialmente atractivo y posteriormente lo adquirió para su colección particular.

¹ Rouart 1986, pp. 145-146.



BERTHE MORISOT

El espejo de vestir

1876

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Nº inv. 686

Alrededor de 1876, Morisot pintó una serie de cuadros “de tocador” de los cuales éste es uno de los mejores ejemplos. La obra fue presentada en la tercera Exposición Impresionista de 1877 con el título de *La psyché*, que hace referencia al gran espejo enmarcado, de cuerpo entero, ante el cual la muchacha está admirando su figura y su vestido. Al elegir el título Morisot pudo también haber querido aludir a Psique, amada de Cupido y personaje mitológico que simboliza el alma, que normalmente es representada como una joven con alas de mariposa. Por espíritu y atmósfera, Morisot ha realizado una interpretación contemporánea del mito griego, con Psique ocupándose de sí misma mientras espera la llegada de su amado al anochecer.

La meditación callada e íntima del personaje contrasta con las más provocativas y eróticas representaciones de escenas similares que realizaron otros pintores varones de la época, como Manet. En 1877, Manet pintó *Nana* (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo), una escena de tocador en la que una *cocotte* aparece

empolvándose la cara en presencia de un admirador, que fue aceptada por el Salón de ese año y luego retirada por supuesta indecencia. En su cuadro, Morisot explora el carácter narcisista y vanidoso de su propio sexo, estudiando cuidadosamente los sutiles efectos de la luz que se filtra por la cortina y se refleja, desde el espejo, en el vestido. En total intimidad, lejos de la mirada masculina, la joven contempla su belleza mientras se prueba un vestido. Su cabeza está inclinada hacia adelante, posiblemente una alusión a su pudor y modestia, a diferencia del cuadro de Manet, en el que la modelo mira fijamente al espectador de forma seductora. Quizá en respuesta a la sutileza de la pintura de Morisot, más o menos por la misma época Manet pintó *Ante el espejo* (Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York). De concepción similar al cuadro de Morisot, pues en la obra aparece una mujer vista de espaldas que se mira en el espejo, se trata de una pintura incluso estilísticamente cercana al estilo de la artista y en la que Manet utiliza una paleta de blancos con azules claros, todos ellos aplicados con enorme energía.



EVA GONZALÈS

La camada

1873-1874

Pastel sobre papel, 90 x 72 cm

Musée d'Orsay, París

Nº inv. RF 12.299

Mientras que otra obra de Gonzalès, *Un palco en los Italianos* [cat. 15], fue rechazada por el Salón de 1874, este pastel no sólo fue aceptado sino que recibió muchos elogios. El título, *La camada*, hace referencia a los perritos que pueden verse en una cesta en la parte inferior izquierda. Una joven, posiblemente Jeanne, la hermana de Eva, está sentada en su *boudoir* pero en lugar de iniciar su aseo matutino, mira absorta a los cachorros, contemplando su inocencia. Comparado con *La planta favorita*, en esta obra Gonzalès ha utilizado con más éxito el color del pastel para sugerir sombras y texturas. Por ejemplo, el azul es utilizado para sombrear el blanco del mantel que cubre la mesa, mientras que un azul grisáceo sugiere los pliegues del vestido rosa de la joven. Para representar las manos y darles volumen, la pintora, con pequeños trazos vigorosos, ha aplicado una gran variedad de matices y, si nos alejamos un poco del cuadro, el suave gris del fondo, el diseño floral de la silla y los rosas del vestido, se unen para representar la tierna escena que contemplamos.

Cuando utiliza el pastel Gonzalès es capaz de crear una atmósfera tranquilizadora y suave, que inspiró al crítico Castagnary a comentar de este cuadro: “Es rubio, luminoso y de una armonía totalmente seductora (...) Nada vulgar ni amanerado: la gracia misma en su sencillez y naturalidad”¹. Este estado de auto-ensimismamiento y callada resignación se convertiría en una característica de muchos de los envíos de Gonzalès al Salón.

¹ Castagnary 1874B, p. 2.



EVA GONZALÈS

Un palco en los Italianos

c. 1874

Óleo sobre lienzo, 98 x 130 cm

Musée d'Orsay, París. Donación de Jean

Guérard, hijo de la artista, 1927

Nº inv. RF 2643

Alrededor de 1873-1874, la misma fecha en que Eva Gonzalès empezó a trabajar en esta obra, Manet realizó un pastel sobre lienzo con una escena en un palco en la que Eva Gonzalès y su hijo Léon Leenhoff aparecen posando como aficionados al teatro (fig. 38)¹. Posiblemente como respuesta a este cuadro, Gonzalès pidió a su hermana Jeanne y a Henri Guérard, un amigo de Manet que más tarde llegaría a ser su marido, que posaran para ella en actitud similar. Mientras que la pieza de Manet es un boceto y no llegó a convertirse en cuadro completo, Gonzalès realizó un versión acabada del tema. Jeanne se apoya sobre una barandilla, sujetando los prismáticos con la mano izquierda, mientras que detrás, a su izquierda, Henri Guérard aparece de perfil. Hacia la izquierda de la composición, una cortina en cuya parte inferior hay un ramo de flores proporciona calidad teatral a la escena. A diferencia de Cassatt, quien exploró la idea del espectador siendo observado mientras, a su vez, observa lo que acontece [cat. 16], Gonzalès limita su composición, haciéndola parecer artificial y casi bidimensional. Así, uno tiene la sensación de que los modelos están simplemente posando, como si fueran

gente sentada en un teatro y no auténticos espectadores.

La idea de crear una escena estática, casi claustrofóbica, proviene de Manet, cuyo *El balcón* (1869, Musée d'Orsay, París) [fig. 17] muestra a Berthe Morisot posando para él con la violinista Fanny Claus y el pintor Antoine Guillemet. Aunque los personajes parecen ignorarse, el cuadro de Manet capta un momento real de una forma totalmente nueva. De forma similar, Gonzalès presenta una pieza de estudio respetando las ideas de Manet sobre la forma de concebir intelectualmente una pintura y no tanto siguiendo el método Impresionista de pintar fuera de las limitaciones del estudio, al aire libre.

Debido posiblemente a que la obra era demasiado Manetiana en su concepción, fue rechazada por el jurado del Salón de 1874, que sólo aceptó su pastel *La camada* [cat. 14], completamente distinta en espíritu de *Un palco en los Italianos*, y más próxima a *La indolencia* [cat. 9]. Jules Clarétie, historiador



38. EDOUARD MANET
En un palco, c. 1873-1874. Pastel sobre papel,
57 x 71 cm. Colección particular

de arte y amigo del padre de Eva, al agradecer a éste que le hubiera dado la oportunidad de triunfar, escribió que “el rechazo de este cuadro sólo se explica por la *manetofobia* que se ha apoderado del jurado, sin embargo, no deja de ser la más escandalosa de las injusticias”². El 30 de mayo de 1874, Eva, por indicación de Manet, expuso la pintura en su estudio, en el número 11 de la Place Bréda. Posteriormente, durante el verano, envió el cuadro a una exposición en Gante (Bélgica), donde fue muy bien acogido por su “extraordinaria visión del mundo real”³. Eva volvió a presentar el cuadro en el Salón de 1879, donde fue aceptado. Sin embargo, la reacción de los críticos siguió siendo hostil, y algunos comentaron que el ramo de flores de la parte inferior izquierda recordaba al escandaloso ramo que Manet había incluido en su pintura de una prostituta, *Olympia* (1863, Musée d'Orsay, París), pintado más de diez años antes.

¹ Edouard Manet, *Dans la loge*, 1873-1874, 57 x 71 cm, Colección particular. Ver Rouart y Wildenstein 1975, Tomo 2, p. 8, n. 17.

² Sainsaulieu y de Mons 1990, p. 16.

³ Sainsaulieu y de Mons 1990, p. 16, carta de Camille Lemonnier, director de L'Art Universel en Bruselas.



MARY CASSATT

Mujer con collar de perlas en un palco

1879

Óleo sobre lienzo, 80,2 x 58,2 cm

Philadelphia Museum of Art. Legado de

Charlotte Dorrance Wright

Nº inv. 1978-001-005

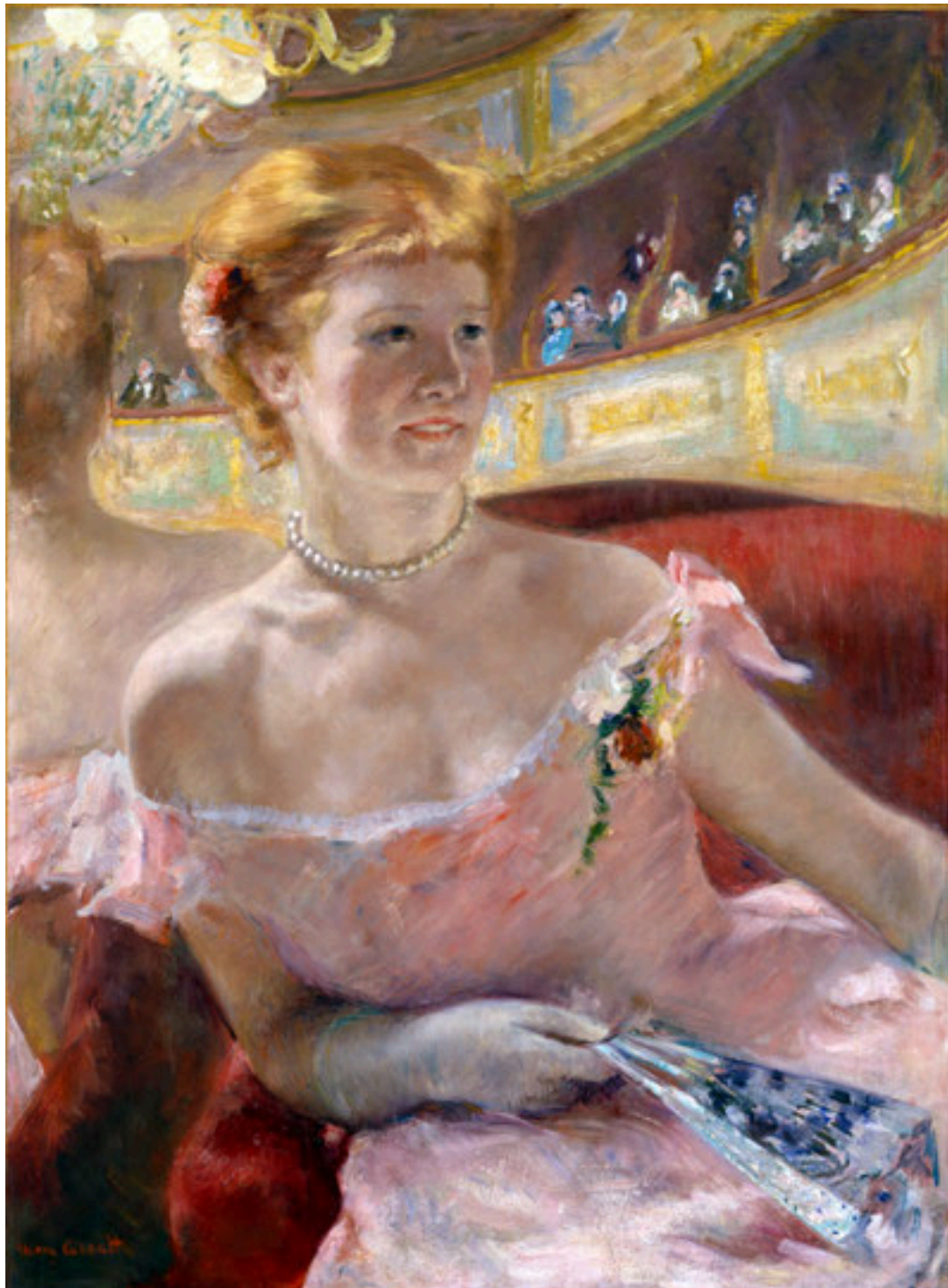
Las escenas en las que aparecían mujeres en palcos de los teatros y la ópera fueron uno de los temas favoritos de los miembros del grupo impresionista, pues les daba la oportunidad de representar a jóvenes damas, bien solas, bien acompañadas por un amigo. En este tipo de escenas, los personajes, a la vez que asisten a la celebración de un espectáculo, se convierten en protagonistas de un acontecimiento social y, entre 1877 y 1880, Cassatt exploró las diversas posibilidades que el tema le ofrecía en óleos, pasteles y grabados. En el cuadro, una joven vestida con un elegante traje de noche permanece sentada frente a un espejo que refleja la sala de un teatro o de la ópera, brillantemente iluminada. A lo lejos, en otros palcos, otros espectadores observan lo que acontece abajo. Uno de ellos, un hombre vestido con esmoquin, dirige sus prismáticos hacia la modelo, quizá para admirar su belleza. Este juego visual en cual la modelo es observada, al mismo tiempo que por nosotros, espectadores del cuadro, por otra persona de éste, había sido popularizado por Manet, Degas y Renoir como forma de representar la vida contemporánea. Degas, especialmente, estaba fascinado con los efectos de la iluminación artificial, que exploró en sus pasteles de la vida nocturna parisina.

En las décadas de 1860 y 1870, los avances tecnológicos hicieron, literalmente, brillar a París. Primero el gas y, más tarde, la luz eléctrica, iluminaron calles e interiores, aumentando las posibilidades de diversión nocturna, entre las cuales el teatro era probablemente la más popular de todas, pues en ningún otro sitio podía encontrarse tal desmesurado despliegue de luz,

color, adornos y extravagancia: la luz de gas, visible en la esquina superior izquierda del cuadro, creaba formas oscilantes y dramáticas; el escenario estaba iluminado con “candilejas” (óxido de calcio calentado hasta hacerse luz incandescente) que despedían una fuerte luz blanca. A diferencia de los teatros actuales, las luces nunca se apagaban del todo y, como observaba un espectador de la época, “la araña de gas, magnífica, brillaba como un sol (...) (sobre) resplandecientes vestidos (y) personas charlando animadamente”¹. En *Mujer con collar de perlas en un palco*, Cassatt yuxtapone matices intensos y cálidos para sugerir el lujo y la elegancia. El rojo de la tapicería, el rosa del vestido, y los amarillos y marrones del pelo de la joven están acentuados por el dorado y verde del fondo.

El cuadro se expuso en 1879, en la cuarta Exposición Impresionista, en la cual Cassatt participó a invitación de Degas. Esta exposición marcaría el debut de Cassatt con el grupo Impresionista, y tuvo gran trascendencia en su carrera, pues la ayudaría a buscar nuevos caminos y formas de expresión artística. Los cuadros fueron expuestos en una sala exclusivamente dedicada a la pintora americana y cerca de los envíos de Degas, que se presentaban en una sala contigua. Esta privilegiada situación le permitió confrontar sus obras con las de los artistas varones más importantes de su tiempo. Cassatt vendió dos cuadros en la exposición, entre ellos éste, que fue comprado por Alexis Rouart.

¹ Chicago-Washington-Boston 1998-1999, p. 46.



MARY CASSATT

Mujer de pie, con un abanico

1878-1879

Tempera sobre lienzo, 128,6 x 72 cm

Colección particular

En una habitación iluminada por una luz proyectada desde detrás de algún tipo de pantalla, Cassatt presenta la figura de una mujer que va a sentarse en un sofá que se encuentra a su espalda. Cassatt capta el instante en que, antes de sentarse, la modelo se recoge el vestido y mira hacia atrás en una postura llena de gracia, con el torso ligeramente inclinado hacia delante, creando una curva a lo largo de su cuerpo. En su mano derecha lleva un abanico. Todo en la obra evoca a los grabados japoneses: la sencillez del motivo, los sintéticos bloques de color, el verde manzana del vestido enfrentado al rojo rosáceo del suelo, e incluso los tonos azulados del fondo.

Cassatt pudo haber aprendido de Degas la técnica de la pintura al temple, pues en la Exposición Impresionista de 1879 el pintor presentó una obra realizada con esa técnica titulada *Ensayo de decoración*. Por entonces Degas y otros contemporáneos suyos experimentaban con diversos tipos de pintura decorativa con la esperanza de vender estas obras como adorno para interiores. Parece que Cassatt estaba haciendo lo mismo. Esta pintura que, algo inusual en ella, es de gran tamaño y de formato vertical, es su única obra al temple conocida. La pintora parece haber disfrutado con los efectos secos que produce esta técnica, tratando toscamente el pigmento y simplificando tanto el modelado de la figura como de lo que la rodea.



MARIE BRACQUEMOND

Mujer con sombrilla

1880

Acuarela sobre papel, 35,5 x 25,5 cm

Colección particular



39. MARIE BRACQUEMOND
Las Tres Gracias, 1880. Óleo sobre lienzo,
 137 x 88 cm. Mairie de Chemillé, Francia

Esta acuarela de brillantes colores, casi translúcida, fue realizada en 1880 como preparación para una composición de gran escala conocida como *Las Tres Gracias* [fig. 39], en la actualidad perteneciente al ayuntamiento de Chemillé (Maine y Loiret). Se han conservado sólo dos estudios previos de la obra, un boceto al óleo con la gran composición final, y este estudio en acuarela de la figura más alejada de la izquierda. Bracquemond realizó la obra final dos años después de la presentación, en la Exposición Internacional de 1878, de su mosaico *Las Musas de las Artes*, en el que aparecen diversas mujeres de la época personificando a las artes liberales. A su vez, en *Las Tres Gracias*, Bracquemond adaptó las figuras clásicas para expresar temas femeninos contemporáneos. Así, en lugar de representar a Las Tres Gracias desnudas, tal como lo habría hecho un artista clásico, Bracquemond las presenta vestidas a la última moda. Revistas de 1880, como *La Mode Illustrée*, muestran mujeres con similares vestidos *à volant*, con una prolongación alrededor de la cintura para acentuar la redondez femenina, así como un *corsage* que sube hasta el cuello.

Para el hijo de Bracquemond, Pierre, esta obra marca una nueva etapa en el desarrollo del estilo impresionista de Marie: “Ella soñaba con composiciones más grandes, y concibió las tres modernas Gracias, para lo cual realizó un hermoso dibujo al carbón; también hizo bellos bocetos, con una paleta audaz aunque delicada”¹. En lo que al proceso de creación y preparación de sus obras se refiere, Bracquemond siguió siendo una tradicionalista, realizando previamente meticulosos y detallados estudios. En el caso de la obra que nos ocupa, es probable que en la acuarela encontrara una mayor facilidad para explorar diferentes tonos de color y variaciones de luz, antes de empezar a trabajar el lienzo al óleo.

¹ Ann Arbor 1979-1980, p. 66.



MARY CASSATT
Retrato de Madame J

c.1880

Óleo sobre lienzo, 80,6 x 64,6 cm

The Peabody Art Collection. Cortesía de
 The Maryland Commission on Artistic
 Property of the Maryland State Archives,
 en préstamo a The Baltimore Museum of Art

El cuadro, que fue presentado en la Exposición Impresionista de 1880 con su actual título, fue descrito por un crítico como una “obrita picante”²⁰. Al ocultar el nombre de su modelo, Cassatt nos obliga a concentrarnos en su status social de mujer elegante a punto de acudir a un acto social. El sombrero, con velo de encaje negro, ala levantada y copa alta, coronado por un pájaro disecado, guarda un extraordinario parecido con uno presentado en 1884 en la revista de moda *Le Moniteur de la Mode*²¹. Como en 1893 observó el crítico de arte André Mellériot, “Miss Cassatt conoce y entiende a las damas de sociedad – puesto que ella mismo lo es. Sabe expresarlas y representarlas con extraordinario éxito y exacta precisión, debido a su naturaleza artística.”²².

La moda por los objetos japoneses dio como resultado una proliferación de abanicos en las pinturas impresionistas e incluso un gran número de artistas, entre ellos Degas, Fantin-Latour, Morisot y Pissarro, se inspiraron en prototipos orientales y pintaron composiciones en forma de abanico. A menudo estas obras se colgaban en la pared como si fueran cuadros, tal como puede verse aquí en el diseño de un abanico que cuelga en la pared, detrás de la modelo: el diseño es de Degas y fue adquirido por Cassatt al propio pintor en 1879; con el tiempo, Cassatt lo vendió a la señora Havemeyer, coleccionista y amiga suya, junto con otras obras de Degas que Cassatt había ayudado a conseguir y que, en la actualidad, forman el núcleo de la importante colección de obras de Degas que posee el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. El abanico, pintado a la acuarela

con plata y oro sobre seda, muestra a unas bailarinas charlando entre ellas. Más que un simple objeto decorativo, el abanico puede verse como un símbolo de la relación profesional de Cassatt y Degas, y de su conexión con el panorama artístico de la época.

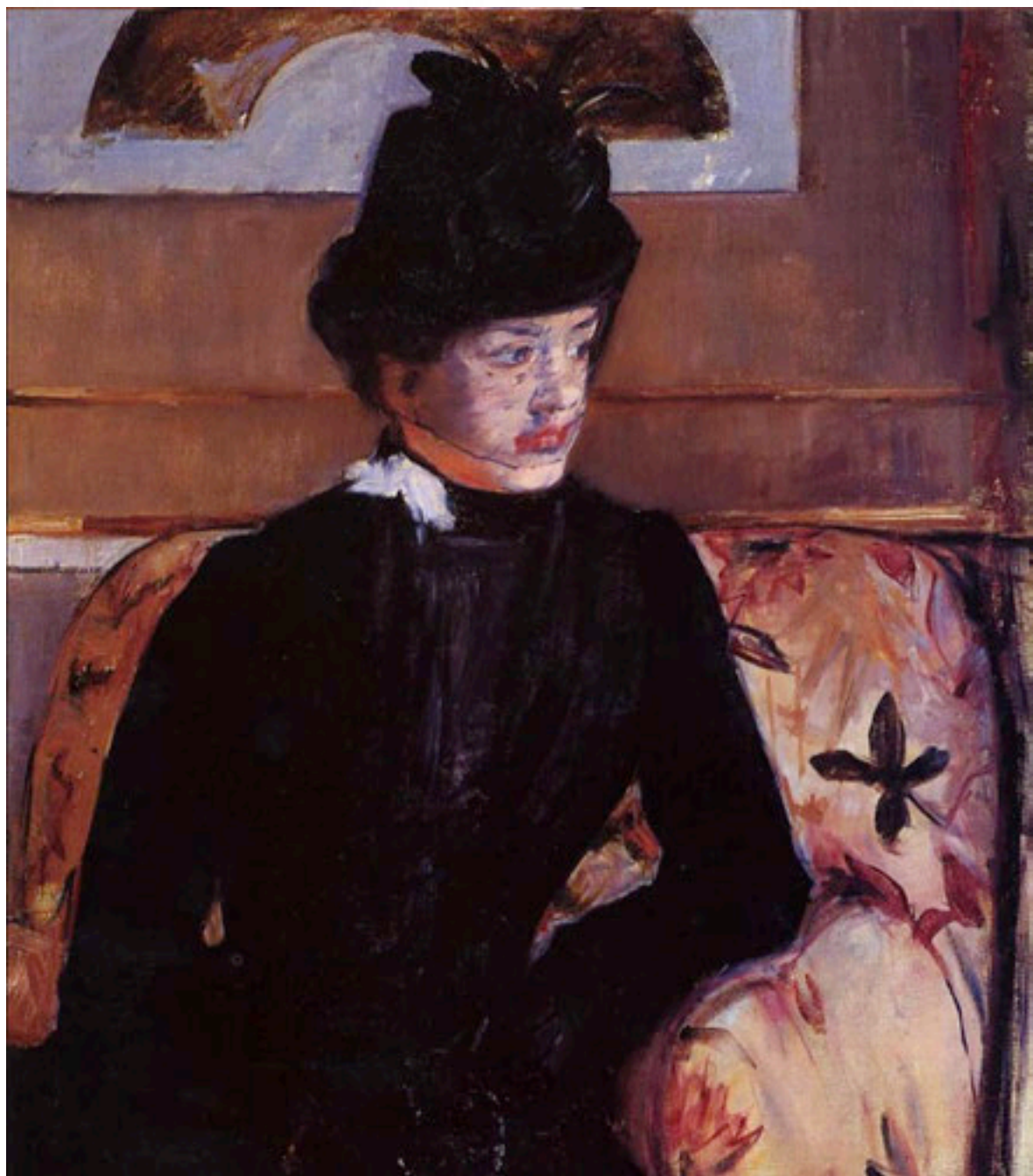
Además del interés por lo japonés, Cassatt hace también alusión a otra moda de la época, el *revival* Rococó. Así, la modelo está sentada en lo que ha sido identificado como un sofá “Maria Antonieta”, un sillón bajo ricamente tapizado con motivos florales que evoca el naturalismo y la ligereza de los modelos del siglo XVIII. La decoración floral, realizada por Mary Cassatt de forma rápida con rojos carmín y negros, contrasta con el negro profundo del vestido de la modelo. Para dar forma a la figura, Cassatt perfila con azul su brazo izquierdo y parte del corpiño.

El hecho de que la obra lleve el nombre de *Madame J* ha llevado a pensar la retratada fuera la modelo Eugenia Carter Cassatt (1855-1929), a quien se conocía como “Jennie”, a la sazón esposa de Joseph Gardner Cassatt, el hermano menor de Mary. Sin embargo, esto es poco probable ya que la pareja, recién casada en las fechas en que se pinta este cuadro, sólo visitó París en 1883, única fecha, por tanto, en que Cassatt podría haberlo realizado.

²⁰ Silvestre 1880, pp. 262-264.

²¹ Chicago-Washington-Boston 1998-1999, p. 57.

²² Durand-Ruel 1893, p.2.



BERTHE MORISOT

Retrato de Mme. Boursier y su hija

1873

Óleo sobre lienzo, 74 x 52 cm

Brooklyn Museum of Art,

Museum Collection Fund

Nº inv. 29.30

Este retrato íntimo de madame Boursier y de su hija fue probablemente pintado mientras Morisot veraneaba con la familia de Edma en Fécamp (Normandía).

Lucien Boursier, el marido de la retratada, era pariente del padre de Morisot, y firmó como testigo en la partida de defunción de éste, el 24 de enero de 1874, donde se le menciona como “sobrino de treinta y un años de edad e inspector general de la compañía del gas, con residencia en rue de la Tour, París”. Durante su estancia en Fécamp, Morisot también pintó a madame Boursier sentada en una terraza, con una vista de la estación balnearia en la que se encontraban. Sin embargo, en el cuadro que aquí nos ocupa ha optado por realizar una escena más hogareña, presentando a madame Boursier y a su hija sentadas en un sofá del salón, con lo que parece ser un piano o un armario de madera al fondo, sobre el que aparecen un espejo y

un jarrón. En la obra, una madre relativamente joven nos mira mientras su hija posa con paciencia, cogiendo cariñosamente la mano de su madre. La seguridad con que Morisot aplica la pintura, y la brillantez de su paleta demuestran que la artista estaba comenzando a escapar de la influencia de Manet.

Se trata de uno de los primeros cuadros que vendió Morisot. Por medio del marchante Durand-Ruel, en junio de 1873 fue vendido por ochocientos francos al artista belga Alfred Stevens¹, amigo de la familia Morisot. Stevens, retratista de la sociedad de la época, se sintió probablemente atraído por la sencillez y directa composición, así como por la tierna relación entre la madre y la niña.

¹ Stuckey y Scott 1987, p. 57, nota 140.



MARY CASSATT

Caricia maternal

c. 1896

Óleo sobre lienzo, 38 x 54 cm

Philadelphia Museum of Art.

Donación de Aaron Carpenter

Nº inv. 1970-075-002

En lugar de recurrir al sentimentalismo al tratar las escenas de maternidad, como hacían algunos de sus contemporáneos, Cassatt nos ofrece siempre una visión a la vez directa y natural. Se trata de una cualidad evidente si comparamos sus obras con las de otros artistas masculinos de la época, como Alfred Stevens (1828-1906), cuya *Joven Madre*, pintada a mediados de la década de 1860, muestra a una mujer con un niño dormido en una cama sobre la que aparece un crucifijo; Stevens incorpora también a la escena una campanilla para llamar a los criados: con estos objetos Stevens introduce alusiones a la clase social y a la religión de los personajes, aspectos totalmente ausentes en las composiciones de Cassatt. En su lugar, la pintora se concentra exclusivamente en la relación entre madre e hijo. En esta obra, al hacer el jardín del fondo ligeramente nebuloso, utilizando tonos de verde que sugieren el juego de luces y sombras, acerca las figuras de la madre y el niño, que quedan así completamente enfocadas.

Para ser alguien que no tuvo hijos, la fascinación de Cassatt por las escenas de maternidad puede parecer sorprendente. ¿Reflejaban su deseo de tener hijos?, ¿o fue una forma de expresar su feminidad y de mantener contacto con el mundo

femenino, aún cuando profesionalmente estuviera vinculada a un grupo dominado por hombres? Aunque es probable que Cassatt utilizara modelos infantiles, también estuvo en contacto con niños a través de sus amigos y familiares más cercanos. Su hermano Alexander, por ejemplo, tenía varios hijos y cuando en 1880 fue a visitarla con su familia Cassatt se mostró encantada de retratarles. Como artista impresionista, registró escenas domésticas de la forma más directa posible.

Teniendo en cuenta su formación histórica, Cassatt también pudo haber estado interesada en modernizar y secularizar posturas y actitudes encontradas en las representaciones de la Virgen y el Niño realizadas, en pintura y en escultura, por los Maestros Antiguos. La idea de dotar a la maternidad de la santidad tradicionalmente asociada a la Virgen María fue común en Francia durante el siglo XIX. La Virgen, tradicionalmente vista como intermediaria ante Cristo, llegó a convertirse en el Ideal de Madre, en la imagen perfecta de lo femenino y en modelo para todas las mujeres. Aparte de las obras que Cassatt pudo haber visto en el Louvre, sus viajes a Italia le permitieron seguramente familiarizarse con pintores como Botticelli, Rafael y Correggio, cuyas obras estudió en profundidad. En esta pintura, los tonos de color carne y los rasgos regordetes del niño recuerdan vagamente a la obra de Rubens, que habría tenido ocasión de conocer durante sus visitas al Louvre, al Prado y durante un viaje por Bélgica.

En cualquier caso, lo que es cierto es que a Cassatt le gustaba pintar lo que tenía delante. Aunque pudo haber preparado e idealizado alguna de las posturas de sus modelos, utilizando su formación histórica, la pintora fue capaz de infundir intimidad y naturalidad a sus escenas de maternidad. Muchas de sus composiciones sugieren que también le interesó la relación afectuosa entre niños y adultos, y la crítica de su época rápidamente se dio cuenta de su talento para captar estos efectos. Así, cuando Joris Karl Huysmans vió sus maternidades en la Exposición Impresionista de 1881, quedó impresionado por su “delicada ternura totalmente encantadora” y por su “profunda sensación de intimidad”. De hecho, los cuadros de Cassatt le hicieron pensar que sólo las mujeres eran capaces de pintar escenas de infancia de esa manera, puesto que los hombres, a menos que fueran “especialmente sensibles”, podrían estropearlo porque “sus dedos son demasiado grandes como para no dejar una marca tosca y torpe”¹. Quizá, como mujer, Cassatt era consciente de esta facilidad y eligió sobresalir en el arte de representar la infancia como forma de expresar su feminidad.

¹ Huysmans 1883, pp. 225-227.



BERTHE MORISOT

La toilette nocturna

1886

Óleo sobre lienzo, 82 x 70 cm

Frye Art Museum, Seattle, Washington

Nº inv. 1982.7

Morisot recrea aquí el ritual nocturno de asear y preparar a un niño para irse a la cama. En esta ocasión no ha empleado a su hija Julie como modelo, sino a una amiguita de ésta, Marthe Givaudan. Ese mismo año pintó a las dos niñas jugando con agua en la maceta que aparece en *Julie Manet con una muñeca* [cat. 54].

Aquí muestra a la doncella alemana de Julie poniendole el camisón a Marthe Givaudan. La niña, muy seria, nos mira, esperando pacientemente a que la niñera le abroche los botones. Morisot ha aprovechado la luz que emana del camisón blanco de la niña para hacer contrastar la energía de la jovencita con la niñera, cuyo aire maduro y severo acentúa su vestido oscuro. Las indicaciones de que nos encontramos en un *boudoir* vienen sugeridas por la jarra y la palangana, que apenas pueden percibirse a la izquierda.



MARY CASSATT

Mujer sentada con un niño en sus brazos

c. 1890

Óleo sobre lienzo, 81 x 65,5 cm
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Aportación de la Diputación Foral de Bizkaia en 1920
 N° inv. 82/25



40. MARY CASSATT

Mujer a punto de bañar a su hijo adormilado, 1880
 Óleo sobre lienzo, 100,3 x 65,8 cm. Los Angeles
 County Museum of Art. Legado de Mrs. Fred
 Hathaway Bixby. N° M.62.8.14.
 © 2001 Museum Associates/LACMA.

Admirable por la intimidad y la quietud que desprende, en el cuadro un bebé de corta edad, posiblemente una niña, nos mira mientras descansa en brazos de su madre. Ésta, de espaldas a nosotros, le está preparando el baño con la mano derecha. Detrás, a la izquierda, hay una gran palangana con una jarra dentro.

Si comparamos la obra con otras escenas de maternidad de Cassatt, nos encontramos ante una pintura única por su composición innovadora y “moderna”. El respaldo de la silla, que ocupa la parte inferior derecha del lienzo, ha sido pintado con pinceladas fuertes y decididas, dejando a veces que se transparente el fondo. El cuerpo del bebé, por el contrario, está pintado meticulosamente y con gran cuidado, y para dar un efecto terso y escultórico a la piel, Cassatt ha utilizado el pincel de tal forma que su movimiento sigue las curvas del cuerpo del niño, utilizando blancos, rosas y azules suaves para dar volumen al físico regordete del bebé. En contraste con el grupo “escultórico” del primer plano, el fondo está pintado en azules grisáceos y marrones oscuros que empujan a la figura de la madre y el niño fuera del lienzo, hacia el espacio del espectador.

