

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TRABAJO FIN DE GRADO

LA SOCIABILIDAD EN EL ARTE DEL SIGLO XIX

MUJERES, ESPACIO Y CREACIÓN EN LA ACADÉMIE JULIAN

GEMMA FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

TUTORA MARIÁNGELES PÉREZ MARTÍN

CURSO 2021-2022

ÍNDICE

1. Introducción	1
1.1. Planteamiento de la cuestión y objetivos	1
1.2. Metodología	3
1.3. Estado de la cuestión.....	4
2. Contexto social.....	6
2.1. Sociedad burguesa	6
2.2. Educación femenina.....	7
3. Contexto artístico	11
3.1. El sistema académico y los salones	14
3.2. El crítico y el marchante de arte	18
4. La Academia	20
4.1. La Académie Julian.....	25
5. La <i>Académie Julian</i> como espacio de sociabilidad	29
6. Las consecuencias de la sociabilidad femenina	41
6.1. La Unión de Mujeres Pintoras y Esculturas de Francia	41
6.2. <i>Pavillon de la Femme</i> , Exposición Internacional de Chicago, 1893	44
7. Conclusiones	45
8. Bibliografía.....	47
9. Webgrafía.....	49
10. Anexo I.....	50
10.1. Listado de imágenes	50
11. Anexo II.....	52

*Es imposible imaginar una mujer de los tiempos modernos que,
como principio básico de individualidad,
no aspire a la libertad.*
Clara Campoamor (1888-1972).

1. Introducción

1.1. Planteamiento de la cuestión y objetivos

Durante el siglo XIX, la capital francesa se consagró como el epicentro del arte, siendo París el punto de encuentro para artistas de todo el mundo. Estos, acudían a la ciudad por sus propios medios, becados por el Estado o por las diferentes instituciones públicas, como las Academias de Bellas Artes que se habían implantado por toda Europa. Las pensiones cubrían la estancia en la ciudad para así facilitar la formación artística de cada uno de los galardonados.

Las academias oficiales de arte surgen a finales del siglo XVII y principios del XVIII, extendiéndose territorialmente por toda Europa durante el Ochocientos y convirtiéndose en el lugar al que acudían los artistas con la intención de formarse artísticamente y profesionalizar sus creaciones. Puesto que la admisión en estas Academias Reales era muy limitada, muchos pintores ya consagrados actuaron en sus talleres a modo de maestros, acogiendo a artistas bajo su propia formación en calidad de discípulos, surgiendo así las primeras academias de arte privadas, como por ejemplo, la *Académie Julian* de París.

En Francia, las Academias Reales fueron suprimidas durante la Revolución Francesa, para regresar a principios del siglo XIX con el gobierno de Napoleón Bonaparte. Los políticos del momento eran conscientes del poder de las artes y la cultura por lo que utilizaron las bellas artes como medio de propaganda y difusión de su poder. La relación entre arte y política se convirtió en una constante, ya que las principales ideas de transformación social se habían llevado a cabo con anterioridad mediante la distribución de estampas, por lo que las diferentes manifestaciones artísticas fueron clave para difundir las conquistas y el poder generando un fuerte impacto en la población. Se impuso, de esta manera, un gusto determinado que facilitó el nacimiento de un instrumento de control eficaz sobre el campo del arte¹.

Las diferentes disciplinas artísticas han sido sinónimo de prácticas intelectuales para las que se consideraba que solo los hombres estaban bien dotados. La pintura de Historia

¹ PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, 2020, p. 49.

reinaba como género predilecto en la formación académica, ya que era la encargada de distribuir esa propaganda mencionada anteriormente. Para realizar una buena obra de este aclamado género era necesario aprender a copiar del natural, por lo que se realizaban clases en las que se potenciaba la pericia dibujística a través del desnudo. Esto, junto con la mojigatería que caracterizaba a la creciente sociedad burguesa del París decimonónico, excluyó de las aulas oficiales a las mujeres que ya no por pasatiempo, sino por vocación, quisieron dedicarse a las prácticas artísticas.

El arte realizado por mujeres ha estado condicionado desde época temprana por lo social, lo educativo, el amor, y los hijos. Como expone Estrella de Diego en su libro *La mujer y la pintura del siglo XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, el arte debería ser reflejo de la vida, y la vida de las mujeres ha sido restringida por la sociedad machista en la que todavía nos encontramos².

Siendo completamente excluidas de las instituciones públicas encargadas de dar formación artística, las mujeres se vieron en la necesidad de acudir a las academias de arte privadas, donde compartirían maestro y espacio con otros artistas. Sin embargo, las dificultades encontradas para abrirse camino en un mundo dominado por los hombres acabaron otorgando a las artistas de la época un espacio fuera del ámbito familiar y doméstico en el que desarrollarse como mujeres libres. Un lugar donde compartían experiencias e inquietudes, haciendo de la Academia un espacio de sociabilidad para ellas del que luego nacerían diversos grupos y asociaciones de mujeres como la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* (UFPS)³ de Francia.

Según el historiador francés Maurice Agulhon (1926-2014), la sociabilidad no es otra cosa que la aptitud especial del ser humano para relacionarse en grupo, los cuales se consolidan mediante la constitución de asociaciones voluntarias, consagrándose como una fuerte tendencia de la vida⁴. Las asociaciones fueron, por tanto, de vital importancia en los procesos de sociabilidad, pues vinculaban a los y las artistas a una interacción social que permitía definir su personalidad libremente de manera ajena a otras agrupaciones sociales como la familia, el género o la edad. Estas relaciones sociales forjadas en asociaciones a las que el propio individuo elige pertenecer, son objeto de estudio de diferentes investigaciones historiográficas, pues forman parte de fenómenos históricos concretos.

Para Agulhon, lo innato en el ser humano es el individualismo, por lo que la acción de relacionarse está vinculada a factores culturales. Este tipo de cuestiones fueron tratadas

² DE DIEGO, Estrella, 2009, p. 30-31.

³ A partir de este momento, la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* se tratará en este texto como Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras, o en su defecto, como UFPS.

⁴ AGULHON, Maurice, 1992, p. 141-166.

en su libro publicado en el año 1977, *Le cercle dans la France bourgeoise, 1810-1848. Étude d'une mutation de sociabilité*. En él, recoge el estudio del círculo como forma de sociabilidad que nació en Francia la primera mitad del siglo XIX, y define este fenómeno como una agrupación de personas que se reúnen para realizar una actividad desinteresada en común. El círculo se formaba en un espacio en el que se reunían para leer el periódico, intercambiar opiniones o realizar apuestas, convirtiéndose en un espacio selecto y representativo de la sociedad burguesa decimonónica francesa, que, además, estableció las fronteras con el pueblo llano. Asimismo, el círculo es considerado por el historiador como algo informal, pero las asociaciones tienen, en cambio, un carácter formal, puesto que se dirigen en colectividad a una misma dirección para alcanzar un fin común. Es de nuestro interés, estudiar y analizar las distintas formas de sociabilidad, pero siempre situando este concepto en un espacio y tiempo determinado, pues es importante para comprender la Historia y sus procesos de cambio a nivel social, cultural y político, ya que gracias a la sociabilidad se dieron una serie de cambios sociales que derivaron en nuevos fenómenos históricos⁵.

Por lo que nuestro propósito es estudiar y analizar los espacios en los que se relacionaron y socializaron una gran cantidad de artistas femeninas, ya que, como menciona la historiadora del arte, Ester Alba Pagán, «la conquista del espacio social supuso para la mujer la escritura de la identidad, la creación de una subjetividad tanto individual como social», siendo las representaciones culturales el detonante para buscar su propia identidad como sujeto creador⁶. Por tanto, es objeto de estudio, como ya hemos mencionado anteriormente, la *Académie Julian*, a la que acudían desde diferentes países para crear vínculos tanto personales como profesionales. Además, procederemos a la recopilación, estudio, análisis y muestra de obras pictóricas y fotografías para documentar de manera gráfica nuestro estudio desde un enfoque de género actual, pues el análisis de los espacios de sociabilidad es importante para ofrecer una visión completa de la época decimonónica en cuanto al arte realizado por mujeres y su lucha por hacerse visibles socialmente.

1.2. Metodología

La metodología utilizada para el estudio planteado se ha llevado a cabo mediante un análisis de la historia cultural y una relectura desde una perspectiva reivindicativa, pues el estudio de la construcción visual y sus identidades ha ayudado a entender la definición proporcionada por la historia de las relaciones de poder entre sexos y la evolución de los significados de lo masculino y lo femenino en cuanto a las prácticas artísticas en las que

⁵ CHAPMAN QUEVEDO, Willian Alfredo, 2015, p. 11-17.

⁶ ALBA PAGÁN, Ester, 2021, p. 46.

participaron hombres y mujeres⁷. Asimismo, para poder hablar de la sociabilidad femenina a través de la pintura, hemos considerado necesario el análisis de la situación de las mujeres en diferentes procesos históricos y culturales surgidos en el siglo XIX. Por ello, se ha dedicado un primer capítulo al nacimiento de la burguesía, que marcó –con su moral misógina aplastante– la situación social de la mujer, lo que condicionó la trayectoria de esta a lo largo del siglo. Por lo que, el segundo capítulo, se ha centrado en el análisis de la educación femenina, y tras ello, un desarrollo cronológico del sistema artístico francés, partiendo de su nacimiento en el siglo XVII y describiendo su evolución hasta el final del siglo XIX, pues sería imposible el estudio de las imágenes y fotografías escogidas sin contar con estas cuestiones sociales y artísticas, ya que no han sido analizadas en cuanto a su iconografía o análisis formal, pues no es nuestro objeto de estudio.

¿Por qué la *Académie Julian*? Como ya hemos mencionado, París fue epicentro del arte durante el siglo XIX hasta el estallido de la II Guerra Mundial y, en este contexto, según la investigación realizada, es la *Académie Julian* la protagonista en cuanto a la formación de cientos de artistas, mujeres y hombres de distintos lugares del mundo. Además, es la academia de la que más información disponemos, pues por ejemplo, su homónima, la *Académie Colarossi*, a la que acudieron también mujeres artistas de todo el mundo, como Camille Claudel (1864-1943) o Lilla Cabot Perry (1848-1933), perdió sus archivos en un incendio.

1.3. Estado de la cuestión

Teniendo en cuenta la estructura de esta investigación, hemos considerado necesario analizar el concepto de sociabilidad para poder aplicarlo al análisis de obras de arte. Para ello, se ha recurrido a los escritos del historiador Maurice Agulhon, especializado en el siglo XIX, como *El círculo burgués, la sociabilidad en Francia, 1810-1848* (2009), pues conecta la historia con lo social, lo político y lo cultural abordando las distintas formas de sociabilidad en la Francia decimonónica. Además, nos ha ayudado a entender cómo funcionaba la burguesía y cuáles eran las leyes morales por las que se regía su cotidianidad, rescatando de este punto unas bases que nos han servido como precedente en nuestra investigación. La moral de esta clase social ha condicionado diversos ámbitos, como el educativo, para el que hemos utilizado los textos de Xavier Darcos, *La escuela republicana en Francia: obligatoria, gratuita y laica. La escuela de Jules Ferry, 1880-1905* (2008), y Rebecca Rogers, *Competing Visions of Girl's Secondary in Post-Revolutionary France* (1994), en el que hemos encontrado la figura de Madame Campan, mujer que contribuyó al desarrollo de la estructura del sistema educativo para niñas en

⁷ ALBA PAGÁN, Ester, 2021, p. 45.

Francia. Pero, el texto más cercano a nuestro estudio, no solo por su fecha de publicación, sino porque se adentra en la descripción de los diferentes debates educativos en torno a las niñas, dejando constancia de las desigualdades que existían entre las familias pudientes y las que no lo eran, es el artículo de David Blasco Mínguez, *¿En el regazo de la Iglesia? Las disputas políticas por la educación femenina en Francia y España en el siglo XIX* (2021).

El acercamiento al sistema académico implantado en el siglo XVII y su continuación hasta el siglo XIX, nos lo ha proporcionado el crítico y teórico de arquitectura Nikolaus Pevsner en *Las Academias de Arte* (1982). Pero bien es cierto que, aunque es importante para trazar una cronología a lo largo de la historia de las academias, el autor no menciona la situación de la mujer en estas y tampoco a la *Académie Julian*. Sin embargo, el capítulo dedicado a la *Mercantilización artística y espacios expositivos en París (1867-1914): marchantes, críticos y galerías*, del catálogo de la exposición enfocada a la contribución internacional del pintor valenciano Joaquín Agrasot realizada en 2021 por el Museo de Bellas Artes de Valencia, ha sido de gran utilidad. El historiador del arte Javier Martínez Fernández, hace un recorrido por el sistema artístico que se estableció en el París finisecular al margen de las Academias Oficiales y los nuevos espacios expositivos, donde introduce la situación de las mujeres y las características de la formación ofrecida por la *Académie Julian*. Además de la amplia visión sobre la condición social de los pintores en París que se incluye en el artículo escrito en 2014 por la historiadora del arte Mireia Ferrer *La condición social del pintor de la modernidad en París en la segunda mitad del siglo XIX*, publicado en *Saitabi*, la revista de la Facultat de Geografia e Història de València.

Asimismo, la situación de desigualdad de las mujeres y su aportación a la historia del arte, ha sido tratada en diferentes publicaciones basadas en los estudios de género, como *Historia de las mujeres en Occidente, el siglo XIX* (1993), de George Duby y Michelle Perrot, en el que se realiza un extenso recorrido de la situación de la mujer en diferentes ámbitos a lo largo del siglo XIX; *Mujer, arte y sociedad*, de Whitney Chadwick (1992); *Las mujeres artistas desde la Revolución Francesa al fin de siglo*, capítulo de Mireia Freixa para el libro *Historia del Arte y Mujeres*, (1996); *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, de Estrella de Diego (2009); *Maestras Antiguas. Mujeres, arte e ideología*, de Rozsika Parker y Griselda Pollock (2021); e *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVIII-XIX)*, de Mariángeles Pérez Martín (2020).

Asimismo, la información sobre la *Académie Julian* en habla hispana es bastante escasa, pero el tema es abordado, por Magdalena Illán en diferentes artículos donde incluye información sobre alguna de las artistas relacionadas con este círculo artístico, como por

ejemplo: *Un excelente alegato a favor de los derechos de la mujer por una pintora. La representación de la femme moderne en la obra de Amélie Beaury-Saurel (1848-1924)*, publicado en 2021 en *Arenal. Revista de historia de las mujeres*.

Por último, se ha utilizado el blog dedicado a Marie Bashkirtseff realizado por el periodista argentino José Horacio Mito, el cual basa su información en el diario de la artista⁸. La utilización de los recursos digitales para la difusión del conocimiento es importante teniendo en cuenta el momento histórico en el que nos encontramos donde todo tiende a digitalizarse. Se ha realizado una selección de entradas al blog en las que se mencionan personalidades del entorno de la *Académie Julian*.

