



Grado en Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia

Curso 2024/2025

***La representación de la maternidad y el
espacio doméstico en el Impresionismo
femenino: Mary Cassatt y Berthe
Morisot***

Autora: Nerea Arriví Campos

Tutora: Ana Pérez Varela

Resumen

Las pinceladas suaves de Berthe Morisot y Mary Cassatt narran historias íntimas en un mundo de normas rígidas y espacios limitados para las mujeres. En pleno auge del Impresionismo, ambas artistas encontraron en la pintura una forma de resistir, construir identidad y representar lo cotidiano desde una mirada femenina. Escenas de maternidad, interiores domésticos y gestos silenciosos cobran protagonismo en sus lienzos, no como meras estampas de la vida privada, sino como actos de expresión personal en un entorno artístico dominado por hombres. La comparación de sus obras permite descubrir afinidades, diferencia y, sobre todo, la capacidad de ambas para transformar su experiencia vital en arte. A través de una mirada que une análisis formal, sensibilidad histórica y perspectiva feminista, este trabajo revisa su legado y su lugar en la historia del arte moderno, reconstruyendo un relato que durante mucho tiempo las mantuvo en los márgenes.

Palabras clave

Impresionismo, Berthe Morisot, Mary Cassatt, género, espacio doméstico

Resumo

As pinceladas suaves de Berthe Morisot e Mary Cassatt contan historias íntimas nun mundo de normas ríxidas e espazos limitados para as mulleres. En pleno auge do Impresionismo, ambas artistas atoparon na pintura unha forma de resistir, construír identidade e representar o cotián dende unha ollada feminina. Escenas de maternidade, interiores domésticos e xestos silenciosos cobran protagonismo nos seus lenzos, non como simples estampas da vida privada, senón como actos de expresión persoal nun entorno artístico dominado por homes. A comparación das súas obras permite descubrir afinidades, diferenzas e, sobre todo, a capacidade de ambas para transformar a súa experiencia vital en arte. A través dunha ollada que une análise formal, sensibilidade histórica e perspectiva feminista, este traballo revisa o seu legado e o seu lugar na historia da arte moderna, reconstruíndo un relato que durante moito tempo as mantivo nas marxes.

Palabras chave

Impresionismo, Berthe Morisot, Mary Cassatt, xénero, espazo doméstico.

Abstract

Soft brush-strokes by Berthe Morisot and Mary Cassatt tell intimate stories within a world of strict rules and limited spaces for women. During the pinnacle of the Impressionist movement, both artists found in painting a means of resistance, to build their identity, and to portray everyday life through a female lens. Scenes of motherhood, domestic interiors, and silent gestures take centre stage in their work, not merely as shapes of private life, but as acts of personal expression in a male-dominated art world. Comparing their paintings reveals affinities, contrasts, and especially, their ability to transform lived experience into art. Through an approach that blends formal analysis, historical sensitivity, and a feminist perspective, this work revisits their legacy and reclaims their rightful place in the story of modern art, a story that long kept them on the margins.

Keywords

Impressionism, Berthe Morisot, Mary Cassatt, gender, domestic space.

*Honro a cada mujer que tiene el coraje
suficiente de apartarse del camino trillado
cuando siente que su andar recorre otra senda*

Harriet Hosmer, 1868

Contenido

Introducción.....	1
Objetivos.....	1
Metodología.....	2
Limitaciones	4
Capítulo I. Contexto histórico – artístico	5
1.1. Origen y características generales del Impresionismo	5
1.2. Recepción del Impresionismo en Francia y difusión en Estados Unidos.....	8
Capítulo II. Berthe Morisot y Mary Cassatt: mujeres artistas.	11
2.1. La situación de la mujer en el arte del siglo XIX.....	11
2.2. Berthe Morisot	14
2.3. Mary Cassatt	15
Capítulo III. La representación de la maternidad y el espacio doméstico	17
3.1. Maternidad	18
3.1.1. Definición y evolución del concepto de maternidad	18
3.1.2. Primeras aproximaciones al tema maternal	20
3.1.3. Entre lo propio y lo ajeno: la figura de la nodriza	21
3.1.4. El vínculo materno-filial.....	23
3.1.5. Cotidianidad materna: actividades compartidas.....	24
3.1.6. El baño infantil como rito de cuidado cotidiano	25
3.1.7. Escenarios exteriores y su relación con lo maternal.....	26
3.1.8. Presencia y ausencia paterna.....	27
3.2. Espacio doméstico.....	28
3.2.1. Definición y evolución del concepto de espacio doméstico	28
3.2.2. El hogar en funcionamiento: escenas de trabajo cotidiano	29
3.2.3. Intimidades del descanso: el ocio en el ámbito doméstico	30
3.2.4. Representaciones del confort burgués y sus protagonistas	32
3.2.5. La intimidad femenina: el hogar como refugio psicológico	33

3.2.6. Entre lo íntimo y lo público: escenarios de transición.....	34
Capítulo IV. A modo de epílogo: recepción crítica y legado	36
4.1. Recepción crítica en el siglo XIX	36
4.2. Olvido y recuperación en el siglo XX	38
4.3. Legado y revalorización contemporánea.....	41
Conclusiones.....	42
Fuentes	45
Bibliografía.....	45
Recursos online.....	48
Anexo fotográfico – Catalogación de las obras seleccionadas.....	53

Introducción

Mary Cassatt y Berthe Morisot fueron dos figuras fundamentales del movimiento impresionista, aunque durante mucho tiempo sus nombres se mencionaron en conjunto por una razón más biológica que artística: ser mujeres. La crítica del siglo XIX tendía a agrupar a las artistas femeninas sin atender a las particularidades de su estilo, formación o trayectoria, como si el género fuera su único punto en común.

Una de las etiquetas más repetidas para referirse a su obra fue la de “pintura femenina”, un término que no señalaba tanto un tipo de técnica o enfoque artístico, sino que respondía a una visión reduccionista y estereotipada de lo que se esperaba de una mujer que pintaba. Ambas, una estadounidense y la otra francesa, eligieron dedicarse por completo al arte en una época en la que esta decisión suponía romper con muchas de las convenciones sociales. También se ha hablado de su trabajo como “pintura doméstica” debido a la representación frecuente de escenas del hogar o del entorno cotidiano. Estas imágenes, que reflejan la vida de la mujer burguesa del siglo XIX, no eran tanto una limitación como una forma de explorar y mostrar un universo que conocían de primera mano, y al que supieron dar profundidad y valor artístico.

Este trabajo parte de esa categorización simplista para repensarla desde una mirada más actual, poniendo el foco en cómo Cassatt y Morisot desafiaron las normas de su tiempo, no solo por el hecho de pintar, sino por la forma en que eligieron representar el mundo. A través de su obra, es posible abrir una reflexión más amplia sobre el papel de las mujeres en la historia del arte y sobre las barreras estructurales que condicionaron —y aún condicionan— su reconocimiento.

Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es analizar la obra de Berthe Morisot y Mary Cassatt, cuestionando las etiquetas históricas que han condicionado la recepción de sus obras, y explorar cómo estas artistas, con trayectorias similares, pero en contextos socioculturales distintos —una en Estados Unidos y la otra en Francia—, transformaron la representación de la mujer, la maternidad y el espacio doméstico en temas centrales de su arte.

Este estudio se enfocará particularmente en la manera en que ambas artistas abordaron la vida privada desde una perspectiva íntima y personal, representando el

entorno cotidiano de la mujer burguesa de su época. A través de sus trabajos, Cassatt y Morisot no solo reflejan el papel tradicionalmente asignado a la mujer dentro de la sociedad de finales del siglo XIX, sino que también cuestionan y reconfiguran este rol, introduciendo una nueva forma de pensar sobre el arte como un medio para reflexionar sobre la condición femenina.