Cassatt raras veces realizaba dibujos preparatorios para sus obras y es poco probable que lo hiciera en este caso, especialmente si la pintura se examina desde cerca. La posición del pie izquierdo del bebé, por ejemplo, ha sido variada muchas veces. Con el fin de dar estructura e idea de perspectiva al brazo izquierdo de la madre, Cassatt ha dibujado una línea

azul a lo largo de la manga blanca. Este laborioso “montaje” visual, este procedimiento de recortar partes y de simplificar aspectos de la composición, indica cuán crítica era Cassatt consigo misma. Indica también que pintaba *alla prima*, aplicando los colores directamente sobre el fondo preparado, en el que previamente existían sólo unas rápidas indicaciones de contornos que la pintora reforzaba más tarde. Este método de “construir” sus composiciones directamente en el lienzo refleja la influencia de Degas, partidario de las composiciones claras y que, cuando pintaba, constantemente revisaba sus ideas. Sin embargo, el estudio de las pinturas de los grandes maestros antiguos, en particular Ticiano y Velázquez, famosos por pintar directamente en el lienzo y hacer cambios según trabajaban, pudo haber determinado también la manera de pintar de Cassatt, su preferencia por una forma de trabajo tan directa.

En contraste con otras escenas de maternidad anteriores, como su *Mujer a punto de bañar a su hijo adormilado* (1880) [fig. 40], en *Mujer sentada con un niño en sus brazos* prescinde de la perspectiva en favor de una composición casi bidimensional hecha de volúmenes y formas superpuestas, y en la cual el respaldo de la silla ocupa casi la mitad del área total. Este tratamiento del espacio, casi abstracto, puede explicarse por el impacto que el arte japonés produjo en Cassatt, impulsándola a adoptar un enfoque bidimensional y a simplificar las composiciones con fuertes contornos y bloques de color.



MARY CASSATT Y EL GRABADO



41. KATSHUSHIKA HOKUSAI
Cortesana durmiendo, siglo XIX. Grabado en madera, 21 x 18 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao. N° inv 82/758. © Museo de Bellas Artes de Bilbao

El encuentro de Mary Cassatt y Edgar Degas en 1877 despertó en la pintora americana un interés por el grabado como forma de expresión artística. En 1879, a su regreso de un viaje de tres meses por los Alpes, Cassatt supo que Degas, Camille Pissarro y Félix Bracquemond se encontraban preparando el lanzamiento de una nueva revista, *Le Jour et la nuit*, que iba a incluir críticas de arte y grabados originales. Aunque la revista nunca llegó a ver la luz, Cassatt realizó una serie de complejos grabados en los que combinaba las técnicas del aguafuerte, la aguainta y

la punta seca, que luego presentaría en la Exposición Impresionista de 1880. En los años siguientes, a menudo trabajando a partir de las composiciones de sus pinturas al óleo, sobre todo de las relacionadas con el teatro, se convirtió en una experta en lo que para ella era un nuevo medio técnico, experimentando nuevas técnicas con Degas y Pissarro, y consiguiendo unos efectos que más tarde serían definidos como “el impresionismo en blanco y negro”¹. Según Segard, quien entrevistó a la artista en 1913, cuando trabajaba en su biografía, Cassatt decidió centrarse en el

grabado como medio de perfeccionar sus técnicas de dibujo, pues carecía de formación académica en esa materia. A finales de la década de 1880 empezó a utilizar el grabado a punta seca para conseguir el efecto libre y elegante que vemos en uno de los grabados mostrados en esta exposición, *La caricia* (c. 1891) [cat. 24]. Como es sabido, el proceso de grabado a punta seca implica rayar directamente la plancha de cobre con una herramienta de punta muy fina de diamante u otro material de gran dureza. Se trata de un método menos engorroso que el grabado al aguafuerte, que utiliza ácido para crear la impresión en la plancha, pero más lento y laborioso.

La aportación más original de Cassatt al campo del grabado es la serie de dieciocho estampas en color realizadas a partir de 1890 tras visitar la exposición de artes gráficas japonesas celebrada ese año en la Ecole des Beaux-Arts. Cassatt se interesó sobre todo por las obras del maestro japonés del siglo dieciocho Kitagawa Utamaro y por la de sus discípulos Katsushika Hokusai, Kikukawa Eizan y Utagawa Tokokuni. Estos artistas, algunas de cuyas obras forman parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, habían representado a cortesanas lavándose, vistiéndose, peinándose, bañando a los niños y bebiendo té [figs. 41,42 y 43], explorando los estados de ánimo de las mujeres a través de sus poses, sus gestos, o de los colores y dibujos de sus ropas. Los grabados de Utamaro, conocido sobre todo por su serie *Doce horas en el Palacio del Placer de Yoshiwara*, no sólo sirvieron de modelo a Cassatt para realizar sus propias series, sino que le proporcionaron también nuevos temas, métodos de composición



42. KIKUZAWA EIZAN

Una cortesana imitando los gestos de una zorra, siglo XIX. Grabado en madera, Obán 36 x 26 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao. N° inv 82/742.

© Museo de Bellas Artes de Bilbao

y combinaciones de color. En una carta a Berthe Morisot, Cassatt mostraba su entusiasmo por los grabados japoneses expuestos en la Ecole de Beaux-Arts: “En serio, no debes perdértelo. Tú que quieres hacer grabados en color, no puedes imaginarte algo tan bello. Sueño con ellos y no pienso en otra cosa que en el color sobre la plancha de cobre”². Cassatt incluso decoró su casa con porcelana azul y blanca, grabados y biom-

bos japoneses y, tras visitar varias veces la exposición, empezó a realizar su propia serie de diez grabados en color “de estilo japonés”, nueve de los cuales pueden verse en esta exposición [cats. 25-33]. La pintora se inspiró no sólo en la linealidad de las composiciones y en las sugerentes combinaciones de colores de los grabados japoneses, sino también en su tema dominante: la vida y las actividades cotidianas de las mujeres.

Por su innovadora técnica, la serie representa una importante contribución al arte del grabado. Utilizando una técnica mixta de aguatinta, aguafuerte y punta seca, Cassatt tuvo que entintar varias veces a mano las planchas antes de conseguir el efecto deseado. El 9 de junio de 1891, en una carta al coleccionista americano Samuel Avery, escribía a propósito de su técnica de grabado: “Mi método es sencillo. Hago un esbozo a punta seca en una plancha y luego lo transfiero a otras dos planchas, nunca hago más de tres planchas para cada prueba. Después pongo aguainta donde se va a imprimir el color; el color se pinta en la plancha tal y como va a aparecer en la prueba...”³.

Detrás de este método aparentemente sencillo se encontraba un trabajo previo de semanas, durante las cuales Cassatt preparaba y grababa pruebas de cada uno de los grabados, cambiaba las combinaciones de color, modificaba los bocetos a punta seca e imprimía a mano los ejemplares. Normalmente trabajaba sola y utilizaba su propia prensa, pero para aplicar la base de aguainta y para imprimir los grabados definitivos necesitaba ayuda, ya que la operación requería la reproducción exacta de las imágenes de cada plancha. Fue Félix Bracquemond quien le presentó al impresor M. Leroy, que ayudaría a Cassatt a perfeccionar su técnica de impresión. Juntos realizarían un trabajo que muestra una excelente comprensión de las cualidades complementarias de las estéticas de Oriente y Occidente.

Las escenas de interior, las elegantes mujeres y los elementos ornamentales que Cassatt incluye en estos grabados ponen de manifiesto su adaptación y transfor-



43. UTAGAWA TOKOYUNI

La poetisa Ono-No-Konamachi bajo la lluvia, mediados del siglo XIX.

Grabado en madera, Obán 39 x 25 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Nº inv 82/760. © Museo de Bellas Artes de Bilbao

mación del vocabulario del *Japonisme*. En 1891, cuando fueron expuestos en la galería Durand-Ruel de París, el titulado *El baño de niño – Intento de imitación del grabado japonés* era el primero que aparecía en el catálogo. Es el más logrado de sus imitaciones del grabado japonés, como la propia pintora reconocía en 1908 en una carta a Frank Weitenkamp, conservador de grabado de la Biblioteca Pública de Nueva York: “Abandoné el grabado poco después de la primera plan-

cha e intenté recrear la atmósfera”⁴. Se trata del único grabado que no presenta connotaciones “occidentales”: coloreado con dos colores primarios, el azul y el amarillo, su diseño es simple y la cabeza de la madre tiene un claro aire japonés.

En los nueve grabados restantes Cassatt realiza una sutil fusión de los estilos de vida japonés y occidental de su época. Los personajes aparecen concentrados en sus tareas cotidianas, por la

mañana realizando recados, por la tarde visitas, de noche asistiendo a reuniones sociales, o sorprendidos en su *toilette*. Para hacerlas más contemporáneas, Cassatt introduce una serie de detalles que nos recuerdan a nuestra cultura. Por ejemplo, en *La carta* [cat. 28], aparece un escritorio que pertenecía a la propia Cassatt, y que nos recuerda la extensa correspondencia que mantenía con su familia y sus amigos. En *Muchacha probándose un vestido* [cat. 29], *Caricia maternal* [cat. 31] y *Estudio*, también conocido como *El peinado* [cat. 33], refleja con brillantez tanto la elegante vida mundana como la existencia doméstica de sus modelos. El personaje femenino que vemos probándose un vestido en *Muchacha probándose un vestido* es el mismo que aparece agarrando una cinia en el cuadro de Cassatt *Ensueño*, 1891-1892 (National Gallery of Art, Washington, D.C.).

Todos los grabados de esta serie están ambientados en interiores, salvo uno, *Interior de un tranvía cruzando un puente* [cat. 27], en el que nos muestra a una señora acompañada de su doncella y su hijo cruzando el río Sena en el tranvía. Al fondo se ve un puente y, a la izquierda, el río y sus orillas arboladas. Aunque se trata de una composición de exterior, está ambientada en un entorno cerrado y compacto que recuerda a un espacio interior. Además, forma parte de la misma secuencia de actividades cotidianas que recogen otros grabados

de Cassatt más centrados en las escenas domésticas, a los que sirve de complemento.

Estos grabados se expusieron por primera vez en 1891, en la galería Durand-Ruel de París, junto a algunas de las pinturas y pasteles de Cassatt. Para su comercialización se imprimieron 10 de los grabados, en una tirada de 25 ejemplares, y algunos museos y coleccionistas particulares, como los Havemeyers, adquirieron la serie completa. Tras esta primera experiencia, Cassatt realizó algunos grabados más en 1893 y 1895, tres de los cuales pueden verse en la exposición: *Recogiendo fruta*, *La lección de banjo* y *La comida de los patos* [cats. 34, 35 y 36]. Se trata de grabados realizados a partir de composiciones que previamente ha empleado en algunas de sus pinturas. *Recogiendo fruta* (c. 1893) y *La lección de banjo* (1893), por ejemplo, están relacionados con el mural *Mujer moderna*, realizado para el Woman's Building de la Exposición Internacional de Columbia, celebrada en Chicago 1893. Aunque el mural ha desaparecido y se conoce sólo a través de reproducciones, su diseño e iconografía recuerdan a la de sus grabados. Algunas de las mujeres aparecen “recogiendo los frutos del conocimiento y de la ciencia”, otras de pie o sentadas en torno a una niña que toca el banjo, que parece ser una alegoría de la Música⁵.

Su grabado *La comida de los patos* (c. 1895) parte de las pinturas de tema bucólico que Cassatt realiza en torno a 1895, y especialmente de *Verano* (Armand Hammer Foundation, Los Angeles, California). En sus últimos grabados, como *Bajo el castaño* [cat. 37], puede verse claramente cómo el diseño y el dibujo son cada vez más occidentales, a pesar de seguir manteniendo los colores vivos y el diseño abstracto. Los rasgos y la piel del niño y de la madre están modelados con más detalle, con un trabajo más concienzudo de punta seca.

NOTAS

- 1 Según Barbara Shapiro. Citado en Chicago-Washington-Boston 1998-1999, p. 120.
- 2 Matthews 1984, p. 215.
- 3 Cassatt a Samuel P. Avery, 9 de junio de 1891, en Mathews 1984, p. 221.
- 4 Cita sacada de Spassky 1985, p. 631.
- 5 Cassatt a Bertha Palmer, 11 de octubre, 1892, en Mathews 1984, p. 238.



MARY CASSATT

La caricia

c. 1891

Punta seca y aguatinta sobre papel, 26 x 19 cm

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, París

Nº inv. BAA 16



MARY CASSATT

El baño del niño

1890

Punta seca y aguatinata sobre papel, 31,2 x 25 cm

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, París

Nº inv. BAA 1b



MARY CASSATT

La lámpara

1890-1891

Punta seca y aguatinata sobre papel, 32 x 35,3 cm

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, París

Nº inv. BAA 2



MARY CASSATT

Interior de un tranvía cruzando un puente

1890-1891

Punta seca y aguatinata sobre papel, 43,8 x 30,3 cm

Bibliothèque Nationale de France, París

Nº inv. B 145-4



MARY CASSATT

La carta

1890-1891

Punta seca y aguatinta sobre papel, 34,4 x 22,6 cm

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, París

Nº inv. BAA 4



MARY CASSATT

Muchacha probándose un vestido

1890-1891

Punta seca y aguatinata sobre papel, 42,3 x 31,3 cm

Bibliothèque Nationale de France, París

N° inv. B 147-5



MARY CASSATT

Mujer arreglándose

1890-1891

Punta seca y aguatinata sobre papel, 43,3 x 30,5 cm

Bibliothèque Nationale de France, París

Nº inv. B 148-5



MARY CASSATT

Caricia maternal

1890-1891

Punta seca y aguatinta sobre papel, 36,7 x 26,8 cm

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, Paris

N° inv. BAA 6



MARY CASSATT

La visita (La hora del té)

1890-1891

Punta seca y aguatinta sobre papel, 34,7 x 26,7 cm

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, París

Nº inv. BAA 7



MARY CASSATT
Estudio (El peinado)

1890-1891

Punta seca y aguatinata sobre papel, 43,5 x 30,4 cm

Bibliothèque Nationale de France, París

Nº inv. B 152-4



MARY CASSATT

Recogiendo fruta

c. 1893

Punta seca y aguatinta sobre papel, 42,5 x 29,8 cm

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, París

Nº inv. BAA 8b



MARY CASSATT

La lección de banjo

1893

Punta seca y aguafuente sobre papel, 29,5 x 24,7 cm

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, París

Nº inv. BAA 9b



MARY CASSATT
La comida de los patos

c.1895

Punta seca y aguainta sobre papel, 29,5 x 39,3 cm

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, París

Nº inv. BAA 13



MARY CASSATT

Bajo el castaño

1896-1897

Punta seca y aguatinta sobre papel, 40,3 x 28,7 cm

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, París

Nº inv. BAA 18

MARY CASSATT

Lydia bordando en su bastidor

1881

Óleo sobre lienzo, 65,5 x 92 cm

Flint Institute of Arts, Michigan.

Donación de la Whiting Foundation

Nº inv. 1967.32

En esta pintura, Lydia, la hermana de Cassatt, aparece delante de un bastidor, sentada en una habitación por la que la luz entra a través de las cortinas abiertas, situadas a la izquierda. Aunque el retrato destaca por el estudio de la composición y por el uso que Cassatt hace del color, se trata de una de las obras más intensas y personales de la artista, especialmente conmovedora por las circunstancias que la rodearon: la obra fue pintada durante los últimos años de vida de Lydia, meses antes de su muerte, a causa de la enfermedad de Bright, el 7 de noviembre de 1882. La pérdida de su hermana tuvo un efecto abrumador sobre Cassatt, y cuando su cuñada, Lois Cassatt, poco después de la muerte de Lydia, visitó a la desconsolada familia, se hizo eco de la depresión de Cassatt: “No ha tenido fuerzas para tocar la pintura durante seis meses y apenas ahora se la puede convencer para que empiece...”. En este sentido, Cassatt prefirió no exponer la obra por un tiempo y, al parecer, permaneció en su poder hasta que fue vendida a un coleccionista americano a través de Durand-Ruel.

En la obra Cassatt demuestra su creciente confianza en las técnicas impresionistas que estaba explorando. Su pincelada es libre y expresiva, dando a veces la impresión de que quiso dejar parte de la composición sin terminar. Las manos, por ejemplo, están sólo esbozadas, quizá para sugerir la idea de movimiento en el proceso de tejer. Al explorar tales efectos, Cassatt puede estar haciendo referencia, conscientemente, a *Las hilanderas* (1657) de Velázquez, que había tenido ocasión de contemplar en el Museo del Prado durante su viaje a España, y del cual en 1873 había hecho una copia. Como es sabido, Velázquez muestra a unas mujeres trabajando en sus ruecas, sugiriendo el rápido movimiento de las manos mediante pinceladas rápidas que, desde cerca, parecen incompletas, pero vistas desde lejos dan la sensación de estar acabadas. Como Cassatt comentó a su amiga Emily Sartain, “creo que uno aprende a pintar aquí, el estilo de Velázquez es tan hermoso y sencillo”¹.

¹ Mathews, 1984, p. 108.



MARY CASSATT

La taza de té

c.1879

Óleo sobre lienzo, 92,4 x 65,4 cm

The Metropolitan Museum of Art.

Colección James Stillman, Donación de Dr. Ernest G. Stillman, 1922

Nº inv. 22.16.17

El punto de vista alto, la colocación asimétrica del sofá y de la figura y la elección luminosa de los colores ponen de manifiesto el compromiso de Cassatt con el lenguaje impresionista. La modelo es su hermana, Lydia Simpson Cassatt (1837-1882), que en 1875 se había ido a vivir con la artista y que, a menudo, posó para ella.

Aunque se trata de un retrato, Cassatt muestra Lydia en el contexto de una reunión para tomar el té. La pintora trató este mismo tema en diversas ocasiones, entre ellas, y de forma notable, en el cuadro *El Té* (1879-1880, Museum of Fine Arts Boston), donde incluso representó su propio juego de té de plata, actualmente también en el Boston Museum of Fine Arts. Cassatt se tomaba su papel de anfitriona muy en serio y se aseguraba de que sus invitados fueran bien recibidos en habitaciones apropiadamente decoradas. Su amiga May Alcott describió así una fiesta celebrada en 1876 en el estudio de Cassatt, en el número 19 de la rue Laval: “(tomamos) pasteles de nata y chocolate (...) mientras estábamos sentados en sillas talladas, sobre alfombras turcas, con magníficos tapices como fondo y con hermosas pinturas dominando desde sus espléndidos marcos ...Tomamos chocolate en tazas de porcelana, servidas en un bandeja de la India, con un mantel bordado de tela gruesa. Miss Cassatt estaba encantadora, como de costumbre, vestida de raso en dos tonos de marrón, muy activa...”¹.

La taza de té es un buen ejemplo de las habilidades de Cassatt como colorista. A la manera impresionista, utiliza colores contrastados para las sombras: el

vestido rosa y los guantes blancos están salpicados de sombras azules, empleando cuidadosas pinceladas de color para acentuar la forma. Cassatt presta una especial atención al color reflejado, como puede apreciarse en la calidad luminosa del vestido, reforzada por el rosa del brazo de la silla, la parte inferior del platillo y el guante blanco de Lydia.

El cuadro fue presentado en la Exposición Impresionista de 1881, donde fue acogido con división de opiniones. El crítico de arte Charles Bertall tuvo una impresión desfavorable y escribió con desprecio a propósito de modelos “sentados en sofás poco realistas, mal dibujados y mal pintados. Sin color ni modelado, no tienen consistencia ni en cuanto al tono ni a la forma”². Henry Trianon, sin embargo, alabó los colores, en particular el “asiento cuya tela azul pálido armoniza muy bien con el vestido de raso de color rosa (de la modelo). Una jardinera llena de flores añade un nota de brillo al encanto de la tonalidad general”³. Otro crítico, J. K. Huysmans, distinguió esta pintura por su “magnífica sensación de la elegancia parisina”, afirmando que Cassatt había logrado “algo que ninguno de nuestros pintores (franceses) sabe expresar, el sosiego alegre, la tranquila comodidad de un interior”⁴.

¹ Chicago-Washington-Boston 1998/1999, p. 61.

² Bertall 1881, pp. 1-2.

³ Trianon, 1881, pp. 2-3.

⁴ Huysmans 1883, pp. 233-234.



MARIE BRACQUEMOND

La merienda

c. 1880

Óleo sobre lienzo, 81,5 x 61,5 cm

Petit Palais, Musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris

Nº inv. PPP 0636

Determinadas actividades y ocupaciones domésticas, como sentarse en el jardín a tomar el té o leer, propias de la vida campestre burguesa, fueron a menudo representadas por los impresionistas, en especial por Monet, Renoir, Cassatt y Morisot. A Bracquemond, este tipo de escenas le brindaban la oportunidad de explorar las posibilidades de la pintura al aire libre sin tener que aventurarse lejos de su hogar.

En el cuadro, Louise, hermana de Marie Bracquemond, posa en el balcón de su casa de Sèvres, en las afueras de París. Bracquemond la retrata en el momento en que ésta desvía los ojos del libro y mira hacia abajo. Completamente desconectada del espectador, parece perdida en sus pensamientos. Esta forma de mostrar lo que podría entenderse como una actitud de modestia o inocencia es también característica de las obras de Cassatt y Gonzalès.

La manera de abordar la luz y el color son un reflejo de las clases de Marie sobre el Impresionismo. El brillo del cuadro se concentra en la superficie, conseguido por el uso directo de colores puros, opacos. Las manchas rosas que ponen los toques de luz en los árboles se repiten en el sombrero, la cara, el vestido, y en el mantel del servicio de té. En una discusión con Félix y su alumno, Gaston La Touche, Marie mostró su compromiso con los principios impresionistas, defendiendo acaloradamente la obra de Monet: “Nadie ha llegado nunca a un poder de análisis de los valores tonales tan intenso y dulce al mismo tiempo (...) No puedo explicar hasta qué punto Monet me emociona, produce en mí sensaciones que me hacen feliz y que no hubiera descubierto por mí misma. Me abre los ojos y me hace ver mejor”¹.

¹ Bouillon y Kane 1984-1985, p. 26.



BERTHE MORISOT

Interior de una casa de campo
(*La niña con la muñeca*)

1886

Óleo sobre lienzo, 50,5 x 60,5 cm

Musée d'Ixelles, Bruselas

En junio de 1886 Morisot pasó unas cortas vacaciones en la Isla de Jersey, con la esperanza de pintar el puerto de Gorey y los paisajes costeros. Sin embargo, a pesar de que realizó varias acuarelas, no progresó mucho con los óleos y, como escribió a Monet, “tengo una ventana sobre la bahía mirando al mar y un jardín que es un manojo de flores. Usted podría hacer maravillas con ello. En cuanto a mí, ni siquiera lo he intentado, al estar aquí sólo por unas semanas y teniendo que estar preparada para marcharme en cualquier momento”¹.

A pesar de sus quejas, lo cierto es que fue allí donde pintó este interior en el que aparece la casa de campo donde se alojaba la familia. Julie está de pie delante de la ventana que da a la bahía, a través de la cual puede verse un frondoso jardín con el puerto de Gorey al fondo. Los mástiles de los veleros están sólo insinuados. En primer plano, a la izquierda,

están los restos del desayuno, platos y cubiertos revueltos, la jarra de leche y la barra de pan, en un improvisado pero atractivo bodegón. Interesada en la capa de luz y la difusión del blanco por todo el cuadro, Morisot se muestra también especialmente concienzuda en la composición; así, para hacerse una idea clara de lo que había imaginado, preparó previamente un boceto al pastel, en el cual inicialmente incluyó a Eugène, sentado en el sofá, detrás de la mesa de la izquierda, y a Julie, que aparecía junto a la ventana con la espalda girada y mirando el puerto. Al final suprimió a Eugène e hizo posar a Julie con una muñeca rubia, optando por simplificar la composición y por acentuar la yuxtaposición de la forma circular de la mesa con el fondo rectangular de la vista del paisaje.

¹ Rouart 1986, p. 146.



BODEGONES

Puesto que para crear un bodegón no se necesitaba ninguna infraestructura académica y, además, se trataba de una operación que podía realizarse “en casa”, el bodegón llegó a verse como un género en el que las mujeres podían sobresalir. Al menos, así opinaban sus contemporáneos varones. Para estos grandes tradicionalistas, entre ellos Ingres, este género pictórico era mucho más adecuado para las mujeres que el estudio del desnudo o la pintura histórica. A propósito de su encuentro con Ingres en torno a 1860, Marie Bracquemond llegó a comentar que “él dudaba del coraje y de la perseverancia de las mujeres en el campo de la pintura. Quería imponer límites a las mujeres artistas, encasillarlas en la pintura de flores, de bodegones, retratos y escenas propias de su sexo”¹.

Pero esta mentalidad cambiaría a mediados del siglo XIX cuando Gustave Courbet y sus seguidores comenzaron a pintar todo aquello que les rodeaba en la vida real y a buscar inspiración en los objetos inanimados. Por ejemplo, pintores como Théodule Ribot se interesaron por la textura y el volumen de los objetos que tenían delante, como ocurre en el *Naturaleza muerta con calabaza, cerezas, ciruelas, higos y jarra*, perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 44]. Inspirándose en la pintura española del siglo XVII, este pintor ambienta el bodegón en una habitación oscura que luego ilumina con luz artificial, creando un escenario teatral en el que los objetos son los protagonistas.



44. THÉODULE-AUGUSTIN RIBOT

Naturaleza muerta con calabaza, ciruelas, cerezas, higos y jarra, c.1860. Óleo sobre lienzo, 60,4 x 73,5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao. N° inv. 01/9. © Museo de Bellas Artes de Bilbao

También Manet se interesó por la pintura de bodegones, y en la década de 1860 a menudo introdujo en sus composiciones figurativas algunos objetos, como limones pelados o ramos de flores. Llegó a pintar algunos bodegones individuales, con composiciones que van desde las muy ostentosas a las muy simples, casi minimalistas. Gracias a Philippe Burty, crítico de arte y amigo de Manet que recogió una conversación de éste con Eva Gonzalès, hoy en día podemos saber cómo veía e interpretaba el pintor el género del bodegón. Manet, que trataba de transmitir sus ideas artísticas a Eva, recomendaba a la artista: “Hágalo con soltura. No se preocupe por el fondo. Busque tan sólo los valores. ¿Comprende? Cuando lo mira, y sobre todo cuando piensa, hágalo

tal como lo siente para que el público capte la misma impresión que usted, no se fije, no vea las rayas del papel que está debajo. ¿No es así? Y después, cuando observa el conjunto, ya no piensa en contar las escamas del salmón. ¿Verdad? Las ve como unas pequeñas perlas plateadas sobre gris y rosa. ¿No? Qué rosado es este salmón, con la espina tan blanca en medio y después unos grises como la sombra del nácar. ¿Y los racimos de uvas? ¿Acaso cuenta las uvas? No ¿verdad? Lo sorprendente es su tono ambarino claro y el carboncillo que modela la forma suavizándola. Lo que debe determinarse en este mantel son los claros y después los planos que no reciben la luz directamente”².

Hacia 1869-1870, cuando Manet retrató a Eva Gonzalès, la presentó en su caballete, pintando un bodegón de un jarrón de flores [fig. 20]. Es posible que quisiera representarla en plena concentración, asumiendo las lecciones que él le había dado, pues los consejos de Manet en relación a la pintura de bodegones, en especial su insistencia en la necesidad de buscar las relaciones tonales del conjunto de la composición más que en intentar reproducir al detalle lo que el ojo percibe, pueden apreciarse claramente en algunos de los bodegones de Eva Gonzalès presentados en esta exposición. Eva Gonzalès nunca presentó en público sus bodegones. Prefirió conservarlos en su estudio quizá porque los consideraba simples ejercicios pictóricos o, al igual que hizo Manet con los bodegones que pintó en los últimos años de su vida, como un trabajo muy modesto y personal.

Entre los bodegones de Eva que se presentan en esta exposición hay uno que puede considerarse como una de sus obras más “académicas”, *Naturaleza muerta con dos melocotones y uvas*, (1871-1872) [cat. 42]. Siguiendo los consejos de Manet, utiliza fondo neutro, de manera que este espacio vacío lleva las pasas y los melocotones hacia el primer plano. El contraste con el brumoso fondo beis hace que las frutas se conviertan en el centro de atención, de modo que el espectador puede sentir y casi palpar lo que tiene delante. Las flores recién cortadas que aparecen en su obra *Las peonías y el abejorro* (1871-1872) [cat. 43], están colocadas transversalmente en la composición, creando una diagonal bien definida. Para romper la seriedad de la composición, un abejorro se mueve

lentamente en el primer plano. El humor y la fantasía de este bodegón nos recuerda a los bodegones pintados por Manet a mediados de la década de 1860, como *Ramas de peonías y tijeras de podar* (1864, Musée d'Orsay, París).

Pero en otros bodegones, y especialmente en sus acuarelas, Eva Gonzalès muestra una aproximación más personal al tema, alejándose de composiciones tan bien planificadas como la que aparece pintando en el retrato de Manet antes mencionado [fig. 20]. Sus obras *El compotero* y *Naturaleza muerta con melón y bandeja de plata* [cats. 44 y 45], presentan una atmósfera casi minimalista y son extraordinariamente simples en su concepción, pero sin embargo poseen una fuerza impresionante ya que parecen flotar en el espacio. Por el contrario, la hermana de Eva Gonzalès, Jeanne, que también pintó bodegones, preferiría concentrar su atención en algún tipo de actividad doméstica, como comerse un huevo pasado por agua para desayunar [cat. 46].

Por su parte, Berthe Morisot prefería emplear en sus bodegones una pincelada más enérgica. Los bodegones que se han conservado de ella, especialmente *Flores blancas en un cuenco* [cat.47] o *Rama de ciruelas* [cat.48], revelan que estaba más interesada en presentar las formas a través del color y la luz que en recrear el volumen y el peso de los objetos que tenía delante. En *Flores blancas en un cuenco*, utiliza el color azul para plasmar las diferentes tonalidades de luz: azules más oscuros para las sombras y más claros, casi blancos, para los reflejos del jarrón o del cuenco. En su obra de gran formato *Interior de una casa de campo* [cat. 41], la luz de la mañana, que penetra por la ven-

tana, es la que da forma a los platos, los cuencos, el jarrón y el pan del desayuno, dispuestos sobre la mesa.

Finalmente, aunque Cassatt introdujo elementos de bodegón en sus composiciones, generalmente juegos de té de plata y elaboradas porcelanas chinas, nunca cultivó específicamente este género. También sabemos que Marie Bracquemond presentó en sus exposiciones varios bodegones, generalmente de flores, de los que se conocen muy pocos, entre ellos el que se presenta en esta exposición por primera vez, un ramo de *Lirios en un jarrón* [cat. 49], que recuerda a la obra de Renoir.

NOTAS

¹ Como relataba Pierre Bracquemond en un manuscrito de 100 páginas no publicado, *La Vie de Félix et Marie Bracquemond*, perteneciente a una colección particular de París y parcialmente publicado por Bouillon y Kane 1985, p. 22.

² Wilson-Bareau 1991, p. 52.



EVA GONZALÈS

Naturaleza muerta con dos melocotones y uvas

c. 1871-1872

Óleo sobre lienzo, 18,5 x 36 cm

Noortman Gallery, Maastricht



EVA GONZALÈS
Las peonías y el abejorro
c. 1871-1872
Óleo sobre lienzo, 26 x 35 cm
Colección particular, París



EVA GONZALÈS

El compotero

1878

Acuarela sobre papel, 12 x 18 cm

Colección particular



EVA GONZALÈS

Naturaleza muerta con melón y bandeja de plata

1878

Acuarela y gouache sobre papel, 16 x 24,5 cm

Colección particular, Francia



JEANNE GONZALÈS
Huevo pasado por agua

c. 1880

Acuarela sobre papel, 12,4 x 17,3 cm

Colección particular



BERTHE MORISOT

Flores blancas en un cuenco

1885

Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm

Museum of Fine Arts Boston. Legado de John T.

Spaulding

Nº inv. 48.581



BERTHE MORISOT

Rama de ciruelas

1891

Óleo sobre lienzo, 23 x 58 cm

Colección particular



MARIE BRACQUEMOND

Lirios en un jarrón

c. 1880

Óleo sobre tabla, 33 x 23,5 cm

Colección particular

BERTHE MORISOT
El balcón

c. 1882

Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm

Colección particular

Al igual que *Pasie cosiendo en el jardín en Bougival* [cat. 64], este cuadro fue pintado en Bougival durante el verano de 1881. Pintado desde dentro de la casa y mirando al jardín, muestra a la joven Julie observando a Pasie cosiendo mientras ambas están sentadas en el balcón. A sus espaldas se extiende el amplio jardín de la casa donde la familia pasa el verano, en el que, con un toque del pincel, Morisot introduce a un hombre trabajando, posiblemente el jardinero. En la obra, una de las más vigorosas e intuitivas, Morisot ha dado rienda suelta a su pincel para producir una imagen de extraordinaria energía. La luz exterior, que brilla contra el verdor, casi entra en la habitación desde la que está pintando. Las figuras de Julie y Pasie, aunque aparecen desenfocadas, son como llamas, produciendo una luz efervescente.

Desde Niza, donde se encontraba seleccionando las obras de Berthe para la séptima Exposición Impresionista, Eugène Manet escribió a la artista: “Tú tendrás doce lienzos incluido mi retrato. Sólo nueve figuran en el catálogo que te envío”.¹ Aunque *El balcón* no aparece

en el catálogo, escrito a mano, figuró casi con toda seguridad entre las obras expuestas, ya que Morisot había sugerido previamente a Eugène que lo expusiera en lugar de *Pasie cosiendo en el jardín en Bougival*, obra que consideraba inacabada. La pintora se refiere a *El balcón* como “el cuadrito de Bibi (Julie) y Pasie, el único que le gusta a Edouard (Manet)”². Tiempo después, al relatar la acogida que había tenido la exposición, Eugène le escribió: Manet “que vino a la exposición esta mañana dice que tus cuadros están entre los mejores (...) He pedido 1000 francos por los cuadros pequeños (...) por Pasie y Bibi (...)”³. También vio a ‘Miss Cassatt en la exposición. Parece que desea intimar más con nosotros. Solicita hacer el retrato de Bibi y el tuyo. Dije sí, con mucho gusto, en condiciones de reciprocidad”⁴.

¹ Rouart 1986, p. 123.

² Rouart 1986, p. 121.

³ Rouart 1986, p. 124.

⁴ Rouart 1986, p. 127.