Siguiendo recomendaciones bibliográficas hemos localizado las fuentes para esta investigación a través de las diferentes plataformas académicas digitales, como por ejemplo, Trobes, Dialnet, JSTOR o Academia.edu, además de la web de la Biblioteca Nacional de Francia. Puesto que las obras estudiadas se encuentran en museos europeos o colecciones privadas, se han consultado mediante repositorios digitales.

2. Contexto social

2.1. Sociedad burguesa

Con la llegada de la Ilustración aparece una nueva sociedad, considerada de clase media y caracterizada por un espíritu liberal que asienta sus bases y se consolidará durante el período de la Revolución, un período que no solo alterará al sistema social, sino también al político e intelectual, pues la práctica artística se vio afectada por los acontecimientos políticos. La sociedad durante la Edad Moderna ha estado dividida en dos clases: la clase social alta, formada por la aristocracia y la nobleza, y la clase social baja, formada por el pueblo llano, donde reinaba el analfabetismo y la poca cultura a causa de la escasa educación ofrecida y la pobreza, lo que provocaba que las familias en situación paupérrima requiriesen de los hijos para poder conseguir suministros y no morir de hambre. Esta sociedad burguesa, redefine los derechos y deberes de las mujeres, situándolas en una esfera privada, dedicada al ámbito doméstico, la familia, los hijos y el cónyuge y alejándolas de la vida pública, a la que solo tenía derecho el hombre⁹.

La civilización burguesa del siglo XIX tenía un carácter absolutamente masculino. El auge de esta clase social, implicó a su vez, un crecimiento de las familias cuyo objetivo era amasar una gran fortuna, y para realizar esto de manera sistemática, educaban primero a los hijos varones, creando una desigualdad intelectual entre hermano y hermana, pues

⁸ Hemos acordado la utilización de este blog ya que la fuente ha sido previamente contrastada con el diario original de la artista depositado en formato digital en la web de la Biblioteca Nacional de Francia, asegurándonos de que coincidía dicha información.

⁹ FREIXA, Mireia, 1996, p. 69-91.

era el hombre quien tendría acceso a la vida pública y los negocios¹⁰. La diferenciación de los papeles asignados a cada sexo en la sociedad y concretamente, en el ámbito del arte burgués, proviene de una ideología definida, cuyo nacimiento aparece tras el periodo acuñado como postrevolucionario y que asentará sus bases durante el largo siglo XIX.

Las primeras mujeres pertenecientes a la burguesía formaron parte de un modelo patriarcal cuya característica principal era la diferenciación de los sexos y los roles que pertenecían a cada uno de ellos. De esta manera, se las alejaba de la vida pública para encarcelarlas en el hogar. El puritanismo de esta nueva sociedad consideraba el respeto a la norma como máxima expresión del lugar destinado a cada individuo en la escala social, marcando así, los límites de la presencia de las mujeres en diferentes círculos sociales, entre los que se incluye el sistema artístico¹¹.

2.2. Educación femenina

Las capacidades de las mujeres fueron objeto de estudio por muchos filósofos, médicos y teóricos de la Francia del siglo XIX. Destaca, en cuanto a una más que notable misoginia, el doctor Moebius con su tratado *La inferioridad mental de la mujer*, publicado a principios del siglo XX y traducido por Carmen Burgos, en el que se recogen citas como esta:

La generalidad de las pintoras carece de imaginación creadora, y no salen de una técnica mediocre: flores, cuadros de género y retrato. Es muy raro que un verdadero talento rompa esta regla casi general, y si se presenta tiene siempre rasgos que demuestran un hermafroditismo intelectual. La impotencia para concebir y para combinar, es decir, la carencia de imaginación estética, comprueba la esterilidad del esfuerzo de la mujer¹².

En 1762, el filósofo francés Rousseau (1712-1778) determinó que la educación de las mujeres debía ser doméstica, pues el hogar era ese mundo al que solo la mujer debía pertenecer, y por ende, será en ese espacio donde aprenderá el papel natural y fundamental que le acomete, ocuparse de la familia y complacer al hombre. Por lo que la mente de la mujer, será entrenada para la maternidad y la del hombre, para la sociedad civil.

Antes de la Revolución Francesa, la educación de las niñas estaba en manos de la Iglesia Católica. Tras la destrucción de monasterios por parte de revolucionarios, se aniquiló también toda formación educativa para las niñas. La oposición a la igualdad entre sexos en cuanto a materia de educación continuó tras el fin de la Revolución, donde una vez más, muchos filósofos republicanos escribieron sobre los roles específicos de las mujeres para la nueva sociedad naciente. Se reconoció la necesidad de crear escuelas tanto para

¹⁰ AGULHON, Maurice, 2009, p. 103.

¹¹ NAVARRO, Carlos G., 2020, p. 15.

¹² NAVARRO, Carlos G., 2020, p. 19.

niños como para niñas, pero la mirada al pasado terminó por apartarlas de la vida pública, a pesar de que fueron muchas mujeres las que organizaron revueltas en las calles durante la Revolución¹³.

La educación primaria pública para niños y niñas en el momento en que Napoleón accedió al poder de la nación francesa era, por tanto, todavía más limitada, ya que no existía ningún tipo de legislación que definiese cómo debía organizarse la educación femenina. El autoproclamado emperador de Francia, opinó sobre la nueva formación que debían recibir las mujeres, promulgando diferentes ideas que no eran más que una herencia del periodo de la Ilustración. Para las mujeres pertenecientes a las clases medias, Napoleón quiso evitar que estas dirigiesen salones o participasen en debates públicos racionales. También aquellas que dedicaban su vida a las artes, ya fuese la música o la pintura, fueron condenadas, pues estaban atendiendo unas tareas diferentes a las necesidades del hogar. Por lo que su visión respecto a la educación femenina se ajustaba a la idea promulgada por Rousseau, pues reconoció finalmente, que las mujeres debían ser educadas para poder transmitir una moralidad y unos valores a su descendencia, la que formaría la futura ciudadanía de la nación francesa.

Asimismo, indicó que las mujeres debían estudiar asignaturas que las dotasen de una cultura necesaria para dirigir sus hogares dignamente. Para llevar a cabo esta formación, se crearon escuelas que respondían más bien a la idea de convento u orfanato, donde se excluyeron del programa educativo la música y el dibujo, también el latín y lenguas extranjeras, formando a las niñas en materias como historia, geografía, botánica y física.

Más tarde, eligió a una reputada educadora perteneciente al círculo monárquico anterior a la Revolución, Jeanne Louise Henriette Campan (1752-1822), más conocida como Madame Campan, para dirigir la escuela de niñas de la Legión de Honor de Écouen y además, para elaborar un programa educativo completo. Campan fue la mujer más ilustre que abordó la reforma de la educación femenina tras el periodo postrevolucionario. Su ambición la llevó a establecer un programa de educación pública para niñas que fuese más allá de la simple educación materna en el hogar, exponiendo ante el gobierno ocho artículos de una propuesta para la educación femenina del París contemporáneo. En esta propuesta, también trató quién debía ocupar los puestos del profesorado, para el cual asignó a mujeres, aludiendo que los hombres -nótese aquí una vez más la desigualdad- eran profesores de danza, música o pintura, de cuestiones más académicas. Reclamó al mismo tiempo la profesionalización de las maestras, añadiendo la posibilidad de que las mujeres ejerciesen influencia más allá del hogar. Esto se refleja también en la oportunidad

¹³ DUBY, Georges; PERROT, Michelle, 1993, p. 25.

que le dio a sus exalumnas de convertirse en profesoras, pues aunque muchas se casaron y formaron parte de familias burguesas, otras dirigieron escuelas.

Según Madame Campan, el plan de estudios debía contener también las asignaturas de literatura, historia antigua y francesa, geometría, dibujo, música y costura. En su escuela de Écouen, a la que acudían estudiantes de familias de clase media o alta, las cuales recibían una educación ajustada a las expectativas de su entorno social. A pesar de las críticas recibidas, pues se alegaba que las niñas que recibían la educación planteada por Campan en este espacio, estaban siendo formadas para hacerlas brillar en entornos cortesanos, lo que las incapacitaría si algún día la miseria llegase a sus vidas y tuviesen que descender en la escala social; consiguió crear una escuela que definió de manera significativa la educación de las niñas tras la Revolución Francesa, y su trabajo fue reconocido por formar a las mujeres de manera consecuente con el papel que debían cumplir a principios del siglo XIX. Esto se refleja en sus escritos, que recogen una serie de ideas en las que expone que las mujeres deben estar preparadas para valerse por sí mismas a través de una educación completa.

Asimismo, en estos escritos encontramos una gran contradicción, y es que Campan separa a las mujeres por estratos sociales, y, por tanto, dedicó unas palabras a la formación que debían recibir las mujeres de clase baja, para las cuales estableció una educación mucho más tradicional y afín a los pensamientos del Emperador, pues estas mujeres sí debían dedicarse al hogar y la familia, y si no, a Dios. Además, debían hacerlo correctamente para mantener al marido satisfecho y que este no tuviese que recurrir a la distracción fuera del ámbito doméstico.

Debido a la diversidad de opiniones en cuanto a la formación educativa de las niñas, y a pesar del esfuerzo de Madame Campan, no se consiguió elaborar un sistema de educación unificado. La única idea que perduró a lo largo del siglo XIX, fue que los niños y las niñas necesitaban una educación diferente¹⁴.

La polémica por la educación femenina se acrecentó durante los años 1865 y 1875, pues fueron años de cambios políticos significativos en Francia, concretamente el cambio escabroso del II Imperio a la III República. Las revoluciones liberales reivindicaron que la educación solo debía ser competencia del Estado, pero hasta el momento, no hubo más que desinterés y falta de voluntad por parte del gobierno para crear una red de escuelas públicas y se agudiza más en el caso de las niñas. Hasta la entrada del gobierno republicano al poder y la llegada de Jules Ferry al Consejo de Ministros en 1879, la tarea de educar especialmente a las niñas, estuvo en manos de la Iglesia, quien apostaba por el

¹⁴ ROGERS, Rebecca, 1994, p. 149-169.

régimen de internado para ellas, alternativa especialmente considerada por las familias burguesas¹⁵.

Profesoras laicas y feministas lucharon durante este siglo por la creación de una escuela superior para mujeres. Tales como Josephine Bachellery en 1848 y Julie Daubie en 1860, alegaron que la formación doméstica para las mujeres era insuficiente, sobre todo para aquellas que querían o necesitaban trabajar¹⁶. En 1867, el Ministro de Instrucción Pública, Víctor Duruy (1811-1894), tuvo la iniciativa de establecer una educación secundaria y pública para las mujeres, lo que derivó en una guerra cultural entre católicos y laicos que discutían sobre materia educativa. Duruy propuso que «las adolescentes entre catorce y dieciocho años recibieran clases de distintas materias durante seis o siete meses al año por parte de los profesores que enseñaban en liceos y colegios masculinos»¹⁷. Además, esta reforma educativa no conllevaría ningún coste al Estado, ya que el lugar que se propuso para dar clase eran las instalaciones de los ayuntamientos, y se auguraba que las alumnas pertenecerían a familias pudientes, reservando de forma gratuita un número limitado de plazas para la población de clase baja. El proyecto de Duruy resultó insuficiente, y junto el profesorado escaso y la resistencia católica, las clases instauradas se perdieron en el olvido¹⁸.

El nuevo Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Jules Ferry, conocido por la aprobación de leyes de vital importancia para la sociedad francesa, como la ley de libertad de reunión y prensa en 1881, la libertad de divorcio y de creación de asociaciones en 1884, retomó el tema de la educación en el país. En 1880, ordena que la Iglesia Católica desaparezca de la enseñanza, y por otro lado, extiende la enseñanza secundaria a las mujeres¹⁹. En 1881, se instaura la enseñanza primaria y gratuita en las escuelas públicas²⁰. Y por último, en 1882, aprobaron dos leyes, el sistema educativo en Francia sería laico y la enseñanza primaria obligatoria para niños y niñas de 6 a 13 años²¹. El control de la educación femenina se realizó, por tanto, a través de liceos, aunque esto no impidió que «continuasen presentes los prejuicios republicanos en torno al supuesto carácter atrasado y fanático de las mujeres para apartarlas del derecho al sufragio»²².

¹⁵ MINGUEZ BLASCO, David, 2021, p. 150.

¹⁶ ROGERS, Rebecca. 1994, p. 149-169.

¹⁷ MINGUEZ BLASCO, David, 2021, p. 155.

¹⁸ MINGUEZ BLASCO, David, 2021, p. 159.

¹⁹ En otras publicaciones, la creación de la primera escuela secundaria para mujeres está fechada en 1882. ROGERS, Rebecca. 1994, p. 169.

²⁰ GRACIA, Carmen, 2000, p. 152.

²¹ DARCOS, Xavier, 2008, p. 9-11.

²² MINGUEZ BLASCO, David, 2021, p. 159.

3. Contexto artístico

El Neoclasicismo, movimiento estético iniciado en el siglo XVIII, generó una brecha con el sistema de representación anterior. La mirada al pasado no solo se centraba en momentos importantes de la historia, sino también en la literatura y la filosofía, lo que generó una actitud crítica y moral tanto para el sistema artístico como social. Los diferentes textos filosóficos sobre el ser humano que giraban en torno a la Ilustración, marcaron el comportamiento de la nueva clase social emergente, de la misma manera que las palabras de Johann Winckelmann (1717-1768), fundador de la Historia del Arte como disciplina, y su manera de entender el Neoclasicismo, triunfaron en las academias de arte, convirtiéndose en las instituciones más importantes en la época de la Ilustración. A su vez, esto generó un cambio significativo en cuanto a la función social y la valoración del artista, quien debía ser reconocido a través de una educación refinada. Para ello, era indispensable el papel de las academias, que además de propagar e implantar los principios del Neoclasicismo, organizaban exposiciones a las que acudía la población, fomentando así la popularización del arte y el nacimiento de la crítica artística²³.

A partir del siglo XVIII, en Francia, las monarquías promovieron un arte oficial, estableciendo de nuevo un vínculo entre el Estado y el sistema artístico defendido por las academias. Se generó una relación recíproca en la que el arte tenía responsabilidades con el Estado, y este, a su vez, protegía y financiaba un arte de calidad. Este hecho continuó durante la primera mitad del siglo XIX y se llevó a cabo gracias a que los gobiernos estaban formados por personas pertenecientes a la clase burguesa, la cual poseía un gusto determinado, delicado y conservador que terminaba decidiendo que era el arte correcto. De esta manera, gracias a la disposición de dinero público para completar la colección perteneciente al Estado, generaron una influencia en el mercado del arte, menospreciando a los artistas más revolucionarios y antiacadémicos²⁴. Esta influencia se llevó a cabo a través del Salón, [Fig. 1] acuñado de esta manera por el *Salon Carré*²⁵ del actual Museo del Louvre, lugar donde inicialmente, los miembros de la Academia exhibían sus obras una vez al año.

²³ GRACIA, Carmen, 2000, p. 25-28.

²⁴ GRACIA, Carmen, 2000, p. 111-112.