Además, se tendrán en cuenta las dificultades que ambas artistas tuvieron que afrontar para abrirse paso en un mundo del arte que estaba dominado por figuras masculinas. A pesar de las barreras sociales, económicas y culturales de su tiempo, ambas lograron ganar un lugar dentro de la vanguardia impresionista, contribuyendo al movimiento y dejando una marca significativa en la historia del arte. Se examinará cómo, a través de su perseverancia, desafiaron las convenciones de la época y construyeron un espacio propio dentro de un sistema artístico profundamente patriarcal.

Finalmente, se explorará el legado de ambas artistas, analizando cómo su obra ha sido reevaluada en tiempos recientes, destacando su importancia no solo en el contexto del Impresionismo, sino también en el panorama artístico contemporáneo. El objetivo de este trabajo es, en última instancia, ofrecer una visión más completa y justa de Cassatt y Morisot, no como figuras secundarias del Impresionismo, sino como creadoras fundamentales cuyo legado sigue siendo esencial para entender la historia del arte y la evolución de la representación femenina en el mismo.

Metodología

Este trabajo se desarrolla a partir de una metodología cualitativa, histórico-artística y comparativa. Al tratarse de dos artistas cuya obra ha sido tradicionalmente interpretada desde una perspectiva condicionada por su género, se considera fundamental un enfoque que permita ir más allá del análisis puramente formal. La perspectiva cualitativa posibilita una interpretación profunda y contextual de las obras, atendiendo a su dimensión simbólica y subjetiva. A su vez, la metodología histórico-artística aporta las herramientas necesarias para examinar tanto los aspectos técnicos como el marco cultural en el que se inscriben, mientras que el enfoque comparativo permite establecer paralelismos y contrastes entre ambas artistas, subrayando cómo abordaron temas comunes desde experiencias vitales distintas.

La investigación se apoya en fuentes primarias como el análisis directo de las obras de Morisot y Cassatt, así como en correspondencia personal y escritos contemporáneos, cuando están disponibles. Estas se complementan con fuentes secundarias que han permitido construir un marco teórico y contextual sólido. En este sentido, se ha realizado un vaciado bibliográfico que ha incluido textos clave para el estudio del Impresionismo, como los de Théodore Duret (*Histoire des peintres impressionnistes*, 1922), John Rewald (*Historia del impresionismo*, 1994) y Robert L. Herbert. Asimismo, el capítulo “Manet y los Impresionistas” de Stephen Eisenman (2001) y la síntesis ofrecida por J. A. Ramírez en la *Historia del Arte* dirigida por él (1997) han sido esenciales para contextualizar el surgimiento y evolución del movimiento impresionista.

Para abordar la situación de la mujer en el arte del siglo XIX y reflexionar sobre el enfoque de género que guía este trabajo, ha sido fundamental el aporte teórico de autoras como Linda Nochlin (“El arte y la cuestión de género en Cassatt y Eakins”, 2001 y *Situar en la Historia*, 2020), Griselda Pollock (*Visión y diferencia*, 2013) y Patricia Mayayo (*Historias de mujeres, historias del arte*, 2003), trabajos que han permitido articular una lectura crítica y feminista que problematiza la marginación de las mujeres en la historia del arte y propone nuevos marcos interpretativos para analizar su producción.

En cuanto al análisis más específico de las representaciones de la maternidad y el espacio doméstico, se ha recurrido a trabajos como la tesis doctoral de María Fernanda Liaño Bascuñana (*Mary Cassatt y los espacios de la feminidad*, 2015), que aporta una base sólida para interpretar estas temáticas desde una perspectiva simbólica y de género. Asimismo, ha resultado de gran utilidad el catálogo de la exposición *Women Impressionists* (Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2008), que ofrece una contextualización amplia del papel de las mujeres en el movimiento impresionista, prestando especial atención a sus elecciones temáticas y a las limitaciones sociales que condicionaron su producción.

El análisis de las obras seleccionadas combina el estudio formal —colores, composición, técnica, formato— con su interpretación simbólica y contextual, prestando especial atención a la forma en que ambas artistas representan el universo doméstico y la maternidad. Este enfoque busca dar cuenta no solo de sus aportes plásticos, sino también del posicionamiento ideológico implícito en su elección temática y en la mirada que proyectan sobre lo íntimo y lo cotidiano.

Se ha optado por esta metodología porque proporciona herramientas sólidas para interpretar las obras desde una perspectiva crítica y sensible al contexto de género, permitiendo poner en valor cómo ambas artistas, pese a las limitaciones sociales y culturales de su época, lograron construir una voz propia dentro de un entorno artístico dominado por hombres.

Limitaciones

Como en toda investigación, este trabajo presenta una serie de limitaciones que conviene señalar. En primer lugar, cabe destacar que el enfoque adoptado —centrado en dos figuras concretas— implica una necesaria selección dentro de un panorama artístico mucho más amplio. Esto significa que otras artistas impresionistas o contemporáneas, que también desarrollaron su carrera en condiciones similares, quedan fuera del análisis por cuestiones de delimitación temática y extensión.

Asimismo, gran parte de las fuentes primarias disponibles, especialmente cartas, diarios y escritos personales, no siempre están accesibles en ediciones completas o en traducción al castellano, lo que limita la consulta directa y obliga, en ocasiones, a recurrir a interpretaciones o fragmentos recogidos en estudios secundarios.

Otro aspecto a tener en cuenta es que, si bien se ha realizado un esfuerzo por recopilar una bibliografía lo más actualizada posible, la historiografía sobre estas artistas sigue arrastrando ciertos enfoques tradicionales que, en ocasiones, no profundizan suficientemente en las cuestiones de género o en la dimensión simbólica de sus obras. Aunque se ha incorporado bibliografía feminista relevante, existen limitaciones derivadas de la disponibilidad de ciertos estudios más recientes, especialmente en lengua española.

Por último, debido a la naturaleza académica y de grado del presente trabajo, no ha sido posible realizar una consulta directa de las obras en museos o colecciones, lo cual podría haber enriquecido el análisis visual con una observación más detallada de las técnicas, formatos o condiciones de exhibición. Pese a ello, se ha intentado paliar esta limitación mediante el uso de catálogos razonadamente seleccionados y recursos digitales de alta calidad.

Capítulo I. Contexto histórico – artístico

1.1. Origen y características generales del Impresionismo

El Impresionismo surge en Francia en la década de 1870 como una evolución del Realismo, movimiento que había revolucionado la pintura unas décadas antes. Aunque ambos estilos compartían el interés por representar la realidad sin artificios, el Realismo marcó una ruptura con la tradición académica, iniciando un camino hacia una pintura que no solo imitara lo visible, sino que transmitiera una realidad más profunda y esencial. Su desarrollo, estrechamente ligado al auge de la fotografía, proporcionó a los pintores nuevos recursos técnicos y una mirada renovada, alejándolos de la rigidez académica, sentando así las bases para la libertad pictórica que más tarde explorarán los impresionistas¹.

Dentro del Impresionismo, sus principales exponentes, como Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917) y Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), pertenecían a una misma generación que buscaba nuevas formas de representar la realidad. A diferencia de otros movimientos anteriores, los impresionistas no constituían un grupo con una ideología artística unificada ni con una ambición colectiva clara, sino que cada artista exploraba su propia visión y estilo personal dentro de una serie de principios compartidos².

El término *Impresionismo* comenzó a utilizarse tras la primera exposición del grupo en 1874³. Aunque no existía una única definición técnica del Impresionismo, el término describía tanto un enfoque pictórico caracterizado por pinceladas sueltas y colores vibrantes como una actitud de independencia y rechazo de las normas académicas⁴. Desde sus inicios, esta corriente fue vista con escepticismo tanto por la crítica como por el público, que la consideraban una amenaza para los cánones artísticos establecidos⁵. En un principio, se les denominaba *pintores del aire libre* por su preferencia por la pintura al

¹ Entre los artistas que marcaron el camino hacia el Impresionismo destacan Gustave Courbet y Édouard Manet, quienes contribuyeron a la transformación de la pintura en el siglo XIX. Ramírez, J. A. (Dir.) (1997). *Historia del Arte, vol. 4: El Mundo Contemporáneo*. Madrid: Alianza, pp. 80-84.