BERTHE MORISOT

Playa de Niza

1882

Óleo sobre lienzo, 46 x 56 cm

Colección particular

Esta pintura fue probablemente realizada alrededor de febrero de 1882, después de un viaje a Italia de Morisot y de su marido que tuvo que acortarse cuando su hija Julie cayó gravemente enferma a consecuencia de una bronquitis, obligando al matrimonio a regresar a Niza. Berthe permaneció con Julie en el Hotel Richemont, y, a principios de marzo, Eugène regresó a París para ocuparse de la selección y colocación de los cuadros de Morisot en la séptima Exposición Impresionista. Al escribirle desde Niza, Morisot se quejaría de que “es imposible instalar el caballete a causa del viento. He trabajado demasiado en la habitación; con una modelo como Bibi sólo se puede avanzar muy lentamente, a menos que uno quiera arriesgarse a estropearlo todo”¹. Este cuadro, sin embargo, es una de las pocas pinturas al aire libre que realizó mientras estaba en Niza. También pintó dos escenas del puerto de Niza, que se exhibieron en la Exposición Impresionista de ese año.

Aquí ha pintado a Julie jugando en la arena, abrigada para protegerse del frío. Sentada en una silla, a la derecha, cerca de unas casetas de baño, hay una señora, posiblemente Pasie, que había viajado con ellos. La playa está completamente vacía y Niza parece una ciudad fantasma. Al fondo, a la izquierda, hay un columpio y a lo lejos están las escaleras que conducen a los hoteles de lujo. Con una paleta de grises azulados, Morisot ha conseguido sugerir plenamente el frío del invierno y el cielo encapotado. Casi con un sentido documental, el cuadro nos hace vislumbrar un fragmento de la actividad cotidiana de Morisot y Julie.

¹ Rouart 1986, p. 124.



BERTHE MORISOT

Eugène Manet

y su hija en el jardín

1883

Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm

Colección particular

En el verano de 1883, Morisot volvió a Bougival, realizando varias escenas más de su hija y marido en el jardín. En ésta, Julie aparece sentada en un taburete mirando cómo su barco rojo flota en el estanque, mientras Eugène, que normalmente acompañaba a Morisot cuando pintaba, sostiene en sus manos una hoja de papel, posiblemente un bloc de dibujo.

Morisot ha situado la escena en una zona densamente sombreada del jardín, utilizando toques de verde, amarillo y blanco para estudiar las hojas y la hierba, salpicadas de luz. Parece haber empezado a construir el cuadro desde el centro de la composición para después abrirse camino alrededor de las dos figuras, formando una especie de marco alrededor de ellas. Dejó el área de la izquierda inacabada, utilizándolo como una simple paleta para limpiar el pincel. Pinceladas moradas se han aplicado para simular el resplandor del sol reflejándose en los pantalones de Eugène.



BERTHE MORISOT

La fábula

1883

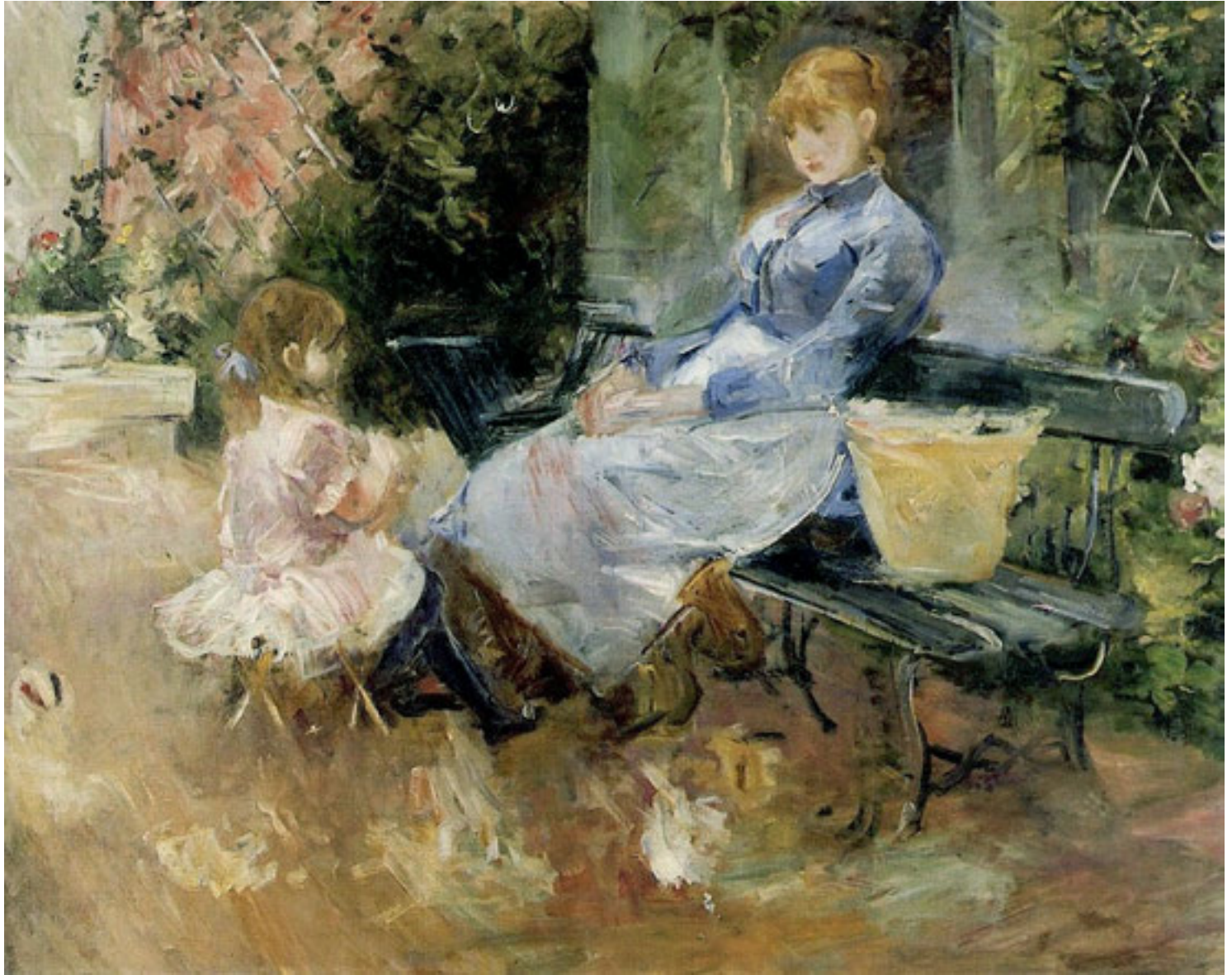
Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm

Colección particular

Fue el poeta Stéphane Mallarmé quien dió el título a este cuadro. Amigo íntimo de los Morisot, probablemente tuvo ocasión de verlo colgado en su casa e interpretó la conversación entre Julie y Pasie como una sesión de cuentos. Pasie está sentada en el mismo banco en el que había sido retratada dos años antes [cat. 64], aunque esta vez las rosas han sido cortadas, dejando ver una ventana al fondo. Julie se sienta en su pequeño taburete del jardín, mirando cariñosamente a Pasie.

El año 1883 fue particularmente difícil tanto para el matrimonio Morisot. Edouard Manet había muerto a principios de abril y para Morisot su desaparición simbolizó el final de un importante periodo de su vida, el de su juventud, marcado por su entusiasmo por la vida. De ahora en adelante, su hija Julie iba a convertirse en inspiración y símbolo de juventud y optimismo, pues Berthe le enseñaría dibujar y a pintar. Ese verano, al escribir a su hermano Tiburce desde Bougival, Berthe incluyó una fotografía de Julie, señalando que “ella es todo lo que amo, todo lo que he dejado de juventud y belleza, y no quiero que olvides que tienes una sobrina, una sobrina que un día crecerá para ser una mujer superior...”¹.

¹ Rouart 1986, p. 134.



BERTHE MORISOT

Julie Manet con una muñeca

1884

Óleo sobre lienzo, 82 x 100 cm

Colección particular

Este es probablemente uno de los últimos cuadros pintados por Morisot antes de abandonar su residencia veraniega de Bougival para trasladarse a París. Julie aparece sentada con su muñeca, que curiosamente se parece un poco a ella, en un pequeño sofá. A la izquierda hay una gran maceta de aspecto japonés decorada con una planta pintada de una forma sorprendente simplificada. Esta maceta o “vasque”, como se conoce en Francia, se la había regalado Edouard Manet, y Morisot la incluyó en su pintura quizás como un recuerdo personal hacia el pintor. La misma maceta aparece en sus últimas obras, esta vez sin la planta pero llena de agua para que jueguen los niños. El vestido verde escocés de Julie está un poco recogido, dejando ver sus medias mientras se recuesta en el sofá. Para entonces, con casi seis años, ya estaba bastante acostumbrada a posar para su madre y la mira fijamente, con seguridad, intentando ni pestañear ni moverse.

Morisot ha elaborado su composición a través del color y las huellas del pincel. Aunque los volúmenes y las formas son evidentes, están más insinuados que visualmente presentes. La pintora crea un extraño conflicto entre la maceta, que sobresale de la composición a la izquierda y el sillón del centro. La forma en que la luz se extiende por la habitación, eliminando los detalles, hace a esta pintura moderna y atrevida en su concepción. De hecho, su familia y amigos la excluyeron de la extensa exposición conmemorativa de sus obras en 1896.



BERTHE MORISOT

Mujer y niño en un jardín

1884

Óleo sobre lienzo, 60,5 x 73 cm

National Gallery of Scotland, Edimburgo

Nº inv. NG 2269

Al igual que *Eugène Manet y su hija en el jardín* [cat. 52], pintado un año antes, este cuadro muestra a Julie jugando con un barco en el estanque redondo del jardín de Bougival. En esta ocasión, sin embargo, es la niñera quien la acompaña, como de costumbre concentrada en su costura. Morisot ha construido la obra desde el centro de la composición hacia fuera, dejando los márgenes inacabados. Al dividir la composición en dos partes, con el tronco del árbol en medio, Morisot crea una separación entre el niño y el adulto, cada uno intensamente concentrado en su tarea, captando así la atmósfera de un típico día de verano en su residencia de Bougival. Aunque es realmente un boceto, este cuadro tiene todos los aspectos de una pintura, realizada de forma rápida.



BERTHE MORISOT

Julie Manet escribiendo

1891

Óleo sobre lienzo, 62 x 51,5 cm

Legado de Janice H. Levin

Julie, que por entonces tenía trece años, aparece sentada a la mesa, probablemente concentrada en sus deberes: sentada en el borde de la silla, con la cabeza apoyada en la mano, no presta atención a la vista exterior que le ofrece la ventana. Las cortinas están abiertas de par en par para que la luz entre a raudales. Utilizando verde muy oscuro y toques de blanco, Morisot crea el largo vestido suelto de la muchacha.

El cuadro parece reflejar, más que ningún otro de Morisot, el sufrimiento mental que impregnaba la casa en el invierno de 1891-1892, cuando la salud de Eugène Manet, que por entonces tenía cincuenta y nueve años, se deterioraba progresivamente. Eugène murió el 13 de abril de 1892, dejando a Morisot trastornada; así, escribía a su hermana Edma: “He descendido a las profundidades del sufrimiento y me parece que, después de esto, a uno no le pueden ayudar a levantarse. He pasado las tres últimas noches llorando. Qué pena! Qué pena!”¹.

¹ Rouart 1986, p. 189.



BERTHE MORISOT

Julie Manet y su galgo Laërtes

1893

Óleo sobre lienzo, 73 x 80 cm

Musée Marmottan-Monet, París

Nº inv. MMT 157 005

A pesar de su sufrimiento, tras la muerte de Eugène en 1892, Morisot se las arregló para ocultar su estado de ánimo y no ensombrear la vida de su joven hija. Nombró a su amigo el poeta Stéphane Mallarmé tutor de Julie y buscó refugio en su trabajo, que únicamente interrumpió en contra de su voluntad. Este retrato de Julie, que aparece sentada en una habitación con Laërtes, el galgo que Mallarmé le había regalado, es producto del intento de Morisot de enfrentarse a la vida con optimismo.

Con extrema facilidad, empleando sólo unos pocos y ligeros contornos y zonas generales de colores claros, es capaz de sugerir los muebles de la habitación y el grabado japonés enmarcado, colgado en la pared. A lo largo del borde derecho, unas pocas pinceladas de blanco indican

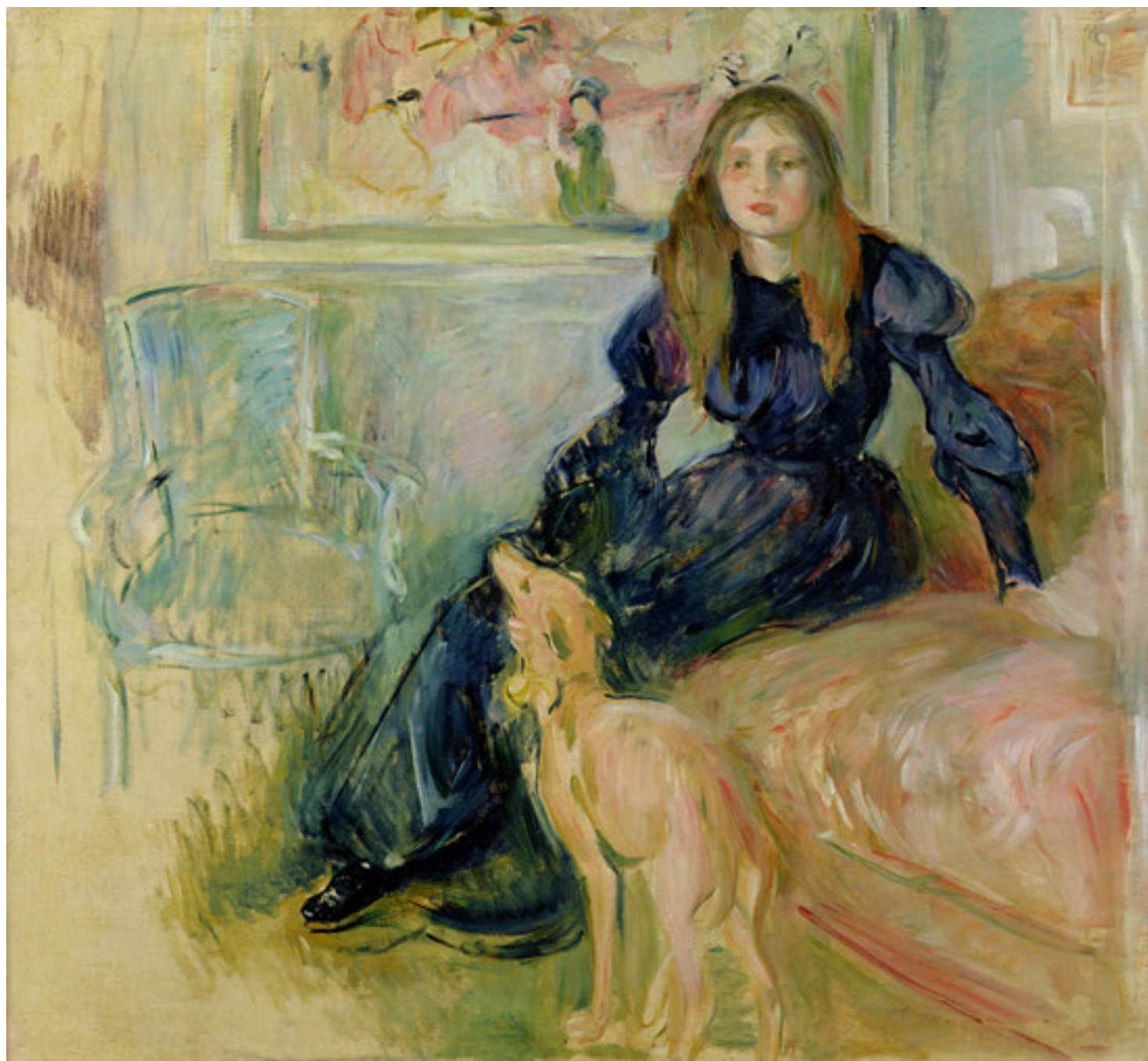
la presencia de una cortina, que ha sido descorrida para permitir que la luz aclare el espacio y eliminar los detalles irrelevantes. Sin la figura de Julie, que lleva un vestido oscuro, la ilusión de espacio desaparecería de repente. Hay algo muy conmovedor en la manera en que la muchacha acaricia el pescuezo del perro, mientras dirige distraídamente su mirada hacia Morisot.

El cuadro estuvo entre los seleccionados por Monet, Degas, Mallarmé y Renoir para la exposición retrospectiva de la obra de Morisot celebrada en mayo de 1896 en la galería Durand-Ruel de París. En señal de admiración a su estilo de pintura, Monet compró el cuadro junto con otros cuatro más para su colección de Giverny [cats. 12 y 63].



45. ANÓNIMO

Julie Manet con su galgo Laërtes, c. 1893. Colección particular



BERTHE MORISOT

Julie Manet vestida de blanco, tocando el violín

1894

Óleo sobre lienzo, 84 x 60 cm

Colección particular. Cortesía de Privarte

Julie, esta vez con dieciséis años, fue una modelo ideal para Morisot. Convertida casi en una mujer, poseía la gracia y belleza que Morisot estaba deseosa de captar en sus cuadros. En 1894, Morisot empezó un grupo de retratos de Julie tocando el violín en su apartamento de la rue Weber de París. Aquí aparece concentrada en una partitura colocada sobre un atril. Alrededor de esta fecha, Morisot también pintó una serie de cuadros de Julie tocando con su prima Jeannie Gobillard, quien la acompañaba al piano, a menudo interpretando sonatas de Mozart.

Al final de su carrera, el estilo pictórico de Morisot había llegado a ser sumamente fluido, utilizando pinceles más gruesos y aplicando pinceladas violentas para construir sus figuras y composiciones. Aquí, casi consigue sugerir la propia interpretación musical de la muchacha mediante el movimiento del pincel y las armonías de color que ha aplicado en el fondo. Que Morisot trabajó, y alteró, la composición del cuadro directamente en el lienzo es aquí evidente, en particular en el atril, cuya posición varió dos veces, y en la figura casi “espectral” que aparece detrás.



BERTHE MORISOT

Julie Manet pensativa

1894

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm

Colección particular

En 1894 Morisot se dedicó casi por completo a retratar a Julie. Ésta es quizá su pintura más simple, condensada, lírica y moderna, que casi anticipa los cuadros decorativos y estilizados de Picasso y Matisse de una década más tarde. La obra debe mucho a las pinturas de Renoir, que presentan modelos femeninos similares. La expresión vacía, como de máscara, de Julie, está creada con unos pocos y elegantes toques de pincel para indicar sus ojos, nariz y labios. Su postura, lánguida y llena de gracia, es melancólica, casi cansada. El equilibrio entre la sexualidad emergente de Julie y su falta de conocimiento de sí misma crea una atmósfera de misterio y ensueño.



BERTHE MORISOT

En un banco del Bois de Boulogne

1894

Óleo sobre lienzo, 38 x 55 cm

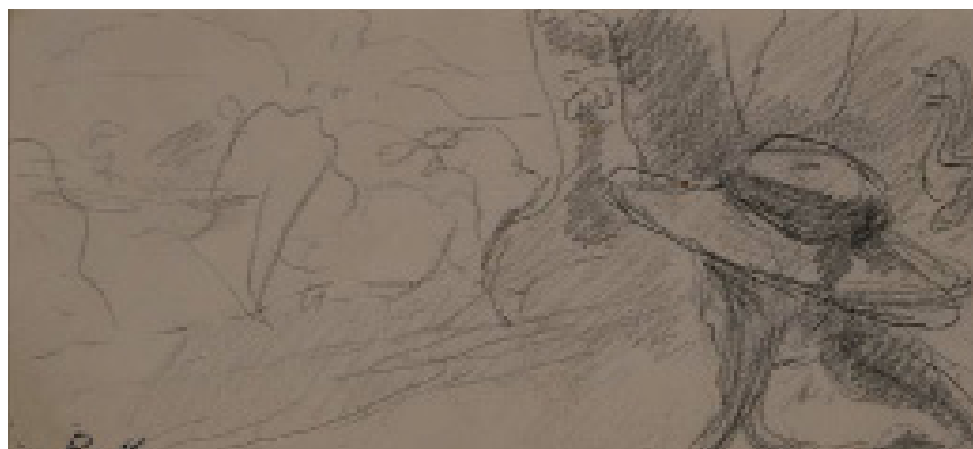
Musée d'Orsay, París.

Legado verbal de Nadia Boulanger, 1980

Nº inv. RF 1980-45

Nos encontramos ante uno de los últimos cuadros que pinta Morisot antes de caer enferma debido a una congestión pulmonar en febrero de 1895, a consecuencia de la cual morirá un mes más tarde. Según Julie y Jeannie Gobillard, que posó para este cuadro, fue pintado en el otoño de 1894. La fecha aparece confirmada por la propia Morisot, quien en una carta menciona que en esa época el tiempo era tan apacible que le permitió pintar en el Bois de Boulogne. El espíritu del cuadro, sin embargo, no refleja la atmósfera tranquila y placentera de sus anteriores obras sobre el Bois de Boulogne. Las dos muchachas parecen serias y perdidas en sus propios pensamientos. Sus cuerpos inclinados, arqueados, dan al cuadro una sensación de patetismo; su peso e inmovilidad contrastan fuertemente con el bullicio del camino que hay delante de ellas. Dos mujeres, brevemente definidas mediante rápidos trazos, caminan conversando mientras un carruaje acaba de pasar.

Para realizar el cuadro Morisot preparó varios dibujos de la composición, uno de los cuales aparece reproducido aquí [fig. 46]. Curiosamente, en éste la composición está invertida. Morisot parece haber empezado con un retrato de Julie sola, sentada en un banco con el lago detrás, en el que hay un cisne. Después, al revisar la composición, la alteró completamente, añadiendo a Jeannie y sustituyendo el lago por un paisaje arbolado, y haciendo que las muchachas aparezcan a la orilla del camino y no en una placentera escena de parque.



46. BERTHE MORISOT

En un banco en el Bois de Boulogne, 1894. Lápiz sobre papel, 7,5 x 15,6 cm. Colección particular



MARIE BRACQUEMOND

En la terraza de Sèvres

1880

Óleo sobre lienzo, 56,8 x 64,5 cm

Colección particular

La obra es posiblemente una versión reducida, o un boceto preparatorio muy acabado¹, de otro cuadro de Marie Bracquemond, *En la terraza de Sèvres* [fig. 51], que la artista presentó en la exposición Impresionista de 1880 bajo el título *Etude d'après nature*. En relación al cuadro, su hijo Pierre recordaba que Marie realizó “tantos dibujos preparatorios, tantos bocetos antes de emprender este lienzo!”². Aunque el cuadro final da la impresión de haber sido pintado con espontaneidad, este boceto indica que todavía en esta época Bracquemond se atenía a su aprendizaje clásico, realizando varios estudios antes de embarcarse en la obra final.

Respecto a la versión que se presenta en esta exposición, en el cuadro final Bracquemond introdujo sólo ligeras modificaciones, como los brazos de las

sillas donde se sientan los personajes, algo menos recargados; realizó también algunos ajustes de color en las telas. Las tres figuras, colocadas en primer plano, parecen perdidas en sus propios pensamientos. La mujer de la izquierda sostiene con delicadeza sus anteojos en la mano izquierda, mientras la otra apoya la cabeza en la mano pensativamente. El hombre que está detrás tiene las piernas cruzadas, una mano en el regazo y la otra, en la que sostiene un cigarrillo encendido, apoyada en el respaldo del asiento. Detrás aparece un bosque de casas, probablemente Sèvres, el suburbio de París donde vivían los Bracquemond. No hay acuerdo a la hora de establecer la identidad de los modelos que aparecen en el cuadro. En 1962, en la exposición retrospectiva organizada por la galería Bernheim-Jeune, se expuso con el título *En la terraza con M. Fantin Latour, en Sèvres*. Se asumió que representaba al pintor Fantin-Latour, amigo de los Bracquemond, y a su esposa Victoria Dubourg, con la propia Marie a la izquierda. Sin embargo, Pierre Bracquemond afirma que su madre utilizó a su hermana Louise Quivoron como modelo para pintar a ambas mujeres. La identidad del hombre con barba sigue siendo un misterio, aunque podría tratarse de Fantin-Latour, que por entonces tendría cuarenta y cuatro años. Ambas mujeres guardan un parecido considerable con la modelo del cuadro *La merienda* [cat. 40], para el que posó Louise Quivoron. Louise vivió muchos años con el matrimonio Bracquemond en su casa de Sèvres, donde se habían instalado debido a los problemas de salud de Marie tras el nacimiento de su hijo Pierre. En un gra-

bado de Félix Bracquemond, *La terraza de Villa Brancas* (1876), Marie aparece dibujando a su hermana Louise con una sombrilla en la terraza, sobre un fondo de casas y árboles [fig. 47]. La terraza parece haber sido el lugar preferido por Marie para pintar *al aire libre*, quizás porque en ella encontraba unas ideales condiciones de luz y una agradable vista.

En la terraza de Sèvres fue señalada por el historiador de arte Gustave Geffroy como un ejemplo de la “visión renovada” de Marie Bracquemond después de que descubriera la obra de Monet y Renoir en las Exposiciones Impresionistas. Como Renoir en su *Almuerzo de los barqueros* (1881), el principal interés de Marie es mostrar la forma en que la luz crea matices diversos de color, algo que consigue con toques rápidos de su pincel. El vestido blanco de la mujer de la derecha, por ejemplo, está pintado con azules y rosas pálidos para imitar los efectos de la luz del sol brillando a través de la tela del vestido. Cuando vio la obra por primera vez, Geffroy llamó la atención sobre este efecto, mencionando que la pintora conocía “las reglas exactas para regular la distribución del color y su combinación con la luz (...) La luz está, por supuesto, distorsionada, el color ardiente y armoniosamente exaltado (...) Tres personas reposan en la sombra bañada de luz, el follaje inmóvil en la abrasadora atmósfera del sol de la tarde”³.



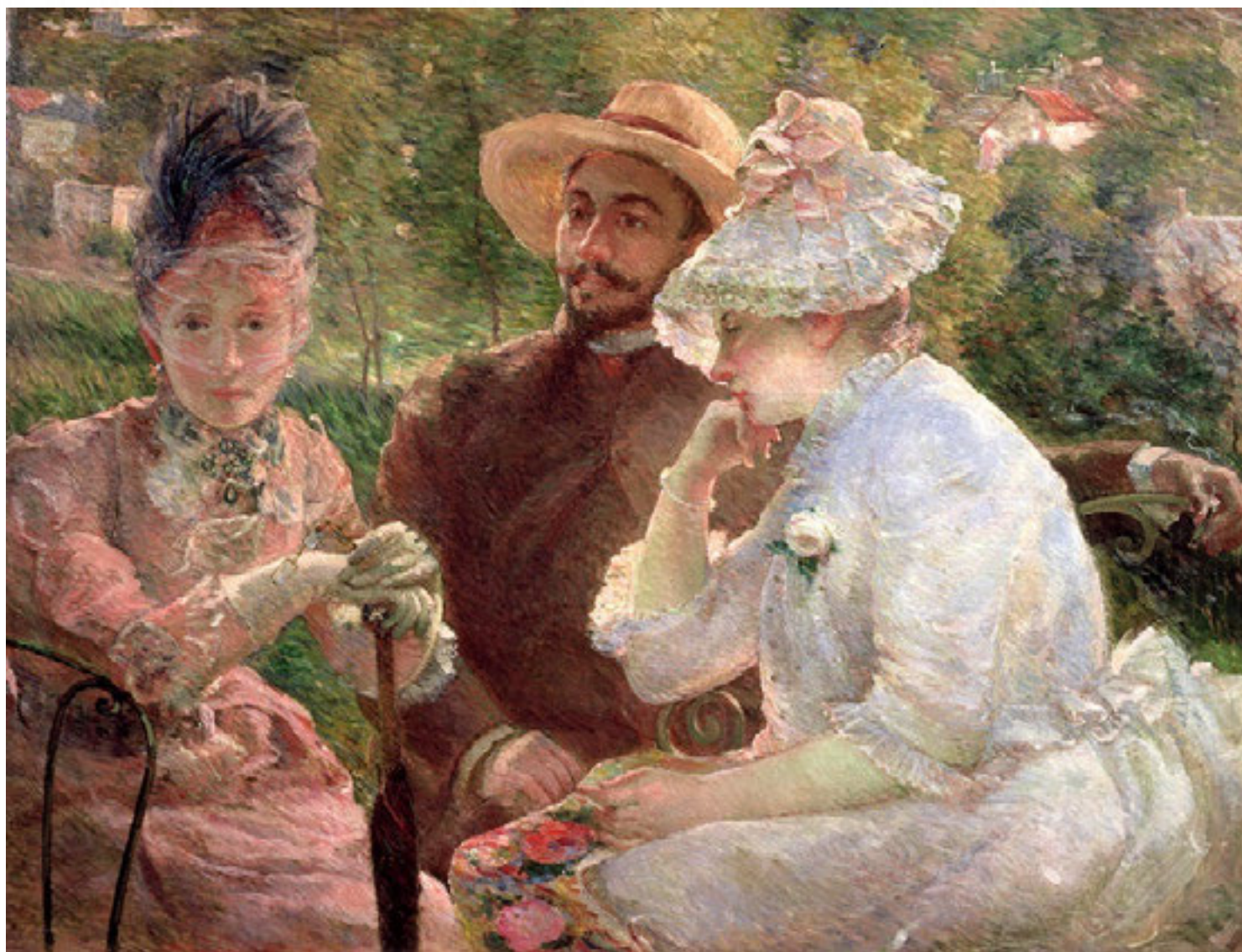
47. FÉLIX BRACQUEMOND

La terraza de la Villa Brancas, 1876. Aguafuerte sobre papel, 25,5 x 35,5 cm., The British Museum, Londres. © The British Museum, Londres

¹ Posiblemente, obra catalogada en Bernheim-Jeune 1919, cat. n.º. 18: *Esquisse du tableau: Sur la terrasse à Sèvres*.

² Ann Arbor 1979-1980, p. 65.

³ Geffroy 1894, p. 274.



MARY CASSATT

*Otoño (Retrato de Lydia Cassatt,
hermana de la artista)*

1880

Óleo sobre lienzo, 92,5 x 65,5 cm

Petit Palais, Musée des Beaux-Arts
de la Ville de Paris

Nº inv. PPP 0706

El ocre rojizo, los amarillos y naranjas nos recuerdan el otoño, la estación que da nombre a esta pintura. Sentada en un banco del parque, contemplando con melancolía lo que hay delante de ella, Lydia, la hermana de Mary Cassatt, es representada llevando un bastón, alusión a su delicado estado de salud.

En 1881, cuando el crítico Gustave Geffroy vio la pintura en la Exposición Impresionista de ese año, se sintió atraído por la atmósfera que Cassatt había sido capaz de captar: “una mujer envuelta en un mantón y sentada en un parque, nos gusta mucho por la languidez de su rostro, la riqueza oscura de su ropa; como las hojas de los árboles, las ilusiones vuelan; es dulce y melancólico”¹.

¹ Geffroy 1881, p. 3.



BERTHE MORISOT

El lilo de Maurecourt

1874

Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm

Colección particular

Entre 1871 y 1875, Morisot visitó a menudo a la familia de su hermana en Maurecourt, localidad situada a las afueras de París, donde el suegro de Edma tenía una finca. Además de pintar el paisaje de los alrededores de la localidad, Berthe pintó también en el jardín de la casa utilizando a Edma y a sus dos hijas, Jeanne y Blanche, como modelos. Así, en esta obra les ha hecho sentarse a la sombra de unas lilas: Jeanne mira cómo borda su madre mientras Blanche, detrás, permanece de pie.

El estilo de Morisot ha experimentado aquí una completa transformación. Adapta a su estilo la lección paisajista aprendida de Corot, y aplica al lienzo toscos toques de verde, acentuados aquí y allá con blanco para aclarar los tonos de verde y aludir a las flores salvajes que crecen en la hierba. Es posible que fuera su colorido lo que motivara a Claude Monet a comprar este cuadro para su colección personal.



BERTHE MORISOT

*Pasie cosiendo en el jardín de
Bougival*

1881

Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

Musée des Beaux-Arts, Pau

Entre 1881 y 1884, para escapar del calor de los veranos parisinos, Morisot y su familia alquilaron una casa de campo en el número 4 de la rue de la Princesse, en Bougival, un pueblo situado al oeste de París, en las orillas del Sena. El matrimonio buscó una doncella, Pasie, para cuidar a su hija Julie, que en 1881 tenía tres años. Utilizando la casa y el jardín como escenario, Morisot hizo posar a su marido, a su hija y a su doncella de varias formas, normalmente jugando o realizando diversas actividades domésticas. En este cuadro retrata a Pasie mientras cose, una ocupación, por otra parte, perfecta para quien sirve al mismo tiempo de modelo. Morisot emplea morado mezclado con blanco para crear el vestido de Pasie y compone un sinfonía de verdes, azules y blancos para crear un rosal detrás de ella. El contraste entre la postura atenta y fija de Pasie y el arbusto salvaje y espinoso del fondo crea un efecto chispeante.

Morisot hace referencia a este cuadro en una carta a Eugène escrita desde Niza, donde estuvo residiendo con Julie en febrero de 1882. Eugène estaba en París ocupado en la selección de los cuadros de Berthe para la séptima Exposición Impresionista, que se iba a celebrar en marzo de ese año. Después de arreglárselas para conseguir un cerrajero que le abriera la casa de Bougival, contestó a su esposa diciéndole que “le gustaba particularmente Pasie cosiendo en el banco” y que le gustaría incluirlo en los envíos para la exposición. Sin embargo, Morisot se opuso mencionando que estaba inacabado y que había raspado la cara de Pasie la última vez que lo había visto. Añadía que “Pissarro y Edouard (Manet) lo vieron y que ninguno de ellos pareció quedar admirado. No obstante, si parece menos malo que los otros, ponlo”¹. Finalmente, el cuadro no fue expuesto, y permaneció en la familia hasta que el hijo de Julie, Ernest Rouart, lo regaló en 1907 al Museo de Bellas Artes de Pau. Lo más probable es que Morisot acabara el cuadro a su vuelta de Niza, corrigiéndolo y añadiendo algunos detalles antes de darlo por terminado.