²⁵ Situado en el extremo oeste de la *Grande Galerie* del *Palais du Louvre*, fue el lugar escogido por la Académie Royale de París para la primera exposición oficial de arte, la cual fue celebrada en 1673.



Fig. 1: Pietro Antonio Martini, *Exposition au Salon en 1787*, 1787.

Abordando el tema que nos acomete, durante el Antiguo Régimen, en Europa, la práctica artística profesional estaba reservada para los hombres con la excepción de algunas mujeres que pertenecían a familias en las que el padre era artista. Esto les permitía formarse en los talleres familiares, lo que les daba acceso a una instrucción profesional, la cual estaría basada únicamente por lo que se ha considerado «géneros menores». Estas, albergaban diferentes géneros, como el bodegón o la naturaleza muerta, el retrato y técnicas como el pastel y la acuarela, pues los materiales a utilizar eran más económicos²⁶.

Ejemplo de ello y de la pequeña permisividad del siglo XVIII en materia artística, es la figura de Adélaïde Labille-Guiard (1749-1808), quien cultivó el género del retrato y consiguió trabajar para la corte francesa de Luis XVI. Sus obras están caracterizadas por el cuidado de los detalles y el tratamiento psicológico de los retratados, pues eran representados con gran expresividad y realismo²⁷.

La *Académie de Saint-Luc*, que por aquel momento controlaba el ejercicio profesional del arte en la ciudad, le concedió el título de «maestra de pintura», además de formar artistas en su taller, como podemos observar en el autorretrato realizado por Labille-Guiard, en el que aparece enseñando a dos de sus alumnas [Fig. 2], dándonos a entender la influencia que una mujer puede llegar a aportar en el mundo del arte²⁸. En 1783, el éxito en la corte real la llevó a ser admitida en la Académie Royale de París y tras la Revolución Francesa, fue famosa entre la burguesía, que obtuvo su ascenso al poder y reclamaba retratos para dejar constancia de ello, de la misma forma que lo hizo durante la historia la corte real.

²⁶ FREIXA, Mireia, 1996, p. 71.

²⁷ JIMÉNEZ ZORZO, Francisco Javier; MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio; MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, 2011, p. 11-13.

²⁸ PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda, 2021, p. 60.



Fig. 2: Adélaïde Labille-Guiard, *Autorretrato con dos alumnas*, 1785.

Tras años de dedicación a la práctica de la pintura de manera profesional, fue expulsada de la Academia -ahora llamada *Institut de France*- por su actitud crítica y combativa en cuanto a la defensa de las mujeres artistas²⁹. Labille-Guiard «representa el deseo de dejar constancia de la importancia de la mujer en el arte»³⁰.

Labille-Guiard coincidió en la Académie Royale de París con Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) [Fig. 3] pues a las dos se les otorgó el derecho de admisión a esta el mismo día. Vigée-Lebrun fue hija de artista, y es el ejemplo óptimo para comprender cómo una mujer se formaba en la pintura gracias al taller de un miembro de la familia. Su padre, Charles Lebrun (1619-1690), retratista y profesor de pintura de la *Académie de Saint-Luc*, transmitió a su hija sus conocimientos en la materia, quien aprovechó lo aprendido para ayudar a su familia económicamente tras la muerte de Charles.



Fig. 3: Elisabeth Vigée-Lebrun, *Autorretrato*, 1782.

Su destreza y dominio absoluto del género del retrato la dotó de un éxito rotundo en las cortes europeas, ya que además de su delicadeza a la hora de pintar, las representaciones de Vigée-Lebrun eran todo un halago para los representantes de la corte. Su contrato regio más importante vino de la mano de María

²⁹ CASO, Ángeles, 2017, p. 271-272.

³⁰ DE DIEGO, Estrella, 2009, p. 96.

Antonieta, reina consorte de Luis XVI, con quien además mantuvo una relación estrecha de amistad y a quien retrató en numerosas ocasiones. Este tipo de encargos la introdujo directamente en la Academia hasta el estallido de la Revolución Francesa, momento en el que tuvo que huir del país por ser simpatizante de la monarquía; no volvió a Francia hasta que el emperador Napoleón le hizo un encargo. Por último, hizo uso del salón de su casa como espacio de sociabilidad, lugar al que acudían las personas más influyentes del París del momento que después se convertirían en su clientela³¹.

Entre 1852 y 1870 se instauró en Francia el Segundo Imperio, gobernado por Napoleón III, quién llevó a cabo transformaciones en el mundo artístico. Pero, a partir de 1871, surge la Tercera República, un nuevo régimen político que durará hasta 1940 dejando a su paso una estabilidad en la sociedad y un punto de inflexión en materia cultural. Este último tercio del siglo se verá caracterizado por la aparición de agrupaciones de artistas en asociaciones, siendo la más importante la surgida en 1873, *Société Anonyme Coopérative des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs*, cuyos artistas fueron conocidos como «los impresionistas» que, además, exhibieron sus obras en diferentes lugares, llegando a realizar hasta ocho exposiciones.

La asociación que se hizo cargo de la administración de las Bellas Artes fue la *Société des Artistes Français*, encargándose a su vez de la organización del Salón oficial. Por otro lado, la Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras de Francia fue fundada en 1881 por Hélène Bertaux (1825-1909), escultora que además organizó la primera exposición de la UFPS en 1882. Este tipo de asociaciones se desarrollaron por la desvinculación del sistema académico oficial y la aspiración de las personas que se dedicaban a la práctica artística libre e independiente. Asimismo, esto se tradujo en el surgimiento de nuevos espacios expositivos que nada tenían que ver con el Salón oficial y el nacimiento de una nueva forma de mercantilización del arte³².

3.1. El sistema académico y los salones

La *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* de París se fundó durante el siglo XVII con la intención de elevar el nivel social de los artistas, pretendiendo transmitir a estos los principios artísticos por medio de cursos al natural, considerándose la pieza central del programa educativo. Se fijó una serie de reglas que conformarían la institución y, para fortalecer su constitución, se ordenó a los pintores de la corte que se uniesen a la academia, junto con la prohibición de la práctica del dibujo al natural fuera de esta. El título de académico debía ser muy apreciado por aquellos que pertenecían a dicha institución, por lo que se proponía como una ventaja y un privilegio para que los artistas

³¹ CASO, Ángeles, 2017, p. 274.

³² MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Javier, 2021, p. 454-483.

renunciasesen a su independencia. Además, solo se permitía a cada académico la formación de seis artistas y a su vez, no se admitía a ningún estudiante si no obtenía antes un certificado de su maestro que lo catalogaba como apto. Los cursos se dividían en dos, el curso inferior donde los estudiantes solo realizaban copias de dibujos de sus maestros, y el superior, en el que principalmente se realizaba el dibujo del natural.

Por otro lado, a finales de la segunda mitad del siglo XVII, se realizaban exámenes mensuales basados en los dibujos realizados en la academia para poder eliminar a los estudiantes más corrientes, actuando junto con el certificado del maestro como barrera para talentos inferiores. En contraposición a esto, se establecieron becas para aquellos alumnos con talento que no podían pagar la cuota mensual de la academia, cuota que fue suprimida a principios del siglo XVIII.

Asimismo, se celebraban entregas de premios constituidos en primera estancia como una reducción de la cuota, para transformarse en medallas, entregadas cuatro veces al año en concursos llamados *Petit Prix*, y *Grand Prix*, certamen celebrado una vez al año y en el que solo competía un grupo reducido de estudiantes. Para poder participar, los artistas realizaban diferentes pruebas pictóricas hasta llegar a un examen final en el que se debía producir una pintura o relieve en una habitación cerrada dentro de la academia. Las obras finales eran mostradas al público y a un consejo en una exposición, el cual elegía la mejor obra y, por tanto, al estudiante galardonado. Pero, todavía existía un premio mayor, y era la oportunidad de poder estudiar durante cuatro años en la *Académie de France* en Roma gracias a una beca. De esta manera, se estimulaba al artista novel constantemente, quien veía proyectada su carrera artística de manera profesional cara el futuro³³. Estas reglas continuaron siendo válidas durante el siglo XVIII, pues hasta el inicio de la Revolución Francesa no se realizaron cambios de gran importancia.

Durante el reinado de Luis XVI se produjeron diferentes intentos para introducir una legislación más liberal dentro de la Academia, pero cuando empezaron a debatirse las propuestas, la Revolución Francesa ya había comenzado. El pintor Jacques Louis David (1748-1825) dirigía por aquel entonces el Partido Reformista, además de autoproclamarse como Presidente de la Academia. A partir de este momento, y a través del grupo formado por David, *La Commune Des Arts*, reconocido como asociación oficial de artistas revolucionarios, se sugirieron varias reformas, como por ejemplo: que el Salón de 1791 fuese abierto tanto para artistas académicos como no académicos, y la petición de la disolución total de la institución, pues consideraban que la Academia no podía seguir adelante sin libertad artística³⁴. Así pues, en el mes de agosto de 1793, la Academia fue abolida, para ser restaurada en 1795 con un nombre distinto «*Institut de France*», quien

³³ PEVSNER, Nikolaus, 1982, p. 68-78.

³⁴ GRACIA, Carmen, 2000, p. 29.

asignó la administración de la enseñanza académica de Bellas Artes a la «*École de Beaux Arts*», rebautizada a su vez en 1816 por el primer monarca de la Restauración Borbónica, Luis XVIII, como «*Académie des Beaux Arts*»³⁵.

Durante el Imperio Napoleónico y el auge de las academias privadas en manos de maestros artistas tras la fuerte demanda y la baja admisión en las Academias Reales, el estudio de David fue uno de los más importantes en cuanto a enseñanza artística. Este, hacía que sus alumnos y alumnas practicaran el dibujo del natural de manera prioritaria. El estudio se encontraba en el Palacio del Louvre y más tarde fue trasladado al *Institut de France*, ganando reputación incluso tras la huida del pintor de la capital francesa durante la Restauración por parte de los Borbones. En este momento, el pintor Antoine-Jean Gros (1771-1835) continuó con el legado de David para mantener la reputación de la idolatrada academia, en la que cientos de alumnos esperaban ser admitidos, generando una larga lista de espera. Este éxito fue provocado por el método de enseñanza que realizaron los dos maestros, en el que la supervisión del trabajo de los estudiantes era continuada, además de ser discípulo de un solo maestro, pues generaba más beneficios a la hora de progresar en las técnicas artísticas en comparación con las academias oficiales, donde esta tarea era encomendada a doce profesores diferentes³⁶.

Hasta 1860 se observa, por tanto, un gran cambio en la enseñanza artística de París, pues los estudios o academias privadas otorgaban a los jóvenes artistas la enseñanza académica plena. Permitiendo con total libertad la práctica de los nuevos movimientos artísticos antiacadémicos que se habían desencadenado a nivel europeo, como el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo; además de admitir la entrada a las mujeres artistas que deseaban desarrollar su carrera artística más allá del simple pasatiempo al que se las había condenado por su condición de mujer.

De esta manera, la *École des Beaux Arts*, sustentada por el gobierno, se quedó atrás, produciendo ese arte correcto aceptado por la burguesía, y realizado por aquellos artistas que buscaban una posición social o una finalidad dentro del sistema artístico, ya sea el reconocimiento a través de los salones y concursos o una plaza como académico dentro de la institución.

Destacan, por tanto, durante la primera mitad siglo XIX, los estudios de Delacroix, Ingres, Coigniet y Delaroche; continuando con el de Bonnat, Couture, la *École Suisse*, *Académie Colarossi* y la *Académie Julian* en la segunda mitad del siglo³⁷.

Como hemos mencionado en el apartado anterior, el Salón era el espacio elegido por la Academia para sus exposiciones anuales en las que solo se exhibían las obras de sus

³⁵ PEVSNER, Nikolaus, 1982, p. 138.

³⁶ PEVSNER, Nikolaus, 1982, p. 147

³⁷ GRACIA, Carmen, 2000, p. 72.

miembros. A su vez, ha sido concebido desde el siglo XVII como el espacio de palacios y residencias en el que se realizaban reuniones y se recibía a las visitas. Era el espacio idóneo donde se concentraban personalidades importantes del mundo aristocrático, la política o la cultura. Concebido, por tanto, como la estancia preferida para la socialización de la clase social dominante.

Esta concepción del salón se alargó hasta el siglo XIX parisino, donde se realizaron numerosas reuniones sociales en las distintas residencias en las que la burguesía mostraba su colección artística con el objetivo de dejar entrever a sus invitados el poder económico que ostentaban.

Toda esta exhibición artística tiene su origen en el reinado de Luis XVI, quien durante el siglo XVII creó la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* de París como muestra de apoyo a los artistas franceses. Como ya sabemos, el Salón debe su nombre al *Salon Carré* del actual Museo del Louvre, y tras la trágica Revolución Francesa y los cambios que introdujo dentro de la institución artística, en 1791 el Salón oficial de la Academia abrió sus puertas a artistas tanto franceses como extranjeros, sin ningún tipo de discriminación entre estos, lo que supuso un aumento de las obras expuestas y una democratización de la exposición, pues se había convertido en un evento público. Así pues, durante la primera mitad del siglo XIX, el Salón pasó a ser «el único escaparate oficial donde los artistas podían promocionar y exhibir sus obras»³⁸.

A pesar de su apertura, seguía siendo poco permisivo; estaba compuesto por un jurado severo que censuraba y rechazaba obras consideradas «no académicas» y que suponían un escándalo social en cuanto a lo político, lo religioso y lo moral, además de no permitir la exposición de obras realizadas por mujeres, ya que estas, como ya sabemos, no podían estudiar en la Academia y debían buscar otras alternativas de formación artística que, a su vez, las privaban de la participación en el Salón.

La censura y el rechazo de obras ocasionado en el Salón oficial, continuó durante el régimen republicano francés, el cual formó e instaló un jurado que fue mantenido durante décadas independientemente del gobierno que accedía al poder. Este rechazo masivo, a su vez, provocó una crisis en el sistema artístico, pues surgieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX una serie de salones y espacios expositivos alternativos. Por ejemplo, en 1855, durante la Exposición Universal de París, el jurado rechazó una serie de obras producidas y presentadas por el pintor del Realismo, Gustave Courbet (1819-1877), lo que provocó que este, inaugurase el *Pavillon du Réalisme* para mostrar sus pinturas.

En 1863, un gran número de obras fueron rechazadas al ser presentadas en el Salón oficial de ese mismo año, por lo que, tras la situación de descontento por la frustración generada

³⁸ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Javier, 2021, p. 465.

en los artistas rechazados, el Estado organizó un salón paralelo para que el público pudiese visualizar dichas obras, llamando a este espacio expositivo el *Salon des Refusés*. Estos dos acontecimientos hicieron que el Salón organizado por la Academia anualmente perdiera interés por parte del público, que acudía a ver las obras rechazadas impulsados por la curiosidad, como por parte de los artistas, ya que tenían otras alternativas donde exhibir sus obras con total libertad.