² Eisenman, S. (2001). “Manet y los Impresionistas”. En Eisenman, S. et. Al. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, pp. 258-259.

³ Su origen se encuentra en la palabra francesa *impression*, definida en el *Dictionnaire* de Emile Littré (1866) como “el efecto más o menos acusado que los objetos exteriores ejercen sobre los órganos de los sentidos”³. Este concepto reflejaba la esencia de su pintura: captar la impresión visual inmediata de un instante, en especial a través de la luz y el color.

⁴ Smith, P. (2006). *Impresionismo: bajo la superficie*. Torrejón de Ardoz: Akal, pp. 10-11.

⁵ Duret, T. (1922). *Histoire des peintres impressionnistes*. París: H. Floury, pp. 1-3.

natural, pero pronto se popularizó el término *impresionistas*, usado inicialmente de forma despectiva⁶.

El Impresionismo transformó radicalmente la concepción de la pintura al desafiar los principios técnicos y formales del arte académico del Salón. Frente a la tradición clásica, que entendía la pintura como una representación fiel y tridimensional de la realidad, basada en la perspectiva y el detallismo minucioso, los impresionistas adoptaron un enfoque completamente innovador. En lugar de reproducir con exactitud los objetos y las figuras, su objetivo era capturar la manera en que la luz y el color son percibidos en un instante fugaz, reflejando así una visión subjetiva y efímera del mundo⁷.

Uno de los pilares de esta revolución técnica fue el rechazo del claroscuro. Mientras que la pintura académica utilizaba la gradación de luces y sombras para construir el volumen y la tridimensionalidad de las formas, los impresionistas optaron por eliminar los tonos oscuros y aplicar el color de manera uniforme sobre el lienzo⁸. De este modo, en lugar de generar contrastes dramáticos, lograban plasmar la luz con mayor vibración, lo que les permitía capturar la fugacidad de los instantes cotidianos⁹.

Esta exploración de la luz llevó a los impresionistas a desarrollar una técnica de pintura al aire libre (*plein air*), que les permitía observar de primera mano los efectos cambiantes de la luminosidad en la naturaleza¹⁰. Aunque los paisajistas de la Escuela de Barbizón ya realizaban estudios en exteriores, estos solían ser meros bocetos preliminares que luego se terminaban en el estudio. En cambio, los impresionistas ejecutaban sus composiciones principales directamente en el exterior, logrando así una fidelidad sin precedentes en la representación de la atmósfera y las variaciones lumínicas¹¹.

⁶ Para algunos críticos, el Impresionismo representaba una ruptura con las reglas tradicionales de la pintura. Sin embargo, el poeta simbolista Stéphane Mallarmé interpretó este movimiento no solo como una transformación artística, sino también como un reflejo de los cambios sociales de la época. Según su visión, el Impresionismo simbolizaba el tránsito de un arte idealista y romántico hacia una representación más realista y moderna, en sintonía con la creciente politización de las clases populares y su irrupción en la esfera pública. Eisenman, S., 2001: p. 265.

⁷ Eisenman, S., 2001: p. 262.

⁸ Duret, T., 1922: p. 28. En lugar de modelar las figuras a partir del contraste entre luces y sombras, cada elemento de la composición adquiría su propia luminosidad, dependiendo de la incidencia de la luz y no de un foco central. Reoyo, C. (2014). *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, p. 179.

⁹ Ramírez, J. A., 1997: p. 170.

¹⁰ Reoyo, 2014: p. 180.

¹¹ Eisenman, S., 2001: p. 260.

El uso del color también experimentó una transformación fundamental dentro de la estética impresionista. La luz no era entendida como un fondo estático, sino como un fenómeno dinámico que descomponía el color en múltiples tonos, otorgando al cuadro una sensación de vida y movimiento¹². Su técnica se caracteriza, además, por una pincelada suelta y fragmentada, en la que las formas no están claramente delineadas¹³. En lugar de contornos precisos, empleaban pequeños toques de color yuxtapuestos (*tache*), aplicados en pinceladas cortas y visibles, en las que se percibe la huella del pincel sobre el lienzo. Este método generaba una imagen vibrante que, vista de cerca, podía parecer caótica, pero a la distancia se fusionaba en una composición armónica. En lugar de mezclar los colores previamente en la paleta, los aplicaban directamente sobre el lienzo, en su estado puro, permitiendo que la combinación óptica ocurriera en la percepción del espectador¹⁴.

Más que construir escenas sólidas y definidas, los impresionistas buscaban transmitir una sensación visual inmediata. La pintura impresionista no pretendía representar la realidad de manera fiel y detallada, sino plasmar la impresión subjetiva que un paisaje o una escena cotidiana generaban en la mirada del artista. Este alejamiento de la representación objetiva condujo a una exploración pictórica basada en la percepción óptica, en la que la imagen resultante dependía de la interacción entre el ojo del espectador y la luz que incidía sobre el cuadro¹⁵. Como señaló el crítico Jules Castagnary en su reseña de la primera exposición impresionista en 1874¹⁶, estos artistas “son impresionistas en el sentido de que plasman no el paisaje, sino la sensación producida por el paisaje”¹⁷.

Con respecto a las temáticas representadas, mientras que el arte académico y romántico aspiraba a plasmar escenas grandiosas con un fuerte contenido narrativo o emotivo, los impresionistas, herederos del Realismo, optaron por representar momentos

¹² Como observó el poeta Jules Laforgue en 1883, mientras que un pintor académico veía en un paisaje soleado una simple extensión blanca, el impresionista percibía una riqueza de matices en constante vibración. Eisenman, S., 2001: p. 264.

¹³ Esta técnica responde en parte a la necesidad de capturar la fugacidad de la luz y la atmósfera, lo que obliga al artista a trabajar con rapidez, renunciando al detalle minucioso en favor de una impresión inmediata del motivo. Solana, 1991: p. 28.

¹⁴ Esta manera de aplicar la pintura rompía con la pulcritud académica y permitía reflejar con mayor dinamismo la luz, el movimiento y la atmósfera del momento. Reyero, C., 2014: pp. 181-182; Eisenman, S., 2001: pp. 260-264.

¹⁵ Eisenman, S., 2001: pp. 259--264.

¹⁶ Jules Castagnary, “Exposición del Boulevard de Capucines. Los impresionistas”, *Le Siècle*, 29 de abril de 1874. Citado en Reyero, C., 2014: p. 178.

¹⁷ Reyero, C., 2014: p. 178.

cotidianos, alejándose del dramatismo y la exaltación heroica. Su revolución no radicaba en un manifiesto teórico o político, sino en la experimentación pictórica como una forma de expresión individual y sensorial. Encontraron en los espacios urbanos y suburbanos un escenario ideal para plasmar sus intereses artísticos. La ciudad, con sus calles, cafés y teatros, se convirtió en un tema recurrente, reflejando la transformación social de la época y la efervescencia de la vida cotidiana¹⁸. Pero este no fue el único ámbito de interés de los impresionistas; el espacio doméstico también cobró gran relevancia, especialmente en la obra de las mujeres artistas del movimiento. Berthe Morisot y Mary Cassatt exploraron en profundidad la intimidad del hogar, la maternidad y las relaciones familiares, temáticas que contrastaban con la imagen pública de la modernidad representada en la obra de sus compañeros varones¹⁹. Estas escenas ofrecían una visión más privada de la vida cotidiana, como si el espectador observara a través de una mirilla instantes de la existencia de diferentes estratos sociales, desde la burguesía hasta las clases más humildes²⁰.

Aunque a menudo pasaron desapercibidas, las mujeres desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo del movimiento. Morisot y Cassatt desafiaron las restricciones impuestas a las mujeres artistas, logrando un lugar en la vanguardia impresionista²¹. A pesar de su talento, sus contribuciones no siempre recibieron el mismo reconocimiento que las de sus colegas masculinos, una cuestión que abordaré a lo largo de este trabajo.