¹ Rouart 1986, p. 121.



BERTHE MORISOT

Pastora desnuda tumbada

1891

Óleo sobre lienzo, 57,5 x 86,4 cm

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza

Nº inv. CTB 2000.9

A principios de la década de 1890, Morisot trabajó varios proyectos decorativos mientras pasaba las vacaciones en Mézy, un pueblo en el valle del Sena, al noroeste de París. Utilizando a niños del pueblo como modelos, y un granero como estudio, pintó una serie de piezas bucólicas en las que aparecen, por ejemplo, gente recolectando cerezas, personajes tañendo la flauta o, como en este caso, pastoras tumbadas. Para pintar tales cuadros Morisot puede haberse inspirado en Renoir, quien, en esa época, atravesaba su periodo “clásico”, recreando temas de la Antigüedad (por ejemplo, ninfas desnudas bañándose y conversando). De hecho, Renoir visitó a Morisot dos veces en Mézy, en los veranos de 1890 y 1891, en un momento en el que se hallaba cada vez más interesado en proyectos decorativos y en los asuntos relacionados con el tema clásico de la Arcadia.

Morisot realizó tres versiones del tema de este cuadro, así como varios dibujos preparatorios, utilizando a una muchacha de la zona, Gabrielle Dufour, y a su cabra Colette como modelos. Tumbada en la hierba, con un paisaje lejano como fondo, la pastora medita mientras la cabra pace. Posiblemente Gabrielle sólo tuvo que posar una vez, probablemente vestida [fig. 48], y Morisot reutilizó luego la postura que inicialmente adoptó la joven para seguir explorando más el tema. La falta de precisión de los detalles anatómicos de la versión que motiva estas líneas, en la que Gabrielle aparece desnuda, sugiere que fue pintada de memoria, utilizando la primera versión como guía visual. Muy cercana al espíritu de las pinturas de Renoir, Morisot ha convertido a la muchacha en una ninfa que descansa a la orilla de un arroyo.



48. BERTHE MORISOT

Pastora tumbada, 1891. Óleo sobre lienzo, 35 x 56 cm. Colección particular



EVA GONZALÈS

El pintor y la modelo

c. 1880-1882

Óleo sobre madera, 15,5 x 24 cm

Colección particular

La pintura muestra a Henri Guérard y a Jeanne, la hermana de Eva Gonzalès, quienes a menudo acompañaban a la pintora en sus excursiones para dibujar. Guérard aparece dibujando con una caja de pinturas portátil, utilizada normalmente por los pintores paisajistas para poder atrapar los efectos fugaces de luz de la forma más directa posible. Jeanne, por su parte, está recostada sobre la arena y mira tranquilamente. Con el fin de captar la fugacidad del momento, Eva ha dibujado la escena con rapidez, con pinceladas ágiles y atrevidas.



MARIE BRACQUEMOND

Vista del jardín desde la ventana

c. 1890

Óleo sobre lienzo, 40 x 25 cm

Colección particular

En este rápido boceto, en el que Bracquemond ha intentado captar la vista desde una ventana, la hiedra roja que trepa por el muro crea una confusión de espacio, que no clarifica la aparición del árbol al fondo. Pero a través de la luz y el color la pintora es capaz de recrear la atmósfera que percibe. En una conversación anotada por su hijo Pierre, declara que para ella “el Impresionismo ha producido (...) una forma muy útil de mirar las cosas. Es como si de repente la ventana se abriera, y el sol y el aire entraran en nuestra casa a raudales. La naturaleza aparece clara, llena de encanto, interesante. Es como si el aire sofocante hubiera sido arrojado de tu ático!”¹. La “impresión” que se ve en este esbozo puede considerarse un resumen pintado de estas ideas.

¹ Bouillon y Kane 1984-1985, p. 26.



BERTHE MORISOT

En el lago

c. 1884

Óleo sobre lienzo, 59,4 x 73 cm

Colección particular, Arizona

De acuerdo a Paul Valéry, poeta y amigo de Morisot, ésta “vivía en los accesos al Bois de Boulogne, lo que le proporcionaba todo el paisaje que necesitaba”¹. Morisot llevaba a menudo a su hija al Bois de Boulogne, un elegante parque diseñado por Hausmann para permitir a los parisinos hacer ejercicio y exhibirse con trajes a la moda. En sus cuadros Morisot utilizó muchas veces vistas del parque, normalmente presentando a Julie mirando los cisnes mientras la pintora recogía los reflejos de los árboles y del cielo sobre el agua, o incluso la gente que paseaba en barca.

Aquí, por ejemplo, vemos a Julie y a una niñera dando de comer a los cisnes. Morisot probablemente se encontraba en la orilla con el caballete, mirando la escena. Con pinceladas entrecortadas define las ondulaciones y reflejos sobre el agua. En contraste, las figuras están pintadas con pinceladas prolongadas para sugerir forma y volumen.

¹ Rouart 1986, p. 13.



BERTHE MORISOT

Paisaje en Gennevilliers

1875

Óleo sobre lienzo, 32 x 41 cm

Colección particular

Recien casada con Eugène Manet, hermano del pintor Edouard, durante la primavera de 1875 Morisot residió en la finca que la familia Manet poseía en Gennevilliers, en las afueras de París, donde realizó una serie de paisajes “socio-realistas” de la zona. En vez de crear, a la manera de Corot, una serie de idílicos *souvenirs* del paisaje, por entonces aún sin estropear, del valle del Sena, Morisot fijó su atención en las nuevas granjas e instalaciones industriales que recientemente se habían desarrollado en la zona gracias a una serie de controvertidos proyectos de riego que utilizaban el sistema de alcantarillado de París para regar las tierras de cultivo.

Pero Morisot no se interesa por cuestiones políticas, lo que le atraen son los ejemplos de color y de luz que encuentra en estos paisajes, tal como se observa en esta obra, en la que yuxtapone dos imágenes: la del almiar, situado en medio de un campo apacible, y la del humo de las chimeneas de las fábricas cercanas, símbolo de la revolución industrial. La pintora centra su atención visual en el término medio y en el lejano, como haría una cámara, por lo que su visión del primer plano está desenfocada. Y al pintar el primer plano de una manera imprecisa, el efecto nebuloso se prolonga en el cuadro mismo.



EVA GONZALÈS

*La playa de Dieppe vista
desde el acantilado oeste*

c. 1880

Óleo sobre lienzo, 28,5 x 70 cm

Château-Musée de Dieppe, Francia

Nº inv. 973.15.1

Durante la guerra Franco-Prusiana, París fue sitiada durante casi un año. Mientras Manet y Berthe Morisot permanecieron en París, aquéllos que se lo pudieron permitir se marcharon a las provincias. Entre estos último estuvo la familia Gonzalès, que se trasladó a Dieppe, una popular estación balnearia de la sociedad parisina, muy visitada por los artistas que querían pintar al aire libre.

Este paisaje panorámico fue probablemente realizado por Eva en 1870 mientras residió en Dieppe. Tomado desde el borde de un acantilado, detrás de una cerca, la vista desciende hasta la gran playa con la ciudad de Dieppe a la derecha. Se trata de uno de los pocos paisajes de Gonzalès que se han conservado y demuestra su habilidad para captar atmósferas. Con una paleta de grises y blancos, la pintora es capaz de sugerir el clima grisáceo típico de la zona y el blanco tiza de los acantilados, en contraste con los vivos verdes de la hierba que se encuentra sobre los acantilados y del prado inferior.



EVA GONZALÈS

Dos niños jugando en las dunas

c. 1880

Óleo sobre lienzo, 46 x 56 cm

The National Gallery of Ireland, Dublín

Nº inv. NGI-4050

Este es probablemente el cuadro más impresionista de Gonzalès. Aunque su fecha y su lugar de ejecución son inciertos, fue seguramente realizado alrededor de 1880, cuando el estilo de Gonzalès estaba sufriendo cambios significativos. Sabemos que por aquella época Manet, Gonzalès y Morisot estaban empezando a experimentar con la pintura sobre lienzos sin apresto, con la idea de que la superficie rugosa del lienzo afectara al golpe del pincel y permitiera una mayor expresión. En este caso, la forma en que está pintado el cuadro sugiere una cierta emancipación artística: las pinceladas de Gonzalès son considerablemente más libres que en sus primeras obras y el uso de verdes, azules y amarillos claros produce un efecto brillante sobre toda la superficie del cuadro.

El tema es simple y directo, dos niños conversan mientras descansan en el camino de vuelta a casa, después de haber comprado pescado a un pescador. Detrás de ellos hay una gran extensión dominando las dunas, con el mar al fondo. Es posible que la obra fuera realizada en 1880 durante una excursión de trabajo mientras Eva y su marido veraneaban en Honfleur, Normandía, o tal vez en Dieppe, donde parece que pasaron mucho tiempo entre 1880 y 1882. A diferencia de sus pinturas académicas para el Salón, frecuentemente escenas de interior, este cuadro destaca por ser una mezcla de dibujo al aire libre y un estudio de la relación personal entre hermanos.





MARIE BRACQUEMOND

(1840-1916)

En su libro *Historia del Impresionismo*, publicado en 1894, el crítico de arte Gustave Geffroy mostraba su admiración por la obra de Marie Bracquemond, a quien definía como “una de las tres grandes damas del Impresionismo” junto a Cassatt y Morisot¹. A pesar de esta positiva y temprana valoración, Bracquemond es la menos conocida de las mujeres que integran el grupo impresionista², debido fundamentalmente a su matrimonio con un hombre muy crítico con su trabajo que le impidió desarrollar su propia obra. Su rechazo de la estética que públicamente había adoptado su marido, el grabador Félix Bracquemond (1833-1914), unido al difícil carácter de éste, sería la causa principal de su frustración como artista.

Nacida en Bretaña (Francia) el 1 de diciembre de 1840, Marie se crió en un ambiente muy distinto del entorno culto, próspero y estable de sus colegas femeninas. Fue el fruto de un desdichado matrimonio de conveniencia y su padre, capitán de barco, falleció poco después de nacer ella. Al poco tiempo su madre volvió a casarse y, a partir de ese momento, su vida sería inestable e itinerante: la familia se trasladó de Bretaña a Jura y de Suiza a Auvergne antes de establecerse finalmente en Etampes, al sur de París. Según Morisot contaría años más tarde a su hijo Pierre, su primer trabajo pictórico fue un regalo de cumpleaños para su madre en el que utilizó como pinturas los colorantes obtenidos con pétalos de flores silvestres machacados. Impresionado por su ingenio, un amigo de la familia le regaló una caja de acuarelas. Bracquemond recibió sus primeras lecciones de pintura de un artista local de la región parisina, y a los diecisiete años participó por primera vez en el Salón con un dibujo de su madre, su hermana y su profesor.

Poco después, un amigo de la familia le presentó al por entonces famoso pintor académico Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), al que ella deseaba pedir consejo. En una

carta escrita en torno a 1860, Morisot menciona que Ingres tenía en muy baja estima a las mujeres artistas pues, al pedirle su opinión sobre la pintora francesa Rosa Bonheur, famosa por sus pinturas de animales, que en el último Salón había recibido grandes elogios por su pintura *La feria del caballo* [fig. 7], Ingres le respondió: “Cómo puede hablarme de Rosa Bonheur, jovencita. Me gustaría tener su ‘obra maestra’ para romperla y tirarla por la ventana”³.

A Marie la intransigencia de Ingres le pareció terrible no sólo por su despótica actitud, sino porque “dudaba del coraje y la perseverancia de las mujeres en el campo de la pintura. Quería imponer límites a las mujeres artistas, encasillarlas en la pintura de flores, de bodegones, de retratos y escenas propias de su sexo”⁴. Sin embargo, cuando Marie le mostró unos dibujos que había hecho de su hermana Louise, Ingres se quedó tan impresionado que le recomendó que simplemente estudiara la naturaleza y dejara de prestar atención a los temas banales que podía encontrar en su pequeña localidad. Su encuentro con Ingres reforzó sus convicciones y su vocación, pues, como escribiría más tarde, “estoy decidida a superar cualquier obstáculo. No quiero pintar flores, quiero trabajar en la pintura y expresar aquellos sentimientos que el arte me inspira...”⁵.

Durante la primera etapa de su carrera, hasta su matrimonio, Marie trabajó principalmente en el Louvre realizando copias de encargo. Fue allí donde conoció a Félix Bracquemond, un firme defensor de las prácticas artísticas tradicionales que pondría a Marie en contacto con un grupo de destacados artistas. Para entonces Félix Bracquemond era un grabador muy conocido y respetado en los círculos artísticos. Amigo íntimo de Manet, Whistler, Fantin-Latour y Degas, cuando no estaba discutiendo con ellos en el Café Guerbois, mantenía contactos con algunos de los miembros del colectivo impresionista, como Monet, Sisley y Pissarro. Félix fue el grabador más prolífico de su tiempo y un ceramista excepcional. También fue uno de los principales impulsores del *Japonisme* y uno de los pri-

Página anterior: 49. ANÓNIMO
Retrato de Marie Bracquemond, c. 1865
Colección particular



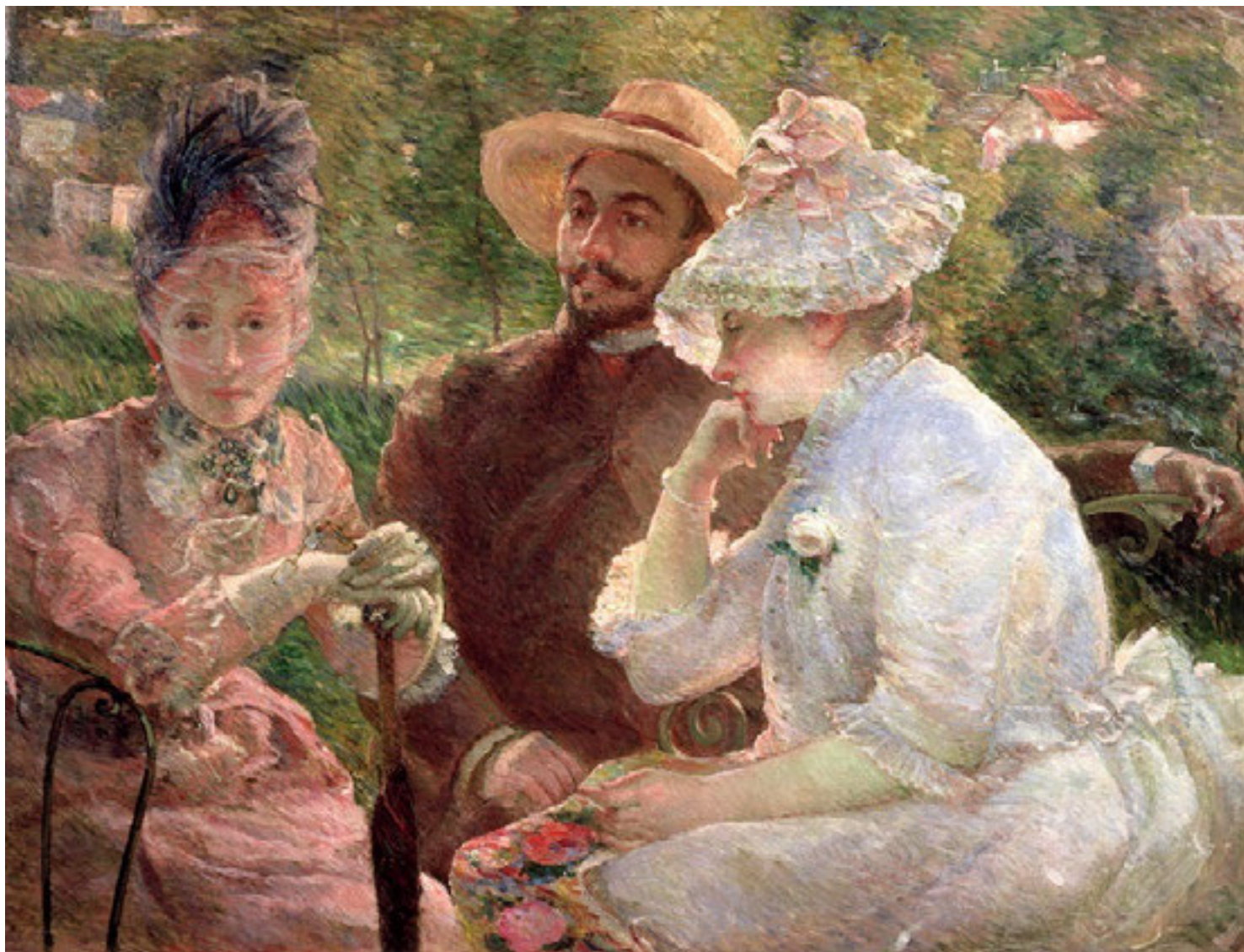
50. Marie Bracquemond
Dama de blanco, c. 1880. Óleo sobre lienzo, 181,5 x 105 cm.
 Musée de Cambrai. Depósito del Estado en 1929. N° inv. RF 2751.
 © Hugo Maertens

meros en divulgar en París los grabados japoneses. Quiso que su mujer conociera la obra de los pintores más admirados por él, especialmente los de la escuela realista, como el pintor del siglo XVIII Chardin o sus contemporáneos Bonvin y Ribot. Contrario a la nueva estética impresionista, defendía que la línea era más importante que el color y que la disciplina del estudio era muy superior a la espontaneidad del aire libre.

Félix y Marie contrajeron matrimonio el 5 de agosto de 1869. En 1873, Félix fue nombrado director artístico de la fábrica de cerámicas Haviland Limoges, para la que Marie diseñaría varios platos y crearía su obra más ambiciosa: la serie de grandes paneles de azulejos que, con el tema de las *Musas de las Artes*, presentaría en la Exposición Universal de 1878. Los críticos, y especialmente Degas, alabaron la maestría de la composición y la precisión en el dibujo de los ropajes de los cartones de los paneles, mostrados en la cuarta Exposición Impresionista de 1879⁶. Su participación en esta exposición tuvo un gran impacto para Marie Bracquemond, pues a partir de ese momento mantendría una relación más estrecha con el grupo impresionista y su estilo empezaría a cambiar. Sus lienzos se hicieron más grandes, sus colores más intensos y empezó a pintar al aire libre. En la Francia de esos años, ella y su marido eran una de las pocas parejas de artistas que trabajaban juntos aunque, muy a pesar de Félix, los mentores de Marie no serían Manet o Degas, sino Monet y Renoir.

En 1880, la quinta Exposición Impresionista presentó tres pinturas de Marie Bracquemond. En la primera, *Dama de blanco* [fig. 50], un estudio al aire libre de su hermana, vestida de blanco y sentada bajo un sol resplandeciente, Bracquemond pinta la compleja caída de la luz y el cambio de colores. El tratamiento del color blanco fascinó a los impresionistas, especialmente a Renoir, quien una vez dijo a sus alumnos que “el blanco no existe en la naturaleza. El color del cielo aparece en la nieve, por la mañana habrá verdes y amarillos, y por la tarde rojos y amarillos”⁷. En *Dama de blanco*, Marie consigue plasmar las sutiles tonalidades de este color con ligeros toques de blanco y rosa. Aunque la pose parece seria y extraña, este cuadro refleja su deseo de apartarse de su formación clásica y experimentar nuevas ideas.

El segundo cuadro, titulado *La golondrina*, se encuentra hoy en una colección particular y muestra a su gran amigo el pintor impresionista Sisley con su mujer, a bordo de una embarcación.



51, MARIE BRACQUEMOND

En la terraza de Sèvres, 1880. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Petit Palais. Musée d'Art Moderne, Ginebra. © Petit Palais. Musée d'Art Moderne, Ginebra

Según el crítico de arte Philippe Burty, el título del cuadro fue tomado del nombre de la embarcación, “L’Hirondelle” (“La golondrina”)⁸. Las reproducciones de esta pintura, que nunca ha vuelto a exponerse en público, muestran a la pareja mirando por uno de los laterales de la embarcación, con una vista, al fondo, de un puente que podría ser del río Sena. El uso de la perspectiva y el marcado corte diagonal de toda la composición recuerdan las pinturas realizadas en esa época por Renoir, y especialmente su obra *El almuerzo de los barqueros* (1880-1881, The Phillips Collection, Washington), donde Renoir consigue

dar profundidad al cuadro a través de la balaustrada de la terraza del Restaurante Fournaise.

El más impresionista de los tres cuadros expuestos por Marie Bracquemond en 1880 es probablemente *En la terraza de Sèvres* [fig. 51]. Esta pintura se presentó por primera vez con el título *Estudio del natural*, con el que Marie parece sugerir que su obra se inspiraba directamente en la naturaleza. Sin embargo, como su hijo Pierre señalaría posteriormente, para realizar el cuadro Marie hizo diversos dibujos y bocetos al óleo, uno de

los cuales se muestra por primera vez en esta exposición [cat. 61]. La minuciosa y cuidada preparación de este cuadro parece ir en contra de la espontaneidad buscada por la mayoría de los impresionistas. A pesar de su enfoque académico, esta obra es un ejemplo de lo que Geffroy define como la “nueva visión” de Marie, fruto tanto del estudio de los impresionistas como de la naturaleza⁹.

Otras obras suyas ponen de manifiesto su creciente interés por crear volúmenes con el color, como en *La merienda* [cat. 40] y en *Las tres Gracias* [fig. 39], de la que en nuestra exposición se presenta un estudio en acuarela [cat. 18]. En la octava Exposición Impresionista, celebrada en 1886, Marie Bracquemond expuso seis obras, entre ellas un intimista retrato de Félix posando de pie en su estudio. Otras obras del mismo período son *La carta* (1886) y *Bajo la lámpara* (1887), ambas en colecciones particulares. Los comentarios que los críticos contemporáneos a Marie Bracquemond hicieron de su obra nos hacen pensar que la pintora gozó de un cierto reconocimiento en vida, sobre todo en su etapa más académica. Pero parece que las continuas críticas de Félix a su trabajo acabaron desanimándola, abandonando totalmente la pintura a partir de 1890. Su hijo Pierre, nacido en 1870, da idea del ambiente opresivo que rodeaba a Bracquemond cuando trabajaba en casa: “Satisfecha con algunos de sus cuadros, quería mostrarlos, deseaba contactar con otros artistas, y soñaba con el éxito y con una vida de lucha y de mayor productividad”¹⁰. Pero Marie Bracquemond se retiró del mundo de los artistas y de las exposiciones, convirtiéndose en una desconocida fuera del reducido círculo de personas que estaban al tanto de su talento.

Su obra no obtendría el reconocimiento general hasta tres años después de su muerte, en 1919, gracias a una exposición organizada por su amigo el historiador de arte Gustave Geffroy en la Galerie Bernheim-Jeune de París¹¹. En esta exposición se mostraron noventa pinturas (muchas de ellas pequeños estudios), treinta y cuatro acuarelas, veintitrés dibujos y nueve grabados. Aunque Bernheim-Jeune organizó una segunda exposición en 1962, en la que se mostraron treinta y ocho pinturas, la mayor parte de su obra sigue siendo desconocida. Todavía hoy en día resulta difícil tener una idea clara del conjunto de su producción y es por ello que se muestran tan pocas obras suyas en esta exposición. En la actualidad, sólo cuatro pinturas de Bracquemond forman parte de colecciones

públicas, el resto de su obra se encuentra repartida en distintas colecciones particulares. A diferencia de Berthe Morisot o de Mary Cassatt, Bracquemond nunca desarrolló totalmente su propio estilo pictórico. A pesar de la influencia que sobre ella ejercieron los impresionistas, el crítico Firmin Javel rechazó su obra, afirmando que tenía muy poco que ver con el impresionismo¹². Sin embargo, otros críticos valoraron y apreciaron la delicadeza poética de sus pinturas, con sus colores pálidos y sus tonos indefinidos¹³. Sólo cuando dispongamos del catálogo razonado de su obra será posible valorar de forma completa los logros de Bracquemond como pintora. Mientras tanto, continuará siendo un ejemplo aislado de las dificultades que entraña compaginar una carrera artística con las obligaciones matrimoniales y familiares.

NOTAS

- 1 Debido a su estrecha amistad con los Bracquemond, Geffroy era el único crítico de su época que la conocía. Hace una crítica favorable de ella en Geffroy 1894, pp. 268-274.
- 2 Jean-Paul Bouillon es uno de los primeros en hacer un estudio serio de su obra: Ver Chartres 1972 y sus comentarios en Ann Arbor 1979/1980, pp. 58-61. Ver también Kane 1983, pp. 118-121. Respecto a la última publicación, Bouillon y Kane 1984/1985, pp. 21-28.
- 3 Cita sacada de Bouillon y Kane, 1984/1985, p. 22.
- 4 Como relataba Pierre Bracquemond en un manuscrito de 100 páginas no publicado, *La Vie de Félix et Marie Bracquemond*, perteneciente a una colección privada de París y parcialmente publicada por Bouillon y Kane 1984/1985, p. 22.
- 5 Ibid.
- 6 Degas 1945, p. 43: (a Bracquemond, sin fecha): ‘La grande composition est superbe. Quel jolis arrangement de types et d’effets....’
- 7 Cita sacada de Rewald 1946, pp. 210 y 236, nota 28.
- 8 Burty 1880, p. 2, describe la pintura como “des passagers sur l’Hirondelle”.
- 9 Geffroy 1894, p. 274.
- 10 Cita sacada de Bouillon y Kane 1984/1985, p. 24.
- 11 Bernheim-Jeune 1919.
- 12 Javel 1886.
- 13 Silvestre 1880, p. 262.

MARIE BRACQUEMOND Y SUS CRÍTICOS

LOUIS BESSON,

“Exposition de peinture par un groupe d’artistes dissidentes”,
La Petite République française, 13 de abril, 1879, pp. 2-3

“Marie Bracquemond ha expuesto tres grandes cartones decorativos al carboncillo de elegante diseño y bella composición. Aunque moderna en la elección de sus modelos, su estilo espiritual y exuberante nos recuerda las pinturas del siglo XVIII. Creemos que algunos miembros del Instituto deberían acercarse a ver estos cartones aunque sólo sea para ofrecer una mejor enseñanza a sus alumnos”.

PHILIPPE BURTY,

“L’Exposition des artistes indépendants”. *La République française*, 16 de abril, 1879, p. 3

“En una sala vecina nos encontramos con la obra de otra mujer que ha gustado mucho, Marie Bracquemond. Esta artista, que ha pasado por el taller de Ingres, ha realizado para la Exposición Universal tres cartones decorativos que su marido Félix Bracquemond ha convertido en pinturas sobre azulejo. Los cartones tienen un diseño perfecto, son muy equilibrados, y poseen una riqueza sobria y una soltura que llaman la atención”.

HENRY HAVARD,

Le Siècle, 2 de abril, 1880, p. 2

“Con su talento poético, sus vaporosos estudios de tonos indefinidos, sus colores algo pálidos, su apagada palidez, su confusa delicadeza, Marie Bracquemond se aleja todavía más del realismo (que Rouart). Sus etéreos idilios en prados o embarcaciones no son de este mundo”.

PAUL DE CHARRY,

Le Pays, 10 de abril, 1880

“Bracquemond se pierde en la niebla. ¡Qué insípida!”.

ARMAND SILVESTRE,

La Vie Moderne, 24 de abril, 1880, p. 262

“Utilizando una paleta aún más clara (que la de Morisot), Marie Bracquemond consigue unos efectos armoniosos en los que los fondos de los tapices parecen brillar con una luz espectacular. Aunque su arte está más relacionado con los paisajes de Boucher que con el aspecto real de la propia naturaleza, resulta tan agradable que no me atrevo a considerar esto como un aspecto negativo de su obra”.

FIRMIN JAVEL,

L’Événement, 16 de mayo, 1886

“– En cuanto a Marie Bracquemont (sic), sus precisos bocetos a carboncillo (retrato de dos jovencitas), sus acuarelas y sus pinturas no tienen nada de impresionistas”.

MARCEL FOUQUIER,

Le XIXe Siècle, 16 de mayo, 1886

“Si nos ceñimos a su Retrato de M. F. Bracquemond, pinta con una pincelada bastante dura, demasiado tenue e inexpresiva. Pero el nivel de calidad de esta pintura no le impediría presentarse al examen de bachillerato, me refiero a competir por el Prix de Roma, si las reglas se lo permitiesen”.

JULES VIDAL,

Lutèce, 29 de mayo, 1886

“Marie Bracquemond, una dama seguramente muy hábil bordando zapatillas, que pierde el tiempo copiando ilustraciones de revistas”.



MARY CASSATT (1844-1926)

La norteamericana Mary Cassatt es conocida sobre todo por la sensibilidad de sus pinturas relacionadas con el tema de la maternidad. Un aspecto menos conocido de su biografía, sin embargo, es el importante papel que desempeñó en la formación de algunas de las más importantes colecciones de arte de los Estados Unidos, unas veces como consejera, otras negociando importantes adquisiciones. A lo largo de su dilatada carrera como pintora, Cassatt asimiló las influencias de la vanguardia europea, pero nunca dejó de ser, en sus propias palabras, “simple y llanamente, una americana”.

Cassatt nació el 22 de mayo de 1844 en Pittsburgh, Pennsylvania (EE.UU.). Fue el cuarto hijo y la segunda chica de Robert Simpson Cassatt, banquero y comerciante, y de su esposa Catherine. Gracias a la mentalidad abierta de sus padres hacia la cultura europea, recibió una educación privilegiada. En 1850 la familia se trasladó a Europa en busca de un tratamiento médico para su hermano Robert, que padecía una enfermedad ósea. Su viaje por Europa, de cinco años de duración, empezaría en Heidelberg y Darmstadt y acabaría en París. Durante su estancia en esta ciudad, Mary y sus hermanos estudiaron francés y es posible que tuvieran ocasión de visitar la Exposición Universal de 1855. La muerte de Robert puso fin al viaje y en noviembre de ese año los Cassatt regresaron a América. Este viaje tendría un gran impacto en Cassatt y es posible que incluso lo animara a convertirse en pintora, regresando algún día a Europa para hacer realidad sus aspiraciones artísticas.

Éstas no contaron inicialmente con el apoyo de su familia. Como Cassatt explicaría más tarde a su primer biógrafo, Achille Segard, la primera vez que le habló a su padre de su deseo de regresar a Europa para estudiar a los grandes maestros, éste exclamó: “Antes preferiría verte muerta”¹. Sin embargo,

*No admito a ninguna mujer que dibuje tan bien
Degas hablando de Mary Cassatt*

era tan obstinada que a los dieciséis años comenzó a recibir clases de pintura en la Pennsylvania Academy of the Fine Arts de Filadelfia, un centro de orientación clásica en el que pudo dibujar esculturas y copiar pinturas de la colección de la institución. Aunque la Academia solía organizar pequeñas exposiciones de arte francés, trayendo obras de Rosa Bonheur y Jean Léon Gérôme, en aquella época en Norteamérica existían muy pocos museos y salas de exposiciones públicos, de modo que los jóvenes artistas no tenían la posibilidad de ver en directo las obras maestras del arte occidental. París era considerada la “Meca” de cualquier artista que deseara alcanzar el éxito y en 1865 Mary Cassatt se trasladaba a esta ciudad en compañía de su amiga Eliza Haldeman, una artista a la que había conocido en la Academia de Filadelfia.

En París asistió a estudios de artistas abiertos a las mujeres pintoras, como la clase para mujeres impartida por Charles Chaplin, y recibió clases particulares de Jean-Léon Gérôme y Thomas Couture. Sin embargo, pronto descubrió que las instituciones establecidas únicamente fomentaban sus propias ideas, en lugar de permitir que sus alumnos desarrollaran su capacidad de expresión individual. Como años después explicaría a Segard, decidió que “no necesitaba más instrucción que la de los museos” y, tras registrarse como copista, estudió con asiduidad en el Museo del Louvre las obras de los Maestros Antiguos. Es en este ambiente donde el misógino Edgar Degas retrata a la pintora en 1880 a través de una serie de lienzos, pasteles y grabados [cat. 1 y 2]. Con absoluto respeto, Degas la representa como una dama de la buena sociedad, vestida a la moda, mirando fijamente el arte del pasado.

Decepcionada por la enseñanza que se impartía en París, Cassatt orientó su trabajo hacia la pintura de paisaje y hacia los métodos de la Escuela de Barbizon, cuyos paisajes y temas de campesinos eran muy populares entre los coleccionistas americanos. Así, con su amiga Haldeman se trasladaba a los alrededores de París para concentrarse en la pintura de género y pintar escenas de la vida cotidiana. Aunque acabó abandonando la

¹Página anterior: 52. THEODATE POPE

Mary Cassatt sentada, con el abanico de Degas al fondo, c. 1903.

Colección Alfred Atmore Pope, Hill-Stead Museum, Farmington, Connecticut

estética de Barbizon, ésta le ayudó a descubrir que le gustaban más los temas de la vida moderna que los temas alegóricos o históricos que proponían las academias. Por otra parte, a pesar de que su madre quería convertirla en una pintora de sociedad, lo que implicaba dedicarse sobre todo al retrato, Cassatt estaba decidida a pintar la realidad contemporánea y durante toda su vida se resistió a aceptar la seguridad que una carrera como retratista podía ofrecerle. De hecho, supo dar a las mujeres que posaron para ella una presencia psicológica tan importante que las eleva por encima de la categoría de simples objetos bellos.

En 1868 su pintura *Muchacha tocando la mandolina* (Colección particular) fue aceptada en el Salón y colocada a la altura de los ojos, lo que representaba una gran ventaja en las abarrotadas paredes del Salón. En lugar de utilizar su primer apellido, se presentó con el segundo, “Stevenson”, quizá para llamar la atención sobre su condición de americana entre los demás expositores franceses. El *New York Times* elogió el cuadro “por su fuerza y por la excelente calidad del color”². Poco después viajó por Francia y los Alpes italianos con una amiga para realizar algunos dibujos, pero en 1870 el estallido de la guerra Franco-Prusiana interrumpiría sus estudios y le haría regresar a Filadelfia. A su regreso a los Estados Unidos, el obispo de Pittsburgh le encargó la copia de dos cuadros del artista italiano del siglo XVI Correggio que se encontraban en la ciudad de Parma, lo que le proporcionó el dinero y la ocasión para regresar, en diciembre de 1871, a Europa. Permaneció ocho meses en Parma estudiando los frescos y los retablos de Correggio y de Parmigianino. Durante su estancia contó con el apoyo de Carlo Raimondi, director del departamento de grabado de la Academia de Parma y aunque parece que nunca llegó a terminar los cuadros para el obispo de Pittsburgh, su paso por Parma contribuiría a completar su ecléctica formación como artista, en la que se mezclan las composiciones clásicas del pasado con el realismo de Courbet. En sus escenas maternas, Cassatt incorporaría la pintura de ángeles de Correggio, utilizando como modelos a niños reales, en poses llenas de gracia y vitalidad.