A partir de este momento, los artistas y las artistas que exponían en estos lugares alternativos, comenzaron a reunirse y agruparse en asociaciones que, a su vez, organizaban todo tipo de eventos para poder exponer y evitar así la censura y la frustración de su carrera profesional; pues, aunque estos espacios estaban libres de premios y recompensas con carácter oficial, servían de ayuda a los artistas como escaparate para promocionar su carrera con la venta de obras y la recepción de encargos por parte de la clientela burguesa que se guiaba por figuras como el crítico de arte y el marchante para albergar una copiosa colección artística³⁹.

3.2. El crítico y el marchante de arte

A lo largo de la historia, los artistas plásticos han obtenido beneficios económicos por sus obras a nivel profesional. Esta cuestión los llevó a estar vinculados con la práctica comercial artística aunque, la Academia se fundase en el siglo XVII en contra de estos preceptos. La categorización de Bellas Artes produjo una separación entre el criterio económico de la práctica artística y su vocación, la cual debía corresponder al deleite del ser humano. Desde la Academia, se despreciaba a aquellos pintores que se beneficiaban con el comercio de sus obras, llamando a estos «pintores comerciales» a modo de insulto, alegando que se perdía la originalidad de la obra⁴⁰. Pero durante el siglo XIX, el mercado artístico ganó impulso.

El circuito artístico parisino con sus novedosos cambios atrajo la mirada del público. Los coleccionistas de arte propiciaron la aparición de un sistema mercantil en torno al arte que derivó en el nacimiento de las galerías. Estas, compuestas por grandes cristaleras, actuaban a modo de escaparate y eran gratuitas, por lo que invitaban a coleccionistas a la visualización de obras sin necesidad de ofrecer su fortuna.

El plan urbanístico de Haussmann en 1870 propició que las galerías se ubicasen en diferentes zonas de la ciudad de París, pues se incorporaban a las nuevas calles asfaltadas y seductoras de transitar, convirtiendo la calle *Laffite* en el epicentro del mercado artístico,

³⁹ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Javier, 2021, p. 470.

⁴⁰ FERRER, Mireia, 2014, p. 235-236.

pues fue el espacio de la ciudad en la que se abrieron numerosas galerías en manos de diferentes marchantes de arte.

La novedosa figura del marchante transformó, junto a los cambios ya mencionados, el contexto artístico del París finisecular. Este conectaba al artista y a su comprador actuando a modo de intermediario, para que, de esta manera, el coleccionista obtuviese una inversión fructífera y, el artista viese proliferar su carrera, la cual ahora, le dotaba de ingresos económicos. Los marchantes supieron, por tanto, lucrarse y sacar partido de diferentes situaciones: por un lado, el creciente público novel en cuanto a materia artística que comenzaba a interesarse por la compraventa de arte, y, por otro lado, la oleada de artistas emergentes que carecían de asesoramiento en cuanto al precio de venta de su producción artística. Por lo que surgieron, al mismo tiempo, una serie de contratos de exclusividad entre el artista y el marchante en los que este último, que además poseía un gusto exquisito y un gran conocimiento histórico-artístico, ofrecía un salario a los artistas por la compra de toda su producción pictórica.

Dos personalidades destacables de este ámbito fueron Julian-François Tanguy (1825-1894), y, en especial, Paul Durand Ruel (1831-1922) [Fig. 4], perteneciente a una familia que ya se dedicaba al comercio artístico y que ayudó principalmente a los pintores impresionistas.

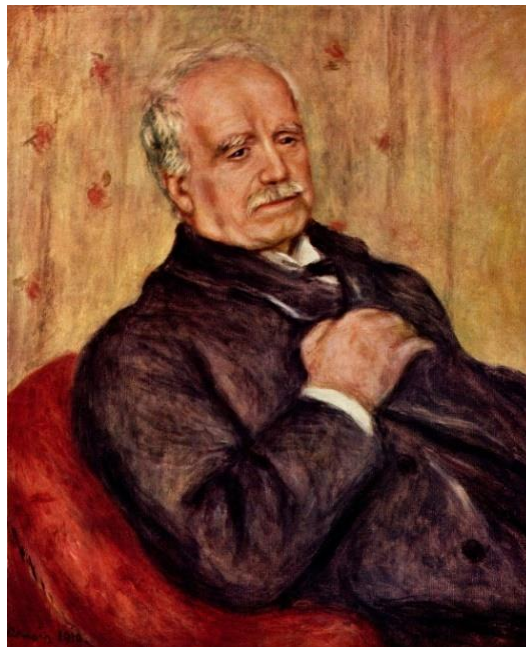


Fig. 4: Renoir, *Retrato de Paul Durand-Ruel*, 1910.

Por último, la figura del crítico de arte, que encuentra su origen en el ilustrado Denis Diderot (1713-1784), persona que ya escribió sobre temas artísticos en el Salón oficial de 1759. La crítica de arte se extendió durante el siglo XIX a los medios de comunicación, además de la aparición de revistas especializadas en crítica artística, como [Fig. 5] *Le Gazette des Beaux-Arts* o *L'Artiste*. Estas dejaron como consecuencia una profesionalización del ejercicio, siendo Francia el país donde más escritores e intelectuales se especializaron en la crítica; estos eran *salonniers* bastante habituales como son Théophile Gautier o Charles Baudelaire⁴¹. De esta manera, el comprador de arte, el coleccionista burgués que agrupaba su colección en función de diferentes criterios como el género, los y las artistas o nacionalidades, se servían de la lectura



Fig. 5: *Le Gazette des Beaux-Arts*, 1860.

de periódicos y revistas especializadas en cultura de críticas artísticas, además del asesoramiento del marchante para así, poder albergar una gran colección que, después, sería exhibida en sus respectivas residencias, fomentando de esta manera el mercado artístico e invitando a quien visitaba el salón de su hogar en diferentes fiestas y reuniones a hacerse con obras artísticas, propiciando, además el interés por un arte novedoso que había surgido a lo largo del siglo XIX y que marcó la producción artística del siguiente centenario⁴².

4. La Academia

La Academia fue el gran adversario de grandes mujeres artistas que veían cómo la profesionalización de su trabajo se veía frustrado gracias al estatus social y artístico del cual se dotaba la institución. Un estatus que solo gozaban los hombres miembros de esta, por lo que se controlaba el acceso para dejar libre de presencia femenina este espacio.

En los inicios de la academia francesa se permitía la entrada a las mujeres, pero en 1770, el número de artistas admitidas se reduce a cuatro, reduciendo también sus derechos, pues no podían asistir a las clases. La Revolución empeorará esta situación tras prohibir por completo el acceso de las mujeres a las academias de arte, lo que perdurará hasta el siglo XX. Un hecho curioso es lo ocurrido en Inglaterra, en la Royal Academy de Londres, fundada por diferentes miembros en los que encontramos a dos mujeres, Mary Moser (1744-1819) y Angelica Kauffmann (1741-1807), donde no se admitieron mujeres con derechos plenos en la institución hasta 1927.

⁴¹ GRACIA, Carmen, 2000, p. 116-117.

⁴² MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Javier, 2021, p. 453-483.

Angelica Kauffmann (1741-1807) «era una artista profesional en una época de aficionadas, y fue la primera pintora que desafió el monopolio masculino ejercido por los académicos sobre la pintura de historia»⁴³. Viajó por toda Europa, pasando por Roma en 1763 donde se encontró con las teorías neoclasicistas y sus defensores, como el ya mencionado Winckelmann; hasta trasladarse a Londres, donde residió desde 1766 hasta 1781. Durante su estancia en la ciudad, conoció a diferentes artistas, como Joshua Reynolds (1723-1792), con el que participó en la creación y fundación de la *Royal Academy of Art*, convirtiéndose después en director de esta y protector de Kauffmann. Aunque su obra predilecta fueron los retratos, la artista rompió con la norma para pintar composiciones de historia, pues en el siglo XVIII y primera mitad del XIX, era el género más apreciado a nivel europeo⁴⁴.

Pero Kauffmann no fue la única mujer que se introdujo en la fundación de la Royal Academy, Mary Moser (1744-1819), pintora británica conocida por sus obras florales, fue invitada en 1768 a unirse al resto de artistas y arquitectos que darían vida a la Real Academia de Artes británica, siendo el miembro más joven. Con una formación artística muy semejante a la de Kauffmann, su obra giró en torno a los retratos y la pintura de flores, la cual realizaba con gran maestría. Esta pericia artística la llevó a convertirse en profesora de dibujo de la realeza británica⁴⁵.

A pesar de ser miembros de la Academia, en la obra de Johann Zoffany, *Los académicos de la Royal Academy*, 1772, en la que aparecen diversos hombres contemplando un desnudo, transmitiendo así el «ideal» de artista académico, algo que no ocurre con Kauffmann y Moser, que su presencia en esta obra ha sido reducida a un mero objeto, pues aparecen como retrato en la parte derecha de la obra, «su membresía se registra de ese modo, pero resulta significativo que las artistas sólo pudiesen estar presentes como cuadros dentro de un cuadro»⁴⁶. [Fig. 6] En cambio, Henry Singleton representó en 1795 una Asamblea General de la Royal Academy, en la que Moser y Kauffmann sí aparecen representadas [Fig. 7], pero son colocadas en el último plano de la composición.

⁴³ CHADWICK, Whitney, 1992, p. 142-143.

⁴⁴ MUSEO DEL PRADO, Enciclopedia, «Kauffmann, Angelica».

En: www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/kauffmann-angelica/2faf8891-ed65-4da6-943d-f53623fd93c9 (07/03/2022).

⁴⁵ ROYAL ACADEMY OF ARTS, «Mary Moser (1744-1819)», RA Collection: People and Organisations.

En: www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/mary-moser-ra (07/03/2022).

⁴⁶ PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda, 2021, p. 110.



Fig. 6: Zoffany, *Los académicos de la Royal Academy*, 1772.



Fig. 7: Singleton, *The Royal Academicians in General Assembly*, 1795.

Uno de los objetivos de la inversión del Estado y la nobleza en el campo del arte era facilitar el acceso a una formación de calidad a personas de origen modesto, lo que benefició, tras lo que ya hemos analizado anteriormente, a los hombres. Tan solo las jóvenes que procedían de un entorno adinerado –véase la aristocracia o la burguesía–, pudieron dedicarse al arte, pues aunque fuese como afición, la práctica del dibujo o la pintura estaba «bien visto» para aquellas señoritas refinadas de acomodada posición social, siempre y cuando esta afición no traspasara los límites sociales y fuese un mero hobby, por lo que quedaría vetado el derecho de convertirse en profesión con la que ganarse la vida, ya que el terreno de obtener beneficio económico, era solo una cuestión masculina.

El papel más común de la mujer en el arte, además de musa y, por tanto, objeto, era el de ayudante del varón artista. El simple hecho de no poder recibir una educación académica de calidad las condenaba a una invisibilidad social y profesional de la cual era imposible desligarse. Algunas de las artistas hicieron por abrirse camino como tal, rompiendo las reglas que les habían impuesto tanto las instituciones académicas –pues marcaban quien promocionaba profesionalmente en las artes– como su educación. No obstante, su inclusión en las aulas durante el siglo XIX fue parcial y limitada, ya que no gozaban de las mismas asignaturas que sus compañeros masculinos, lo que aparentemente las alejaba de convertirse en oponentes de estos. Esto, a su vez, se extrapolaba a la participación en las exposiciones oficiales, caracterizadas por una igualdad inexistente, validando únicamente su papel como «aficionadas al arte» de manera pública. Lo vergonzoso de esta última cuestión, no es otra cosa que el papel de la crítica artística, la cual trató a las diferentes autoras que sobresalían con magníficas obras de «masculinas», pues la figura del genio ha estado ligada únicamente al hombre desde el Renacimiento, y el talento, en la Europa del siglo XIX, seguía teniendo género⁴⁷.

Las mujeres del siglo XIX lucharon contra el acomodado modelo social en el que no tenían espacio en la vida pública y decidieron elevar su carrera artística a un nivel más allá que el vocacional⁴⁸. Reclamaban a los poderes públicos el acceso a una formación profesional, por lo que se abrieron debates sobre la admisión de mujeres en los círculos culturales masculinos, argumentando en su contra que las mujeres debían quedarse en el hogar, pues la sociedad solo respetaba y admitía aquellas que como profesión habían escogido ser esposa y madre, renunciando, por tanto, a las aspiraciones de realización personal⁴⁹. El protagonismo de las academias privadas de Bellas Artes fue indiscutible durante la segunda mitad del siglo XIX, ya que fueron el lugar idóneo para el desarrollo de nuevas tendencias artísticas y acercaron la formación artística tanto a extranjeros como

⁴⁷ PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda, 2021, p. 106.

⁴⁸ ILLÁN MARTÍN, Magdalena, 2020, p. 108.

⁴⁹ DUBY, Georges; PERROT, Michelle, 1993, 146, 284-285.

a las mujeres, quienes durante la época decimonónica y, a pesar de no tener derecho a la formación académica, comenzaron a ver la práctica de la pintura «como un medio respetable de ganarse la vida»⁵⁰.

En el ámbito internacional, la *Pennsylvania Academy of Fine Arts* (PAFA)⁵¹, fundada en 1805, fue pionera en admitir a mujeres artistas entre sus miembros desde 1824, aunque ya participaban en sus exposiciones desde 1811. Las artistas que allí acudían, fueron consideradas estudiantes con plenos derechos en 1844, y en 1860, tenían permitido asistir a clase de anatomía, aunque se les negaba todavía la clase de dibujo con modelos desnudos, por lo que posaban unas para otras en espacios privados para avanzar en su carrera de manera autodidacta [Fig. 8].

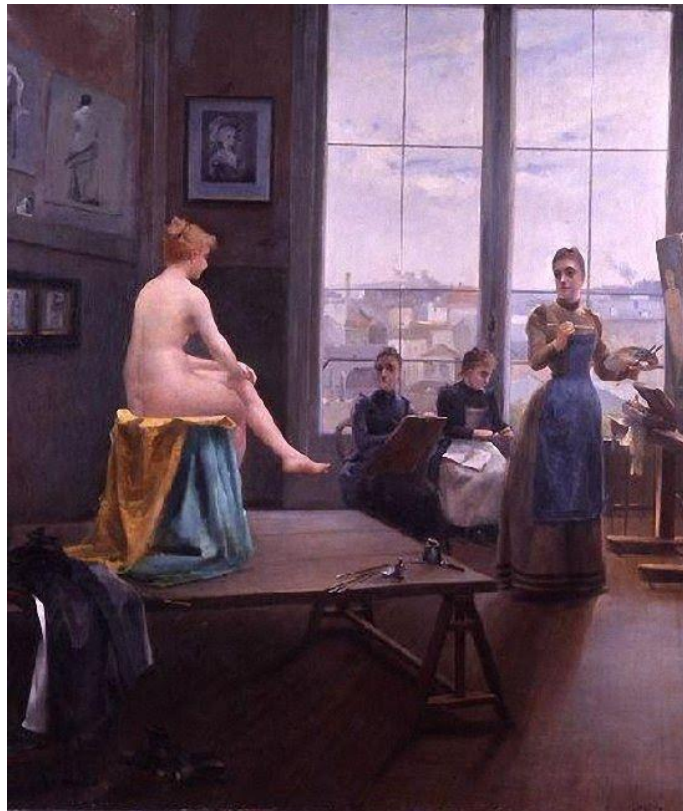


Fig. 8: Paul Duthoit, *Studio with young woman*, siglo XIX.