1.2. Recepción del Impresionismo en Francia y difusión en Estados Unidos

Las exposiciones impresionistas, celebradas entre 1874 y 1886, representaron un intento deliberado de los artistas del movimiento por desafiar el sistema artístico oficial, dominado por el Salón de París²². Aunque la de 1874²³ se considera el punto de partida del movimiento, este no surgió de manera espontánea. En realidad, fue el resultado de un

¹⁸ Eisenman, S., 2001: pp. 258-260.

¹⁹ Reyero, C., 2014: p. 188.

²⁰ En sus cuadros, la luz natural y la atmósfera relajada reforzaban la idea de un arte que capturaba momentos efímeros de la vida cotidiana, ya fuera en el bullicio de la ciudad o en la tranquilidad del hogar Rosenblum, R. & Janson, J., 1992: p. 451.

²¹ Eisenman, S., 2001: p. 269.

²² Eisenman, S., 2001: p. 268.

²³ La primera exposición impresionista fue organizada en la primavera de 1874 en el estudio del fotógrafo Nadar, bajo el amparo de una sociedad cooperativa creada por los propios artistas. A lo largo de los años, estas muestras mantuvieron una participación variable, pero siempre con el objetivo de ofrecer una alternativa al control estatal y a las limitaciones del sistema oficial del Salón, en un momento en que el mercado del arte aún no estaba plenamente consolidado. Ramírez, J. A., 1997: p. 166.

proceso de evolución artística en el que artistas como Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, Cézanne y Morisot fueron consolidando una nueva visión pictórica a lo largo de años de intercambio y experimentación²⁴.

Sin embargo, estas exposiciones no fueron bien recibidas en sus inicios: la crítica y el público reaccionaron con escepticismo e incluso con burla ante un estilo que rompía con las normas académicas establecidas²⁵. Además del alejamiento de los temas históricos y mitológicos de la pintura oficial, la estética innovadora de pinceladas sueltas y colores vibrantes, ya comentada, fue interpretada por muchos críticos como un signo de falta de técnica y de acabado, lo que llevó a que sus obras fueran ridiculizadas²⁶. Además del rechazo crítico, el público también mostró resistencia ante este nuevo enfoque pictórico. Acostumbrado a un arte narrativo y detallista, consideraba desconcertantes e incluso molestas las escenas modernas y la pincelada suelta de los impresionistas. No obstante, con el tiempo, la percepción del movimiento comenzó a cambiar. A medida que se sucedieron las exposiciones –destacando las de 1879, 1880, 1881 y 1886–, el reconocimiento hacia los impresionistas fue en aumento, logrando finalmente una aceptación progresiva dentro del panorama artístico francés²⁷.

La consolidación del Impresionismo en el mercado del arte no solo dependió de la insistencia de los propios artistas en exponer su obra de manera independiente, sino también del papel crucial que desempeñaron los marchantes en su difusión, especialmente Paul Durand-Ruel²⁸. Este supo reconocer el potencial de estos pintores y apostó por su promoción, comprando y revendiendo sus pinturas, organizando exposiciones y dándoles visibilidad fuera de Francia²⁹. Gracias a esta estrategia, los artistas impresionistas comenzaron a obtener reconocimiento y estabilidad económica, consolidándose así en el panorama artístico y ganando el prestigio que en sus inicios les había sido negado³⁰.

²⁴ Rewald, J. (1994). *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix Barral, p. 7.

²⁵ Eisenman, S., 2001: p. 268.

²⁶ Se llegó a describir sus pinturas como “borrones” o “imágenes inacabadas” y el propio término “impresionista” surgió de forma despectiva tras la exhibición de *Impresión, sol naciente* de Claude Monet, cuando el periodista Louis Leroy utilizó la palabra burlarse de la aparente falta de precisión de sus formas. Eisenman, S., 2001: p. 268.

²⁷ Eisenman, S., 2001: p. 268.

²⁸ Ramírez, J. A., 1997: p. 166.

²⁹ Rewald, J., 1994: p. 236.

³⁰ Durand-Ruel, C. (2024). *Paul Durand-Ruel y los últimos destellos del Impresionismo* (Folleto de exposición). Recuperado el 10 de abril de 2025, de: [enlace](#).

La recepción de las mujeres dentro del Impresionismo estuvo marcada por una serie de prejuicios de género que condicionaron tanto la valoración de su obra como su posicionamiento dentro del movimiento. A diferencia de sus compañeros masculinos, artistas como Morisot y Cassatt lograron evitar muchas de las duras críticas que el Impresionismo enfrentó en sus primeras décadas. Mientras que a los pintores se les reprochaba la aparente falta de acabado en sus obras, las creaciones de estas mujeres fueron valoradas positivamente por su gracia, sensibilidad y delicadeza. Paradójicamente, los rasgos que en los hombres eran percibidos como defectos —como la pincelada espontánea o la ausencia de un dibujo riguroso— en ellas eran consideradas cualidades inherentes a su supuesta naturaleza femenina³¹. Este doble rasero en la recepción crítica pone en evidencia cómo los prejuicios de género moldeaban la valoración artística.

En cierta medida, podemos decir que el Impresionismo desafió las normas de género tanto en su estilo pictórico como en la percepción de sus artistas. Algunos de sus principales representantes masculinos fueron criticados por adoptar un enfoque que la sociedad consideraba “demasiado femenino”, debido a su énfasis en la sensibilidad, la intimidad y la representación de escenas domésticas. Sin embargo, a pesar de que los hombres que trabajaban en un estilo delicado fueron objeto de algunas críticas, siempre gozaron de mayor visibilidad y prestigio que sus compañeras mujeres, tanto en su época como en la historiografía del arte posterior³².

Con respecto a Estados Unidos —país natal de Mary Cassatt—, la llegada del Impresionismo estuvo marcada también por la labor de marchantes visionarios que facilitaron su difusión y aceptación en un mercado aún dominado por la tradición académica. En este proceso debemos mencionar de nuevo a Durand Ruel, quien, con el apoyo de Charles Edwards, amplió el alcance del movimiento más allá de Francia, organizando exposiciones en ciudades clave como Berlín, Boston, Nueva York, Rotterdam y Londres³³. En estos espacios encontró una clientela receptiva a la novedad y modernidad del Impresionismo, lo que permitió su progresiva integración en el mercado del arte estadounidense.

³¹ Eisenman, S., 2001: p. 269

³² Eisenman, S., 2001: p. 269.

³³ Eisenman, S., 2001: p. 265; *Impresionismo americano* (Revista digital de la exposición). Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Publicaciones Digitales Thyssen. Recuperado el 10 de abril de 2025, de: [enlace](#).

La expansión del Impresionismo fuera de Francia no habría sido posible sin la intervención de figuras clave que actuaron como mediadoras entre los artistas y los coleccionistas internacionales. Precisamente, Cassatt desempeñó un papel fundamental actuando como intermediaria entre los artistas franceses y los coleccionistas norteamericanos³⁴. Su labor no solo permitió la entrada del Impresionismo en el país, sino que también contribuyó a la internacionalización del arte estadounidense, estableciendo un vínculo con el arte europeo y favoreciendo su integración en un diálogo artístico global a través de exposiciones y su participación en el círculo impresionista³⁵. Entre los coleccionistas a los que asesoró destacó Louisine Elder Havemeyer, quien conoció a Cassatt en París en 1874³⁶ y recibió su orientación para la formación de una de las colecciones más relevantes de arte impresionista en Estados Unidos. La influencia de Cassatt y sus contactos con figuras clave del mundo artístico y empresarial ayudaron a consolidar la presencia del Impresionismo en la cultura estadounidense, trascendiendo el mero coleccionismo privado para convertirse en un motor del progreso cultural de la nación³⁷.

Capítulo II. Berthe Morisot y Mary Cassatt: mujeres artistas.