En el otoño de 1872 viajó a Madrid. Tuvo ocasión de ver las obras de Velázquez, Murillo y Goya, que habrían de dejarle una profunda huella; copió *Las hilanderas* de Velázquez y escribió a su casa diciendo: “Creo que uno aprende a pintar aquí, el estilo de Velázquez es tan elegante y sencillo”³. Tras permanecer tres semanas en Madrid, viajó a Sevilla, donde descubrió nuevos temas coloristas para sus pinturas de género y un estudio que se alqui-

laba a bajo precio en la Casa de Pilatos, propiedad de la Duquesa de Medinaceli. Su viaje por España le llevaría a interesarse por captar la realidad de los personajes con pinceladas sueltas y fuertes contrastes de color. Su pintura *Torero y jovencita* (Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass.), presentada, a su regreso a París, en el Salón de 1873, es un excelente ejemplo de su primer estilo pictórico, formado durante su visita a España.

Al igual que su profesor Thomas Couture, Cassatt solía trabajar directamente sobre el lienzo sin ningún tipo de boceto preliminar. En 1873 viajó a Bélgica con su madre y su hermana Lydia y tuvo oportunidad de ver las obras de Rubens y Frans Hals, quienes le causaron una gran impresión por la sinceridad y la valentía de sus retratos. En Amberes conoció al copista Léon Tourny, quien es probable que facilitara el encuentro de Cassatt con Degas, de quien era amigo, en 1877. En el Salón de 1874 Cassatt presentó el retrato *Ida*, hoy desaparecido. Se dice que cuando Degas vio este cuadro en compañía de Tourny, comentó a propósito de la pintora: “alguien que siente como yo”. Por su parte, el entusiasmo de Cassatt por la obra de Degas comenzó ese mismo año cuando vio unos pasteles suyos en el escaparate de un marchante de cuadros del Boulevard Haussmann: “Solía pegar mi nariz contra aquel escaparate, intentando aprender todo lo que podía de su arte. Esto cambió mi vida. A partir de entonces, vi el arte como yo quería verlo”⁴.

En 1875 Cassatt alquiló un estudio cerca de la Place Pigalle, en el número 19 de la rue de Laval, donde se instaló también su hermana Lydia Simpson Cassatt (1837-1882), que posaría para ella en varias ocasiones. Los contactos que mantuvo con diversos pintores franceses contemporáneos, como Manet, le hicieron adoptar una actitud muy crítica respecto al funcionamiento del Salón, y cuando Degas, tras realizar una visita a su estudio en 1877, la invitó a unirse al grupo de artistas independientes que más tarde sería conocido como los Impresionistas, ella aceptó encantada. Como Cassatt comentaría a Segard, “acepté encantada (...) Por fin podía trabajar con total independencia sin tener en cuenta la opinión del jurado. Ya sabía quiénes eran mis verdaderos maestros. Admiraba a Manet, Courbet y Degas. Odiaba el arte convencional”⁵.

Esta invitación fue para ella una liberación y enseguida se puso a trabajar para preparar la cuarta Exposición Impresionista de 1878. Degas le había invitado porque, al igual que él, Cassatt



53. EDGAR DEGAS

Mary Cassatt sentada, sujetando unas cartas, c.1880-1884.
Óleo sobre lienzo, 71,4 x 58,7 cm

tenía un estilo demasiado individualista para complacer a los academicistas, más que el de cualquiera de los que compartían la visión radical característica de los auténticos “impresionistas”, como Monet, Renoir, Sisley, Pissarro y Morisot. Aunque Degas no era una persona de trato fácil, Cassatt llegó a establecer una estrecha relación con él, intercambiando ideas y opiniones sobre arte. Lamentablemente, tras la muerte de Degas en 1917, Cassatt quemó las cartas que ella le había escrito y que Degas guardaba en su casa, dejando muy poca información sobre su relación. Sin embargo, sabemos que la muerte del pintor le causó un gran impacto, pues, como escribía en 1915: “El descubrimiento de la obra de Degas fue crucial para mi carrera artística”⁶. Degas fue su crítico, su asesor técnico, y la animó a dedicarse al grabado, una actividad que ella había rechazado desde su época estudiantil. En uno de los retratos que Degas le pintó, Cassatt aparece sentada, sujetando lo que podrían ser unas pruebas de grabado [fig. 53].

A partir de 1877, año en el que sus padres y su hermana viajaron a París para establecerse definitivamente con ella, sus principales temas como pintora serían su familia, el teatro y la ópera. Aunque la presencia de su familia le obligó a cambiar la vida independiente que llevaba en su propio estudio por un estilo de vida más convencional, le permitió tener muchos más modelos a su disposición. Sin embargo, los rasgos de estos modelos se hacen a menudo irreconocibles en sus cuadros, pues Cassatt juega con los efectos de la textura, el color y la luz. En 1878, la celebración de Exposición Universal hizo posponer la cuarta Exposición Impresionista a 1879. Cassatt contó con una sala dedicada exclusivamente a su obra en la que presentó once pinturas muy afines a las piezas enviadas por Degas, dispuestas en la sala adyacente. Además de dos retratos, Cassatt expuso cuadros basados en el mundo del teatro, entre las que figuraba *Mujer con collar de perlas en un palco* [cat. 16]. El conjunto mostraba su progresiva identificación con los temas de Degas y, especialmente, con su fascinación por la iluminación artificial, que Degas ya había explorado en los pasteles que representaban la vida nocturna parisina. En el cuadro de Cassatt, la modelo, ataviada con un vestido de noche, posa delante de un espejo en el que se refleja la sala brillantemente iluminada de un teatro o una ópera. Los tonos, intensos y cálidos como el rojo de la tapicería, el rosa del vestido de la mujer, y los amarillos y el marrón de su cabello, transmiten una sensación de lujo y opulencia.

La mayoría de las obras presentadas por Cassatt tuvieron una buena acogida y consiguió vender dos cuadros, entre ellos *Mujer con collar de perlas en un palco*, adquirido por Alexis Rouart. Sin embargo, muchos críticos censuraron sus colores vivos, como Henry Havard, que comparó la sensación de mirar la obra de Cassatt con la que producía “la acidez de la fruta sin madurar”⁷. Otro crítico, Edmond Renoir, censuraba “la complicación del efecto espejo que no tiene ningún sentido, y los marcos manchados de rojo o verde que son realmente feos y de muy mal gusto”⁸. A pesar de estos comentarios, Cassatt siguió participando en las exposiciones impresionistas de 1880, 1881 y 1886. Entre las obras mostradas en esta exposición están su *Retrato de Madame J* [cat. 19], presentada en la exposición de 1880, y *La taza de té* [cat. 39] presentada en la de 1881. Su autorretrato [fig. 54], pintado en estos años, nos muestra a una mujer pintora vestida como una dama pero en pleno acto de creación artística. Para Cassatt fue, probablemente, una imagen especialmente querida, pues conservó la obra hasta su muerte. Aunque Cassatt nunca se rebeló abierta-

mente contra su situación de mujer artista en una sociedad conservadora, sus pinturas nos ofrecen una perspectiva de su vida y de las mujeres de su época. Las rígidas normas sociales de su tiempo confinaban a las mujeres “respetables” a unos espacios tradicionalmente considerados adecuados para la actividad femenina. Su vida giraba en torno al cuarto de los niños, el tocador, el jardín privado y otros lugares de diversión refinados. En este contexto tan limitado Cassatt exploró y amplificó las escenas de la vida cotidiana, y en 1880 la llegada de su hermano Alexander con su mujer y sus cuatro hijos sería para ella una gran inspiración. Fue precisamente en esta época cuando Cassatt empezó a especializarse en las escenas de maternidad, que tratará con calidez y naturalidad a partir de distintos medios artísticos. Algunas de estas pinturas, como *Mujer sentada con un niño en sus brazos* [cat. 23] nos muestran su profunda sensibilidad para captar el instinto maternal y la tierna relación entre madre e hijo. En la Exposición Impresionista de 1881, el escritor J. K. Huysmans escribía que Cassatt plasmaba una visión muy original y “amable de la vida apacible, una profunda sensación de intimidad”, alabando también la ausencia de sentimentalismo en sus imágenes de la vida familiar. 1882 fue un año difícil para Mary Cassatt. Los preparativos de la exposición impresionista de ese año estarían marcados por las disensiones entre los principales protagonistas del grupo, y Cassatt, al igual que Degas, decidió boicotear la exposición por discrepar totalmente sobre quién debía participar en la muestra. Mucho más duro sería aceptar la muerte de su hermana Lydia, a quien había retratado en el cuadro *Lydia bordando en su bastidor* [cat. 38], ocurrida en noviembre de ese mismo año debido a una dolencia cardíaca. Cassatt fue incapaz de trabajar durante los seis meses siguientes a la muerte de su hermana y hasta que no transcurrió un año sólo pintó esporádicamente.

La crisis económica mundial impediría la celebración de nuevas exposiciones impresionistas hasta 1886, año en el que Cassatt presentó menos obras que en ocasiones anteriores. Su pintura muestra la emergencia de un estilo más sobrio, abandonando su rico colorido y su pincelada suelta para centrarse en la ordenación de los elementos compositivos en la superficie del cuadro. A partir de ahora, Cassatt prestaría más atención a la definición de sus personajes, haciéndolos destacar en una composición rigurosamente controlada. La Exposición Impresionista de 1886 sería la octava y última. Ese año causaría sensación un grupo de artistas invitados por Pissarro entre los que se encontraban los neoimpresionistas Georges Seurat y Paul Signac, quienes exploraban nuevos



54. MARY CASSATT
Autorretrato, 1880. Gouache y acuarela sobre papel, 32,7 x 24,6 cm
 National Portrait Gallery, Smithsonian Institution. N° inv. NPG 76.33

campos con su sofisticado enfoque de los procesos de visión y su modo de reproducirlos en pintura. Cassatt permaneció al margen de estas innovaciones, y prefirió concentrarse en la definición de los contornos y en el equilibrio de la composición, patentes sobre todo en sus experimentos en el campo del grabado, donde, más o menos en esta época, comienza a utilizar la técnica de la punta seca.

El estilo de sus grabados sufriría un cambio radical en 1890, año en el que la Ecole des Beaux-Arts acoge una exposición de arte japonés en la que se incluían más de setecientos grabados en color. Inmediatamente después de verlos, Cassatt comenzó a trabajar en una serie de diez grabados en color, algunos de los cuales se muestran en esta exposición [cats. 25-33]. La pintora se sintió especialmente atraída por la sencillez de su diseño y de

su composición, descubriendo, además, nuevas formas de interpretar y transformar los temas cotidianos. Utilizando una técnica mixta de punta seca, aguatinta y tintas de colores, Cassatt creó una serie de deliciosas escenas de la vida cotidiana en la que se incluyen desde escenas de *toilette* hasta un viaje en tranvía. La influencia japonesa también es patente en algunas de sus pinturas al óleo, especialmente en la composición casi minimalista de *Mujer sentada con un niño en sus brazos* [cat. 23], realizada más o menos por entonces. Sus grabados se expondrían por primera vez en 1891 en la galería Durand-Ruel de París junto a otras de sus pinturas y varias obras de Pissarro. También por entonces el talento de Mary Cassatt comenzó ser reconocido en los Estados Unidos. En 1892 la señora Potter Palmer, coleccionista y perteneciente a la alta sociedad de Chicago, llegaba a París como representante del Consejo de Dirección del Women's Building de la Exposición Mundial de Columbia para convencer a algunas mujeres artistas de que enviaran obras a la exposición y para encargar también diversos proyectos decorativos. La señora Potter encargó a Cassatt una gran pintura mural que, con el título de *Mujer moderna*, decoraría el tímpano del edificio, e invitó también a otra pintora americana discípula de Puvis de Chavannes, Mary Fairchild MacMonnies, a trabajar sobre la temática de las *Mujer primitiva*. Este encargo daría a Cassatt la oportunidad de trabajar por primera vez a una escala más grande de la habitual, y de tratar un tema muy acorde con su posición de pintora moderna. En la parte central de la composición pintó *Jóvenes recolectando los frutos del conocimiento*, y en los laterales del mural *Muchachas buscando la fama, el arte, la música y la danza*. Lamentablemente, el mural no ha sobrevivido y sólo conocemos el trabajo de Cassatt a través de fotografías. No obstante, el grabado en color *Recogiendo fruta* [cat. 34], está basado en sus diseños para este mural y refleja su idea de la mujer moderna “recogiendo los frutos del conocimiento y/o de la ciencia”. En 1893, tras la segunda gran exposición de su obra en la galería Durand-Ruel de París, que tuvo muy buena acogida y en la que sus obras se vendieron a un precio bastante elevado, Cassatt adquirió el castillo de Beaufresne en Le Mesnil-Théribus, Oise, a noventa kilómetros al noroeste de París. A partir de ese momento pasaría temporadas en París y temporadas en el campo, centrándose cada vez más en el tema de las maternidades y en los estudios de mujeres y jovencitas.

A comienzos de siglo Cassatt se convirtió en asesora artística de numerosas colecciones públicas y privadas de los Estados Unidos. En 1901 acompañó a Horace Havemeyer y a su esposa en un viaje por Italia y España para adquirir nuevas obras para su colección. La señora Havemeyer escribía: “Yo le llamo el hada madrina de mi colección, pues las mejores obras que poseo han sido adquiridas siguiendo sus consejos y recomendaciones”⁹. Su éxito fue tal que en 1904 el gobierno francés le concedió la prestigiosa condecoración de la Legión de Honor, siendo aclamada entonces por la prensa como la “más eminente de las pintoras americanas”¹⁰. En 1914 Cassatt se vio obligada a abandonar definitivamente la pintura debido a su pérdida de visión. Pasó la mayor parte de la guerra en Grasse, en el sur de Francia. El marchante de arte René Gimpel, que la visitó el 20 de marzo de 1918, nos ha dejado una conmovedora descripción de la pintora en la que menciona que encontró a “la gran devota de la luz casi ciega. Ella que adoraba el sol y sacaba tanta belleza de él, ahora apenas le conmueven sus rayos (...) Vive en un encantador chalet encaramado en las montañas como un nido entre las ramas... Coge las manos de mis hijos entre las suyas, y acercando su cara a la de ellos, dice resueltamente: ‘¡Cómo me habría gustado pintarles!’”. Como padre me sentí halagado, ya que Mary Cassatt siempre fue lo bastante independiente para negarse a retratar a cualquier niño que no le pareciera guapo”¹¹. Pese a su delicado estado de salud, Cassatt siguió interesándose activamente por el arte, y hasta su muerte siguió expresando con energía sus opiniones y puntos de vista a muchos jóvenes artistas que la visitaban. Falleció en 1926 en el Château de Beaufresne.

NOTAS

- 1 Segard 1913, p. 5.
- 2 Ryan 1868, p. 8.
- 3 Mathews 1984, p. 108.
- 4 Cassatt le contó esta historia a la Sra. Havemeyer, que la repetiría en sus comentarios con motivo de la inauguración de la exposición que organizó en 1915 en favor de las sufragistas. Ver Mathews 1994, p. 114.
- 5 Segard 1913, p.8.
- 6 Mary Cassatt al Coronel Oliver Payne, 28 de febrero, 1915, en Mathews 1984, p. 321.
- 7 Havard 1879, p. 3.
- 8 Renoir 1879, p. 2.
- 9 Havemeyer 1927, p. 373.
- 10 *Current Literature* 1909, pp. 167-170.
- 11 Gimpel 1966, p. 9.

CASSATT Y SUS CRÍTICOS

EDMOND RENOIR,
La Presse, 11 de abril, 1879

“Aunque Mary Cassatt es una principiante, es evidente que tiene buenas intenciones y que su visión es correcta aunque le falta seguridad. Debo decir en su favor que parece tener el talento necesario para abandonar algunos de los objetivos que persigue, como en su obra *Femme dans une loge* (*Mujer con collar de perlas en un palco*) [cat. 16] donde la complicación del efecto del espejo no vale la pena, así como los marcos manchados de rojo o verde que son realmente feos y de muy mal gusto”.

DIEGO MARTELLI,
Roma Artistica, 27 de junio y 5 de julio, 1879

“Cassatt es una joven artista americana que, al igual que Degas (podría ser discípula suya), busca el movimiento, la luz y el diseño en el sentido más moderno. Su figura de una mujer sentada en el palco de un teatro [cat. 16], iluminada por las luces de gas y por los reflejos de un espejo, es una obra muy bella “.

EUGÈNE VÉRON,
L'Art, 1880

“Mary Cassatt es una colorista. Aunque intenta reproducir con exactitud ciertos efectos de la luz, sus resultados no siempre son buenos”.

LOUIS BESSON,
“Exposition de peinture pour un groupe d'artistes dissidentes”,
La Petite République française, 13 de abril, 1879, pp. 2-3

“A M. Cassatt le gusta buscar nuevos efectos y casi siempre los encuentra. En sus pinturas y pasteles, realizados con soltura y con un colorido exquisito, llama la atención su profunda investigación de la forma. Entre sus obras destaca la pintura *Femme dans une loge* (*Mujer con collar de perlas en un palco*) [cat. 16], en la que unos reflejos modelan la cabeza y el pecho de la mujer con una precisión sorprendente”.

F. C. DE SYÈRE,
L'Artiste, 1 de mayo, 1879, pp. 289-293

“Todos y cada uno de los lienzos y pasteles de Mary Cassatt son una exquisita sinfonía de colores. A Mary Cassatt le gustan los tonos fuertes de la paleta y sabe cómo combinarlos para conseguir un conjunto lleno de arrogancia, misterio y frescura. *La mujer leyendo*, vista de perfil, es un milagro de simplicidad y elegancia. No hay nada más auténtico y aristocrático que sus retratos de jovencitas, exceptuando *Mujer con collar de perlas en un palco* [cat. 16], en la que vemos los hombros y el cabello pelirrojo de la mujer reflejados en un espejo colocado tras ella”.

ANDRÉ MICHEL,

“Les Impressionnistes et M. de Nittis”, *Le Parlement*, 9 de abril, 1880, p. 3

“Después de él [Degas], quiero mencionar a Mary Cassatt, cuya obra está directamente relacionada con la de este último. Su *Retrato de M^{me} J* [cat. 19] vestida de negro, sentada sobre unos cojines rameados, es un bocado lleno de sabor. También me gusta mucho la mujer que está leyendo en un balcón, con las peonías enmarcando su rubia cabellera, una auténtica muestra de arte japonés por la ausencia de planos y por su alegre y acertada combinación de colores. La mujer vestida de amarillo que aparece sentada en una butaca de terciopelo rojo puede parecerme a primera vista una pintura de Degas, pero al examinarla de cerca, observamos lo que le falta a la alumna para conseguir la seguridad de ejecución y la fuerza del maestro. Dicho esto, me gustaría subrayar que los quince cuadros presentados por Cassatt merecen la pena por sus aciertos al plasmar el movimiento o por su armonía”.

GUSTAVE GOETSCHY,

Le Voltaire, 5 de abril, 1881

“Cómo no vamos a interesarnos por los estudios y las obras de Cassatt, cuyos cuadros poseen tanta gracia, finura, delicadeza y, si me permiten utilizar este término, una clara feminidad”.

J. K. HUYSMANS,

“L'Exposition des indépendants en 1881”, *L'Art moderne*, París, 1883, pp. 225-257

“Su exposición se compone de retratos de niños, de interiores y jardines. En estos temas típicos de los pintores ingleses, llama la atención cómo Cassatt ha logrado evitar el sentimentalismo en el que cayeron la mayoría de éstos en sus libros o pinturas. ¡Dios mío!, ¡cuántas veces he visto retratos horribles de niños! Un montón de pintamonas ingleses y franceses los han pintado en las poses más estúpidas y presuntuosas”.

Gracias a Cassatt, he podido ver por primera vez imágenes de niños encantadores, escenas tranquilas y burguesas llenas de ternura, delicadeza y encanto, y creo además que sólo la mujer es capaz de pintar a los niños. Sus obras poseen un sentimiento especial que los hombres no son capaces de plasmar, salvo que sean muy sensibles y hábiles, ya que sus manos son demasiado toscas para no dejar huellas de su torpeza y brutalidad. Sólo la mujer es capaz de colocar al niño, vestirle, poner las alfileres sin pincharse; aunque luego lamentablemente muestre cierta tendencia al amaneramiento y al sentimentalismo, como sucede con Élisabeth Koch en Francia y Ward en Inglaterra. Pero, por fortuna, Cassatt no tiene nada que ver con estas dos pintoras, y en la sala donde se expone su obra vemos dos lienzos, una madre leyendo rodeada de niños y otra madre besando las mejillas de su bebé, que son auténticas perlas del apacible Oriente. Es la vida familiar, pintada con elegancia y con amor, que nos recuerda los discretos interiores de Dickens, de Esther Summerson, de Florence Dombey, de Agnès Copperfield, de las pequeñas Dorrit, de Ruth Pinch; estas mujeres mecen a sus hijos sobre sus rodillas mientras hierve la olla de cobre en la apacible habitación, y la luz proyectada sobre la mesa anima la tetera y las tazas y corta en dos el plato de rebanadas de pan con mantequilla situado al fondo. Esta serie de obras de Cassatt ofrecen una visión afectiva de la vida placida y una sensación de intimidad tan profunda que para encontrar obras similares tendríamos que remontarnos al cuadro de Everett Millais, *Les Trois Sœurs*, expuesto en 1878 en la sección inglesa.

A pesar de ser americana, las mujeres francesas que pinta Cassatt son una clara demostración de su talento. En unas habitaciones tan parisinas coloca la benévola sonrisa del *at home* y logra en París lo que ninguno de nuestros pintores ha sabido expresar, el feliz sosiego y la tranquila simplicidad de un interior”.



EVA GONZALÈS

(1849-1883)

*Las hojas están todos los días llenas por vuestro elogio, permítame que me alegre también,
puesto que usted ha tenido a bien pedirme consejo alguna vez,
mas parece que el éxito que usted merece desde hace mucho tiempo se confirma este año...*

Extracto de una carta de Manet a Eva Gonzalès fechada en 1880

Como alumna de Edouard Manet, Eva Gonzalès trató de conseguir el reconocimiento artístico exponiendo su obra en los Salones oficiales. Jamás participó en las exposiciones impresionistas. Aunque para la crítica contemporánea a la artista sus primeras obras mostraban un profundo conocimiento del estilo y de la técnica de Manet, desarrolló rápidamente su propio estilo y temática. Al final de su corta carrera artística el estilo de Eva Gonzalès empezó a cambiar y, al entrar en contacto con las obras de los impresionistas, su paleta se hizo más clara y su técnica más fluida. Aunque no puede ser clasificada como una impresionista, pues no expuso con ellos, su obra refleja la influencia de las corrientes artísticas existentes en el París de su época. Como contemporánea de Bracquemond, Cassatt y Morisot, su obra es fundamental para poder estudiar la evolución de las mujeres pintoras durante ese periodo.

Eva Gonzalès nació en París el 19 de abril de 1849. Como sugiere su apellido, era de origen español, y procedía de una familia que se había establecido en Mónaco y había adquirido la nacionalidad francesa. Emmanuel Gonzalès, su padre, era un escritor de éxito, muy conocido además por ser uno de los fundadores de *La Revue de France* y editor de *La Caricature*, dos influyentes periódicos, y su madre era una famosa intérprete musical de nacionalidad belga. Eva y su hermana Jeanne (1852-1924), también pintora de gran talento, crecieron entre la élite intelectual de su época. Sus padres costearon sus estudios artísticos y las animaron desde el principio a presentar sus obras en el Salón. En 1866 ambas recibieron clases de pintura del retratista de sociedad Charles Chaplin, que dirigía un estudio para mujeres. Con él aprendieron las

técnicas elementales de dibujo, composición, anatomía y pintura de paisaje. Además de asistir a las clases de Chaplin, Eva trabajaba en el Museo del Louvre copiando las pinturas de los Maestros Antiguos. En 1867 abandonó el estudio de Chaplin para explorar sus propios temas, utilizando a su hermana como modelo. Un excelente ejemplo de sus obras de esta época es *El té* (1869, Colección particular), una composición elegante y convencional de una escena de interior en la que nos presenta a una mujer tomando placidamente té.

En febrero de 1869 la carrera de Gonzalès tomaría un nuevo rumbo cuando un amigo de la familia, el pintor belga Alfred Stevens, le presentó a Edouard Manet. Impresionado por su belleza “española”, en julio de ese año Manet pidió permiso a la madre de Eva Gonzalès para pintar un retrato de ella: “Si Mlle. Gonzalès y usted siguen tan bien dispuestas, me gustaría mucho comenzar el retrato el domingo a la hora que les vaya bien. Para estar más cómodos, lo haré en mi casa, en la calle St-Pétersbourg n° 49; tengo un pequeño salón que puede servirme de estudio. Si me lo permite, enviaré a buscar *la toilette* de la señorita Gonzalès el domingo por la mañana (...)”¹. Obtenida la autorización materna, Manet se puso inmediatamente a trabajar en su retrato de *Eva Gonzalès* [fig. 20], en el que presenta a la joven sentada delante de su caballete, pintando un bodegón y vestida con un traje muy recargado. Por una carta de Berthe Morisot a su hermana Edma, fechada el 13 de agosto de 1870, sabemos que Manet tardó muchísimo tiempo en captar la imagen de Gonzalès que él quería plasmar: “él ha empezado su retrato hasta 25 veces seguidas. Ella posa durante el día y por la noche él se dedica a borrar su cabeza con un jabón negro. ¡No creo que esto anime a nadie a posar para él!”².

Manet se jactaba de no tener ni escuela ni discípulos, y, de

Página anterior: 55. ANÓNIMO
Retrato de Eva Gonzalès, c. 1870
Colección particular



56. EVA GONZALÈS

Los mimbrales (Granja en Brie), 1871-1872. Óleo sobre lienzo, 31 x 35 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Vienna. N° inv. NG 107. © Fotostudio Otto

hecho, Gonzalès fue su única alumna oficial. Mientras posaba para él, asimiló sus ideas y consejos sobre temas artísticos. El crítico de arte Philippe Burty, amigo de Manet, nos habla de una conversación en la que Manet explicaba a Gonzalès cómo abordar la pintura de un bodegón, dejando un fondo neutro para que las formas y los volúmenes destacaran en pri-

mer plano³. La atmósfera del estudio de Manet en el número 81 de la rue Guyot, en el que permanecería hasta septiembre de 1870 y donde Gonzalès empezó a trabajar, se plasma en un boceto rápidamente ejecutado por Manet y pintado en la misma época que el gran retrato conocido con el título de *Eva Gonzalès pintando en el estudio de Manet* [fig. 18]. Este retrato

nos muestra a Eva trabajando en un lienzo, que podría ser *El pequeño cadete*, presentado en el Salón de 1870 junto al retrato que le hizo Manet. En este retrato informal de Manet vemos a la pintora concentrada en su lienzo mientras un chico vestido de torero, probablemente su hijo Léon, enciende un cigarrillo. La trompeta que aparece en el suelo podría ser un decorado del estudio utilizado en esta pintura. Detrás de Eva, en las paredes del estudio pueden verse algunas de las pinturas de Manet, como *Lola de Valencia*.

El pequeño cadete fue muy criticada porque la pintora había suprimido los medios tonos y por los fuertes contrastes que había utilizado, que recordaban demasiado a la propia paleta de Manet. Aunque Gonzalès se inscribió en el Salón como alumna de Chaplin, el crítico Castagnary se apresuró a establecer una relación entre su obra y la de Manet muy poco favorable para la artista: “Lo primero que tendría que hacer Eva Gonzalès es no imitar los defectos del señor Manet. Su pintura es un poco negra y al igual que Manet tiene cierta tendencia a eliminar los medios tonos. Esto resulta peligroso, ya que en su arte no hay sinceridad sino amaneramiento. Para evitar esto, debería eliminar el fondo y pintar al aire libre, bajo la bella y auténtica luz natural”⁴. A pesar de las críticas, la obra fue adquirida por el Estado francés el 21 de julio de 1870. Mientras Chaplin se mostraba satisfecho con las hermanas Gonzalès e incluso animaba a su padre a alquilarles un estudio en el número 11 de la Place Bréda, Morisot, quizás movida por los celos, comentaba que la pintura de Eva era “pasable, pero nada más”⁵.

En 1870, al estallar la guerra Franco-Prusiana, la familia Gonzalès se trasladó a Dieppe. Manet permaneció en París y se alistó en la Guardia Nacional, escribiendo a menudo a Gonzalès para contarle su vida y las privaciones que sufría en París. En julio de 1871, finalizado el sitio de París, la familia Gonzalès regresó a la ciudad. El 28 de octubre de ese año, el Ministerio de Educación encargaba a Gonzalès la copia de un cuadro en el Museo del Louvre.

En 1872 dos retratos de Eva Gonzalès de su hermana Jeanne, *La indolencia* [cat. 9] y el pastel *La planta favorita* [cat. 10], tendrían muy buena acogida. *La indolencia*, como su título indica, muestra a una joven perezosamente sentada en el alféizar de una ventana que parece mirarnos distraídamente. Una cortina descorrida nos permite ver una habitación en la que hay

un loro en una jaula. No sabemos si Gonzalès pretendía dar un significado simbólico a su composición. ¿Por qué su modelo parece tan ausente e indolente? ¿Está esperando a su amante? ¿O las flores de la ventana indican que él acaba de marcharse? El loro en la jaula podría simbolizar la propia situación de la joven, prisionera en su casa y sin posibilidad de huir. ¿Está denunciando Gonzalès la falta de libertad de las mujeres en la sociedad de su época? Mientras que un crítico comparó el estilo de esta pintura con el de la obra del pintor español Francisco de Goya, el novelista Emile Zola destacó el realismo y el inocente sentimentalismo del cuadro. A Zola le pareció “una pintura adorable, que representaba a una joven, una ingenua figura vestida de rosa con un pañuelo de muselina recatadamente anu-



57. EVA GONZALÈS

Una sombrerera, c.1883. Pastel y acuarela sobre lienzo, 45,3 x 37 cm. Annie Swan and Lewis Larned Coburn Endowment N° inv. 1972.362. © The Art Institute of Chicago. Todos los derechos reservados

dado al cuello. Sencillamente es un boceto lleno de frescura, de blancura (...) es una virgen caída de la vidriera de colores y pintada por un naturalista de nuestra época”⁶.

Aunque no hay duda de que *La indolencia* ponía de manifiesto la vinculación del estilo de Gonzalès con el de Manet, en 1873 trató de presentar en el Salón una obra que demostrara su capacidad para pintar al aire libre. Su pintura, *Los mimbrales (Granja en Brie)* [fig. 56], fue rechazada quizá por ser demasiado impresionista, y Gonzalès se vio obligada a exponerla en el Salón de los Rechazados, creado expresamente por el Estado para dar cabida a las numerosas obras rechazadas ese año. Castagnary alabó su pintura en los términos siguientes: “parece aire libre y auténtica luz natural”⁷. Al año siguiente, Gonzalès presentó la que puede considerarse como su obra maestra, *Un palco en los Italianos* [cat. 15], en la que vemos a su futuro marido, el grabador Henri Guérard (1846-1897), y a su hermana Jeanne. Refiriéndose al rechazo de su obra, el historiador de arte y valedor del talento de Gonzalès, Jules Clarétie, acusó al jurado de “Manetofobia”, pareciéndole escandaloso que un cuadro tan bueno no fuera aceptado. Aconsejada por Manet, Gonzalès presentó el cuadro en su propio estudio.

En 1879, año en el que contrajo matrimonio con Guérard, Gonzalès volvió a exponer el cuadro. Una vez más saldría a colación su vinculación con Manet, al ser comparado el ramo de violetas de la esquina inferior izquierda del cuadro con el que aparece en la *Olympia* (1863, Musée d’Orsay, París) de Manet. A pesar los comentarios negativos, algunos críticos más realistas como Edmond Duranty, Philippe Burty, Zacharie Astruc y Emile Zola, alabarían su obra. Probablemente la más afortunada de sus presentaciones en el Salón fue la de 1880, cuando expuso el pastel *La dama de honor* (Colección particular), muy elogiado por la prensa. En señal de reconocimiento, Manet le felicitó afirmando que “el éxito que usted se merecía desde hace tanto tiempo se confirma este año ...”⁸.

La carrera artística de Eva Gonzalès, sin embargo, acabó bruscamente en 1883 a causa de una trombosis, falleciendo repentinamente el 6 de mayo tras haber dado a luz a su hijo Jean Raymond. El pastel que presentó en el Salón de 1883, justo antes de su enfermedad, *Una sombrerera* [fig.57], muestra la evolución de su estilo, cada vez más alejado de la oscura paleta de Manet y más próximo al impresionismo. La madre de

Manet describe así el funeral de Gonzalès: “La pobre Eva estaba cubierta de flores. Tenía flores en el pelo, en las manos, y su pobre rostro había adquirido el color de la cera, pero a pesar de todo seguía siendo bello. Jeanne estaba muy atareada cuidando del bebé, que era muy vivaracho, y tranquilizando a la niñera, que estaba totalmente trastornada y decía que esta muerte iba a traerle mala suerte”⁹.

En 1885, para rendir homenaje a su talento, su padre Emmanuel Gonzalès, su marido Henri Guérard y Léon Leenhoff, hijo de Manet, organizaron una exposición retrospectiva de su obra en la Vie Moderne. La exposición incluía la mayor parte de su obra, ochenta y ocho pinturas, pasteles y grabados a punta seca, muchos de los cuales fueron vendidos en Drouot a un precio excesivamente bajo, obligando a su familia a comprarlos de nuevo. A pesar de ello, los críticos se mostraron en general muy respetuosos con la obra de Gonzalès, y el escritor Octave Mirbeau escribió que en su pintura “vibra la alegría dulce y luminosa, la simplicidad, la sinceridad ...”¹⁰. La hermana de Eva, Jeanne, seguiría pintando durante toda su vida y cuidaría del hijo de su hermana, casándose finalmente con el marido de ésta en 1888.