⁵⁰ DE DIEGO, Estrella, 2009, p. 105.

⁵¹ A partir de este momento, la *Pennsylvania Academy of Fine Arts* se tratará en este texto como Academia de Pensilvania, o en su defecto, como PAFA.

Este hecho cambió antes de la década de los setenta, pues en 1868, tenían la posibilidad de acudir a la clase de desnudo con modelos femeninos, -como se observa en la obra *Clase de desnudo femenino* de Alice Barber Stevens- [Fig. 9] y en 1877, con modelos masculinos⁵².



Fig. 9: Alice Barber Stevens, *The women's life class*, 1879.

Las artistas en Francia no fueron admitidas en la *École des Beaux-Arts* hasta el 1897, por lo que el circuito artístico parisino estaba repleto de *ateliers* y academias privadas de arte que surgieron en la segunda mitad del siglo, y ejemplo de ello es la *École Suisse*, *Académie Colarossi* o la *Académie Julian*, la cual destacaba por encima de las demás en el entorno artístico privado de París. El éxito de este espacio de creación artística se debe a la ausencia de normas y a la reputación de sus profesores, pues eran artistas académicos conocidos por los y las jóvenes artistas.

4.1. La Académie Julian

La *Académie Julian*, situada en sus inicios en el número 27 de la Galería de Montmartre, en el *Passage des Panoramas*, fue creada en 1868 por Rodolphe Julian (1839-1907) como academia privada de pintura y escultura. La docencia artística, como ya hemos mencionado, era impartida por artistas de renombre como es el caso de William-Adolphe Bouguereau (1825-1905), Jean-Paul Laurens (1838-1921), o Tony Robert-Fleury (1837-1911), lo que atrajo la atención de miles de artistas de todo el mundo, dotando a la

⁵² DE DIEGO, Estrella, 2007, p. 116.

Academia de una gran reputación. A partir de 1877 se comenzaron a abrir espacios dedicados a la formación de las artistas, como por ejemplo el taller ubicado en el número 51 de la *Rue Vivienne*, abierto en 1880 exclusivamente para ellas. Fue la primera academia de arte que admitía a mujeres cuya educación artística a nivel profesional se impuso con igualdad de condiciones en cuanto a los estudiantes masculinos [Fig. 10]. En 1890, la academia se expande y abre nuevos talleres en el 31 de la *Rue du Dragon*⁵³.



Fig. 10: Anónimo, *Grupo de estudiantes de la Académie Julian*, París, c. 1885.

Julian fue uno de los tantos artistas que no se pudo formar en la *École des Beaux-Arts* a su llegada a la capital francesa; aunque su educación artística sí se basó en unos preceptos clásicos, no expuso hasta 1863 y lo hizo en el *Salon des Refusés*. Fue un artista que vivió en su propia piel las dificultades que sufre el estudiante de arte que debe formarse fuera del sistema artístico parisino, lo que le dotó de comprensión con la siguiente generación de artistas y le llevó a fundar una academia con una política de libre matriculación⁵⁴ [Fig. 11]. La academia, gracias a su libertad de creación y exposición, se convirtió en una de las escuelas más importantes de París, teniendo su apogeo en el último tercio del siglo XIX y alargando su éxito hasta el siglo XX, acogiendo a centenares de artistas de renombre como, por ejemplo, Henri Matisse, Jean Dubuffet, Louise Bourgeois, Marcel Duchamp, etc. Durante la II Guerra Mundial, el centro formativo cerró sus puertas⁵⁵, poniendo fin a casi ochenta años de formación artística.

⁵³ GALLEGOS CORDERO, Ester, 2020, 53-54.

⁵⁴ FEHRER, Catherine, 1994, p. 752.

⁵⁵ En 1959, según el Fondo de l'*Académie Julian* (Archivos Nacionales de Francia) la academia fue adquirida por Guillaume Met de Penninghen y Jacques d'Andon, quienes modificaron su nombre por *École Supérieure d'Arts Graphiques* (E.S.A.G). Esta escuela sigue activa actualmente y podemos situarla en el número 31 de la Rue du Dragon. En: <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr> (09/05/2022).

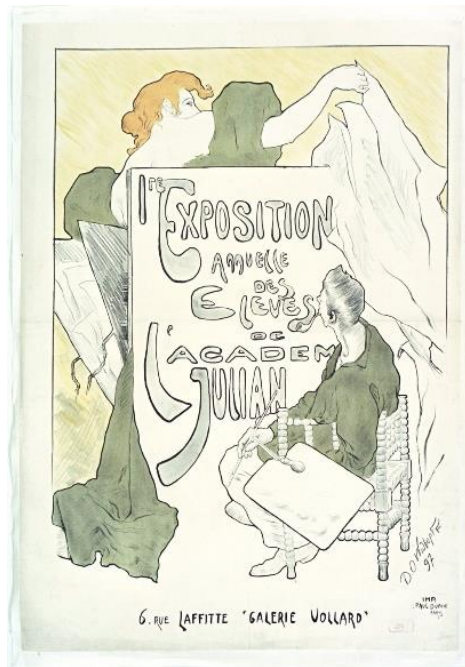


Fig. 11: Widhopff, *Exposición Anual de estudiantes de la Académie Julian*, 1897.

Antes de que Julian fundara la academia, solo había dos caminos para formarse como artista en Francia, acceder a la *École des Beaux-Arts*, donde solo se permitía la entrada a los hombres, o, por otra parte, formarse a través del *atelier* de un pintor de prestigio. Una vez abiertas las puertas de la *Académie Julian*, numerosas mujeres de todo el mundo viajaron a París para formarse artísticamente. Aunque en un principio las artistas compartían formación con hombres pues las clases eran mixtas, y no gozaban de la misma educación que se les otorgaba a los hombres, como diferentes horarios, menos cantidad de maestros y no asistir a las clases de desnudo⁵⁶ por lo que la única opción para aprender a pintar el cuerpo humano era recurrir a los modelos escultóricos [Fig. 12]. Más tarde, ganaron terreno y se abrieron *ateliers* exclusivos para las mujeres. Según una entrevista realizada a Julian, publicada en la revista londinense *The Sketch* en 1893, la creación de estas aulas exclusivas para mujeres respondía a las familias burguesas que veían apropiada la formación artística para las mujeres, pero inapropiado que compartiesen espacio con compañeros masculinos. Aun así, las mujeres tenían libre elección de formarse en una clase mixta o femenina, como es el caso de Marie Bashkirtseff (1858-1884), quien decidió formarse con compañeras ya que observó -como menciona en su diario⁵⁷- que el espacio dedicado a las artistas gozaba de igualdad de condiciones respecto

⁵⁶ DUBY, Georges; PERROT, Michelle, 1993, p. 287.

⁵⁷ Al igual que muchas mujeres de su época, Bashkirtseff escribió un diario que fue publicado tras su muerte, concretamente en 1890, a través del cual se han dado a conocer numerosos nombres de condiscípulas de la *Académie Julian*, además de las vivencias de la artista junto a varias de sus compañeras y amigas. Es un documento histórico de gran valor que nos ayuda a conocer y analizar las relaciones que mantenían las

a la formación propiciada a los hombres, pues por fin, ellas también podían dibujar a partir de un modelo desnudo masculino⁵⁸.



Fig. 12: Hubert Robert, *Sala de las Estaciones del Louvre*, c. 1802.

Los ideales burgueses decimonónicos que situaban a las mujeres en el hogar se extrapolaron y se perpetuaron en el arte⁵⁹, por lo que muchas de las obras pictóricas que realizaban tanto los artistas como las artistas, representaban a las mujeres dentro de lo que se configuró como el «ángel del hogar». Mujeres representadas realizando diferentes roles domésticos, o como «madres felices», imágenes de mujeres con apariencia seria, que dedican su vida a la familia y los hijos⁶⁰, como se refleja en las obras de las artistas Berthe Morisot (1841-1895) o Mary Cassatt (1844-1926) [Fig. 13], quien se matriculó en 1861 en la PAFA, pero a pesar de los avances y libertades que gozaban las artistas norteamericanas, la pintura convencional que se practicaba en la Academia terminó aburriendo a Cassatt, que viajó a París para continuar su carrera en la *Académie Julian*⁶¹. Pero, como venimos explicando en este apartado, las mujeres artistas ya no solo se dedicaban a las tareas domésticas en soledad, sino que se habían colado en el círculo artístico. Un círculo donde se reunían para practicar la pintura, pero que otorgará también a las academias, ese concepto de sociabilidad mencionado al principio, pues se

artistas entre ellas, sus preocupaciones en cuanto al sistema artístico, la lucha para hacerse un hueco en la sociedad, frustraciones y alegrías en referencia a su trabajo. El diario se puede consultar a través del fondo de archivos online de la Biblioteca Nacional de Francia. En: www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9735565z/ (10/05/2022).

⁵⁸ FEHRER, Catherine, 1994, p. 753.

⁵⁹ DUBY, Georges; PERROT, Michelle, 1993, p. 299.

⁶⁰ PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles, 2020, p. 109.

⁶¹ DE DIEGO, Estrella, 2007, p. 119.

convertirán en el espacio idóneo para conocerse, conversar, compartir ideas, inquietudes y crear, de esta manera, una red de artistas femeninas de donde nacerán diversos grupos y asociaciones artísticas de mujeres que lucharán junto con el creciente movimiento feminista, por el espacio que les corresponde en el sistema artístico y social de finales del siglo XIX.



Fig. 13: Mary Cassatt, *Joven madre cosiendo*, 1900.

Muestra de esta sociabilidad entre mujeres artistas de la que hablamos, tanto dentro de la academia como en diversos *ateliers*, se ha visto reflejada en diferentes obras realizadas por compañeros de profesión y por ellas mismas, que han dejado constancia y testimonio en representaciones artísticas de cómo eran esos momentos en los que se reunían en torno a la práctica artística.

5. La Académie Julian como espacio de sociabilidad

Marie Bashkirtseff es el ejemplo de mujer burguesa que adquiere distintos conocimientos como idiomas, música y pintura gracias a su posición social. A los 19 años se traslada a París para iniciar su carrera artística ingresando en la *Académie Julian* en 1877. Allí entablará amistad con diferentes condiscípulas, además de competir con la pintora Louise Catherine Breslau por realizar la mejor obra. Bashkirtseff presentará obras en diferentes exposiciones además de participar en el Salón oficial, donde presentará en 1881 la obra *L'atelier des femmes*, un encargo directo de Julian [Fig. 14].



Fig. 14: Marie Bashkirtseff, *L'atelier des femmes*, 1881.

En la obra retrata a varias de sus compañeras en una de las lecciones de pintura que se impartían en la academia. Se puede observar cómo las artistas, lejos de estar concentradas cara un caballete, entablan conversación e intercambian miradas cómplices. En un primer plano distinguimos de pie a Marie de Villevieille, quien parece prestar atención a la joven del vestido azul, Alice Brisbane⁶², que sentada sostiene una paleta. En la parte izquierda del cuadro, una de las artistas enseña su trabajo a otra, quien parece observar la obra con atención. En el centro, nos mira una estudiante con gesto risueño, lo que contrasta con la figura de la derecha, que no es otra que la autora, Marie Bashkirtseff, que se ha representado dando la espalda al espectador.

Feminista incansable, aunque murió con veintiséis años, luchó por la igualdad de las mujeres en el sistema artístico francés reclamando constantemente el ingreso de estas en la *École des Beaux-Arts*. Estos reclamos vinieron a través de un periódico feminista «*La Citoyenne*» [Fig. 15], perteneciente a la asociación *Droits des Femmes* dirigida por la sufragista Hubertine Auclert (1848-1914)⁶³, a quien -según narra Bashkirtseff en su

⁶² Marie de Villevieille y Alice Brisbane son dos artistas que coincidieron con Bashkirtseff en la *Académie Julian*. Aunque no hemos encontrado información precisa sobre ellas, sí aparecen sus nombres en varias ocasiones en el segundo tomo del Diario de Marie Bashkirtseff, concretamente en la página 254. Consultado online a través de la Biblioteca Nacional de Francia. En: [www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9735565z/\(12/05/2022\)](http://www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9735565z/(12/05/2022)).

⁶³ Hubertine Auclert, fue republicana, feminista y sufragista. Una de las primeras mujeres que luchó por los derechos de las mujeres, como el derecho al voto, el matrimonio con separación de bienes, el reparto de salarios entre los cónyuges y la opción para las mujeres de competir por puestos públicos. Su lucha la llevó a cabo a través de su asociación *Droits des Femmes*, y fue una fuerte defensora de un uso del lenguaje que

diario- conoció junto a una de sus inseparables amigas, Marie Daillens⁶⁴, quien también pintaba pero de manera aficionada.



Fig. 15: *La Citoyenne*, N° 65, 2 de Octubre de 1882.

La invención de la fotografía a principios de siglo, nos ha dejado una serie de registros documentales en los que también podemos observar a las artistas retratadas colectivamente, tanto posando junto a sus maestros, como en esta fotografía en el taller de Bouguereau [Fig. 16] donde posan mirando a cámara alrededor de este, o de manera más espontánea practicando el dibujo con un modelo desnudo femenino [Fig. 17]. En esta última imagen de la *Académie Julian* han capturado una de las clases en las que aparecen amontonadas en un espacio reducido rodeadas de dibujos de bustos de perfil, buscando la mejor posición para poder pintar. Unas aparecen mirando a cámara paleta en mano, otras observando sus trabajos, incluso encontramos a dos de ellas en la parte izquierda de la fotografía, que muestran en un gesto cariñoso como es el de abrazarse, la relación de amistad que se ha forjado entre ellas.

incluyese los dos géneros para garantizar la igualdad social. En: www.centre-hubertine-auclert.fr/hubertine-auclert (12/05/2022).

⁶⁴ La información encontrada sobre Marie Daillens y el encuentro de la artista con Hubertine Auclert proviene del blog «Diario de Marie Bashkirtseff» redactado por el periodista argentino José Horacio Mito, quien se apoya en el diario de la artista, el cual ha ayudado a transcribir junto con la asociación francesa *Cercle des Amis du Marie Bashkirtseff*. Además, ha traducido la versión francesa a lengua hispana y colabora con la fundación rusa Renacimiento de la memoria de Marie Bashkirtseff. En: www.maria1884.blogspot.com/2017/12/aquella-tarde-con-hubertine-auclert.html (12/05/2022).



Fig. 16: Anónimo, *Bouguereau con alumnas en la Académie Julian*, París, 1896.



Fig. 17: Anónimo, *Clase de desnudo en la Académie Julian*, París, s.f.