2.1. La situación de la mujer en el arte del siglo XIX

Durante el siglo XIX imperaba un sistema de valores burgueses basado en la división de esferas, en el que se asignaban roles específicos a hombres y mujeres. En este contexto, la mujer quedaba relegada al ámbito doméstico y a la maternidad, considerándose que sus principales funciones eran el cuidado del hogar y la preparación para el matrimonio, mientras que el hombre ocupaba el espacio público y productivo³⁸. Esta asignación de roles influía notablemente en la percepción de la creatividad femenina, ya que, incluso cuando

³⁴ Se convirtió en una ferviente defensora de estos pintores, promoviendo activamente la adquisición de sus obras entre sus contactos en su país de origen, lo que le otorgó reputación como *connaissanceuse* y consejera de importantes coleccionistas VVAA (2001). *Edgar Degas, Mary Cassatt, Berthe Morisot*. Madrid: Club Internacional del Libro, p. 77.

³⁵ Eisenman, S., 2001: p. 269.

³⁶ Jiménez-Blanco, M. D. & Mack, C. (2010). “Louisine Havemeyer, coleccionista por amor al arte”. En M. D. Jiménez-Blanco y C. Mack (Eds.). *Buscadores de belleza: historias de los grandes coleccionistas de arte*. Barcelona: Ariel, p. 101.

³⁷ Jiménez-Blanco y Mack, 2010: p. 100.

³⁸ Liaño Bascuñana, M. F. (2015). *Mary Cassatt y Los Espacios de la Feminidad* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Murcia, p. 255.

una mujer mostraba un compromiso serio con el arte, se esperaba que abandonara su carrera en beneficio del amor y la vida familiar³⁹. De esta forma, el ocio y el cuerpo femenino se definían en términos de servicio al placer masculino, consolidando una estructura social en la que el trabajo y la creatividad se asociaban primordialmente a los hombres⁴⁰.

Por otro lado, la representación de la mujer en el arte del siglo XIX estuvo marcada por el concepto de la “mirada masculina”. Aunque esta idea fue teorizada posteriormente por Laura Mulvey⁴¹, ya en aquella época se evidenciaba cómo el acto de mirar se consideraba una manifestación de poder, una prerrogativa que se atribuía casi exclusivamente a los hombres⁴². El espectador masculino se erigía como el portador de la autoridad visual, utilizando su mirada como instrumento para determinar el significado e interpretación de las imágenes, mientras que la imagen de la mujer se transformaba en un signo que perpetuaba la idea de dominio y posesión. De este modo, se reduce el cuerpo femenino a un medio a través del cual se ejercía control relegándolo a la posición de objeto pasivo limitado en su capacidad para apropiarse de su propia representación⁴³.

Las obras de la época reflejaban, además, la construcción de una feminidad idealizada en la que la perfección estética se imponía como norma ineludible. Bajo estos parámetros, el cuerpo femenino era configurado según un ideal rígido que negaba la diversidad y complejidad de la experiencia femenina, invitándola a encarnar una imagen perfecta, casi inalcanzable, que reforzaba un modelo visual uniforme y estandarizado⁴⁴.

A esto se suman las barreras estructurales que limitaban el desarrollo de las mujeres en el ámbito artístico. Las restricciones en el acceso a la formación se hacían evidentes, ya

³⁹ Nochlin, L. & Valverde, I. (Ed.) (2020). *Situar en la Historia. Mujeres, arte y sociedad*. Madrid: Akal, pp. 39-40.

⁴⁰ Nochlin, L. & Reilly, M. (2022). *Mujeres artistas*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 177-178.

⁴¹ La teoría de la “mirada masculina” (*male gaze*) fue formulada por Mulvey en su influyente ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), donde analiza cómo el cine clásico de Hollywood adopta una perspectiva visual masculina heterosexual. Sostiene que la cámara sitúa al espectador en una posición activa masculina, mientras reduce a las mujeres al papel de objeto pasivo de deseo. La autora subraya la importancia del espectador en el proceso de construcción de sentido, una idea que ha sido clave para la teoría cinematográfica y, especialmente, para los estudios feministas. Su aportación ha sido fundamental para entender cómo el lenguaje visual reproduce estructuras de poder patriarcales. Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, pp. 185-191.

⁴² Nochlin, L. (2001). “El arte y la cuestión de género en Cassatt y Eakins”. En Eisenman, S. et. Al. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, p. 278.

⁴³ Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, p. 12.

⁴⁴ Pollock, G., 2013: p. 146.

que instituciones como la École de Beaux-Arts prohibían su admisión hasta 1897, impidiéndoles estudiar anatomía y el desnudo, elementos fundamentales para la formación en pintura de historia, género de prestigio académico⁴⁵. Esta exclusión institucional las obligaba a orientarse hacia géneros considerados menores, como el retrato, la pintura de interiores o las escenas de costumbre, al mismo tiempo que limitaba sus oportunidades de exponer y comercializar sus obras en los Salones oficiales⁴⁶.

En este contexto de acceso restringido a la formación y el reconocimiento profesional, muchas mujeres artistas dependían del respaldo de mecenas y de vínculos con artistas influyentes como única vía para obtener cierta legitimidad. Esta relación de dependencia no solo limitaba su autonomía al condicionar su éxito a la aprobación masculina, sino que también reforzaba la imagen de la “dama pintora”, un modelo que exigía modestia y autosacrificio⁴⁷. Esta categoría imponía restricciones sobre su producción y conducta, confinándolas a géneros considerados apropiados y dificultando su profesionalización, ya que su arte debía ajustarse a los roles sociales y domésticos establecidos⁴⁸.

La valoración de la obra femenina estuvo marcada por prejuicios que deslegitimaban su creatividad y autonomía, y la segregación y la estratificación de géneros dentro del ámbito académico y profesional consolidaron la idea de que el genio artístico era una cualidad exclusivamente masculina. El concepto de “genio”⁴⁹, entendido como una cualidad excepcional reservada a los grandes maestros, se construyó en torno a modelos masculinos, lo que dificultó el reconocimiento del talento de las mujeres⁵⁰. Nochlin argumenta que la falta de grandes mujeres artistas no se debe a una carencia de talento o

⁴⁵ Pollock, G., 2013: pp. 99-100.

⁴⁶ Nochlin, L. & Valverde, I., 2020: pp. 35-36.

⁴⁷ Nochlin, L. & Valverde, I., 2020: p. 39.

⁴⁸ Pollock, G., 2013: pp. 58-59.

⁴⁹ El concepto de “genio” en la historia del arte adquirió gran relevancia durante el siglo XIX, al consolidarse como parte esencial de la imagen moderna del artista. Se entendía por genio a aquel individuo dotado de una creatividad extraordinaria y de una personalidad independiente, que actuaba guiado por sus propios principios, ajeno a las normas sociales convencionales. Aunque sus raíces pueden rastrearse hasta la Antigüedad clásica, la noción moderna de genio comenzó a tomar forma durante el Renacimiento, influyendo decisivamente en ello la obra de Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Florencia: Lorenzo Torrentino, 1550). Hernández, C. (2021). “La construcción de la figura del artista en el siglo XIX: mitos, imagen pública y género”. *Revista de historiografía*, nº 35, p. 135.

⁵⁰ Pollock, G., 2013: p. 14.

“genio”, sino a las circunstancias sociales que las han excluido de la producción artística en condiciones comparables⁵¹.

En este entramado de limitaciones, Berthe Morisot y Mary Cassatt emergen como dos figuras emblemáticas del Impresionismo que, pese a su innegable talento, se vieron forzadas a adecuar sus producciones artísticas a las restricciones impuestas por la sociedad. Ambas artistas se orientaron hacia la representación de espacios domésticos y actividades sociales delimitadas, lo que refleja la marcada división de roles de género y las barreras institucionales que condicionaban la proyección profesional de las mujeres.

2.2. Berthe Morisot

Berthe Marie Pauline Morisot nació en 1841 en Bourges en el seno de una familia acomodada perteneciente a la alta burguesía francesa. Su educación estuvo marcada por los valores tradicionales de su clase social, recibiendo una formación propia de las mujeres de su época centrada en las habilidades domésticas y artísticas consideradas apropiadas para su rol social, como el bordado, la música y el dibujo con una finalidad decorativa⁵².