NOTAS

- 1 Wilson Bareau 1991, p. 52.
- 2 Rouart 1986, p. 44.
- 3 Burty 1885, p. 3.
- 4 Castagnary 1870, p. 1.
- 5 Rouart 1986, p. 51.
- 6 Zola 1872, p.2.
- 7 Castagnary 1892, p. 69.
- 8 Sainsaulieu y de Mons 1990, p. 19
- 9 Rouart, 1986, p. 132.
- 10 Mirbeau 1885, p. 2.

EVA GONZALÈS Y SUS CRÍTICOS

CASTAGNARY,

“Salon de 1870”, *Le Siècle*, 3 de junio, 1870, p. 1

(Tras haber visto su pintura *El Pequeño cadete*)

“Lo primero que tendría que hacer Eva Gonzalès es no imitar los defectos de M. Manet. Su pintura es un poco negra y al igual que Manet tiene cierta tendencia a eliminar los medios tonos. Esto resulta peligroso, ya que en su arte no hay sinceridad sino amaneramiento. Para evitar esto, debería eliminar el fondo y pintar al aire libre, bajo la bella y auténtica luz natural”.

CASTAGNARY,

Salons, Tome 2: 1872-1879, París, 1892, p. 69

“Los *Oseraies* (*Los mimbrales*) (fig. 56) de Eva Gonzàles es una clara muestra de la sensibilidad de la joven artista para captar el color. Parece aire libre y auténtica luz natural. Aunque observamos algunos fallos en el dibujo, su composición es tan perfecta y la tonalidad tan acertada que sería inexplicable rechazar su obra”.

HENRY HAVARD,

“Le Salon de 1882. Pastels et fusains”, *Le Siècle*, 17 de junio, 1882, p. 1

“En la obra de Eva Gonzàles *A orillas del mar*, observamos una clara investigación del «aire libre» con tintes impresionistas. No en vano ha sido alumna de Manet... Por la delicadeza de sus tonos y su armonía, merece una mención especial el pastel que expone este año, en el que nos muestra a una joven de espaldas, apoyada en el borde de una ventana contemplando el mar”.

PHILIPPE BURTY,

“Eva Gonzalès”, *La République Française*, 8 de enero, 1885, p. 3

“La singular habilidad de Eva Gonzàles para determinar el tono exacto es muy notable en su *Retrato de una joven*. Después de haber visto los retratos de Rosalba Carriera (...), no he vuelto a ver nada más ligero y más dulce, y que recuerde más la esencia misma del pastel o el polvo del ala de una mariposa”.

L. DIMIER,

“Chronique des arts”, *L’Action Française*, 12 de abril, 1914, p. 4

“En esta exposición podemos ver las obras de dos alumnas de Manet: una excelente oportunidad para conocer sus distintas ideas sobre el impresionismo.

En estos momentos estoy imprimiendo una historia de la pintura francesa del siglo XIX en la que no aparecerá Eva Gonzàles. He ido a ver a Bernheim para comentarle si esta omisión no era una injusticia que deberíamos corregir. Sin embargo, ahora ya sé y el público también que las obras de Eva Gonzàles son mediocres. A pesar de sus famosos cuadros de la *Loge* [cat. 15], o la *Nichée* (*La camada*) [cat. 14], su obra apenas merece alguna consideración.

Su técnica es floja y le falta decisión. Su impresionismo es superficial y parece estar presente en su obra por casualidad. Por ejemplo, no hay nada de esta escuela en su *Mujer en la ventana* ni en el cuadro del *Jardín*. Es un tipo de pintura clara que no es ni demasiado buena ni demasiado mala, como la que podía verse a docenas en los salones de 1875, y a cientos en los salones de hoy”.



BERTHE MORISOT

(1841-1895)

Berthe Morisot, una de las impresionistas francesas más conocidas, participó en todas las exposiciones del grupo salvo una, mostrando una extraordinaria personalidad. De hecho, cuando el crítico de arte Paul Mantz vio su obra en la cuarta Exposición Impresionista de 1877 se refirió a ella como a la única impresionista auténtica del grupo. Sus esfuerzos por plasmar las sensaciones de visión mediante una taquigrafía visual de pinceladas quebradas la colocaron en la vanguardia de su época. Su pintura, muy ligada a su propia vida y a la de las personas que la rodeaban, muestra su entorno tal y como ella lo veía, con una gran naturalidad y sensibilidad. Tras su fallecimiento, la mayor parte de su extensa obra quedó en manos de su familia y sólo a partir de estas dos últimas décadas su obra ha empezado a recibir el reconocimiento que se merece.

Berthe Morisot nació el 14 de enero de 1841 en Bourges, al sur de París. Su padre, Edme-Tiburce Morisot, era un funcionario de alto rango y su madre, Marie-Cornélie Morisot, provenía de una familia de influyentes tesoreros y pagadores del Estado. Berthe tenía dos hermanas mayores, Yves (1838-1893) y Edma (1839-1921), y un hermano más joven, Tiburce (1848-?). Tras vivir en diferentes capitales de provincias, en 1852 la familia se estableció en Passy, en aquella época un suburbio rural al oeste de París. Las tres hermanas estudiaron arte y música siguiendo las costumbres de las familias burguesas de entonces. Su primer profesor de dibujo fue el artista neoclásico Geoffroy Alphonse Chocarne (nacido en 1797), un pintor académico de la escuela de Ingres.

Página anterior: 58. ANÓNIMO
Retrato de Berthe Morisot, c.1870
Colección particular

Sólo deseo captar lo transitorio, aunque ésto sea pedir demasiado

Berthe Morisot en su diario *Carnet Noir*, 1890

El interés de Edma y Berthe por la pintura no era superficial y pronto solicitaron un nuevo profesor, Joseph-Benoît Guichard (1806-1880), un pintor que exponía con regularidad en el Salón y que les dio una formación clásica, animándolas a estudiar a los viejos maestros del Louvre y a hacer copias en escayola de famosas estatuas clásicas. Al percatarse de su talento, Guichard advirtió a su madre de las consecuencias que esto les podría acarrear “dado el talento natural de sus hijas, mi instrucción no las convertirá en simples pintoras de salón, sino en auténticas artistas. ¿Se da usted cuenta de lo que esto puede significar? Será revolucionario, e incluso yo diría que catastrófico en un entorno burgués y elitista como el suyo. ¿Está segura de que no llegará a lamentar el día en el que permitió que el arte entrara en su casa, hoy un hogar respetable y apacible? ¿Se da cuenta de que el arte puede llegar a regir el destino de sus dos hijas?”¹.

Pese a la advertencia, la señora Morisot dejó que sus hijas siguieran pintando, y en marzo de 1858 entraron como copistas en el Museo del Louvre, que les abrió las puertas a los antiguos maestros y les proporcionó un foro para intercambiar opiniones con los artistas que se reunían allí. En 1859 las hermanas Morisot conocieron a los artistas autodidactas Félix Bracquemond y Henri Fantin-Latour. Fantin rechazaba los estrictos principios impartidos en la Ecole des Beaux-Arts y es posible que transmitiera sus vanguardistas ideas artísticas a Edma y Berthe.

La relación de las hermanas Morisot con estos dos pintores puso ser la causa de que pidieran a Guichard que les diera clases de pintura al aire libre. Como el propio Guichard no se sentía capacitado para proporcionarles esta formación, les puso en contacto con el pintor paisajista Achille Oudinot (1820-1891),

quien a su vez les presentaría a su maestro, el célebre Camille Corot (1796-1875). Corot no sólo ejercería una gran influencia en las hermanas Morisot sino también en el Impresionismo en general. En 1849 Corot ya había empezado a exponer sus “modestos” bocetos al óleo, ejecutados en una única sesión para que su tema no perdiera frescura. Aunque fueron muy criticados por su aspecto inacabado, que recordaba a los ejercicios de un principiante, para los admiradores de Corot estas obras eran como pequeños milagros de realismo.

Aunque Corot nunca fue profesor oficial de las hermanas Morisot, les prestó algunas de sus pinturas para que las copiaran. Su forma de captar y plasmar la realidad a través del color y la luz tendría una gran influencia en la obra de estas artistas y daría paso a nuevas formas de expresión. Corot llegaría a ser amigo de la familia Morisot y permitió que Berthe y Edma trabajaran con él en su casa de Ville d'Avray durante el verano de 1861. En 1864 las hermanas Morisot presentaban por primera vez sus paisajes en el Salón, y el hecho de que varias de sus obras fueran aceptadas las animaría a presentarse en años sucesivos.

En 1868, mientras Berthe trabajaba en el Louvre copiando un cuadro de Rubens, Fantin-Latour le presentó a Edouard Manet. Después de haber visto en el Salón las obras de Manet, Morisot sentía una gran admiración por su estilo libre y por el realismo de sus composiciones. Poco después de conocerse, Manet le pidió que posara para su cuadro *El balcón* (Musée d'Orsay, París), ofreciéndole la oportunidad de ver cómo trabajaba [fig. 17]. Aunque Berthe siempre iba al estudio de Manet acompañada de su madre, ello no impediría que intercambiaran sus puntos de vista sobre temas relacionados con la técnica y la composición. A la muerte de Manet en 1883, Berthe comentaría: “Nunca olvidaré la amistad e intimidad de aquellos días que posé para él, y en los que su fascinante ingenio me mantenía alerta durante largas horas”².

La primera valoración de Manet sobre Berthe y su hermana tuvo ciertas connotaciones machistas, como podemos comprobar a través de los comentarios que, por carta, hacía a Fantin-Latour en agosto de 1868: “Comparto su opinión, las señoritas Morisot son encantadoras, es una pena que no sean hombres, sin embargo como mujeres podrían defender la causa de la pintura casándose cada una con un académico y sembrando así la discordia en el campo de esos anticuados, aunque sería pedirles un sacrificio demasiado grande”³. Sin embargo, Manet quedó

impresionado por sus aptitudes pictóricas y cuando visitó de nuevo el Salón de 1868 acompañado del novelista Emile Zola, quiso mostrarle los paisajes de estas dos pintoras para tener de nuevo la oportunidad de verlos.

Por el mero hecho de ser mujer, Morisot no podía participar en los polémicos debates sobre arte moderno del Café Guerbois. Sin embargo, pudo conocer las principales cuestiones tratadas en estos debates gracias a las conversaciones que mantenía con Manet y otros artistas en las veladas de los martes en casa de su familia, y en las de los jueves, en casa de Manet. A estas últimas solían asistir los hermanos de Manet, Eugène y Gustave, y su mujer Suzanne, así como destacados intelectuales y pintores, como Charles Baudelaire, Edgar Degas, Zacharie Astruc (1835-1907) y Alfred Stevens (1828-1906). Estas veladas eran un excelente foro para debatir las cuestiones relacionadas con el arte y con la actualidad.

Los padres de Berthe Morisot, que apoyaban sin reservas la carrera artística de su hija, le construirían un estudio en el jardín de su casa. Sin embargo, a juzgar por sus cartas, la señora Morisot estaba preocupada por casar a sus hijas Edma y Berthe. Su hermana Yves se había casado ya en 1866 con un recaudador de impuestos, Théodore Gobillard. Edma accedió finalmente a casarse el 8 de marzo de 1869 con un oficial de marina, Adolphe Pontillon, que había conocido a Edouard Manet en 1848 cuando ambos servían como cadetes. Al adquirir nuevas responsabilidades familiares, Edma se vio obligada a abandonar la pintura. Berthe, por el contrario, era reacia a casarse y prefería concentrarse en su carrera artística.

Al faltarle su hermana como confidente, Berthe buscó el apoyo de otros colegas artistas, como Degas, Puvis de Chavannes y Stevens. En sus cartas desde Lorient, en Bretaña, Edma expresaba así la envidia que sentía por la amistad de Berthe con estos artistas: “Tu vida debe de ser maravillosa en estos momentos, poder hablar con Degas mientras le ves dibujar, reírte con Manet y filosofar con Puvis”⁴. Gracias a estos contactos, los intereses de Morisot se fueron acercando a los del futuro grupo impresionista, pintando temas de la vida moderna que mostraban su dominio de la pintura al aire libre. Se centró sobre todo en los temas domésticos, utilizando como modelos a sus hermanas y a sus hijos pequeños, como vemos en el supuesto retrato de su hermana Edma, pintado en torno a 1865 [cat 6]. Aunque la pose es rígida, su

estilo pictórico refleja la influencia de Manet, sobre todo en el uso del contorno marrón para dar forma al vestido de su hermana.

Para el Salón de 1870 Morisot realizó un gran retrato de su madre y de Edma que hoy se encuentra en la National Gallery of Art de Washington⁵. Antes de enviarlo al jurado, quiso que Manet le diera su opinión sobre el cuadro, pero el irrefrenable Manet cometería el error de realizar algunas mejoras en el mismo. Así contaba Berthe este incidente a Edma: “El retrato le pareció muy bueno, salvo la parte de abajo del vestido. Cogió los pinceles e hizo unos retoques que quedaban muy bien; mamá estaba embelesada. Y ahí empezaron mis desgracias, ya sabes como es, cuando empieza no hay quién le pare. De la falda pasó al busto, del busto a la cabeza y de la cabeza al fondo. Hizo mil bromas, se rió como un loco, me pasaba la paleta y luego me la quitaba, y finalmente a las cinco de la tarde habíamos hecho la más bella caricatura que pueda uno imaginarse...”⁶. Afortunadamente, este incidente no llegó a afectar a su amistad, aunque parece que Manet disfrutaba provocando a Berthe y despertando sus celos poniéndole como ejemplo a Eva Gonzalès, quien por entonces trabajaba en el estudio del pintor. Como Berthe escribía a su hermana, “Manet siempre está sermoneándome y poniéndome como ejemplo a la señorita Gonzalès. Ella posee elegancia, perseverancia y es capaz de llevar a cabo aquello que se propone, mientras que yo no soy capaz de nada”⁷.

En 1870, cuando estalló la guerra Franco-Prusiana el 19 de julio, Manet y Morisot fueron algunos de los artistas que decidieron quedarse en París. Los más comprometidos con la causa, como Manet, Puvis, Bracquemond, Stevens y Degas, se alistaron como voluntarios en el ejército. Passy estaba situado cerca del frente alemán y Morisot nos habla en sus cartas del incesante ruido de los bombardeos. Con la llegada del invierno, su salud se resentiría por el hambre y el frío, y en enero de 1871 decidió trasladarse con sus



59. BERTHE MORISOT

La cuna, 1872. Óleo sobre lienzo, 56 x 46 cm. Musée d'Orsay, París.

Nº inv. RF 2849 © Photo RMN-R.G. Ojeda

padres a St. Germain-en-Laye, reuniéndose más tarde con su hermana en Cherbourg, donde volvería a coger los pinceles por primera vez desde el inicio de la guerra.

Al acabar la guerra, Morisot regresó a París para continuar con su carrera artística. Por entonces sus padres e incluso su propia hermana se mostraban cada vez más escépticos sobre su futuro artístico pues, como Edma apuntaba, “no posee el tipo de talento que hace falta para que su obra sea comercial y obtenga el reconocimiento público. Con su estilo actual

nunca podrá vender nada, sin embargo, no sabe pintar de otro modo”⁸. A pesar de todo, Morisot siguió adelante y empezó a desarrollar en sus óleos, pasteles y acuarelas sus características pinceladas ligeras que muchos críticos han definido como el sello de su feminidad. Un claro ejemplo de su técnica y de su temática es su obra *La cuna* [fig. 59], en la que Edma aparece contemplando a su hija recién nacida.

Tras unas cortas vacaciones en San Juan de Luz, Berthe viajó a Madrid para visitar el Museo del Prado y ver de cerca la obra de Velázquez y Goya. A su regreso a París, empezó a preparar las obras que presentaría en el Salón de 1873, en el que sólo fue aceptado uno de sus pasteles. El ultraconservador jurado de aquel año rechazó a un número de artistas sin precedentes, creando tal malestar que algunos de estos artistas, entre ellos Monet, Pissarro y Alfred Sisley (1839-1899), decidieron crear una sociedad para organizar su propia exposición independiente. Así, en diciembre de 1873 se creaba la Société Anonyme Coopérative d’Artistes-Peintres, Sculpteurs con el fin de organizar una exposición en la primavera de 1874. Aunque Morisot no estuvo presente en las primeras reuniones de esta sociedad, Degas le invitó a exponer su obra tras obtener el consentimiento de su madre, y a pesar de que Manet intentó convencerla de que no participara, Morisot decidió aprovechar la oportunidad que le brindaban de presentar su obra en una exposición independiente.

La exposición se inauguró en el estudio del fotógrafo Nadar el 15 de abril de 1874. Morisot expuso cuatro óleos pintados después de 1871, entre ellos *La cuna* y *Jugando al escondite* (Colección particular), pintado en 1873 en la finca del suegro de Edma en Maurecourt. Este último fue pintado al mismo tiempo que *El lilo de Maurecourt* [cat. 63], en el que vemos a Edma y sus dos hijas, Jeanne y Blanche, bajo un lilo. En esta obra consigue conjugar las técnicas de dibujo al aire libre aprendidas de Corot con la pintura figurativa más próxima al estilo de Manet. Su manera de pintar la hierba y las hojas con punzadas y rayas de verde, harían comentar a un crítico que “tiene talento hasta en las yemas de los dedos, sobre todo en ellas”⁹.

Sin embargo, a su antiguo profesor Guichard le disgustó que participara en esta exposición junto a artistas a los que él llamaba “locos”, indicando a la madre de Morisot que “como pintor,

amigo y médico, yo le recomendaría que fuese al Louvre dos veces por semana, y que permaneciera tres horas de pie frente a Correggio, pidiéndole perdón por haber intentado expresar en un óleo lo que sólo se puede expresar en una acuarela”¹⁰. Pero la crítica de Guichard no impidió que Morisot explorara nuevas formas de expresión artística. De hecho, se sintió más comprendida entre sus colegas “locos” que en el Salón, donde nunca volvería a exponer su obra.

Morisot pasaría el verano de 1874 con la familia de Edma en Fécamp, Normandía, y fue allí donde posiblemente realizó su intimista *Retrato de Mme Boursier y su hija* [cat. 20]. Mme. Boursier estaba casada con el sobrino de Edma, y como toda la familia estaba pasando las vacaciones con los Morisot en Fécamp, Berthe tenía muchos modelos para elegir. Cerca de allí veraneaba el hermano de Manet, Eugène, que tenía entonces cuarenta y un años. Eugène empezó a cortejar a Morisot en las excursiones que hacían juntos para dibujar, y el 22 de diciembre de ese mismo año se casaban en Passy. Eugène era un pintor aficionado y estaba muy introducido en los círculos literarios y políticos. Aunque nunca desempeñó un trabajo concreto, apoyó siempre la carrera artística de su mujer, ayudándola a organizar e instalar sus exposiciones. Morisot siempre intentaba pintar lo que tenía delante. En la primavera de 1875, durante su estancia en Gennevilliers, una de las fincas de Manet en las afueras de París, pintó una serie de paisajes “socio-realistas” de la zona. En lugar de pintar vistas idílicas de paisajes vírgenes del Valle del Sena al estilo de Corot, pintó las nuevas explotaciones agrícolas e industrias rurales que se habían construido en la zona gracias a los controvertidos planes de regadíos que utilizaban las aguas residuales de París para regar las tierras. Prescindiendo de las cuestiones políticas, Morisot estudió en estos paisajes las pautas de luz y color. Un cuadro típico de esta época, *Paisaje de Gennevilliers* [cat. 69], nos muestra un pajar en un campo de aspecto apacible y, al fondo, las chimeneas humeantes de las fábricas cercanas.

Ese mismo año, Morisot llevó a Eugène a la Isla de Wight, en Inglaterra. Durante su estancia en la isla, se quejaría de la lluvia, el viento y los niños que no le dejaban pintar. En las cartas que escribió a su hermana Edma decía: “Mi trabajo va muy mal, y para esto no hay consuelo. Siempre es la misma historia. No sé dónde empezar (...) en una barca (...) todo se mueve (...) La vista desde mi ventana es bonita, pero sólo para verla, no para pintarla. Las vistas desde arriba son siempre



60. BERTHE MORISOT

Auto-retrato, 1885. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm

© Musée Marmottan-Monet, París, Francia/The Bridgeman Art Library

incomprensibles (...) Lo poco que estoy pintando me parece horrible (...) hecho de menos a los niños como modelos (...)”¹¹. A pesar de estos comentarios pesimistas, durante su estancia en Inglaterra Morisot realizó algunas interesantes pinturas, captando unas vistas del puerto local de una refrescante espontaneidad. Contraviniendo las normas establecidas de

equilibrio en la composición y definición de contornos, empezó a desarrollar una especie de taquigrafía visual de pinceladas cortas y rápidas para pintar lo que tenía delante, fueran objetos o personas. Plasmó el movimiento y la caída de la luz trazando rayas discontinuas de pintura con la superficie del pincel, rápidas líneas vacilantes con la punta del mismo, y rayando la pintura con el mango del pincel. Ninguno de sus colegas impresionistas había trabajado de una manera tan experimental.

En la segunda Exposición Impresionista de 1876, Morisot expuso catorce óleos, algunos de ellos realizados en Inglaterra. A los críticos les horrorizó la muestra y, sobre todo, el trabajo de Morisot. Albert Wolff, crítico de arte de *Le Figaro*, escribiría : “cinco o seis lunáticos, entre ellos una mujer, un grupo de desgraciados cegados por la ambición, se han reunido aquí para mostrar sus obras. Algunos se ríen al ver estas pinturas, pero a mí se me encoge el corazón. Esos artistas que se han hechos a sí mismos se definen como impresionistas no comprometidos; cogen el lienzo, la pintura y el pincel, eligen unos tonos al azar y firman la obra”¹². En relación a la obra de Morisot, hubo críticos que se mofaron de su técnica, comparándola con los garabatos de un escolar, e incluso alguno llegó a decir que la pintora se limitaba a frotar el lienzo con la paleta. Sin embargo, hubo críticos más abiertos a sus experimentos artísticos que, como Arthur de Baignières, comprendieron

que buscaba algo nuevo en el arte, intentando captar la visión percibida por un ojo deslumbrado que aún no ha tenido tiempo de fijarse en lo que ve. De Baignières escribió: “Lleva el impresionismo al límite (...) Un simple parpadeo, una rápida mirada a sus pinturas de la Isla de Wight, nos produce la sensa-

ción de tener delante el verde, el cielo y las casas de Inglaterra. Pero no debemos acercarnos ni examinarlas de cerca, ya que la ilusión desaparecerá y descubriremos seres monstruosos, manchas incoherentes y disparatadas perspectivas. Morisot está tan comprometida con el impresionismo que desea pintar incluso el movimiento de las cosas inanimadas”¹³.

La muerte de su madre el 15 de diciembre de 1876 no le impidió participar en la tercera Exposición Impresionista, inaugurada en abril de 1877. Monet, Renoir y Caillebotte presentaban obras de gran formato, pero Morisot exponía una serie de pinturas más pequeñas e intimistas. En una de ellas, *El espejo de vestir* [cat. 13], nos presenta a una joven observando su imagen reflejada en un espejo de cuerpo entero. Las meditaciones privadas e íntimas de este personaje contrastan fuertemente con la erótica arrogancia de la *Nana* (1877, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo) de Manet. Como comentaba el crítico Georges Rivière, a pesar de ser una clara discípula de Manet, “la delicada naturaleza de Morisot logra transformar la pintura del maestro con su pincelada fina, delicada, femenina y no exenta de originalidad a pesar de sus orígenes. Su ojo es muy sensible, más incluso que el del propio señor Manet, que descuida los tonos al dejarse llevar por la fuerza de sus pinceladas”¹⁴.

El 14 de noviembre de 1878 Morisot dio a luz a su única hija, Julie. Aunque sus nuevas responsabilidades como madre le impidieron participar en la Exposición Impresionista de 1879, continuó pintando. A partir de ese momento, las emociones que experimentaba su hija al descubrir el mundo que le rodeaba se convertirían en uno de sus temas favoritos. Comparadas con las monumentales y afectadas escenas maternas de Cassatt, las de Morisot son mucho más realistas: nos muestra a su hija en acción, jugando, hablando o moviéndose en su entorno familiar. Como escribía Morisot a Jeanne, la hija de Edma, “es como un gatito, siempre está contenta, es redonda como una pelota y tiene los ojos brillantes y una boca grande y sonriente”¹⁵. Julie fue la modelo favorita de Morisot, que pintaría a su hija desde su más tierna infancia hasta su adolescencia, unas veces jugando con su padre [cat. 52], otras sentada con su nodriza [cat. 50], otras tocando el violín [cat. 58] o posando con su galgo Laërtes [cat. 57].

Debido a las discusiones internas surgidas durante la organización de la quinta Exposición Impresionista en 1880, Monet,

Renoir y Sisley decidieron no participar en ella, lo que convirtió a Morisot en la estrella de la muestra. Los críticos señalaron que sus pinturas opalescentes recordaban la más pura tradición Rococó francesa de Jean-Honoré Fragonard. Según Philippe Burty, desde Fragonard nadie había “utilizado los tonos claros con tanta seguridad e inteligencia”¹⁶. El placer que sentían algunos al ver sus pinturas se pone de manifiesto en la poética descripción que Charles Ephrussi (1849-1905) hizo de su modo de pintar: “parece que tritura pétalos de flores y los mezcla con su paleta, esparciéndolos luego en sus lienzos con ligeras y graciosas pinceladas, realizadas un poco al azar. Sus pinceladas se combinan y armonizan, creando una obra delicada, llena de encanto y de vida, que intuimos más que vemos”¹⁷. Sin embargo, un año después, al ver su obra en la sexta exposición de 1881, Ephrussi comentaría: “Si sigue en esta línea, dentro de poco será imposible distinguir o entender nada”¹⁸.

En el verano de 1881 Morisot y Eugène alquilaron una casa de campo en Bougival, un lugar pintoresco a orillas del Sena que no estaba muy lejos de Versailles, donde pasaba sus vacaciones Edouard Manet, que entonces se encontraba enfermo. Contrataron a una sirvienta llamada Pasie, que posaría para Berthe junto a Julie y Eugène en el jardín de su casa [cat. 53 y 64]. También viajaron al sur de Francia, a Niza, donde Berthe pintaría a Julie jugando con la arena en la playa [cat. 51]. Al enfermar Julie, Berthe decidió prolongar su estancia en lugar de regresar a París para preparar la Exposición Impresionista de 1882, dejándolo todo en manos de Eugène. Éste escribió a su mujer comentándole las obras que estaba seleccionando: “he seleccionado los lienzos de Niza ya terminados (...) Me gusta sobre todo el de Pasie cosiendo en la playa”. Morisot le contestó que prefería no exponer este cuadro porque la cara de Pasie tenía algunos rasguños y quería retocarla, sugiriéndole que lo sustituyera por el pequeño cuadro de Julie y Pasie que tanto “le había gustado a Manet”. Probablemente se trate del cuadro conocido como *El balcón* [cat. 50], una de sus obras con más fuerza.

El 30 de abril de 1883 fallece Edouard Manet, dejando a Morisot desconsolada al descubrir que este hecho “súbitamente ponía fin a su juventud y a su pasado artístico”¹⁹. Morisot, Monet, Zola, Proust y otros artistas organizaron una exposición en memoria de Manet. Precisamente en aquella época Morisot y Manet habían llegado a mantener una relación muy estrecha, intercambiando correspondencia y obras, y compartiendo sus

puntos de vista sobre la pintura. Tras su regreso a Bougival, siguió pintando escenas del jardín, brillantemente iluminadas por los rayos de sol que se filtraban entre las hojas [cat. 52].

En torno a 1885 Morisot adquirió la costumbre de organizar reuniones sociales, generalmente cenas, a las que solían asistir sus compañeros impresionistas y su amigo el poeta Stéphane Mallarmé, entre otros. De todos sus amigos, Renoir era quizás el más cercano a ella. Los dos sentían un gran admiración por la pintura francesa del siglo XVIII (en esta época Morisot hizo una copia de gran formato de un cuadro de Boucher) y ambos abordaban temas similares. En este año también pintó su autorretrato (fig. 60), muy parecido al de Marie-Louise-Elizabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) (fig. 3). Tras visitar el estudio de Renoir en 1886, Morisot se inspiraría en algunos de sus dibujos para hacer los estudios preliminares de algunas de sus posteriores pinturas figurativas. En esta misma época empezó a hacer estudios de desnudos empleando distintas técnicas, como el pastel, el carboncillo y el grabado a punta seca.

En la última Exposición Impresionista, celebrada en 1886, Morisot presentó once óleos, además de una serie de acuarelas, dibujos y abanicos decorados. Entre sus pinturas al óleo había varios cuadros de una modelo de diecisiete años llamada Isabelle Lambert. Uno de estos cuadros, *El baño* [cat. 12], nos muestra un momento muy íntimo de la *toilette* diaria de una mujer y nos recuerda a sus anteriores pinturas de interiores. La modelo aparece con los brazos levantados como para recogerse el cabello y parece estar mirándose en un espejo. En contraste con la tensión de los desnudos expuestos por Degas ese mismo año, en su mayor parte escenas de burdel, las figuras femeninas de Morisot mostraban un ambiente tranquilo y contemplativo.

En junio de 1886 Morisot viajó con su familia a Jersey. Al principio no le resultó fácil pintar allí, comentándole a su sobrina que los motivos de la isla eran más adecuados para Monet. Sin embargo, fue aquí donde planeó y realizó una de sus escenas de interior más notables, empezando con un boceto preliminar en pastel. Su idea era pintar la encimera de una mesa redonda con un bodegón en primer plano y al fondo un paisaje rectangular enmarcado por una ventana. En un principio intentó retratar a Eugène sentado en un sofá leyendo, con Julie de espaldas mirando por la ventana. Sin embargo, en la versión final prescindiría de Eugène, colocan-

do a Julie en la ventana con una muñeca de pelo rubio. Lo más destacable del cuadro [cat. 41], aparte de la composición, es el calculado juego de los tonos blancos del vestido de Julie, de la sábana colgada sobre un biombo, de la tela blanca que cubre la mesa de desayuno y de los platos blancos que esperan ser retirados. Además de participar en las exposiciones impresionistas, Morisot expuso también en Londres y Nueva York con Durand-Ruel, y con su rival el galerista Georges Petit. En febrero de 1887 participó en una exposición organizada en Bruselas por un grupo de artistas llamado *Les Vingt*, presentando cinco cuadros. También expuso su obra en la galería Boussod y Valadon en 1892. En 1894 viajó a Bruselas para ver una gran exposición colectiva organizada por *La Libre Esthétique*, en la que presentó cuatro cuadros que fueron muy elogiados por Gauguin en su reseña de la exposición. Aunque Morisot viajaba de vez en cuando al sur de Francia, pasaba la mayor parte del tiempo en París, cerca del Bois de Boulogne, un lugar que, como decía Paul Valéry, “le proporcionaba todo el paisaje que necesitaba”²⁰. Una serie de grabados a punta seca, acuarelas y óleos nos muestran estudios de cisnes nadando en el lago y personas en barcas o sentadas en bancos [cat. 68 y 60]. Su relación con Renoir, que por entonces se encontraba en su etapa clásica, pudo haberle inspirado su serie de jóvenes pastoras tumbadas en entornos bucólicos [cat. 65].

Tras el fallecimiento de Eugène Manet el 13 de abril de 1892, Morisot puso en alquiler el castillo de Mesnil, que recientemente habían adquirido. Aunque estaba demasiado deprimida para pintar, preparó una gran exposición de su obra, siguiendo los deseos expresados por su marido antes de morir. El crítico Gustave Geffroy escribió un poético prólogo para el catálogo, alabando su talento para representar los cambios de luz más tenues. Por primera vez Morisot se sentía satisfecha y comentaba: “Sinceramente tengo que decir que todo me ha parecido mucho mejor de lo que esperaba y hasta me han gustado mis obras más antiguas. Esperemos que dentro de veinte años mis nuevas obras me produzcan el mismo efecto”²¹. Lamentablemente, esto no pudo ser, pues dos años más tarde, el 2 de marzo de 1895, Morisot fallecía, a los cincuenta y cuatro años, a consecuencia de una congestión pulmonar. La víspera de su muerte escribía a su hija: “Mi pequeña Julie, mi marcha es inevitable. Esperaba vivir hasta que te casaras (...) Trabaja y sé buena como lo has sido hasta ahora, en tu corta vida nunca me has causado ningún disgusto. Posees belleza y dinero, haz

buen uso de ellos, (...), Dile al señor Degas que si funda un museo debería adquirir algún cuadro de Manet. Dales recuerdos de mi parte a Monet y Renoir, y uno de mis dibujos a Bartholomé. Dales algo a las dos porteras. No llores, te quiero más de lo que puedo expresar”²².

Fue enterrada el 6 de marzo en el panteón familiar de Passy junto a su marido Eugène y su colega artístico Edouard Manet. Tras el funeral, Camille Pissarro escribió a su hijo Lucien: “No puedes imaginarte lo sorprendidos y conmovidos que estamos todos por la desaparición de esta gran mujer de extraordinario talento que honró a nuestro grupo impresionista, un grupo que está desapareciendo, como todo en esta vida. ¡Pobre Señora Morisot, es casi una desconocida para el público!”²³.

NOTAS

- 1 Fourreau 1925, pp. 11-12.
- 2 Rouart 1986, p. 131.
- 3 Wilson-Bareau 1991, p. 49.
- 4 Rouart (1986), pp. 40-41.
- 5 *Mme Morisot and Her Daughter Mme Pontillon*, 1869-1870, óleo sobre lienzo, 101 x 81,8 cm, National Gallery of Art, Washington, D. C., Chester Dale Collection, 1963.
- 6 Rouart 1986, p.48.
- 7 Rouart 1986, p. 44.
- 8 Rouart 1986, p. 83.
- 9 Castagnary 1874A.
- 10 Rouart 1986, p. 92.
- 11 Rouart 1986, p.104.
- 12 Wolff 1876.
- 13 Baignières 1876.
- 14 Rivière 1877, pp. 298-302.
- 15 Rouart 1986, p. 116.
- 16 Burty 1880.
- 17 Ephrussi 1880, p. 487.
- 18 Ephrussi 1881, pp. 126-127.
- 19 Rouart 1986, p. 131.
- 20 Rouart 1986, p. 13.
- 21 Rouart 1986, p. 194.
- 22 Rouart 1986, p. 212.
- 23 Pissarro 1981, p. 333.