Estas relaciones de amistad y compañerismo no se quedaban tan solo en las academias, sino que la práctica de la pintura las llevaba a concentrarse en torno a sus hogares o estudios privados, donde también se reunían y compartían conversaciones, experiencias y opiniones. Esto se observa en la obra *Art Studies*, 1873, de Charles Bagniet [Fig. 18], donde dos de las tres mujeres que aparecen atienden las inquietudes de una tercera, que muestra su obra; la obra de Louis Lang, *Women's Art Class*, de 1868, [Fig. 19] donde observamos a un grupo de mujeres en una casa de pintura en la que cada una aparece realizando una tarea distinta a la vez que interactúan entre ellas, o en *In the Study*, 1888, de Alfred Stevens [Fig. 20], en la que se interrumpe un proceso pictórico de un retrato, para mantener una conversación e intercambiar miradas. La pintora aparece apoyada en su lienzo, la retratada sentada cómodamente en un sofá, sin guardar las apariencias de «señorita» que requiere la sociedad y una tercera, sentada en una butaca prestando atención.



Fig. 18: Charles Bagniet, *Art Studies*, 1873.



Fig. 19: Louis Lang, *Women's Art Class*, ca. 1868.



Fig. 20: Alfred Stevens, *In the Study*, 1888.

La vida para las mujeres de finales del Ochocientos ya no era solo coser, y en su defecto pintar, si no que se reunían, se comunicaban entre ellas y compartían momentos tanto de descanso [Fig. 21] como de ocio, en el que el arte estaba siempre presente, dejando atrás esa soledad del hogar a la que fueron condenadas y utilizando sus intereses artísticos como punto de unión para forjar redes de apoyo y sororidad, de las que surgieron diferentes relaciones, asociaciones y, por tanto, nombres, de aquellas que fueron borradas de la historia y cuya labor en cuanto a libertades y derechos en el sistema artístico merece ser recordada.



Fig. 21: Mina Carlson-Bredberg, *Académie Julian, Mademoiselle Beson drinking from a glass*, 1884.

Una de estas mujeres que además tuvo una relación más que estrecha con la *Académie Julian*, fue Amélie Beaury-Saurel (1848-1924). Nacida en Barcelona y perteneciente a una familia burguesa, se trasladó a París en 1859 con su madre y sus hermanas tras la muerte de su padre. La insistencia de su madre por formar a sus hijas en materia artística para que pudiesen ganarse la vida y contribuir económicamente con la familia, despertó en Amélie un fuerte interés por la pintura. La maestría con la realizaba sus trabajos fue descubierta por su madre, quien la llevaba al Museo del Louvre para que copiase a los grandes maestros, llamando la atención del profesor de la *Académie Julian*, Robert-Fleury, que la animó a formar parte de dicha institución. Una vez matriculada en la academia, coincidió con numerosas artistas que se estaban formando, como por ejemplo con Marie Bashkirtseff, quien se refería a ella como «l’Espagnole».

Asimismo, Beaury-Saurel se casó a sus 43 años con Rodolphe Julian, director de la academia, una edad poco apropiada para casarse según la sociedad del momento. La personalidad autónoma e individualista de la artista la hizo no adoptar el apellido de su marido y firmó sus obras desde su inicio, como Beaury-Saurel, una unión de su apellido

paterno y materno para no perder este último. El matrimonio con Julian y el hecho de declinar la maternidad propiciaron que pudiese dedicar su vida a la actividad artística de manera profesional, tanto en su faceta como pintora, como en la de profesora y directora, ya que se encargó del «*Atelier pour Dames*» de la academia de su esposo.

La visibilidad de Amélie Beaury-Saurel en el círculo artístico parisino proviene de 1879, año en que comenzó a exponer en diferentes salones. En 1898 fue admitida en la *Société des Artistes Français* y se relacionó con mujeres de diferentes ámbitos profesionales, como el mecenazgo cultural, la política, la creación artística, el periodismo, etc., «desde donde promovieron el reconocimiento de la igualdad entre mujeres y hombres y proyectaron sus influyentes presencias en el espacio público»⁶⁵. En 1907, tras la muerte de Julian, se hizo cargo de la dirección de la Academia y participó en exposiciones solidarias en beneficio de la *Société des Artistes Français*, la *Fraternité des Artistes*, o la *Société Nationale de Beaux-Arts*.

Su trayectoria artística y profesional estaba ligada al creciente movimiento feminista. Siempre representaba mujeres, a las que retrataba con total veracidad dejando atrás la belleza, un componente físico, para enfatizar el carácter individualista de sus modelos. Su obra estaba dedicada a las representaciones de «mujeres que desafiaban los estereotipos tradicionales, favoreciendo así la presencia de pintoras y escultoras en el espacio cultural francés»⁶⁶. Con sus representadas, debió compartir inquietudes y pensamientos, mujeres que, como ella, «desempeñaban un notorio papel en la visibilización de la denominada *femme nouvelle*, una mujer emancipada y que vive su vida al margen de los prejuicios sociales»⁶⁷.

Su obra más destacada es *Nos éclairseuses*, en español, «Nuestras pioneras» [Fig. 22], donde ha retratado a siete mujeres rechazando el convencionalismo adjudicado al prototipo femenino, y proyectando una visión renovada de la imagen de la mujer, destacando el carácter independiente de sus compañeras retratadas. Las siete féminas están representadas a través de la profesión que ejercían, siendo pioneras en ocupar puestos que pertenecían solo a los hombres y que, además, luchaban por una igualdad de género en la sociedad, por lo que las protagonistas tienen nombre y apellido.

Están dispuestas en torno a una mujer, concretamente, de Suzanne Grinberg (1899-1972), abogada y activista en cuanto a la lucha por el sufragio femenino. Porta la vestimenta que la atestigua como letrada. Está mirando un libro, del cual señala con su dedo una frase que alude a los derechos conseguidos por las mujeres de manera simbólica. Detrás, y con

⁶⁵ ILLÁN MARTÍN, Magdalena, 2021, p. 134.

⁶⁶ ILLÁN MARTÍN, Magdalena, 2021, p. 135.

⁶⁷ ILLÁN MARTÍN, Magdalena, 2021, p. 140.

la mano en su hombro, la escritora y arqueóloga Jane Magre (1851-1916)⁶⁸. Junto a esta, en la derecha, Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945), novelista, periodista y escultora; y sentada apoyando sus codos en la mesa, la primera mujer que consiguió la licencia para pilotar, Elise Deroche (1882-1919). De otra parte, a la izquierda de la composición, la alumna de la *Académie Julian*, por lo que sostiene un pincel, pero también editora y traductora, Anna-Catherine Strebing⁶⁹, la coleccionista Marguerite Roussel, y, por último, la campeona belga de ciclismo de riesgo, Hélène Dutrieu (1877-1961), que sostiene un manillar de bicicleta para dejar constancia de su logro. Las mujeres están posicionadas en grupo, con un fondo neutro y apoyadas unas en otras, prestando atención a lo que señala la figura central, dándonos a entender el compañerismo y el apoyo que hay entre ellas, que es fruto de una sociabilidad femenina que había conseguido una alianza de mujeres que se agruparon por un objetivo en común, la igualdad de los derechos respecto al hombre.

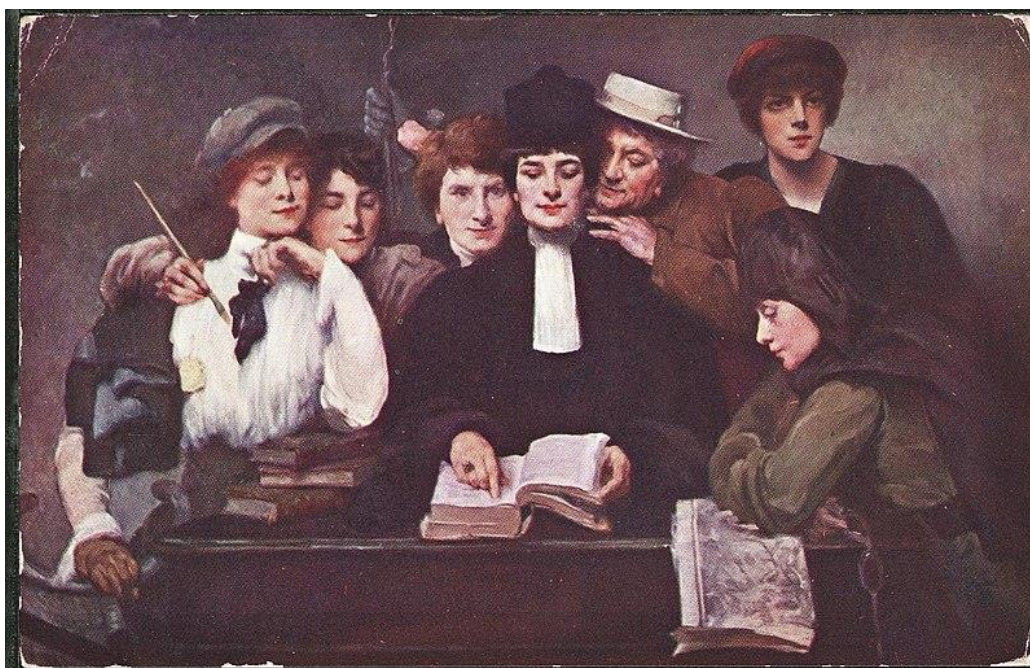


Fig. 22: Amélie Beury-Saurel, *Nos éclairuses*, 1914.

Con Amélie Beury-Saurel y Marie Bashkirtseff coincidió la suiza, Louise Catherine Breslau, quien llegó a París en 1875 para comenzar su carrera artística, eligiendo como centro formativo la *Académie Julian*, concretamente el *atelier* de Tony Robert-Fleury, donde comenzó una sana rivalidad con Bashkirtseff, lo que las llevó a unirse y progresar mediante la competencia por hacer la mejor pintura⁷⁰. Las relaciones de amor y amistad

⁶⁸ Conocida por el nombre Jane Dieulafoy. En: ILLÁN MARTÍN, Magdalena, 2021, p. 152.

⁶⁹ Conocida también por Madame Henri Rochefort. En: ILLÁN MARTÍN, Magdalena, 2021, p. 152.

⁷⁰ BECKER, Jane R., 1999, p. 69.

que construyó Breslau durante su estancia en la academia, es el mejor ejemplo de sociabilidad femenina en este tipo de espacios, una sociabilidad que la llevó a progresar en su profesión y ser visible a ojos de la sociedad y el círculo artístico, pues las musas y modelos de sus infinitos retratos, fueron sus compañeras, amigas y parejas. Louise Breslau vivía en un albergue para artistas situado en la avenida de la *Grande-Armée*, donde compartía una pequeña buhardilla con algunas compañeras de la academia, como Sophia Schaeppi (1852-1921) –también de nacionalidad suiza– y Sarah Purser (1848-1943), confidente de Breslau durante toda su vida. Conocerá también a María Feller, cantante italiana, musa y pareja de Breslau durante su primera época en París.

Allí se reunían después de las sesiones pictóricas en el *atelier*, creando un pequeño grupo de mujeres artistas que les permitía compartir gastos y les proporcionaba apoyo moral y afectivo. A estas reuniones acudía también Marie Bashkirtseff, quien deja testimonio en su diario de lo estimulante que era encontrarse con sus compañeras:

Fui a ver a esta pobre Schaeppi a una pensión de la avenida del Gran Ejército. Una buhardilla absolutamente artística y de una limpieza que le da un aspecto casi opulento. Breslau también se aloja allí, lo mismo que varios otros artistas en ciernes. Croquis, estudios y un montón de cosas interesantes. Sólo ese contacto artístico, sólo esa atmósfera ya hace bien. [Viernes, 16 de noviembre de 1877].

Yo, por mi parte, fui a visitar a mis artistas, Breslau, Schaeppi, Zeller, y la italiana que canta [...] allí soy la princesa, buena chica, liberal y todo lo demás y charlamos, cantamos, gritamos y sobre todo, hay espíritu en el ambiente. (Domingo, 2 de diciembre de 1877).

Estuve en casa de las suizotas, junto al árbol de navidad. Todo estuvo alegre y amable pero yo tenía ganas de dormir, luego de haber trabajado hasta las diez de la noche. [...] Fue en compañía de las artistas que escuché sonar la medianoche. Echamos augurios a la suerte: Breslau será laureada, yo tendré el Premio de Roma [...]. (Lunes, 31 de diciembre de 1877)⁷¹.

Estos encuentros quedan reflejados en la obra realizada en 1881, que lleva por nombre *Les amies* [Fig. 23], cuyo título –Las amigas– refleja la consolidada y estrecha relación de amistad de las tres mujeres que aparecen representadas por Louise Catherine Breslau, quien a falta de Bashkirtseff, ha retratado a sus compañeras, Sophia Schaeppi al centro con cuaderno en el que parece haber estado escribiendo, su pareja María Feller a la izquierda, que observa a la autora, Breslau, que se ha autorretratado de perfil junto a su caballete⁷².

⁷¹ La información aparece en el citado blog que el periodista argentino José Horacio dedica a la artista Marie Bashkirtseff. En: www.maria1884.blogspot.com/2017/08/sophie-schaeppi-la-cenicienta-que-quemó.html (13/05/2022).

⁷² BECKER, Jane R., 1999, p. 93.

El cuadro será expuesto en el Salón de ese mismo año, donde la artista obtuvo una Mención de Honor, lo que permitió ser visible para la sociedad parisina y recibir diferentes encargos, además de participar de manera regular en el Salón de París y en la exposición organizada por el *Cercle des Arts Libéraux*, que fue fundado en 1880 y se reservó para exposiciones de mujeres, de las cuales, la gran mayoría pertenecían a la UFPS⁷³.



Fig. 23: Louise Catherine Breslau, *Les amies*, 1881.

Tras alguna crítica no favorable, en 1885 la artista Louise Breslau decide volver a la que fue su escuela de formación, la *Académie Julian*, donde conocerá a la que sería su pareja hasta su muerte, Madeleine Zillhardt. También pintora, decoradora y escritora francesa que se formaba, junto a su hermana Jenny Zillhardt en la institución privada. En 1888 Breslau realiza un autorretrato en la que aparece con su pareja, Zillhardt, titulada *Contre-Jour*, [Fig. 24] la cual será expuesta en la cuarta Exposición Universal de París, siendo galardonada con la medalla de oro. Por aquel entonces, Breslau formaba parte del ambiente artístico parisino y mantenía relación con artistas del momento como Edgar Degas (1834-1917) y Jules Breton⁷⁴.

⁷³ HUGUENIN, Christine, 2014, p. 26.

⁷⁴ MITO, José Horacio, *Diario de Marie Bashkirtseff*. En: www.maria1884.blogspot.com/2017/10/madeleine-zillhardt-vivir-sin-louise.html (14/05/2022).



Fig. 24: Louise Catherine Breslau, *Contre-Jour*, 1888.