A diferencia de otras artistas como Mary Cassatt, su acceso a una educación artística rigurosa fue inicialmente limitado, aunque su madre fomentó su formación pictórica mediante clases privadas, dado que las mujeres aún no podían acceder a la Escuela de Bellas Artes en París. Desde temprana edad, Berthe y su hermana Edma recibieron lecciones de pintura con diversos profesores, comenzando con Joseph-Benoît Guichard, discípulo de Ingres y Delacroix, quien reconoció su talento y las animó a desarrollar su estilo. Posteriormente, su formación se enriqueció gracias al contacto con Camille Corot, figura clave en su orientación hacia la pintura de paisajes⁵³. A través de él, las hermanas tuvieron la oportunidad de observar su técnica y copiar algunas de sus obras, lo que fortaleció su inclinación por la pintura al aire libre, característica que marcaría la producción artística de Morisot durante sus primeros años. Su educación se complementó con frecuentes visitas al Louvre, donde, mientras copiaba a los grandes maestros, tuvo la oportunidad de conocer a otros artistas, entre ellos Fantin-Latour, quien le presentó a Édouard Manet en 1867, estableciendo una relación crucial para su desarrollo artístico⁵⁴.

⁵¹ Nochlin, L. & Valverde, I., 2020: pp. 30-31.

⁵² VVAA, 2001: p. 84.

⁵³ Duret, T., 1922: p. 117.

⁵⁴ VVAA, 2001: pp. 85-87

El talento de Berthe Morisot fue reconocido desde sus primeras exposiciones en el Salón de París, donde, a diferencia de otros impresionistas que solían ser rechazados, sus obras fueron aceptadas con regularidad, aunque en ocasiones fueran colocadas en posiciones desfavorables. Sin embargo, su vinculación con el grupo impresionista fue consolidándose a lo largo de los años, especialmente a partir de la creación del grupo en 1873, del cual fue una de las figuras más activas⁵⁵. Su participación en las exposiciones impresionistas fue constante, destacando en la Segunda Exposición de 1876, donde presentó 17 piezas, solo superada en número por artistas como Monet y Degas⁵⁶.

A lo largo de los años, sus pinturas fueron evolucionando desde la representación de paisajes hacia escenas de interior y retratos femeninos, en parte debido a las limitaciones impuestas a las mujeres de su época, que restringían su acceso a ciertos espacios y temáticas, y también debido al nacimiento de su hija Julie en el año 1878. Su producción se distinguía por una aproximación más íntima y espontánea a la representación de la mujer y la vida cotidiana, alejándose de la sensualidad predominante en otras obras del movimiento. Durante la década de 1880, su obra adquirió mayor solidez, alejándose de la pintura exclusivamente al aire libre y retomando la práctica de trabajar con bocetos y estudios previos en su taller. A medida que se acercaba el final de su carrera, sus composiciones se volvieron más monumentales y con una mayor carga simbólica, si bien mantuvieron la esencia impresionista que la caracterizó desde sus inicios⁵⁷.

2.3. Mary Cassatt

Mary Stevenson Cassatt nació en Pittsburgh (Pennsylvania) un 22 de mayo de 1844 en el seno de una familia de clase alta, con su padre ejerciendo como banquero, lo que les permitió llevar una vida acomodada⁵⁸. La familia Cassatt tenía una inclinación por el arte y los viajes, tanto que pasaron varios años en Europa a partir de 1851 invirtiendo una parte significativa de su fortuna en la adquisición de obras de arte. Tras su regreso a los Estados Unidos, se establecieron en Filadelfia, una de las principales ciudades artísticas del país en ese momento. A lo largo de su vida, la familia de Cassatt fue un apoyo constante para su

⁵⁵ En la Primera Exposición Impresionista de 1874, su participación incluyó obras en diversas técnicas, como óleo, acuarela y pastel, reflejando su versatilidad artística Nochlin, L. & Reilly, M., 2022: p. 503.

⁵⁶ VVAA, 2001: p. 92.

⁵⁷ VVAA, 2001: p. 95.

⁵⁸ Nochlin, L., 2001: p. 270.

carrera, siendo crucial su consentimiento para que la artista viajara a Europa a seguir su formación como pintora⁵⁹.

Comenzó su formación en la Pennsylvania Academy of the Fine Arts pero, insatisfecha con la enseñanza académica, se dedicó a estudiar obras de grandes maestros en los museos, algo clave en un momento en el que las mujeres no podían realizar estudios ni copias de desnudos al natural. Cassatt viajará a Europa a finales de 1865 tras la Guerra Civil Norteamericana (1861-1865) para continuar su formación artística. Junto a su amiga Eliza Haldemann, estudió en el Louvre y exploró pequeñas colonias de artistas en los alrededores de París, aunque pronto se dio cuenta de que el ambiente artístico de la ciudad no favorecía a las mujeres como en Estados Unidos. En busca de nuevas experiencias, se trasladó a lugares como Courances, Barbizon y Villiers-le-Bel, donde comenzó a pintar paisajes bajo la influencia de artistas como Couture⁶⁰.

Tras la guerra franco-prusiana de 1870, regresó temporalmente a su país, pero en 1871 volvió a Europa, esta vez para establecerse definitivamente allí. En Italia estudió a Correggio y los primitivos italianos, y más tarde se trasladó a España, donde se sintió impactada por la obra de Velázquez. Tras un tiempo en Sevilla y Amberes, se mudó a Roma en 1873⁶¹.

En 1875 conoció a Edgar Degas, quien la invitó a unirse al movimiento impresionista⁶². Desde 1877, participó en varias exposiciones impresionistas, siendo clave, como hemos indicado, en la difusión de este estilo en los Estados Unidos⁶³. Su trabajo se destacó por el uso del pastel y la técnica de pintar al aire libre, capturando la vida moderna a través de temas como el teatro, la ópera y la vida burguesa. En 1891 realizó su primera exposición individual en la galería Du rand-Ruel, donde se hizo evidente su influencia del arte japonés. En 1893 recibió el encargo de un mural para la Exposición Mundial de Chicago, que destacó su enfoque en la representación de la mujer moderna. Finalmente, a causa de problemas de visión, dejaría de pintar en el año 1915⁶⁴.

⁵⁹ Nochlin, L. & Reilly, M., 2022: p. 495.

⁶⁰ VVAA, 2001: pp. 71-72

⁶¹ VVAA, 2001: pp. 73-75.

⁶² Nochlin, L. & Reilly, M., 2022: p. 496.

⁶³ Rosenblum, R. & Janson, J., 1992 : p. 453.

⁶⁴ VVAA, 2001: pp. 81-83.

Capítulo III. La representación de la maternidad y el espacio doméstico

La representación de la maternidad y del espacio doméstico en el arte de Morisot y Cassatt se inscribe en un contexto en el que los roles sociales han relegado a la mujer a la esfera privada. Paralelamente, en las sociedades patriarcales, la presencia femenina se restringía a espacios específicos del hogar, como la cocina, el dormitorio o la sala de estar, lo que evidenciaba una limitación en su autonomía y una constante invasión de estos ámbitos por otros miembros del grupo familiar⁶⁵.

En este contexto, también debe entenderse por qué ambas artistas centraron su obra en la vida doméstica y en escenas de maternidad, en lugar de abordar otros temas más típicos del Impresionismo como los paisajes urbanos o la vida moderna en la gran ciudad. Para una mujer de clase burguesa, no era socialmente aceptable acudir sola a un café, a un espectáculo o moverse con libertad por los espacios públicos que, en muchos casos, eran considerados inadecuados para su presencia. Así, la ciudad, aunque moderna y dinámica, se convertía en un escenario vedado para la mujer artista, lo que condicionó profundamente su acceso a determinados motivos y espacios de creación⁶⁶.