BERTHE MORISOT Y SUS CRÍTICOS

ALBERT WOLFF,

“Le Calendrier Parisien”, *Le Figaro*, 3 de abril, 1876

“En este grupo, como en todos los grupos famosos, hay una mujer, Berthe Morisot. Su obra resulta muy interesante, ya que combina la gracia femenina con una imaginación delirante”.

ARTHUR BAINÈRES,

“Exposition de peinture par un groupe d’artistes”,
L’Echo universel, 13 de abril, 1876, p. 3

“Por cortesía empezaremos hablando de Berthe Morisot, la única mujer que ha expuesto en la rue Le Peletier. Es una pena que Morisot lleve su técnica al límite, porque posee extraordinarias aptitudes coloristas. ...Si nos fijamos con detalle en sus cuadros, nos sentimos decepcionados al descubrir sus seres monstruosos, sus pinceladas incoherentes y sus exageradas perspectivas”.

LOUIS ENAULT,

“Le Mouvement artistique: L’Exposition des intransigeants dans la galerie de Durand-Ruel”. *Le Constitutionnel*, 10 de abril, 1876, p. 2

“La exposición de Berthe Morisot nos causa cierta confusión. Suele decirse que no hay que maltratar nunca a las mujeres y a las flores, y al ser Morisot una mujer, no me resulta fácil conciliar las normas de galantería con el derecho a la crítica. Esta falta de objetividad en la crítica nos impide reconocer abiertamente sus errores. Aunque Morisot posee una clara y fina percepción, y posee un ojo especial para analizar los tonos más delicados y captar las relaciones entre ellos, parece que no le interesa representar las cosas tal como son, modelar una forma o definir un contorno siguiendo las leyes de la naturaleza. Con sus colores sucede lo mismo que con sus dibujos, parece como si hubiera frotado el lienzo con una paleta en la que hubiera mezclado al azar la tierra de Siena, el amarillo ocre, el crema, el color cobalto y el bermellón”.

STÉPHANE MALLARMÉ,

“The Impressionists and Edouard Manet”, *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 30 de septiembre, 1876, pp. 117-122

“Aunque la Srta. Berthe Morisot suele representar el aspecto de las cosas de una forma muy sucinta, su visión femenina les infunde un nuevo encanto, captando maravillosamente la presencia de un niño o una mujer de mundo en el ambiente puro de una playa o una verde pradera”.

BARON SCHOP,

Le National, 7 de abril, 1876, pp. 2-3

“Aunque la Srta. Berthe Morisot se mantiene fiel a las tradiciones de la escuela en sus escenas de interiores, les infunde una delicadeza femenina que no carece de encanto en este violento entorno”.

JACQUES,

“Menus propos: Exposition impressioniste”, *L’Homme libre*, 12 de abril, 1877, pp. 1-2

“Aunque cueste creerlo, la parte «feminista» de la exposición está representada por una mujer, Berthe Morisot, que es una de las pocas artistas que ensalza los coqueteos propios de su sexo, y que además de ser muy joven, mundana y encantadora, su aspecto no tiene nada que ver con el de las típicas intelectuales, también presentes en el mundo de la pintura”.

G. RIVIÈRE,

“Les Intransigeants et les impressionnistes: souvenirs du salon libre de 1877”, *L’Artiste*, 1 de noviembre, 1877, pp. 298-302

“Al ser alumna de Manet, Morisot ve la naturaleza como una mancha y no como una irisación de colores al estilo de Renoir. Aunque imita a M. Manet, su delicada naturaleza transforma la pintura del maestro con su pincelada fina, delicada, femenina y no exenta de originalidad a pesar de sus orígenes. Su ojo es muy sensible, más incluso que el de M. Manet, que a menudo descuida los tonos al dejarse llevar por la fuerza de su pincelada”.

PHILIPPE BURTY,

La République française, 25 de abril, 1877.

“La señorita Berthe Morisot, en su privilegiada condición de mujer y artista de talento, reúne todos los requisitos para gustar al público y a la crítica. (.....) Es una exquisita colorista que consigue en su obra una armonía general de blancos difíciles de lograr sin caer en la afectación”

HENRY, HAVARD,

“L’Exposition des artistes indépendents”. *Le Siècle*, 2 de abril, 1880, p. 2

“¿Se puede hacer algo más por defender las tradiciones del impresionismo? La Srta. Morisot ha sido su más firme defensora, manteniéndose siempre fiel al impresionismo, además de ser una impresionista de gran talento. Sus frescas figuras, apenas esbozadas en el lienzo, poseen una delicadeza y un encanto innegables. Como decían los pastelistas del siglo XVIII, son excelentes «esbozos» que reflejan un gran talento, y de los que podrían surgir grandes cuadros, aunque no sean más que simples «esbozos». Por todo ello, Morisot puede enarbolar con orgullo la bandera del impresionismo en la exposición de la rue des Pyramides”.

CHARLES EPHRUSSI,

“Exposition des artistes indépendents”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1 de mayo, 1880, pp. 485-488

“La distinción, la elegancia y la despreocupación de Berthe Morisot son muy francesas. Le gusta pintar aquello que resulte alegre y animado. Tritura pétalos de flores y los mezcla con su paleta, esparciéndolos luego en sus lienzos con ligeras y graciosas pinceladas realizadas un poco al azar. Sus pinceladas se combinan y armonizan, dando lugar a una obra delicada, llena de encanto y de vida, que intuimos más que vemos...”

V. CHAMPIER,
L'Année artistique: 1880-1881, pp. 140-141

“Morisot expone unos bellos bocetos de mujeres; hay mucho talento y vitalidad en las vaporosas líneas apenas esbozadas que parecen casi aéreas. ¿Por qué alguien con su talento no se toma la molestia de acabarlas? Como todas las mujeres, Morisot es caprichosa. Y lamentablemente hace lo mismo que Eva: muerde la manzana y se harta de ella enseguida, lo cual es una pena, porque la muerde realmente bien”.

PHILIPPE BURTY,
“Exposition des oeuvres des artistes indépendents”, *La République Française*, 10 de abril, 1880, p. 2

“Berthe Morisot maneja la paleta y el pincel con una delicadeza realmente asombrosa. Desde Fragonard en el siglo XVIII nadie había utilizado los colores más pálidos con tanta inteligencia y maestría. Sus jóvenes vestidas de blanco, lila o amarillo vivo, sentadas en divanes forrados con tejidos de aspecto suave, posando de pie en jardines soleados o reclinadas en pequeñas embarcaciones que navegan a través de las verdes praderas, poseen la auténtica ingenuidad y encanto de la juventud”

GUSTAVE GEFFROY,
“Exposition des artistes indépendents”,
La Justice, 19 de abril, 1881, p. 3

“Aunque las formas que aparecen en las pinturas de Morisot son siempre vagas, poseen una vida extraña. La artista ha conseguido definir el juego de colores, la palpación entre las cosas y el aire que las envuelve (...) El rosa, el verde pálido y una luz ligeramente dorada se funden en una armonía indescriptible. Nadie representa el impresionismo con un talento tan refinado y con tanta autoridad como Morisot”.

ERNEST HOSCHEDÉ,
“Les Femmes artistes”, *L'Art de la mode*, abril 1881, pp. 55-57

“El arte de *Berthe Morisot* es muy personal. En los catálogos del Salón ella solía definirse como alumna de M. Manet antes de convertirse en una disidente, pero yo pienso que también es alumna de Fragonard y de sí misma por su exquisita visión, que le permite captar estas impresiones fugaces de la naturaleza cuyo encanto es tan difícil de percibir, y que ella consigue plasmar en sus lienzos con gran talento. Su forma de expresar su independencia, tan libre, espontánea y llena de fuerza, es todo un poema lleno de encanto”.

J. K. HUYSMANS,
“Appendice”, *L'Art moderne*, París, 1883, pp. 261-277

“Berthe Morisot sigue haciendo lo mismo de siempre, esbozos rápidos en tonos suaves e incluso bonitos pero sin ninguna precisión, ninguna de sus obras está totalmente acabada. ¡Siempre con sus inconsistentes huevos a la nieve avainillados de una cena de pintura!”

OCTAVE MIRBEAU,
La France, 21 de mayo, 1886

“Berthe Morisot resulta perturbadora. En sus exquisitas obras hay una curiosidad morbosa que nos sorprende y seduce. Morisot parece pintar con los nervios a flor de piel, consiguiendo con unos pocos trazos unas evocaciones rotundas e inquietantes...”

MAURICE HERMEL,
La France Libre, 28 de mayo, 1886

“En mi opinión, no puede decirse que Morisot haya realizado obras maestras, ni siquiera obras acabadas. A pesar de su encanto y su gracia, sus obras carecen de la determinación necesaria para que la obra perdure. Aunque su estilo es claramente impresionista, se limita a unas intenciones exquisitas, plasmadas en el sutil encanto de sus bocetos”.

OCTAVE, MAUS,

“Les Vingtistes parisiens”. *L’Art moderne*, Bruselas. 27 de junio, 1886, pp. 201-204

“La obra de Berthe Morisot podría situarse junto a la de la artista americana, aunque tiene un sentido menos preciso del color y es más femenina.

Sus lienzos compuestos con gran delicadeza y pintados con mano suave, sus acuarelas de tonos opalinos, y sus claros abanicos, sedosos y nacarados, nos recuerdan el arte refinado y discreto de Eva Gonzalès. La joven que nos muestra saliendo de su cálido lecho, con la vaporosa blancura de su camisón, buscando con el pie sus babuchas, tiene la remilgada gracia de un dibujo del siglo XVIII. ¡Qué seductora resulta la imagen de la joven bañándose, con su piel húmeda resplandeciendo sobre un fondo rosa! ¡Y qué candor ingenuo el de la *Joven tumbada en la hierba*, hermosa como una figura de Greuze, abriendo sus grandes y dulces ojos bajo la sombra de su sombrero de paja! Sus obras, *La joven sirvienta*, *Un paisaje de Niza* plagado de naranjas, unas *Malvarosas*, unos *Retratos*, el *Jardín de Bougival*, nos muestran un temperamento artístico que no teme las dificultades del oficio, distinguiéndose por una sensibilidad y unos gustos claramente aristocráticos”.

RENOIR SOBRE MORISOT,

Cita extraída de *Hommage à Berthe Morisot et à Pierre-Auguste Renoir*, cat. expo., Musée Municipal, Limoges, 1952, pp. 15-16

“Quiero señalar que la Sra. Morisot ha sido una de las amistades más sólidas que he tenido en toda mi vida. Recuerdo las gratas veladas que pasé en su casa con Mallarmé (...) Una pintora que demostró tener una gran personalidad, a pesar de haber nacido en el entorno más estrictamente ‘burgués’ que pueda uno imaginarse, y en una época en la que un niño que quería pintar podía ser considerado la deshonra de su familia. También resulta extraño que en una época de realismo como la nuestra surja una pintora con la gracia y la finura del siglo XVIII. Puede decirse que Morisot, además de ese carácter ‘virginal’ que logró plasmar en todas sus pinturas, es la última artista elegante y ‘femenina’ que hemos tenido desde Fragonard”.

PAUL VALÉRY SOBRE MORISOT

Cita extraída de *Berthe Morisot* (1841-1895), prólogo de Paul Valéry, cat. expo., Musée de l’Orangerie, 1941, p. vi

“Joven, esposa y madre, sus esbozos y sus cuadros reflejan su vida y van con ella a todas partes. Yo diría que el conjunto de su obra parece el diario de una mujer que se expresa a través del color y del dibujo”.

CRONOLOGÍA

1832

Edouard Manet nace en París el 23 de enero.

1833

Nace Félix Bracquemond. Eugène Manet nace en París el 21 de noviembre.

1840

Marie Quivoron-Pasquiou (más tarde Madame Félix Bracquemond) nace el 1 de diciembre en Argenton, cerca de Quimper, Bretaña.

1841

Berthe Morisot (más tarde Madame Eugène Manet) nace en Bourges el 14 de enero.

1844

Mary Stevenson Cassatt nace el 22 de mayo en Allegheny City (actualmente Pittsburgh), Estados Unidos.

1848

La familia Morisot se instala en París. Edouard Manet viaja a Río de Janeiro como aprendiz de oficial de marina.

1849

Eva Gonzalès (más tarde Madame Henri Guérard) nace en París el 19 de abril. Edouard Manet conoce a la pianista holandesa Suzanne Leenhoff, quien más tarde sería su esposa.

1850

La familia Cassatt viaja a Europa, y pasa una larga temporada en Heidelberg, Darmstadt y París. Edouard Manet ingresa en el taller de Thomas Couture (1815-1879).

1852

Jeanne Gonzalès (más tarde segunda Madame Henri Guérard) nace en París el 16 de febrero. Se instaura en Francia el Segundo Imperio, un año después del golpe de estado de Luis Napoleón. La familia Morisot se traslada definitivamente a París y se instala en la rue des Moulins (actualmente rue Scheffer), de Passy, un barrio al oeste de París.

1855

Se inaugura en París la Exposición Universal. Retrospectivas de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) y de su eterno rival, Eugène Delacroix (1798-1863). Gustave Courbet (1819-1875) organiza el *Pabellón del Realismo* para mostrar sus propias obras. La familia Cassatt regresa a Estados Unidos.

1856

Claude Monet (1840-1926) conoce en Le Havre a Eugène Boudin (1824-1898), quien le inicia en la pintura al aire libre. Edouard Manet abandona el taller de Couture.

1857

Marie Quivoron-Pasquiou (Bracquemond) presenta un dibujo en el Salón, donde es aceptado. Berthe y Edma Morisot reciben clases de dibujo del pintor Geoffroy-Alphonse Chocarne. Manet conoce a Henri Fantin-Latour (1836-1904) mientras copia en el Louvre.

1858

Berthe y Edma Morisot ingresan en el estudio de Joseph-Benoit Guichard (1806-1880), un alumno de Ingres, y se inscriben como copistas en el Louvre.

1859

El bebedor de ajeno (Ny Carlsberg Gyptothek, Copenhague) de Edouard Manet es rechazado por el jurado del Salón. Manet se inscribe como copista en el Louvre y conoce a Edgar Degas (1834-1917).

1860

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) se inscribe en el Louvre como copista. Cassatt se matricula en la Clase de Antigüedad de la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania, en Filadelfia. Las mujeres están excluidas de las clases de dibujo al natural pero ese año se les permite asistir, por primera vez, a las clases de anatomía en la Universidad de Medicina de Pennsylvania.

1861

Edma y Berthe Morisot son presentadas a Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), con quien trabajan en Ville

d'Avray. Conocen también a su alumno Achille-François Oudinot (1820-1891). El jurado del Salón acepta dos cuadros de Manet; uno de ellos, *El cantante español* (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) obtiene un gran éxito entre un grupo de jóvenes artistas y críticos.

1862

Renoir es admitido en la Escuela de Bellas Artes.

1863

Primera exposición individual de Manet en la galería Martinet. El jurado del Salón rechaza cerca de 4.000 obras, lo que origina un gran escándalo; gracias a la intervención del Emperador Napoleón III, el gobierno organiza una exposición paralela con las obras rechazadas, el llamado Salón de los Rechazados: Manet, James McNeill Whistler (1834-1903), Camille Pissarro (1830-1903), Paul Cézanne (1839-1906) y Alfred Sisley (1839-1899), entre otros, presentan aquí sus cuadros. Siguiendo la recomendación de Corot, las hermanas Morisot estudian con Achilles François Oudinot (1820-1891), amigo íntimo de Charles François Daubigny (1817-1878); las hermanas alquilan un casita en Chou, a las orillas del río Oise, entre Pontoise y Auvers. Cézanne solicita permiso para copiar en el Louvre. En octubre Edouard Manet se casa con Suzanne Leenhoff en los Países Bajos.

1864

Dos paisajes de Berthe y Edma Morisot son aceptados en el Salón; Cézanne es rechazado, mientras que Manet consigue exponer *Cristo muerto y los ángeles* (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York) y *Escena de una corrida de toros* (fragmentos en la National Gallery of Art, Washington y en la Frick Collection, Nueva York); se aceptan también dos obras de Pissarro. Durante unas vacaciones de verano en Normandía, Berthe pinta continuamente al aire libre. En Passy, la familia Morisot se traslada a la rue Franklin.

1865

Manet expone en el Salón su controvertida *Olympia* (Musée d'Orsay, París); Berthe Morisot expone un bodegón y una pintura con figura, Edma un paisaje y un motivo floral; Monet debuta con dos marinas y Cézanne vuelve a ser rechazado. Manet visita España y a su regreso pinta una serie de figuras inspiradas en Velázquez. Los Morisot pasan de nuevo el verano en Normandía. En diciembre, Cassatt se instala en París.

1866

Los cuadros de Manet *El píjano* (Musée d'Orsay, París) y *El actor trágico* (National Gallery of Art, Washington) son rechazados por el jurado del Salón; Emile Zola sale en defensa de Manet. A pesar de la intervención de Daubigny, Cézanne es rechazado de nuevo, al igual que Renoir; se aceptan dos cuadros de Sisley y Berthe Morisot, y uno de Edma. Reuniones habituales de artistas (Manet, Bazille, etc.) en el Café Guerbois, en el barrio de Batignolles. Berthe y Edma Morisot pintan en Bretaña. En octubre, Cassatt asiste a las clases de pintura para mujeres impartidas por Charles Chaplin (1825-1891); es probable que conozca allí a Eva Gonzalès, quien entró oficialmente ese año en el taller de Chaplin y se registró como copista en el Louvre. En noviembre, Cassatt es aceptada como alumna de Jean-Léon Gérôme (1824-1904).

1867

Exposición Universal en París. Se presentan retrospectivas de Manet y Courbet en pabellones cercanos a la Exposición Universal, y una importante muestra de obras de Ingres en la Escuela de Bellas Artes. Monet, Bazille, Renoir, Pissarro, Sisley y Cézanne son rechazados por el jurado del Salón, que sí acepta una obra de Berthe Morisot y dos de Edma. Bazille solicita oficialmente un nuevo Salón de los Rechazados.; se discute la posibilidad de organizar una exposición colectiva independiente, que finalmente no puede llevarse a cabo por falta de fondos. Berthe y Edma Morisot regresan a Bretaña y Cassatt viaja a Normandía para pintar al aire libre. Las hermanas Morisot ponen a la venta sus obras en la galería Cadart. Eva Gonzalès abandona el taller de Chaplin.

1868

Cézanne copia en el Louvre. Fantin-Latour presenta a Berthe y Edma Morisot a Manet en el Louvre. Berthe Morisot posa para el cuadro de Manet *El balcón*. Monet, Sisley y Berthe Morisot exponen cada uno un cuadro en el Salón, y dos Edma Morisot; Cézanne es de nuevo rechazado y regresa a Aix-en-Provence; *El tañedor de mandolina* de Cassatt (Colección particular) es aceptado en el Salón. Cassatt viaja a Villiers-le-Bel para estudiar con Thomas Couture. Eva Gonzalès viaja a Dieppe.

1869

Alfred Stevens presenta a Manet y Eva Gonzalès; en febrero, ésta comienza a trabajar como alumna suya. Edma Morisot se casa el

8 de marzo y abandona oficialmente la pintura. Manet expone *El balcón* en el Salón; Berthe Morisot no participa este año, pero lo visita y elogia el cuadro de Bazille *Vista del pueblo* (Musée Fabre, Montpellier). Monet, Sisley, Cézanne y Cassatt son rechazados, y, en señal de protesta, Daubigny presenta su dimisión como miembro del jurado. Nueva petición para exigir un Salón de Rechazados. Degas trabaja en un retrato de Yves Morisot, hermana mayor de Berthe. En una carta a sus padres, Bazille menciona la idea de organizar anualmente una exposición colectiva independiente en algún estudio de ciertas dimensiones, alquilado. Este grupo invitaría también a participar a Courbet, Corot, Diaz, Daubigny y otros. El 5 de agosto se casan Félix y Marie Quivoron. Durante el verano, Manet pinta un retrato de Eva Gonzalès.

1870

El jurado del Salón rechaza dos cuadros de Monet. Se aceptan obras de Bazille, Cassatt, Gonzalès, Manet, Berthe y Edma Morisot, Renoir y Sisley; Berthe exhibe *Retrato de señoras y Muchacha en la ventana* (ambas en la National Gallery of Art, Washington) y Manet su retrato de *Eva Gonzalès* (The National Gallery, Londres) y *La clase de música* (Museum of Fine Arts, Boston); de Eva, que debuta en el Salón, se presentan tres obras, entre ellas *El pequeño cadete*, que es adquirida por el Estado francés (Musée Gaston-Rapin, Villeneuve-sur-Lot); Fantin-Latour expone *Estudio en el barrio de Batignolles* (Musée d'Orsay, París), en el que representa a Manet rodeado de sus amigos, entre ellos Monet, Renoir y Bazille. El 19 de julio estalla la guerra Franco-Prusiana; Monet viaja a Londres; Manet, después de poner a salvo a su familia en los Pirineos, se alista con Bazille; Cézanne se traslada a Aix, Cassatt regresa a América, y Eva Gonzalès y su familia se marchan a Dieppe. Manet y la familia Morisot, por su parte, deciden permanecer en París. Marie Bracquemond da a luz un hijo, Pierre, el 26 de junio. A comienzos de septiembre, durante la Batalla de Sedan, los prusianos hacen prisionero a Napoleón III. Tras proclamarse la Tercera República, durante los cuatro meses siguientes París es sitiado por las tropas prusianas; Manet y Degas se unen a la recién creada Guardia Nacional; Pissarro y su familia huyen a Londres a finales de septiembre. En noviembre, Bazille muere en combate.

1871

Capitulación de París el 24 de enero; Manet se reúne con su familia en los Pirineos. Al término de la Guerra Franco-Prusiana, la autoridad política en Francia está dividida entre

el gobierno republicano de Versalles y la Comuna socialista de París. En mayo, estallan luchas violentas en París cuando el gobierno de Versalles intenta sofocar la Comuna. Los Morisot abandonan Saint Germain-en-Laye y regresan a Passy. Berthe Morisot visita Cherbourg y en agosto vuelve a Passy. La familia Manet regresa a París a principios de junio, y en julio lo hacen las familias Gonzalès y Morisot. A primeros de diciembre, Cassatt regresa a Europa y viaja a Parma, Italia. Bracquemond se traslada a Sèvres al ser nombrado Félix, su marido, director artístico de la fábrica de porcelana Haviland Limoges, en Auteuil.

1872

Charles Blanc redacta una petición oficial, que firman Manet, Fantin-Latour, Jongkind, Pissarro y Cézanne, pidiendo un Salón de Rechazados. Berthe Morisot permanece en San Juan de Luz y visita España. En julio, Manet se traslada a un nuevo estudio, en el que pinta varios retratos de Berthe Morisot. En el Salón, Eva Gonzalès expone *La indolencia* [cat. 9] y un dibujo al pastel realizado con la ayuda de Jeanne, *La planta favorita* [cat. 10]. Manet expone *El combate del Kearsarge y el Alabama* (Philadelphia Museum of Art), Berthe Morisot un retrato al pastel de su hermana (Musée d'Orsay, París) y Cassatt *El Carnaval* (Colección particular). En octubre, Cassatt viaja a Madrid y a Sevilla; en esta ciudad instala su estudio en la Casa de Pilatos, palacio del Duque de Medinaceli.

1873

Éxito de Manet en el Salón con *La buena jarra* (Philadelphia Museum of Art); por el contrario, *El descanso*, su retrato de Berthe Morisot, es muy criticado; Berthe Morisot expone el pastel *Blanche*. Renoir, por su parte, expone en el Salón de los Rechazados. Berthe Morisot pinta en Maurecourt, Ile de France. En diciembre, se constituye oficialmente la Sociedad Anónima Cooperativa de Artistas Pintores, Escultores, etc; entre sus miembros fundadores se encuentran Monet, Pissarro, Renoir, Degas, Sisley, Morisot y Guillaumin; Manet prefiere no unirse a ellos y permanece fiel al sistema del Salón. Eva Gonzalès expone *Los mimbrales* en el Salón de los Rechazados, en el que se presenta como “alumna de MM. Chaplin y Manet”. La obra de Cassatt *Ofrenda del panal al torero* (Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass.) se expone en el Salón. Cassatt viaja a Roma.

1874

En enero, se subastan a buen precio varias obras impresionistas en el Hôtel Drouot. El 15 de abril, en el estudio del fotógrafo Nadar (1820-1910), se inaugura la primera Exposición Impresionista, en la que se muestran obras de treinta artistas, bajo el título de Sociedad Anónima de Artistas; Morisot expone nueve obras, incluida *La cuna*; también se exhiben *El palco* (Courtauld Institute Gallery, Londres), de Renoir, y el cuadro de Monet *Impresión. Amanecer* (Musée Marmottan-Monet, París), a partir del cual se acuña el término “impresionismo” como denominación del grupo. El crítico Louis Leroy publica una reseña satírica bajo el título “Exposición de Impresionistas” en *Charivari*. Berthe Morisot, cuyo padre fallece en enero, pinta en Maurecourt durante el verano y se reúne con la familia Manet en Fécamp. Manet pinta nuevos retratos de Berthe en su estudio y expone *El ferrocarril* (National Gallery of Art, Washington) en el Salón; el cuadro de Eva Gonzalès *Un palco en los Italianos* [cat. 15] es rechazado, pero su pastel *La camada* [cat. 14] es aceptado por el jurado. Cassatt, que se encuentra en Roma, se pierde la exposición, aunque su cuadro *Ida* (Colección particular), expuesto en el Salón, llama la atención de Degas. Marie Bracquemond, por su parte muestra un cuadro titulado *Marguerite* (localización actual desconocida). En diciembre, Berthe Morisot se casa con Eugène (1833-1892), hermano de Edouard Manet.

1875

En marzo, subasta en el Hôtel Drouot de obras impresionistas de Renoir, Pissarro, Monet, Sisley y Morisot. Berthe Morisot visita la Isla de Wight y Londres con su marido. Cassatt alquila un estudio cerca de la Place Pigalle. Su hermana Lydia se reúne con ella y se convierte en su principal modelo. En el Salón se expone *La lectura* (localización actual desconocida) de Marie Bracquemond y *Argenteuil* (Musée de Tournai) de Manet.

1876

En abril, tiene lugar la Segunda Exposición Impresionista en la galería Durand-Ruel, en la que se muestran obras de diecinueve artistas; Morisot expone veinte obras, incluyendo *En el baile* (Musée Marmottan-Monet, París). El jurado del Salón rechaza dos obras de Manet, *La colada* (The Barnes Foundation, Merion), su obra más importante pintada al aire libre y un retrato; Manet abre su taller al público. La obra de

Eva Gonzalès *Le petit lever* (Colección particular) es aceptada, al igual que dos cuadros de Cassatt, *El retrato de Lydia Cassatt*, y otro retrato de mujer. Marie y Félix Bracquemond presentan una serie de jarrones, cerámicas y lienzos en una exposición celebrada en la Unión Central de París. Edmond Duranty publica *La Nueva Pintura*, un importante análisis de la vanguardia artística en la década de 1870. En octubre, muere en Passy la madre de Berthe Morisot; Eugène y Berthe se trasladan a París, al distrito 9, avenue d'Eylau.

1877

Monet expone su obra reciente en la Gare Saint-Lazare. En marzo, se inaugura en un piso del número 6 de la rue Le Peletier la tercera Exposición Impresionista.; Renoir llama la atención con *El Baile en el Moulin de la Galette* (Musée d'Orsay, París); Morisot expone *El espejo de vestir* [cat. 13] junto con otras doce obras. Durante la exposición se publica el pequeño diario *El Impresionista* editado por Georges Rivière, amigo de Renoir. Manet, cuya *Nana* (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo) es rechazada por el jurado del Salón, da su apoyo al grupo impresionista; su retrato de *M. Fauré, en el papel de Hamlet* (Folkwang Museum, Essen), por el contrario, es admitido en el Salón. Los padres de Cassatt y su hermana Lydia, a quien se le ha diagnosticado la enfermedad de Bright, una enfermedad mortal del riñón, se trasladan a París, instalándose en casa de la artista. Durante una visita a su estudio, Degas invita a Cassatt, cuyos dos envíos al Salón han sido rechazados, a exponer con los impresionistas.

1878

Se inaugura en París la Exposición Universal. Cassatt expone *Cabeza de mujer* (localización actual desconocida) en el Pabellón Americano, y Marie Bracquemond presenta un panel de azulejos que representa a las *Musas de las Artes*. Cassatt y Pissarro se visitan con frecuencia. En el Salón, Eva Gonzalès expone *La doncella y el niño, Jugando al escondite* (Colección particular) y dos pasteles, mientras que Jeanne Gonzalès muestra *Rosas en junio* (localización desconocida). Berthe Morisot da a luz a Julie Manet (1878-1966).

1879

El 15 de febrero Eva Gonzalès contrae matrimonio con el pintor-grabador Henri Guérard. Su cuadro *Un palco en los Italianos* [cat. 15] y dos pasteles son aceptados en el Salón;

Jeanne Gonzalès presenta un bodegón, *Frutas de otoño* (localización desconocida), y Edouard Manet expone *En el invernadero* (Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlín) y *En barco* (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). El 16 de marzo, Cassatt visita a Morisot para preguntarle si piensa colaborar en la exposición de los impresionistas. Aunque probablemente se han conocido antes, su larga relación de amistad se inicia casi con toda seguridad en esta visita. El 10 de abril se inaugura la cuarta Exposición Impresionista en el 28, Avenue de l'Opéra; Marie Bracquemond expone sus bocetos para los grandes mosaicos, que presentara el año anterior en la Exposición Universal, y su esposo muestra sus aguafuertes. En su debut con los impresionistas, Cassatt expone once óleos y pasteles, incluido *Mujer con un collar de perlas en un palco* [cat. 16]; Morisot no expone a causa de los problemas de salud provocados por el nacimiento de su hija Julie. El matrimonio Manet-Morisot pasa el verano en Beuzeval, cerca de Houlgate. En verano, Cassatt visita Inglaterra; viaja también a los Alpes, y comienza a hacer grabados para un periódico que Degas y Pissarro intentan crear, *Le Jour et la nuit*.

1880

Degas y Caillebotte se pelean durante los preparativos de la quinta Exposición Impresionista, que se inaugura el 1 de abril en el número 10 de la rue des Pyramides. En la exposición, que tiene menos éxito que la anterior, Cassatt presenta el *Retrato de Madame J* [cat. 19] junto con otros seis óleos, tres pasteles y varias pruebas de grabados realizadas en colaboración con Degas; Berthe Morisot envía quince obras, y Marie Bracquemond tres cuadros, entre ellos *Etude d'après nature*, actualmente conocido como *En la terraza de Sèvres* [cat. 61]. Eva Gonzalès, por su parte, expone un pastel en el Salón, *La señorita de honor* (Colección particular) que es acogido favorablemente por la crítica; Jeanne Gonzalès muestra *Los geranios* y *La repartidora de pan* (localización desconocida) y Manet el *Retrato de M. Antonin Proust* (Toledo Museum of Art, Ohio) y *En la casa Lathuille* (Musée de Tournai), así como un pastel. El matrimonio Manet-Morisot pasa de nuevo el verano en Beuzeval y la familia Gonzalès en Honfleur, Normandía, adonde Manet, que está siguiendo tratamiento en Bellevue, les escribe. Los Cassatt alquilan casa en Marly-le-Roi. Se les une Alexander, el hermano de Cassatt, con su esposa Lois y sus cuatro hijos, que posan para ella.

1881

Paul Durand-Ruel, el conocido marchante de arte, empieza a comprar obras de Cassatt. En lo que al grupo impresionista se refiere, se producen desavenencias entre Caillebotte y Degas, quien ha llevado a nuevos artistas al grupo, entre ellos François Rafaelli y Federico Zandomenighi. No obstante, el 2 de abril se inaugura la sexta Exposición Impresionista en el número 35 del Boulevard des Capucines; Cassatt expone cuatro cuadros, entre ellos *La taza de té* [cat. 39] y *Otoño* [cat. 62], así como siete pasteles, principalmente de maternidades; Morisot presenta cinco cuadros y un pastel. En el Salón, Jeanne Gonzalès muestra *Ventana sobre el mar en Honfleur* (localización desconocida) y Manet el *Retrato de M. Henri Rochefort* (Kunsthalle, Hamburgo) y el *Retrato de M. Pertuiset, cazador de leones* (Museu de Arte Moderna, Sao Paulo). Eva Gonzalès va a pintar a Dieppe. La familia Manet-Morisot pasa éste y los siguientes veranos en Bougival, a la orilla del Sena; después abandonan su piso de París mientras se construyen una nueva casa en la rue de Villejust y, durante el invierno, se instalan en Niza; posteriormente viajan a Italia, aunque regresan a Niza cuando Julie cae enferma en Florencia.

1882

En marzo Berthe Morisot regresa a París con su hija Julie. Eugène Manet colabora en los preparativos de la séptima Exposición Impresionista, que abre sus puertas en marzo en el número 251 de la rue Faubourg St. Honoré. Cassatt no expone esta vez, quizá en apoyo a Degas, quien se ha retirado como protesta por la decisión de Caillebotte, Renoir y otros de no admitir nuevos miembros en el grupo; Berthe Morisot muestra doce obras. Casi se consigue convencer a Manet para que exponga con el grupo, pero su última obra maestra, *Un bar en las Folies-Bergère* (Courtauld Institute Galleries, Londres) es bien recibida en el Salón, donde Eva Gonzalès expone el pastel *A orillas del mar* (Colección particular), que obtiene los elogios de la crítica; Jeanne Gonzalès, por su parte, envía *Flores y verduras* (localización desconocida). En agosto Eva viaja con Jeanne a Dieppe. Edouard Manet, muy enfermo, pasa el verano en Reuil, donde le visita a menudo la familia Manet-Morisot y donde Manet esboza un retrato de Julie en el jardín. El 7 de noviembre muere Lydia, la hermana de Cassatt.