Louise Catherine Breslau recibirá en 1901 el nombramiento como Caballero en la Orden Nacional de la Legión de Honor, condecorada por la República de Francia, convirtiéndose en la tercera mujer -la primera fue Rosa Bonheur (1822-1899) y la segunda Virginie Demont-Breton- y en la primera mujer extranjera en recibir dicho nombramiento⁷⁵. Durante la I Guerra Mundial, la pareja de artistas realizó numerosos retratos de combatientes para ser entregados a sus familiares y tras la muerte de Breslau en 1927, Madeleine Zillhardt se encargó de que la carrera artística y el nombre de su pareja no fuese olvidado por la historia, llegando a publicar unas memorias sobre su vida y donando gran parte de su obra al Museo de Dijon⁷⁶.

Algo parecido realizó alrededor de 1900 Anna Elizabeth Klumpke (1856-1942), pareja de la exitosa pintora Rosa Bonheur. Según afirma De Diego: «la autoexclusión y reclusión de las mujeres en la sociedad eran para ella [Bonheur] impensables, y salía a la calle frecuentando los lugares disfrazada de hombre»⁷⁷. El debut de Klumpke en el círculo artístico parisino fue gracias a la obra *Une excentric*, presentada en 1882 en el Salon des Artistes Français. Fue condiscípula de las artistas ya mencionadas en este apartado en la *Académie Julian*, concretamente, en el *atelier* de Tony Robert-Fleury durante 1883 y 1884, presentando este último año por primera vez en el Salón de París y siendo nombrada la estudiante más destacada del año. Su obra artística se resume en el retrato de mujeres importantes de la época, como Rosa Bonheur [Fig. 25] o la sufragista y abolicionista Elizabeth Cady Stanton (1815-1902), a quien retrató en 1889.

⁷⁵ HUGUENIN, Christine, 2014, p. 33.

⁷⁶ TACHON, Franny. Archives of Women Artist, Research and Exhibitions (AWARE), «Louise Breslau». En: [www.awarewomenartists.com/artiste/louise-breslau/\(14/05/2022\)](http://www.awarewomenartists.com/artiste/louise-breslau/(14/05/2022)). Musée des Beaux-Arts de Dijon. www.beaux-arts.dijon.fr/.

⁷⁷ DE DIEGO, Estrella, 2007, p. 121.

Tras la muerte de su pareja, fundó el Museo de Rosa Bonheur en Fontainebleau⁷⁸, la Escuela de Arte Conmemorativa Rosa Bonheur para Mujeres Pintoras y Escultoras y el Premio Rosa Bonheur en la *Société des Artistes Français*⁷⁹.



Fig. 25: Anna Klumpke, *Rosa Bonheur*, 1898.

Klumpke coincidió en la PAFA con artistas como Cecilia Beaux (1855-1942)⁸⁰, quien en 1895 se convirtió en la primera mujer instructora de esta institución, con Alice Barber Stephens, o Mary Cassatt, a quien debemos retomar pues también fue punto de apoyo y unión para jóvenes mujeres que iniciaban su carrera artística. «Sus tés fueron lugar de encuentro»⁸¹ -por tanto, espacio de sociabilidad femenina- para diferentes artistas a quien aconsejó, convirtiéndose en referente e inspiración para generaciones venideras.

6. Las consecuencias de la sociabilidad femenina

6.1. La Unión de Mujeres Pintoras y Esculturas de Francia

Tal como afirma el historiador Maurice Agulhon, el círculo fue la forma representativa de la sociabilidad burguesa en Francia durante la primera mitad del siglo XIX. Se observó una evolución progresiva de la aparición de asociaciones voluntarias que marcarán el sistema artístico. Los obstáculos académicos, morales y sociales que hemos mencionado

⁷⁸ Musée Château de Rosa Bonheur. www.chateau-rosa-bonheur.fr.

⁷⁹ LEÏCHLE, Mathilde. Archives of Women Artist, Research and Exhibitions (AWARE), «Ana Elizabeth Klumpke».

En: www.awarewomenartists.com/artiste/anna-elizabeth-klumpke/ (14/05/2022).

⁸⁰ Cecilia Beaux ingresó en la *Académie Julian* en 1886. Al volver a EE.UU., abrió su propio estudio de arte. MANOEUVRE, Laurent. Archives of Women Artist, Research and Exhibitions (AWARE), «Cecilia Beaux». En: www.awarewomenartists.com/artiste/cecilia-beaux/ (15/05/2022).

⁸¹ CHADWICK, Whitney, 1992, p. 212.

antes, fueron las bases de iniciativas feministas importantes en torno al arte a nivel europeo. A raíz de la coincidencia de diferentes artistas en las academias de arte, privadas surgieron una serie de asociaciones, formadas en un principio por grupos de amigas para pasar a ser grupos organizados y constituidos, pasando de lo «informal» a lo «formal». Estas asociaciones o sociedades profesionales formadas por mujeres tenían un objetivo específico, facilitar y promover la profesionalización del trabajo artístico de muchas mujeres que necesitaban reconocimiento como artista y abrirse hueco en un mundo académico formado por hombres⁸². Ejemplo de ello es la *Society of Female Artists* en Londres (1855), *L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* en Francia (1881) o *Le Cercle des Femmes Peintres* en Bruselas (1888), lo que, a su vez, favoreció el nacimiento de exposiciones oficiales para mujeres.

Los congresos feministas y exposiciones internacionales fueron también espacios importantes de sociabilidad entre las artistas, por ejemplo, la española María Luisa de la Riva (1865-1926), había vivido en Roma, Berlín y París entre 1889 a 1914, lo que le dio experiencia para integrarse por completo en los círculos artísticos internacionales. La catalana Lluïsa Vidal (1876-1918) [Fig. 26], durante el tiempo que pasó en París, se familiarizó con el movimiento feminista europeo gracias a su amistad con Marguerite Durand (1864-1936), directora del periódico militante *La Fronde*, el cual se fundó en 1897⁸³. A su regreso a España, Lluïsa Vidal abrió su propio estudio de pintura y dibujo en Barcelona.



Fig. 26: Anónimo, *Taller de Lluïsa Vidal*, 1912.

⁸² AGULHON, Maurice, 2009, p. 39-63.

⁸³ NAVARRO, Carlos G., 2020, p. 60-64.

La escultora Hélène Bertaux fue la fundadora de la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, la primera asociación y la principal en impulsar diferentes campañas en las que se reclamaba la entrada de mujeres en las instituciones artísticas públicas y sus respectivos concursos estatales. Su lema era: «Más vale ser un valor desconocido que una mediocridad elogiada»⁸⁴ y cuyos valores tenían como base la sororidad y un claro objetivo, defender los intereses de las artistas ante el gran público, el mercado de arte, la prensa, etc.⁸⁵. Para ello, se apoyaba en la publicación de una revista dirigida por mujeres artistas que veía la luz una vez por semana. Estaba concebida como un medio de comunicación dirigido a mujeres para fomentar el apoyo mutuo entre las artistas. Asimismo, crearon un foro de debate para analizar las diversas cuestiones que les preocupan en relación con el sistema artístico. Además, se organizaron, a su vez, diferentes exposiciones y salones internacionales en las que únicamente exhibían obras mujeres artistas y servían de alternativa para promocionarse en un mundo absolutamente masculino, algo necesario si atendemos a los cambios que habían surgido en el mundo artístico a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pues había cambiado el papel del Estado en cuanto al arte, se había producido una mercantilización artística, además de los cambios en la ciudad, tanto en su urbanismo como sus espacios de sociabilidad.

La primera exposición organizada por la UFPS se realizó en 1882 en las instalaciones del *Cercle des Arts Libéraux*, y un mes después se organizó una segunda. Estas exposiciones femeninas, también llamadas *Salons des Femmes*, llamaron la atención de los medios de comunicación, tanto de grandes diarios contemporáneos como de revistas de arte y feministas, por lo que la prensa y la crítica debatía el potencial de las artistas y su contribución al arte de la época⁸⁶. De esta manera, en la década de 1890, los salones de mujeres se convirtieron en eventos importantes a nivel artístico y social, celebrando sus exposiciones en el *Palais de l'Industrie* a las que asistían representantes gubernamentales, lo que les terminó otorgando el carácter oficial que merecían.

Uno de los triunfos de la UFPS fue colarse en el jurado del Salón. La ausencia de figuras femeninas en el jurado en 1890 hizo que la asociación propusiese a las pintoras Virginie Demont-Breton (1859-1935) -hija del pintor Jules Breton y presidenta de la Union desde 1895 hasta 1901- y Elodie la Vilette (1848-1917) como candidatas. Este hecho no se logró hasta 1898, cuando la fundadora de la UFPS, Hélène Bertaux se convirtió en la primera mujer elegida para ser miembro del jurado. Asimismo, la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* jugó un papel determinante en la promoción de las obras de sus miembros, pues actuó a la vez de marchante representando los intereses de las artistas además de participar en debates sobre la educación de la mujer y no cesar en su petición y lucha

⁸⁴ NAVARRO, Carlos G., 2020, p. 61.

⁸⁵ NAVARRO, Carlos G., 2020, p. 60-64.

⁸⁶ GARB, Tamar, 1989, p. 63-64.

hasta conseguir el acceso de la mujeres a la École des Beaux-Arts en igualdad de condiciones y poner fin al monopolio masculino del Prix de Rome⁸⁷.

6.2. Pavillon de la Femme, Exposición Internacional de Chicago, 1893

Por último, y como ejemplo de los logros alcanzados a nivel internacional mediante la lucha feminista en el mundo artístico, la Exposición Internacional de Chicago realizada en 1893, albergó un espacio dedicado únicamente a mujeres de todo el mundo, denominado el *Pavillon de la Femme*. [Fig. 27] Este pabellón, organizado por mujeres americanas y dirigido por Bertha Palmer mostrará el papel que desempeñaban las mujeres en actividades manuales, industriales y artísticas a nivel mundial⁸⁸. El edificio fue construido únicamente para la Exposición y fue diseñado por catorce mujeres arquitectas designadas por un Consejo de mujeres que organizaba su decoración y las actividades realizadas. La decoración del tímpano fue designada a dos artistas, una de ellas fue Mary Cassatt, quien realizó un mural para la entrada a la Galería de Honor dedicado al avance de la mujer a través de la historia, titulado *La mujer moderna*.

Las exposiciones llevadas a cabo en el interior del edificio estaban dedicadas a obras de mujeres de diferentes ámbitos, como literatura, música, ciencia, historia americana, culturas de todo el mundo y arte. En esta última participaron la escultora y fundadora de la UFPS, Hélène Bertaux, y las pintoras, Marie Bashkirtseff, Madeleine Zillhardt, Louisa Abbéma (1853-1927)⁸⁹, y Virginie Demont-Breton entre otros⁹⁰.

A pesar de la relevancia de este pabellón para el futuro de las mujeres en el sistema artístico, el edificio fue demolido después de la exposición. La artista Judy Chicago, una de las representantes de la segunda ola de feminismo, realizó durante 1974 y 1979 la obra *The Dinner Party*, para la cual recuperó un catálogo de las exhibiciones del pabellón.

⁸⁷ GARB, Tamar, 1989, p. 68.

⁸⁸ BOUSSAHBA-BRAVARD, Myriam, 2016, p. 43-45.

⁸⁹ Louisa Abbéma fue pintora, escultora y diseñadora. Creció en una familia de amantes del arte que la introdujo en los círculos artísticos. Se formó en el taller del pintor Charles Chaplin y es conocida por realizar retratos de miembros de la Comedia francesa, los actores y actrices, como Sarah Bernhardt. Además, recibió encargos para realizar murales en ayuntamientos de diferentes distritos de París y fue nombrada Pintora Oficial de la Tercera República de Francia en 1900. En: www.leverdusoleil.es/mujeres_artistas/louise-abbema/. Web dedicada al arte e impulsada por la pintora Lucía Blanco, quien concibe este espacio como algo creativo en el que adquirir conocimiento, participar en cursos y comprar obras de arte (15/05/2022).

⁹⁰ ELLIOT, Maud Howe, 1894, p. 7-213.

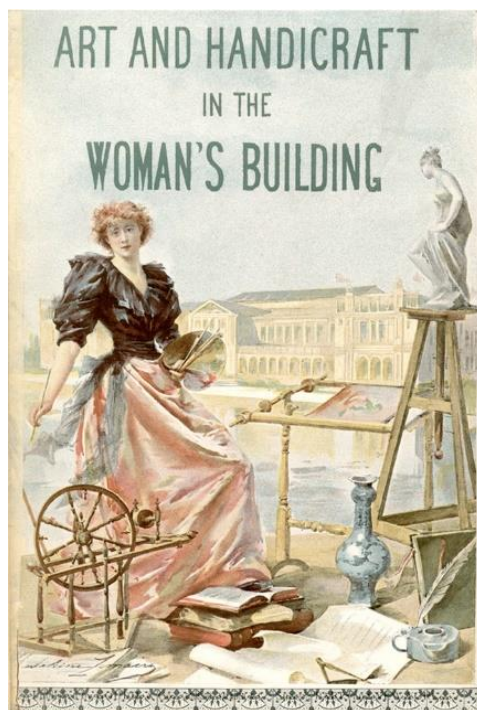


Fig. 27: Madeleine Lemaire, *Cartel para la Exposición Arte y Oficios del Pabellón de las mujeres*, 1893.

7. Conclusiones

Los estudios de género, cada vez más populares entre las nuevas perspectivas de estudio de la Historia del Arte, usualmente son vistos como apéndices con nombre de mujer, añadidos a un extenso temario que versa únicamente sobre los nombres de aquellos genios que han dado vida a la historiografía artística. Estudiar a mujeres artistas ha sido y es, una tarea que requiere mayor esfuerzo debido a la propia conciencia de las épocas y su consecuente falta de fuentes. Se conocen estudios sobre cafés, ateneos, salones y teatros, espacios pertenecientes a la vida pública a la que únicamente tenía acceso el género masculino. Pero, ¿qué hay de aquellos espacios en los que se relacionaban las mujeres? ¿Hasta qué punto es trascendental la sociabilidad para el estudio de la Historia del Arte? ¿Fue importante la *Académie Julian* para las artistas del Ochocientos? Estas cuestiones se han tratado de responder en este texto, demostrando que la sociabilidad, y, en concreto, la femenina, dieron lugar a cambios significativos en el mundo artístico del siglo XIX. El círculo social de la *Académie Julian* promovió una red de mujeres activas y combativas que lucharon por hacerse un hueco en un mundo dominado por los hombres, permitiendo a muchas de ellas la profesionalización de su carrera artística y la visibilidad de su persona en calidad de artista.

Tras haber consultado numerosas fuentes para la realización de esta investigación, hemos llegado a la conclusión de que para estudiar y entender los ejemplos de sociabilidad plasmada en las distintas obras de la época, debemos prestar atención y realizar un previo

análisis del entorno social que marcó con fuerza la vida de muchas mujeres, desde el nacimiento de una nueva clase social, como es la burguesía, que adoctrinó bajo una moral conservadora y dictaminó cómo y dónde debían relacionarse, hasta el sistema artístico. Este, que a tantos hombres catapultó hacia la fama, fue el principal problema para que muchas mujeres artistas fuesen reconocidas como tal, más allá de meras copistas o pintoras de flores como han sido catalogadas.