En este marco, las obras de estas dos artistas se configuran como un medio para reivindicar la identidad femenina⁶⁷. A su vez, la condición femenina se manifiesta a través de una dualidad interna: la necesidad de adherirse a las convenciones sociales, mientras se emprende una introspección para rescatar una identidad constantemente negada por una sociedad patriarcal. En este sentido, las representaciones que plasman la intimidad del hogar y la experiencia femenina se erigen como testimonios visuales del esfuerzo por recuperar y reconstruir una identidad amenazada, evidenciando tanto la dimensión afectiva como la espacial del ámbito doméstico⁶⁸.

Este capítulo explorará cómo, a través de su mirada artística, Morisot y Cassatt reinterpretan y resignifican la maternidad y los espacios domésticos no solo como entornos cotidianos, sino como lugares cargados de significado, donde se revelan las complejidades de la experiencia femenina y se subraya la riqueza emocional y simbólica de lo íntimo.

⁶⁵ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 169.

⁶⁶ VVAA, 2001: p. 68.

⁶⁷ Ante un entorno social que relegaba a la mujer a un rol exclusivamente doméstico, el hogar se transformaba en el único espacio disponible para explorar y afirmar la individualidad, constituyéndose en el núcleo para la construcción de una identidad propia y en la búsqueda de autorrealización.

⁶⁸ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 119.

3.1. Maternidad

3.1.1. Definición y evolución del concepto de maternidad

La maternidad, lejos de ser una realidad inmutable y exclusivamente biológica, ha sido históricamente una construcción compleja y cambiante, moldeada por las condiciones sociales, ideológicas y religiosas de cada época. No existe una definición universal del concepto, sino múltiples formas de entenderlo que han evolucionado con el tiempo y que responden a los valores dominantes de cada contexto histórico⁶⁹.

En las primeras etapas de la civilización, la maternidad se asociaba estrechamente con la fertilidad y el acto de dar vida. Las representaciones femeninas del Paleolítico, como las denominadas Venus –la más conocida es la *Venus de Willendorf* (ca. 28.000-25.000 a. C.) (Fig. 1)–, evidencian una veneración hacia el cuerpo materno, percibido como fuente de creación, protección y alimento. Este vínculo con la tierra y la abundancia agrícola otorgaba a la madre un carácter casi sagrado⁷⁰. En la Antigüedad Clásica, aunque no existía un término específico para “maternidad” en griego o en latín, el papel de la madre era central en el tejido simbólico y social, especialmente en las sociedades rurales, donde su función nutritiva y reproductiva era esencial para la supervivencia del grupo⁷¹. Durante la Edad Media, el discurso en torno a la maternidad se centró fundamentalmente en sus aspectos fisiológicos: gestar, parir y amamantar. La madre se entendía como un cuerpo funcional cuya utilidad residía en garantizar la continuidad del linaje y de la comunidad⁷². Este enfoque fue reforzado por la doctrina cristiana que espiritualizó la figura de la Virgen María, exaltando su pureza y abnegación⁷³. Un ejemplo de esta representación idealizada la encontramos en la *Maestà de Ognissanti* (ca. 1310) de Giotto (Fig. 2).

Es a partir del siglo XVIII, con la llegada de la Ilustración y el pensamiento rousseaniano, cuando comienza a configurarse una nueva imagen de la maternidad: aquella que exalta el amor materno como pilar de la educación y garante de la moral social.

⁶⁹ Palomar Vereá, C. (2005). “Maternidad: historia y cultura”, *La Ventana, Revista de Estudios de Género*, vol. 3, nº 22, p. 36.

⁷⁰ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 190.

⁷¹ Palomar Vereá, 2005: p. 40.

⁷² Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 192.

⁷³ La imagen de la Virgen con el Niño –protagonista indiscutible del arte cristiano occidental durante siglos– no representaba una escena íntima o emocional, sino una maternidad sublimada, marcada por la distancia emocional y la reverencia hacia el hijo como encarnación del orden patriarcal. Cela, A., Garrigues, C., & Villaverde, A. (Eds.) (2023). *Maestras* (Catálogo de Exposición). Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, p. 34.

Rousseau concibe a la madre como el centro afectivo de la familia, subordinada al padre, pero reconocida por su papel emocional y formativo⁷⁴. En esta línea, la ideología burguesa del siglo XIX consolida una estructura de “esferas separadas”: el hombre pertenece al ámbito público y racional, mientras que la mujer, en su rol de madre y esposa, queda relegada al hogar, portadora de los valores afectivos y morales⁷⁵.

El arte también refleja esta evolución. Si bien durante siglos predominó una representación simbólica y espiritualizada de la maternidad, ya en el siglo XVIII —entre el Rococó y la pintura de la sensibilidad ilustrada— comienza a emerger una iconografía más emocional y doméstica, donde la gracia y la ternura ocupan un lugar central, algo que podemos observar en la obra *Madame Vigée-Le Brun con su hija Julie* (1789) (Fig. 3), que retrata a la artista con su hija. En el siglo XIX este modelo se consolida en retratos íntimos realizados por mujeres artistas quienes, desde su experiencia, ofrecen una visión más veraz, cotidiana y emocional de la maternidad⁷⁶.

En paralelo, algunos artistas varones también contribuyeron a consolidar los ideales de género asociados a la maternidad y el rol femenino. Un ejemplo paradigmático es el tríptico *Woman's Mission* (1862-1863) de George Elgar Hicks (Figs. 4, 5 y 6), expuesto en la Royal Academy de Londres. Esta serie de tres pinturas presenta a una misma figura femenina acompañando al varón a lo largo de su vida —como madre, esposa e hija—, simbolizando los principales papeles sociales que se esperaba de las mujeres en la época. Hicks no solo refleja la sensibilidad victoriana hacia el entorno doméstico, sino que refuerza visualmente el modelo patriarcal que identifica a la mujer en función de su entrega a los demás, negándole agencia propia fuera del núcleo familiar. Este tipo de representación, lejos de cuestionar los roles tradicionales, los reafirma como norma estética y moral⁷⁷.

Sin embargo, la revolución simbólica más significativa tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX, cuando algunas pintoras comienzan a representar la maternidad desde una perspectiva consciente y ajena al discurso patriarcal. Estas representaciones ya no

⁷⁴ Palomar Vereá, 2005: p. 41.

⁷⁵ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 194.

⁷⁶ Cela, A., Garrigues, C., & Villaverde, A., 2023: p. 34.

⁷⁷ Smaling Wood, K. (2014). “George Elgar Hicks’s *Woman's Mission* and the Apotheosis of the Domestic”, *Tate Papers*, nº 22. Recuperado el 6 de abril de 2025, de: [enlace](#):

responden al ideal normativo de la “buena madre”, sino que reivindican la experiencia materna como una vivencia propia, rica en matices emocionales, físicos y simbólicos⁷⁸.

Este recorrido evidencia que la maternidad no puede reducirse a una condición biológica o a un mandato social, sino que se configura como un espacio de conflicto, simbolismo y poder, en el que convergen discursos religiosos, políticos y afectivos. Comprender esta evolución permite abordar las obras de Morisot y Cassatt desde una perspectiva crítica, reconociendo cómo sus representaciones escapan del modelo tradicional y abren paso a una nueva visión más íntima, auténtica y subjetiva de la experiencia materna.

3.1.2. Primeras aproximaciones al tema maternal

La representación de la maternidad como experiencia íntima y cotidiana aparece tempranamente en la obra de Morisot y Cassatt. Ambas artistas, condicionadas por su género, encontraron en esta temática no solo un motivo estético, sino también un medio para inscribirse en la historia del arte desde una posición activa. Frente a una tradición artística dominada por varones y centrada en representaciones idealizadas o distantes de la maternidad, sus obras construyen un imaginario alternativo, más humano, sensible y veraz. Como señala Nochlin, situar a las mujeres en la historia del arte implica también analizar cómo sus condiciones de producción y los temas accesibles a ellas afectaron no solo su obra, sino su recepción y valoración crítica⁷⁹.