1883

Manet fallece el 30 de abril. Gonzalès da a luz un hijo, Jean-Raymond, el 19 de abril; la pintora fallece el 6 de mayo debido

a problemas post-parto. Antes de morir, ha enviado al Salón el pastel *La sombrerera*, aceptado por el jurado de admisión; Jeanne Gonzalès, por su parte, presenta *El niño en el balcón* (Colección particular). Berthe Morisot, profundamente afectada por la muerte de Manet, pasa el verano en Bougival. Durand-Ruel organiza en Londres y Boston una exposición de los cuadros de Morisot. Berthe, Eugène y Julie se trasladan a su nueva casa de la rue de Villejust (actualmente rue Paul Valéry). Cassatt viaja a España con su madre, gravemente enferma.

1884

La enfermedad de su madre obliga a Cassatt a hacer un alto en su carrera. En enero tiene lugar en la Escuela de Bellas Artes una exposición conmemorativa de Manet; en febrero tiene lugar la venta de los objetos de su taller. Morisot pasa el verano en Bougival. Jeanne Gonzalès expone *Patio normando* y *Flores de jardín* en el Salón, en el que, a modo de homenaje a su hermana, se inscribe como “alumna de Mme Eva Gonzalès”.

1885

Pissarro conoce a Paul Signac (1863-1935) y a Georges Seurat (1859-1891) en el local de Durand-Ruel, quien estaba muy interesado en sus teorías. Exposición dedicada a Eva Gonzalès en la *La Vie Moderne*. Durand-Ruel expone obras de Morisot en Bruselas.

1886

El 15 de mayo se inaugura la octava y última Exposición Impresionista en el número 1 de la rue Laffitte, financiada por Degas, Cassatt y Morisot (con la ayuda de su esposo Eugène Manet); Marie Bracquemond muestra tres pinturas, dos acuarelas y un dibujo al carbón; Cassatt expone seis cuadros y un pastel, mientras que Morisot presenta once cuadros, entre ellos *El baño* [cat. 12]; Pissarro expone sus primeras obras “puntillistas” e insiste en que Seurat y Signac sean incluidos en el grupo, lo que provoca discusiones con Eugène Manet; Monet, Renoir y Sisley, por su parte, se niegan a participar. Durand-Ruel expone la obra de Morisot en Nueva York.

1887

Morisot presenta su obra en una exposición que organiza en mayo la galería Georges Petit, y en Les Vingt, de Bruselas.

1888

El 17 de septiembre Henri Guérard se casa con Jeanne, la hermana de Eva Gonzalès. Durand-Ruel abre una sucursal de su galería en la Quinta Avenida de Nueva York.

1889

París organiza la Exposición Universal. Cassatt expone dos grabados y un pastel en la Exposición de Pintores-Grabadores, en la galería Durand-Ruel de París.

1890

Cassatt expone una serie recién terminada de doce grabados en la segunda Exposición de Pintores-Grabadores celebrada en la galería Durand-Ruel. La pintora queda impresionada por una exposición organizada de más de setecientos grabados japoneses que el marchante Siegfried Bing organiza en la Escuela de Bellas Artes de París. En verano, Cassatt empieza la compleja producción de su serie de diez grabados con punta seca a color y aguatinta [ver cats. 25-34]. Mantiene contacto frecuente con Morisot, que vive en Mézy-sur-Seine. Morisot también se propone realizar (aunque luego abandona la idea) una serie de litografías a color.

1891

La Sociedad Francesa de Pintores-Grabadores excluye a Cassatt y Pissarro de su exposición por no haber nacido en Francia; se les ofrece un espacio adyacente en la galería Durand-Ruel, donde Cassatt muestra su “Serie de Diez” grabados a color, junto con dos pasteles y dos óleos con maternidades.

1892

Cassatt es invitada a pintar un gran mural, *Mujer moderna* para el tímpano del Edificio de la Mujer en la World’s Columbian Exposition (Chicago, 1893). Eugène Manet muere en abril. En mayo, se celebra en la galería Boussod & Valadon la primera exposición retrospectiva de Morisot. Cassatt visita a Monet en Giverny.

1893

Cassatt envía los lienzos para el mural *Mujer moderna* a Chicago, donde la obra obtiene críticas diversas. Al mismo tiempo, se celebra una gran retrospectiva de su obra en la galería Durand-Ruel, en París, donde expone noventa y ocho cuadros.

1894

Cassatt compra el Château de Beaufresne en Le Mesnil-Théribus, a unos 90 km. al noroeste de París. El Estado francés adquiere para el Museo de Luxemburgo, de París, el cuadro de Morisot *Muchacha preparada para el baile* (Musée d'Orsay, París). En diciembre, el Capitán Dreyfus es juzgado y condenado por espionaje.

1895

Gran retrospectiva de Cassatt en la galería Durand-Ruel de Nueva York. La muestra obtiene un gran éxito comercial y de crítica. Berthe Morisot muere el 2 de marzo. La madre de Cassatt muere el 21 de octubre.

1896

Retrospectiva de la obra de Morisot en la galería Durand-Ruel París.

1897

Henri Guérard muere el 24 de marzo. La colección de Gustave Caillebotte es legada al Museo de Luxemburgo, París.

1898

Tras más de veinte años, Cassatt regresa a América por primera vez para visitar a su familia y amigos.

1901

Cassatt acompaña al matrimonio Havemeyer en un largo viaje por España e Italia, aconsejándoles sobre la compra de obras de arte.

1904

El 31 de diciembre, Cassatt es nombrada *chevalier* de la Legión de Honor, una de las pocas condecoraciones que acepta.

1906

Alexander, el hermano de Cassatt, muere el 28 de diciembre.

1908-1909

Cassatt viaja a Estados Unidos, pero una grave enfermedad durante el viaje le hace prometer que nunca más volverá.

1910-1911

Cassatt se reúne con su hermano Gardner y su familia durante unas vacaciones en Egipto. Gardner cae enfermo y muere el 5 de abril de 1911, dejando a Cassatt hundida e incapaz de trabajar.

1912

Cassatt concede una entrevista a Achille Segard que será la base de una biografía, *Mary Cassatt, pintora de niños y madres*, publicada al año siguiente.

1914

El comienzo de la primera Guerra Mundial obliga a Cassatt a trasladarse al sur de Francia, donde se instala en Villa Angeletto, en Grasse. Durante su estancia visita a Renoir.

1915

Cassatt se ve obligada a dejar la pintura a causa de su ceguera. Su obra se expone en Nueva York en la *Suffrage Loan Exhibition of Old Masters and Works by Edgar Degas and Mary Cassatt*.

1916

Marie Bracquemond muere en Sèvres el 17 de enero.

1917

Degas muere el 27 de septiembre. Cassatt ayuda en el reparto de la herencia y destruye la correspondencia entre ambos.

1919

El cuadro de Cassatt *Mujer sentada con un niño en sus brazos* [cat. 23] figura en la Exposición Internacional de 1919 en Bilbao, organizada por la Diputación de Vizcaya. Ésta la compra a Durand-Ruel para el Museo de Bellas Artes de Bilbao. El historiador de arte Gustave Geffroy organiza una retrospectiva de Marie Bracquemond en la Galería Bernheim-Jeune, de París, que incluye noventa óleos, treinta y cuatro acuarelas, y nueve grabados.

1924

Jeanne Gonzalès muere el 31 de octubre.

1926

Cassatt muere el 14 de junio, a los 84 años, en el Château de Beaufresne.

BIBLIOGRAFÍA

ADELSON GALLERIES 2000

Mary Cassatt: Prints and Drawings from the Artist's Studio, cat. exp., por M. Rosen y S. Pinsky, Adelson Galleries, Nueva York, 2000.

ADLER 1988

Adler, K., *Unknown Impressionists*, Londres, 1988.

ADLER Y GARB 1987

Adler, K., y Garb, T., *Berthe Morisot*, Oxford, 1987.

AMORNPICHETKUL 1990

Amornpichetkul, C., *Berthe Morisot: A Study of Her Development from 1864 to 1886*, tesis doctoral, Brown University, 1990.

ANGOULVENT 1933

Angoulvent, M., *Berthe Morisot*, París, 1933.

ANN ARBOR 1979–1980

The Crisis of Impressionism 1878–1882, cat. exp., University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, 1979–1980.

ATLANTA–SEATTLE–DENVER 1999

Impressionism: Paintings Collected by European Museums, exh. cat, High Museum of Art, Atlanta, Seattle Art Museum y Denver Art Museum, 1999.

BAIGNIÈRES 1876

Baignières, A., “Exposition de peinture par un groupe d’artistes”, *L’Echo universel*, 13 de abril, 1876, p.3.

BAILLY-HERZBERG 1989

Bailly-Herzberg, Janine, *Correspondence de Camille Pissarro*. Tomo IV: 1895–1898, París, 1989.

BALTIMORE–HOUSTON–CLEVELAND

1999–2000

Faces of Impressionism: Portraits from American Collections, cat. exp., editado por Sona Johnston, Baltimore Museum of Art, Museum of Fine Arts, Houston, Cleveland Museum of Art, 1999–2000.

BASHKIRTSCHEFF 1985

Bashkirtsheff, M. *The Journal of Marie Bashkirtsheff*, traducido por Mathilde Blind, primera edición Londres, 1890, reeditado por R. Parker y G. Pollock, Londres, 1985.

BATAILLE Y WILDENSTEIN 1961

Bataille, M.L., y Wildenstein, G., *Berthe Morisot: Catalogue des peintures, pastels et aqua-relles*, París, 1961.

BAYLE 1932

Bayle, P., “Eva Gonzalès”, *La Renaissance*, junio, 1932, pp.110–115.

BERNHEIM-JEUNE 1919

Oeuvres de Marie Bracquemond (1841–1916), cat. exp., Bernheim-Jeune, París, 1919.

BERNHEIM-JEUNE 1962

Marie Bracquemond: Hommage à Félix Bracquemond, cat. exp., Bernheim-Jeune, París, 1962.

BERTALL 1881

Bertall, C. A. A., en *París Journal*, 21 de abril, 1881, pp.1–2.

BESSON 1879

Besson, Louis, “Exposition de peinture pour un groupe d’artistes dissidentes”, *La Petite République française*, 13 de abril, 1879, pp.2–3.

BLANCHE 1920

Blanche, J.-E., “Les Dames de la grande-rue, Berthe Morisot,” *Les Écrits nouveaux*, París, 1920.

BORZELLO 2000

Borzello, F., *A World of Our Own: Women Artists*, Londres, 2000.

BOUILLON 1970

Bouillon, J.P., “Une visite de Félix Bracquemond à Gaston La Touche,” *Gazette des Beaux-Arts*, 6º per. tomo 75 (marzo, 1970) pp.161–177.

BOUILLON 1983

Bouillon, J.P., “Les lettres de Manet à Bracquemond”, *Gazette des Beaux-Arts*, 6º per. tomo 101 (abril, 1983) pp.145–155.

BOUILLON 1988

Bouillon, J.P., “Degas, Bracquemond, Cassatt: actualité de l’Ingrisme autour de 1880”, *Gazette des Beaux-Arts*, 6º per. tomo 111 (enero-febrero, 1988) pp.125–127.

BOUILLON Y KANE 1984/1985

Bouillon, J. P., y Kane, E., “Marie Bracquemond”, *Woman’s Art Journal*, tomo 5 no. 2 (otoño 1984/invierno 1985) pp.21–28.

BREESKIN 1970

Breeskin, A. D., *Mary Cassatt: A Catalogue Raisonné of the Oils, Pastels, Watercolors and Drawings*, Washington, 1970.

BULLARD 1972

Bullard, J., *Mary Cassatt, Oils and Pastels*, Nueva York y Oxford, 1972.

BURTY 1877

Burty, P., en *La République française*, 25 de abril, 1877.

BURTY 1879

Burty, P., “L’Exposition des artistes indépendants”, *La République française*, 16 de abril, 1879, p.3.

BURTY 1880

Burty, P., “Exposition des oeuvres des artistes indépendants”, *La République française*, 10 de abril, 1880, p.2.

BURTY 1885

Burty, P., en *La République française*, 8 de enero 1885; reeditado en *Salons de la ‘Vie moderne’*: *Catalogue des peintures et pastels de Eva Gonzalès*, cat. exp., La Vie moderne, París, 1885, pp.9–10.

CACHIN 1991

Cachin, F., *Manet*, Barcelona, 1991.

CALLEN 1985

Callen, A., *Techniques of the Great Masters of Art*, Secaucus, N.J., 1985.

CASTAGNARY 1870

Castagnary, J. A., “Salon de 1870”, *Le Siècle*, 3 de junio, 1870, p.1.

CASTAGNARY 1874A

Castagnary, J. A. “L’Exposition du boulevard des Capucines: les impressionistes”, *Le Siècle*, 29 de abril, 1874.

CASTAGNARY 1874B

Castagnary, “Le Salon de 1874”, *Le Siècle*, 26 de mayo, 1874, p.2.

CASTAGNARY 1892

Castagnary, J. A., *Salons*. Tomo 1: 1857–1870. Tomo 2: 1872–1879, París, 1892.

CHADWICK 1996

Chadwick, W., *Women, Art and Society*, edición revisada, Londres y Nueva York, 1996.

CHAMPIER 1880–1881

Champier, V., *L’Année artistique: 1880–1881*, pp.140–141 (Morisot)

CHARTRES 1972

Félix Bracquemond, 1833–1914: *gravures, dessins, céramiques*. Marie Bracquemond, 1841–1916: *tableaux*, cat. exp., editado por J.-P. Bouillon, Musée de Mortagne, Chartres, 1972.

CHICAGO–WASHINGTON–BOSTON 1998–1999

Mary Cassatt: Modern Woman, cat. exp., editado por A. J. Barter, Art Institute of Chicago, National Gallery of Art, Washington, y Museum of Fine Arts, Boston, 1998–1999.

CLAIRET, MONTALANT Y ROUART 1997

Clairet, A., Montalant, D., y Rouart, Y., *Berthe Morisot 1841–1895. Catalogue raisonné de l’oeuvre peint*, París, 1997.

CLARETIE 1874

Jules Claretie, *Peintres et sculpteurs contemporains*, París, 1874.

CLEMENT ET AL 2000

The Women Impressionists: A Sourcebook, editado por R. Clement et al, Westport, Connecticut, 2000.

CURRENT LITERATURE 1909

Current Literature. “Most Eminent of Living American Women Painters.” no. 46 (febrero, 1909) pp.167–170.

DEGAS 1945

Lettres de Degas, compilado y editado por Marcel Guérin con prólogo de Daniel Halévy, París, 1945.

DE CHARRY 1880

de Charry, Paul, en *Le Pays*, 10 de abril, 1880.

DE DIEGO 1987

De Diego, E., *La Mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid, 1987.

DE SYÉRES 1879

De Syère, F.C., en *L’Artiste*, 1 de mayo, 1879, pp.289–293.

DE VILLARS 1881

De Villars, N., “Variétés: Exposition des artistes indépendants”, *Le Courrier du soir*, 23 de abril, 1881, p.2.

DIEGO OTERO 1986

Diego Otero, I., “Los Tratados de pintura del siglo XIX español y la educación femenina”. *Goya*, no. 192, 1986, pp.355–361.

DIMIER 1914

Dimier, L., “Chronique des arts”, *L’Action française*, 12 de abril, 1914, p.4.

DURAND-RUEL 1893

Exposition Marie Cassatt, prólogo de A. Melléro, Galerie Durand-Ruel, París, noviembre–diciembre, 1893.

DURET 1885

Duret, T., “Exposition des oeuvres d’Eva Gonzalès”, *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24 de enero, 1885, p.26.

EDELSTEIN ET AL 1991

Perspectives on Morisot, introducción por T. J. Edelstein con ensayos de K. Adler, B. Farwell, T. Garb, A. Higonnet, S. Glover Lindsay, L. Nochlin y A. Schirrmester, Nueva York, 1991.

EFFENY 1991

Effeny, A., *Cassatt: The Masterworks*, Londres, 1991.

ENAUULT 1876

Enault, L., “Le Mouvement artistique: l’exposition des intransigeants dans la galerie de Durand-Ruel”, *Le Constitutionnel*, 10 de abril, 1876, p.2.

EPHRUSSI 1880

Ephrussi, C., “Exposition des artistes indépendants”, *Gazette des Beaux-Arts*, 2º per. tomo 21 (1 de mayo, 1880) pp.485–488.

EPHRUSSI 1881

Ephrussi, C., “Exposition des artistes indépendants”, *La Chronique des arts et de la curiosité*, 23 de abril, 1881, pp.126–127.

FOUQUIER 1886

Fouquier, Marcel en *Le XIX^e Siècle*, 16 de mayo, 1886.

FOURREAU 1925

Fourreau, A., *Berthe Morisot*, París, 1925.

GARB 1986

Garb, T., *Women Impressionists*, Oxford, 1986.

GEFFROY 1881

Geffroy, G., “L’Exposition des artistes indépendants”, *La Justice*, 19 de abril, 1881, p.3.

GEFFROY 1894

Geffroy, G., “Histoire de l’Impressionisme”, cap. XI, *La Vie artistique*, tercera serie, París, 1894, pp. 268–274.

GIMPEL 1966

Gimpel, R., *Diary of an Art Dealer*, traducido por John Rosenberg, Nueva York, 1966.

GOETSCHY 1881

Goetschy, Gustave, en *Le Voltaire*, 5 de abril, 1881.

HAUTECOEUR 1914

Hautecoeur, L., “Exposition Eva Gonzalès”, *La Chronique des arts et de la curiosité*, 11 de abril, 1914, p.115.

HAVARD 1879

Havard, H., “L’exposition des artistes indépendants”, *Le Siècle*, 27 de abril, 1879, p.3.

HAVARD 1880

Havard, H., “L’Exposition des artistes indépendants”, *Le Siècle*, 2 de abril, 1880, p. 2.

HAVARD 1882

Havard, Henry, “Le Salon de 1882. Pastels et fusains”, *Le Siècle*, 17 de junio, 1882, p.1.

HAVEMEYER 1927

Havemeyer, L. W., “The Cassatt Exhibition”, *Pennsylvania Museum Bulletin*, tomo 22 (mayo, 1927) pp.373–382.

HERMEL 1886

Hermel, Maurice, en *La France Libre*, 28 de mayo, 1886.

HOSCHEDÉ 1881

Hoschedé, Ernest, “Les Femmes artistes”, *L’Art de la mode*, abril, 1881, pp.55–57

HUISMAN 1963

Huisman, P., *Morisot: Enchantment*. traducido por Diana Imber, Nueva York, 1963.

HUISMAN 1967

Huissman, P., “Julie Manet,” *Connaissance des Arts*, no. 183 (mayo, 1967) pp.74–81.

HUYSMANS 1883

Huysmans, J. K., “L’exposition des Indépendants en 1881”, *L’Art moderne*, París, 1883, pp.225–227.

KANE 1983

Kane, E., “Marie Bracquemond: The Artist Time Forgot,” *Apollo*, tomo 117 (febrero, 1983) pp.118–121.

JACQUES 1877

Jacques, “Menus propos: Exposition impressioniste”, *L’Homme libre*, 12 de abril, 1877, pp.1–2.

JAVEL 1886

Javel, Firmin en *L’Événement*, 16 de mayo, 1886.

KESSLER 1999

Kessler, M., “Unmasking Manet’s Morisot”, *Art Bulletin*, tomo 81 (septiembre, 1999) pp.477–488.

LIMOGES 1952

Hommage à Berthe Morisot et à Pierre-Auguste Renoir, exh. cat, Musée municipal, Limoges, 1952.

LONDRES 1990–1991

Art in the Making: Impressionism, exh. cat. por D. Bomford et al., National Gallery, Londres, 1990–1991.

LONDRES–AMSTERDAM–WILLIAMSTOWN 2000–2001

Impression: Painting Quickly in France, 1860–1890, cat. exp., escrito por R. R. Brettell, National Gallery Londres, Van Gogh Museum, Amsterdam y Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 2000–2001.

LYNCH Y HAMMER 1981

Lynch R. y Hammer, V. J. *Paule Gobillard 1867–1946: Post-Impressionist Paintings*, cat. exp., Hammer Galleries, Nueva York, 1981.

MADRID 1996

La Mujer en el arte español, VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez” del Centro de Estudios Historicos del CSIC, Madrid, 1996.

MALLARMÉ 1876

Mallarmé, S., “The Impressionists and Edouard Manet”, *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, 30 de septiembre, 1876, pp. 117–122.

MALLARMÉ 1998

Mallarmé, S., *Écrits sur l’art*, 1998, París.

MANET 1979

Julie Manet, *Journal (1893–1899)*, París, 1979.

MARTELLI 1879

Martelli, Diego, en *Roma artistica*, 27 de junio y 5 de julio, 1879.

MATHEWS 1979–1980

Mathews, N. M., “Mary Cassatt and the “Modern Madonna” of the Nineteenth Century”, resumen de tesis doctoral, *Marsyas*, tomo 20 (1979–1980) pp.89–90.

MATHEWS 1984

Mathews, N. M., ed., *Cassatt and Her Circle: Selected Letters*, Nueva York, 1984.

MATHEWS 1994

Mathews, N. M., *Mary Cassatt: A Life*, Nueva York, 1994.

MATHEWS Y SHAPIRO 1989–1990

Mathews, N. M., and Shapiro, B. Stern, *Mary Cassatt: The Color Prints*, cat. exp., Williams College Museum of Art, Williamstown, Massachusetts, Museum of Fine Arts, Boston, y National Gallery of Art, Washington, 1989–1990.

MAUS 1886

[Maus, Octave], “Les Vingtistes parisiens”, *L’Art moderne* [Brussels], 27 de junio, 1886, pp.201–204.

MICHEL 1880

Michel, André, “Les Impressionnistes et M. de Nittis”, *Le Parlement*, 9 de abril, 1880, p.3.

MIRBEAU 1885

Mirbeau, O., “Notes sur l’art, Eva Gonzalès”, *La France*, 17 de enero, 1885, p.2.

MIRBEAU 1886

Mirbeau, Octave, en *La France*, 21 de mayo, 1886.

MONDOR 1941

Mondor, H., *Vie de Mallarmé*, París, 1941.

MONNERET 1979

Monneret, S., *L’Impressionnisme et son époque: dictionnaire international*, 4 tomos, París, 1979.

MONNIER 1985

Monnier, G., *Musée du Louvre, Cabinet des dessins Musée d’Orsay: pastels du XIXe siècle*, París, 1985.

MONOD 1914

Monod, F., “L’Impressionnisme féminin, deux élèves de Manet: Berthe Morisot, Eva Gonzalès”, *Art et Décoration*, tomo 35 (mayo, 1914) pp.1–4.

MOREAU-NÉLATON 1926

Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, 2 tomos, París, 1926.

NUEVA YORK 1999–2000

Overcoming All Obstacles, The Women of the Académie Julian, cat. exp., editado por G. P. Weisberg y J. R. Becker, Dahesh Museum, Nueva York, 1999–2000.

PARÍS 1941

Berthe Morisot (1841–1895), cat. exp., prólogo de Paul Valéry, Musée de l’Orangerie, París, 1941.

PARÍS 1978

Manet: dessins aquarelles eaux-fortes lithographies correspondance, cat. exp., por J. Wilson, Huguette Bérès, París, 1978.

PARÍS–NUEVA YORK 1983

Manet 1832–1883, cat. exp., a cargo de F. Cachin y C. Moffett, Galeries nationales du Grand Palais, París y Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1983.

PARÍS 1993

Les Femmes impressionnistes: Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Berthe Morisot, cat. exp., por M. Delafond and M.-C. Sainsaulieu, Musée Marmottan–Claude Monet, París, 1993.

PARÍS 1997

Berthe Morisot ou l’audace raisonnée: Fondation Denis et Annie Rouart, exh. cat. por M. Delafond and C. Genet-Bondeville, Musée Marmottan–Claude Monet, París, 1997.

PARÍS–WASHINGTON 1998

Manet, Monet, La gare Saint-Lazare, cat. exp., por J. Wilson-Bareau, Musée d’Orsay, París, y National Gallery of Art, Washington, 1998.

PARKER Y POLLOCK 1981

Parker, R., and Pollock, G., *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, 1981.

PÉREZ SÁNCHEZ 1984

Pérez Sánchez, A., “Las Mujeres “pintoras” en España”, *La imagen de la mujer en el arte español*, Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp.73–87.

PERLINGIERI 1992

Perlingieri, I. S., *Sofonisba Anguissola*, Nueva York, 1992.

PISSARRO 1943

Pissarro, C., *Letters to His Son Lucien*, Nueva York, 1943.

PISSARRO 1981

Camille Pissarro: Letters to His Son Lucien, editado por John Rewald, Santa Barbara, California y Salt Lake City, Utah, 1981.

POLLOCK 1998

Pollock, G., *Mary Cassatt: Painter of Modern Women*, Londres, 1998.

PROUST 1996

Proust, A., *Edouard Manet : souvenirs* (textos de la *Revue blanche*, febrero–mayo 1897, y *The Studio/Le Studio*, enero 1901), segunda edición, París, 1996.

RENOIR 1879

Renoir, E., “Les Impressionnistes”, *La Presse*, 11 de abril, 1879, p.2.

RENOIR 1958

Renoir, J., *Renoir. My Father*, Boston y Toronto, 1958.

REWALD 1946

Rewald, J., *The History of Impressionism*, Nueva York, 1946.

RIVIÈRE 1877

Rivière, G., “Les Intransigeants et les impressionnistes: souvenirs du salon libre de 1877”, *L’Artiste* (1 de noviembre, 1877) pp.298–302.

ROGER MARX 1907

Roger Marx, C., “Les femmes peintres et l'impressionnisme : Berthe Morisot”, *Gazette des Beaux-Arts*, 3^o per. tomo 38 (1 de diciembre, 1907) pp.491–508.

ROGER MARX 1950

Roger Marx, R., *Eva Gonzalès*, París, 1950.

ROUART 1950

Rouart, D., ed., *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis*, París, 1950.

ROUART 1957

The Correspondence of Berthe Morisot, compilado y editado por Denis Rouart, traducido por Betty W. Hubbard, Nueva York, 1957.

ROUART 1986

The Correspondence of Berthe Morisot, compilado y editado por Denis Rouart, edición revisada, Londres, 1986.

ROUART Y WILDENSTEIN 1975

Rouart, D. and Wildenstein, D., *Edouard Manet: Catalogue raisonné*, 2 tomos, París, 1975.

RYAN 1868

Ryan, “France: American Artists at the Salon”, *New York Times*, 7 de junio, 1868, p.8.

SAINSAULIEU Y DE MONS 1990

Sainsaulieu, M.-C., y de Mons, J., *Eva Gonzalès 1849–1883. Etude critique et catalogue raisonné*, París, 1990.

SAN FRANCISCO–WASHINGTON 1986

The New Painting: Impressionism 1874–1886, cat. exp., organizada por C. S. Moffett et al., Fine Arts Museums of San Francisco y National Gallery of Art, Washington, 1986.

SCHOP 1876

Baron Schop, en *Le National*, 7 de abril, 1876, pp.2–3.

SCOT 1999

Paule Gobillard 1869 [sic]–1946: École impressioniste française, cat. exp., Galerie Scot, París, 1999.

SCOTT 1978

Bill Scott, “Continuity and Change: Conversations with Jane Piper,” *American Artist*, tomo 42 (noviembre 1978) p.77.

SEGARD 1913

Segard, A., *Une Peintre des enfants et des mères, Mary Cassatt*, París, 1913.

SHAPIRO 1998

Shapiro, B. Stern, *Mary Cassatt: Impressionist at Home*, Nueva York, 1998.

SILVESTRE 1880

Silvestre, A., “Le Monde des arts: exposition de la rue des Pyramides”, *La Vie moderne*, 24 de abril, 1880, pp.262–264.

SPASSKY 1985

Spassky, N., et al, *American Painting in the Metropolitan Museum of Art*, tomo 2, Nueva York, 1985.

SUTHERLAND HARRIS Y NOCHLIN 1976

Sutherland Harris, A., y Nochlin, L., *Women Artists 1550–1950*, cat. exp., Los Angeles County Museum of Art, 1976.

TOKYO 1985

Les Femmes impressionnistes: Morisot, Cassatt, Gonzalès, cat. exp., editado por M. Restilini, Museum of Isetan, Tokyo, 1985.

TRIANON 1881

Trianon, H., “Sixième exposition de peinture par un groupe d'artistes, 35, boulevard des Capucines,” *Le Constitutionnel*, 24 de abril, 1881, pp.2–3.

VÉRON 1880

Véron, Eugène, en *L'Art*, 1880.

VIDAL 1886

Vidal, Jules, en *Lutèce*, 29 de mayo, 1886.

WASHINGTON–FORT WORTH–SOUTH HADLEY 1987–1988

Berthe Morisot-Impressionist, exh. cat por C. Stuckey, and W. Scott, National Gallery of Art, Washington, Kimbell Art Museum, Fort Worth, y Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley, Massachusetts, 1987–1988.

WEITZENHOFFER 1986

Weitzenhoffer, F, *The Havemeyers: Impressionism Comes to America*, Nueva York, 1986.

WILSON-BAREAU 1984

Wilson-Bareau, J., “The portrait of Ambrose Adam by Edouard Manet”, *The Burlington Magazine*, tomo 126 (diciembre 1984) pp.750–758.

WILSON-BAREAU 1991

Wilson-Bareau, J., *Manet por sí mismo*, Barcelona, 1991.

WILSON-BAREAU 1994

Wilson-Bareau, J., ed., *Edouard Manet, viaje a España*, traducción de Christiane Décaillet, Sevilla, 1994.

WOLFF 1876

Wolff, A., “Le Calendrier parisien”, *Le Figaro*, 3 de abril, 1876.

YELDHAM 1984

Yeldham, C., *Women Artists in Nineteenth-Century England and France*, Nueva York y Londres, 1984.

ZOLA 1867

Zola, E., *Éd. Manet. Étude biographique et critique*, París, 1867.

ZOLA 1872

Zola, E., “Lettres Parisiennes”, *La Cloche*, 12 de mayo, 1872, p.2.

AGRADECIMIENTOS

El Museo de Bellas Artes de Bilbao y la Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa quieren expresar su agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que han colaborado en la organización de esta exposición y en la publicación del catálogo que la acompaña:

Kathy Adler · Andrea Aja · Birge Aldinger · Guillaume Ambroise · Chittima Amornpichetkul · Lisa, Ashley y Oscar Armour Brown-Pipkin
Julie Aronson · Lucile Audouy · Joseph Baillio · Michael Bareau · Judith Barter · Sylvain Bellenger · Sergio Bennedetti · Anisabelle Berès
Christine Berry · Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet · Bibliothèque Nationale de France · Helen Braham · Nicholas and Josette Bray
Arnauld Brejon de Lavergnée · Daniel y Estrellita Brodsky · Brooklyn Museum of Art · Julia Bueno · Mimi Calver · Hubert Cavanio · Michael Clarke
Denis Coeckelberg · Michael Conforti · Château-Musée de Dieppe · Gilles Chazal · Arnauld d'Hauterives · Nicole d'Huart
Jacques de Mons · Mariane Delafond · Odile Delenda · David Deneger · Chris Dercon · Megan Dissley · David Djaoui · Claire Durand-Ruel Snollaerts
Elizabeth Easton · Estate of Janice H. Levin · Kristie Everett Zamora · Mr. y Mrs. William A. Farber · Jane Farrington · Helen Fauré · Richard Feigen
Larry Feinberg · Fine Collections Management, Inc. · Flint Institute of Arts · Carter Foster · Frye Art Museum · Deborah Gage · Susan Galassi
Galerie Antoine Laurentin · Galerie Elstir · Pierre Géal · Charlotte Gere · Nigel Glendinning · Elizabeth Gorayeb · Jean-Marie Granier
Diane de Grazia · Dorothee Hansen · Anne d' Harnoncourt · Wolf Herzogenrath · A. Heumann · Erika Hirshler · Joseph Holbach · Waring Hopkins
Pierre Ickowicz · Sona Johnston · Kimberly Jones · Paul Josefowitz · Sam Josefowitz · Raymond Keaveney · Peter M. Kenny · Chantal Kienner
Michelle Kloss · William I. Koch · Stephan Koja · Donna Kovalenko · Sabina Kuik-Bergsma · Kunsthalle Bremen · André Labarrere · Antoine Laurentin
François Le Cornec · Katherine Lee Reid · Arnold L. Lehman · Françoise Lemelle · Mark Lessard · John Lishawa · Henri Loyrette · Tomás Llorens
Rebeca Madrazo · Hélène Maratray · Maryland State Archives · Caroline Mathieu · Rose Merola · Olivier Meslay · Ellen Miles · Philippe de Montebello
Dominique Morelon · Mikel Muñoz · Musée d'Ixelles · Musée d'Orsay · Musée des Beaux-Arts de Pau · Musée Marmottan-Monet
Museo Thyssen-Bornemisza · Museo Zuloaga · Museum Boijmans van Beuningen · Museum of Fine Arts Boston · Rose Naftulin
National Gallery of Scotland · Dr. & Mrs. Robert Newman · Gallery Noortman · Caroline Owen · Mairie de Pau
Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris · Philadelphia Museum of Art · Lionel y Sandrine Pissarro · Jordana Pomeroy · Catherine Pütz
François Quiviger · Eliza Rathbone · Christopher Riopelle · Joseph Rishel · Malcolm Rogers · Donald D. Rosenkrans Jr.
Françoise Rouart · Jean Michel Rouart · Yves Rouart · Javier Rubio Swift · Marie-Caroline Sainsaulieu · Bill Scott · George T.M. Shackelford
Barbara Stern Shapiro · Esperanza Sobrino · Emmanuel y Marie Soulias · Timothy J. Stranding · Charles Steiner
Sterling and Francine Clark Art Institute · M^a Rosa Suárez Zuloaga · Rafael Suárez Zuloaga · Annick Swinnen · The Baltimore Museum of Art
The Cleveland Museum of Art · The Courtauld Institute Gallery · The Metropolitan Museum of Art · The National Gallery of Ireland
Carmen Thyssen-Bornemisza · Gary Tinterow · Bruce y Robbi Toll · Kitty y Gérard Valkier-Schreurs · Marie Caroline Van Herpen
Jennifer Vanim · Dr. E. Vegelin van Claerbergen · Wendy Watson · Barbara Weinberg · Katy Welty · Richard West ·
Wildenstein & Co., Inc. · Hugues Wilhelm · Juliet Wilson-Bareau · Isabel Zamora · Beatriz Zugasti