Por ello, también ha sido importante analizar la evolución de la cuestión educativa en el país galo desde el siglo XVIII hasta el siglo XIX, además de los cambios acaecidos en el mundo artístico del París finisecular, pues la apertura de nuevas academias y espacios para la formación artística fue, sin duda, el lugar en el que muchas mujeres forjaron su identidad y su carrera artística, pasando de ser objeto de inspiración a sujeto creativo. Este es un hecho que es necesario relacionar con la sociabilidad, pues los diferentes cambios y avances sociales se han hecho posibles a lo largo de la historia gracias a las redes y agrupaciones creadas de manera consciente o inconsciente.

La búsqueda de obras relacionadas con la *Académie Julian* nos han remitido a una gran lista de nombres de mujeres artistas, afines a este espacio u otros, tales como la *Académie Colarossi*, la *Académie de la Grand-Chaumière*, fundada por Martha Stettel en 1902 a la que acudieron artistas como Tamara de Lempicka o Meret Oppenheim, entre otras. Estos lugares hicieron posible una red de mujeres que desembocó en diferentes iniciativas y agrupaciones de artistas como las mencionadas en esta investigación, de las que surgen nombres que por falta de espacio no han podido ser mencionados aquí y que forman parte de esa sociabilidad femenina, -un campo todavía fértil en cuanto a la investigación artística-, como por ejemplo, las artífices y miembros de la Unión de Pintoras y Escultoras de Francia, como Virginie Demont-Breton, Laure de Châtillon, Elodie La Villette, Magdeleine Real del Sarte, o Esther Huillard, unas de sus presidentas que contribuyó especialmente en la visibilización de las mujeres en la escena cultural⁹¹.

Esta investigación, es, por tanto, una pequeña muestra de los muchos nombres de mujer y obras que hemos encontrado, dejando un segundo anexo para la visualización de aquellas que no hemos podido abordar y cuyo análisis confiamos y esperamos realizar en un futuro, pues como enuncia la historiadora del arte Ester Alba Pagán, «adentrarse en estos nuevos espacios de sociabilidad proporciona un mayor conocimiento del arte de la época, de las relaciones sociales, de los conceptos de masculinidad y feminidad enfrentados a las esferas de lo público y lo privado»⁹².

⁹¹ ILLÁN MARTÍN, Magdalena, 2020, p. 110.

⁹² ALBA PAGAN, Ester, 2021, p. 51.

8. Bibliografía

- AGULHON, Maurice. “Clase obrera y sociabilidad antes de 1848”, *Historia Social*, 1992, nº12, p. 141-166.
- AGULHON, Maurice. *El círculo burgués, la sociabilidad en Francia, 1810-1848*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- ALBA PAGÁN, Ester. “Espacios de sociabilidad femenina. El arte burgués en Valencia del Ochocientos”. En: GIL SALINAS, Rafael; LOMBA Concha. *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*, Valencia: Universitat de Valencia, p. 43-74.
- BECKER, Jane R. “Nothing like a Rival to Spur One non Marie Bashkirtseff and Louise Breslau at the Académie Julian”. En: WEISBERG, Gabriel P.; BECKER, Jane R. (ed.) *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*. Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1999, p. 69-115.
- BOUSSAHBA-BRAVARD, Myriam, “L’autopromotion des femmes à la Foire Internationale de Chicago (1893)”, *Relations Internationales, Les expositions, mises en scène de la modernité*, nº 164, Berlín, 2016, p. 41-58.
- CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Ediciones Destino, 1992.
- CHAPMAN QUEVEDO, Willian Alfredo, “El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico”, *Investigación y Desarrollo*, 2015, vol.23, nº1, p. 2-37.
- CASO, Ángeles *Grandes Maestras. Mujeres en el arte occidental. Renacimiento-Siglo XIX*, Oviedo: La Letra Azul, 2017.
- DARCOS, Xavier, *La escuela republicana en Francia: obligatoria, gratuita y laica. La escuela de Jules Ferry, 1880-1905*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- DE DIEGO, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente, el siglo XIX*, Madrid: Taurus ediciones, 1993.
- GALLEGOS CORDERO, Ester. “Anglada Camarasa i el seu pas per l’Academia Julian de París”, *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº34, 2020, p. 53-55.
- ELLIOT, Maud Howe, *Art and Handicraft in the Woman’s Building of the World’s Columbian Exposition Chicago, 1893*. Chicago y Nueva York: Rand, McNally & Company, 1894.
- FEHRER, Catherine. “Women at the Académie Julian in Paris”, *The Burlington Magazine*, vol. 136, nº 1100, 1994, p. 752-757.

- FERRER, Mireia. “La Condición social del pintor de la modernidad en París en la segunda mitad del siglo XIX”. *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, Valencia, nº 64-65, 2014, p. 225-239.
- FREIXA, Mireia. “Las mujeres artistas desde la Revolución Francesa al fin de siglo. En: SAURET, Teresa (coord.) *Historia del Arte y Mujeres*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996, p. 69-91.
- GRACIA, Carmen. *Història de l'art del segle XIX*, Valencia: Universitat de València, 2000.
- HAVICE, Christine. “In a Class by Herself: 19th Century Images of the Woman Artist as Student”, *Woman's Art Journal*, Vol. 2, nº 1, 1981, p. 35-40.
- HUGUENIN, Christine. *Femmes Artistes Peintres à Travers les siècles, Tome 2, 19 et 20 siècle*. Édité par les Bourlapapey, Bibliothèque Numérique Romande, Bussigny, Suiza, 2014. En: www.ebooks-bnr.com (10/05/2022).
- ILLÁN MARTÍN, Magdalena. “Mujeres artistas y discursos contrahegemónicos. Otras miradas sobre iconografías y estereotipos femeninos en el siglo XIX.”. En: LOMBA SERRANO, CONCHA (coord.) et al. *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020, p. 107-126.
- ILLÁN MARTÍN, Magdalena. “Un excelente alegato a favor de los derechos de la mujer por una pintora. La representación de la *femme moderne* en la obra de Amélie Beaury-Saurel (1848-1924).”, *Arenal. Revista de historia de las mujeres. Mujeres y poder: conflictos, testimonios y representaciones (siglos XVII-XIX)* Vol. 28, nº 1, 2021, p. 129-156.
- JIMÉNEZ ZORZO, Francisco Javier; MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio; MARTÍNEZ VERÓN, Jesús. *Mujeres artistas. La mujer en la Historia del Arte desde el siglo XIV al XXI*. Zaragoza: Jiménez Zorzo, F.J. auto-ed., 2011.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Javier. “Mercantilización artística y espacios expositivos en París (1867 – 1914): marchantes, críticos y galerías”, *Joaquín Agrasot. Un pintor internacional* (Exposición celebrada en Valencia, Museo de Bellas Artes, 18/02/2021 al 23/05/2021), Valencia: Museo de Bellas Artes, 2021, p. 454-483.
- MINGUEZ BLASCO, David. “¿En el regazo de la Iglesia? Las disputas políticas por la educación femenina en Francia y España en el siglo XIX”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea*, nº 33, 2021, p. 147-166.
- NAVARRO, Carlos G. (com.). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, del 06/10/2020 al 14/03/2021). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, Madrid: Ediciones Akal, S. A. 2021.

PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles. *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVIII-XIX)*, Valencia: Tirant Humanidades, 2020.

PEVSNER, Nikolaus. *Las Academias de Arte*, Madrid: Cátedra, 1982.

ROGERS, Rebecca. "Competing Visions of Girls' Secondary in Post-Revolutionary France". En: *History of Education Quarterly*. Vol. 34, N° 2, Cambridge University Press, 1994, p. 147-170.

9. Webgrafía

AWARE. Archives of Women Artist, Research and Exhibitions.

En: <https://awarewomenartists.com/> (13/05/2022).

GALLICA. Biblioteca digital de la Bibliothèque Nationale de France.

En: <https://gallica.bnf.fr/accueil/es/content/accueil-es?mode=desktop>

MITO, José Horacio. « *Diario de Marie Bashkirtseff* ».

En: <http://maria1884.blogspot.com/> (13/05/2022).

10. Anexo I

10.1. Listado de imágenes

Fig. 1.- Pietro Antonio Martini, *Exposition au Salon en 1787*, 1787, aguafuerte. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 2.- Adélaïde Labille-Guiard, *Autorretrato con dos alumnas*, 1785, óleo sobre lienzo, 210'8 x 151'1 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 3.- Elisabeth Vigée-Lebrun, *Autorretrato*, 1782, óleo sobre lienzo, 97'8 x 70'5 cm, The National Gallery, Londres.

Fig. 4.- Renoir, *Retrato de Paul-Durand Ruel*, 1910, óleo sobre lienzo, 65x54 cm, Colección particular.

Fig. 5.- *Le Gazette des Beaux-Arts*, 1910. Biblioteca Nacional de Francia.

Fig. 6.- Zoffany, *The academicians of the Royal Academy*, 1772, óleo sobre lienzo, 101'1 x 147'3 cm, Royal Collection.

Fig. 7.- Singleton, *The Royal Academicians in General Assembly*, 1795, óleo sobre lienzo, 198'1 x 250 cm, Royal Academy of Arts, Londres.

Fig. 8.- Duthoit, *Studio with young woman*, siglo XIX, paradero desconocido.

Fig. 9.- Alice Barber Stephens, *The women's life class*, 1879, óleo sobre cartón, 30'5 x 35'6 cm, PAFA Museum, Pennsylvania.

Fig. 10.- Anónimo, *Grupo de estudiantes de la Académie Julian, París*, c. 1885, Library of Congress, Washington.

Fig. 11.- David Ossipovitch Widhopff, *Exposición Anual de estudiantes de la Académie Julian*, 1897, Bibliothèque Nationale de France, París.

Fig. 12.- Hubert Robert, *Sala de las Estaciones del Louvre*, c. 1802, óleo sobre lienzo, sin ubicación.

Fig. 13.- Mary Cassatt, *Joven madre cosiendo*, 1900, óleo sobre lienzo, 92'4 x 73'7 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 14.- Marie Bashkirtseff, *L'atelier des femmes*, 1881, óleo sobre lienzo, 188 x 154 cm, Museo Bellas Artes de Dnipro, Ucrania.

Fig. 15.- *La Citoyenne*, N° 65, 2 de Octubre de 1882.

Fig. 16.- Anónimo, *Bouguereau con alumnas en la Académie Julian, París*, 1896.

Fig. 17.- Anónimo, *Clase de desnudo en la Académie Julian, París*,

Fig. 18.- Charles Baugniet, *Art Studies*, 1873, óleo sobre tabla, 82 x 64 cm, Galerie Ary Jan, París.

Fig. 19.- Louis Lang, *Women's Art Class*, ca. 1868, óleo sobre lienzo, 68'3 x 59'1 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 20.- Alfred Stevens, *In the Study*, 1888, óleo sobre lienzo, 106'7 x 135'9 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 21.- Mina Carlson-Bredberg, *Académie Julian, Madmoiselle Beson drinking from a glass*, 1884, óleo sobre lienzo, 75'5 x 53 cm, Dorsia Hotel, Gothenburg, Suecia.

Fig. 22.- Amelie Beaury-Saurel, *Nos éclaireuses*, 1914, postal, 9 x 14 cm, Biblioteca Marguerite Durand, París.

Fig. 23.- Louise Catherine Breslau, *Les amies*, 1881, óleo sobre lienzo, 84'30 x 160'5 cm, Museo de Arte e Historia de Génova, Suiza.

Fig. 24.- Louise Catherine Breslau, *Contre-Jour*, 1888, paradero desconocido.

Fig. 25.- Anna Klumpke, *Rosa Bonheur*, 1898, óleo sobre lienzo, 117'2 x 98'1 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 26.- Anónimo, *Taller de Lluïsa Vidal*, 1912, Revista Feminal.

Fig. 27.- Madeleine Lemaire, *Cartel para la Exposición Arte y Oficios del Pabellón de las mujeres*, 1893.

11. Anexo II

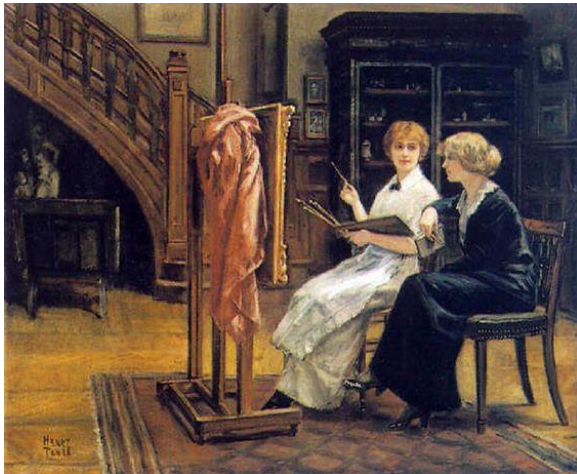


Imagen 1: Charles Henry Tener, *Mujer sentada en un caballete*, 1884-1888.



Imagen 2: Marie Gabrielle Capet, *El tiempo en el Atelier de Madame Vincent* alrededor de 1800.



Imagen 3: Gertrude Elizabeth W. Offord, *The Art Class*, ca. 1897.

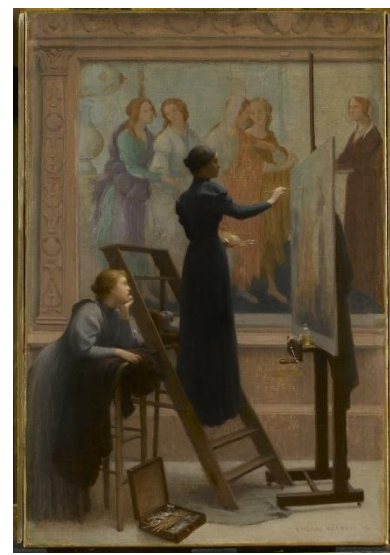


Imagen 4: Étienne Azambre, *Au Louvre*, 1894.



Imagen 5: Joseph Albrier, *L'atelier de Madame Haudebourt-Lescot*, s.f.



Imagen 6: Ekaterina Nikolaevna Khilova, *Interior del departamento femenino de la Escuela de Dibujo de San Petersburgo*, 1855.



Imagen 8: Jules Scalbert, *Students day at the Louvre*, s.f.



Imagen 7: Wenzel Tornoe, *In the studio*, 1884.



Imagen 9: Adrienne Grandpierre-Deverzy, *The Studio of Abel Pujol*, 1822.



Imagen 10: Henri Fantin-Latour, *La leçon de dessin dans l'atelier*, 1879.



Fotografía 1: Anónimo, *Alumnas en la Académie Julian ante modelo femenina*, s.f.



Fotografía 2: Anónimo, *Alumnas y alumnos en una clase de dibujo al natural en la Académie Julian*, s.f.



Fotografía 3: Anónimo, *Alumnas de la Académie Julian*, 1889.



Fotografía 4: *Alumnas practicando dibujo al natural en la Académie Colarossi*, s.f.