En *La cuna* (1872) (Fig. 7), Morisot representa a su hermana Edma velando el sueño de su hija Blanche. Se trata de la primera aparición del tema maternal en su obra y, como tal, condensa ya muchas de las claves que luego desarrollará: la observación silenciosa, el recogimiento y una sensibilidad casi suspendida en el tiempo. La diagonal que conforman los brazos doblados de madre e hija, junto con la inclinación de la cabeza y el gesto de correr el visillo, refuerzan el vínculo íntimo que se genera entre ambas figuras y al mismo tiempo excluye al espectador, subrayando el carácter privado de la escena⁸⁰.

Por su parte, Mary Cassatt se aproxima a la maternidad desde una vertiente más activa, centrada en el gesto cotidiano del cuidado. En *Madre a punto de lavar a su niño*

⁷⁸ Cela, A., Garrigues, C., & Villaverde, A., 2023: p. 34.

⁷⁹ Nochlin, L. y Valverde, I., 2020: pp. 32-33.

⁸⁰ Musée D’Orsay (2025). *Le Berceau*. Recuperado el 22 de abril de 2025, de: [enlace](#).

dormido (1880) (Fig. 8), la madre se inclina para atender al cuerpo dormido de su hijo, en una escena que destila ternura, pero también esfuerzo físico y dedicación⁸¹. A diferencia de Morisot, cuya escena transmite una temporalidad suspendida y contemplativa, Cassatt opta por capturar el instante del acto en sí, insertando la maternidad dentro de una narrativa de acción y compromiso físico⁸².

Ambas artistas construyen, así, una visión matizada y profundamente innovadora del tema maternal: lo elevan desde lo privado sin despojarlo de su intimidad, lo observan con respeto y lo transforman en un motivo digno de la pintura moderna. Frente a la mirada externa y muchas veces idealizada de la maternidad en la tradición pictórica, Cassatt y Morisot ofrecen una experiencia vivida, que no se limita al símbolo, sino que revaloriza el gesto, el cuerpo y el vínculo.

3.1.3. Entre lo propio y lo ajeno: la figura de la nodriza

En contraste con la intimidad afectiva del vínculo maternal biológico, las representaciones pictóricas de la nodriza introducen una dimensión más compleja, en la que confluyen cuestiones de clase, trabajo y maternidad delegada⁸³. Las clases medias y altas, cada vez más inclinadas a delegar el cuidado infantil, veían en estas *nourrices* o *secondes mères* una solución conveniente, incorporándolas a sus hogares como parte del servicio doméstico. Esta práctica, regulada por criterios médicos, morales y sociales, generó un sistema que transformaba un acto tradicionalmente afectivo en una transacción laboral⁸⁴.

Morisot aborda de forma directa la complejidad social de la maternidad delegada en *El ama de cría y Julie* (1879) (Fig. 9), una obra que, más allá de su audaz simplicidad formal, rompe con las convenciones del género y expone una escena cargada de tensiones. La representación de una mujer amamantando a la hija de la artista no responde al ideal de ternura naturalizado por la tradición pictórica, sino a una relación contractual entre dos

⁸¹ La pintura formó parte de la sexta exposición impresionista de 1881, donde Cassatt presentó varias escenas similares, consolidando un lenguaje propio que convertía el acto maternal en un tema de observación constante y de dignidad plástica.

⁸² Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 217.

⁸³ La figura de la nodriza se consolidó en el siglo XIX como parte de una economía del cuidado cada vez más profesionalizada. Muchas mujeres de clase trabajadora, ante la necesidad económica, ingresaban en esta industria dedicada a la lactancia por encargo, abandonando a sus propios hijos para alimentar a los de otras.

⁸⁴ Pfeiffer, I. & Hollein, M. (Eds.) (2008). *Women Impressionists* (Catálogo de exposición). Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern: Hatje Cantz, p. 46.

mujeres de distinta clase. Morisot introduce esta escena de trabajo femenino en el entorno doméstico, desestabilizando el imaginario de la maternidad como esfera exclusivamente íntima y natural. El cuerpo infantil se convierte en el punto de contacto —y también de tensión— entre ambas mujeres, revelando tanto la función reproductiva como la productiva de sus roles⁸⁵.

Por su parte, Cassatt propone otra mirada en *Niños en un jardín – La nodriza* (1878) (Fig. 10), donde la figura de la nodriza aparece integrada en un entorno burgués de recreo. Reconocible por su cofia y delantal, esta mujer no es retratada en el acto de alimentar, sino de vigilar: una presencia silenciosa que encarna el trabajo invisible que sostiene la vida doméstica. Lejos de cualquier gesto afectivo, la escena señala la creciente disociación entre maternidad y cuidado directo, convertidos en actividades delegables y asociadas al trabajo femenino asalariado. La maternidad, en este contexto, no se pierde, sino que se redefine como función social delegada, reforzando los mecanismos de distinción de clase⁸⁶.

En comparación, el tratamiento del mismo tema por parte de José de Frappa en *Una oficina de niñera* (1880) (Fig. 11) introduce una visión radicalmente distinta⁸⁷. Frente a la mirada subjetiva y empática de Morisot o Cassatt, Frappa presenta una imagen objetivadora, en la que el cuerpo femenino es examinado y validado para su ingreso en el mercado laboral⁸⁸. Mientras las artistas impresionistas sitúan a la nodriza en un marco afectivo, aunque mediado por la economía, Frappa la reduce a una figura disponible, evaluable y funcional⁸⁹.

De este modo, la representación de la nodriza en la pintura del siglo XIX revela diferencias fundamentales no solo en el enfoque artístico, sino también en la mirada que construye la escena. Mientras que Morisot y Cassatt, desde su condición de mujeres inmersas en estas dinámicas, cuestionan la maternidad idealizada y visibilizan la complejidad afectiva, material y política de esta figura clave del sistema social

⁸⁵ Al representarlo como madre y como pintora, Morisot plantea una doble identificación: con la mujer que cede a su hija y con la que la alimenta. Ambas reivindican una forma de maternidad activa, placentera pero también productiva, atravesada por la desigualdad. Nochlin, L. y Reilly, M., 2022: pp. 24-26.

⁸⁶ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 217.

⁸⁷ La escena muestra el momento previo a la contratación, con la futura nodriza sometida a una revisión médica ante figuras masculinas como el médico, el marido o la suegra.

⁸⁸ El espacio, desprovisto de intimidad, legitima la escena como un acto burocrático bajo el control de las instituciones patriarcales.

⁸⁹ Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: pp. 52-53.

decimonónico, la mirada masculina reafirma el control sobre los cuerpos femeninos y reproduce los roles tradicionales que sostienen la estructura patriarcal.

3.1.4. *El vínculo materno-filial*

La representación del vínculo materno-filial en la obra de Berthe Morisot y Mary Cassatt revela una profunda conexión emocional entre madre e hijo, retratada en escenas cotidianas que reflejan tanto la intimidad del hogar como la importancia de la maternidad. En ambas artistas, la maternidad es más que una simple función biológica: es un tema que explora la emocionalidad, la relación entre los géneros y las expectativas sociales de la época.

En la obra *Retrato de Madame Boursier y su hija* (1873) (Fig. 12), Morisot captura a su prima y a su hija en un momento social dentro de un interior elegante, una escena que refleja la vida burguesa y urbana de la clase alta parisina. La madre, vestida a la moda, y su hija, con una chaqueta adornada con cintas, se presentan en una habitación cuidadosamente decorada, destacando la interacción visual y emocional entre ambas figuras⁹⁰. Otro caso representativo lo encontramos en *La hermana de la artista con su hija Jeanne* (1872) (Fig. 13), donde se muestra a Edma, la hermana de la artista, junto a su hija Jeanne. La escena refleja el vínculo protector entre madre e hija, de manera que Morisot enfatiza el papel de la madre como guía y protectora.

Por su parte, Cassatt aborda la maternidad desde una perspectiva aún más íntima y emocional en varias de sus obras más destacadas. *Desayuno en la cama* (1897) (Fig. 14) muestra a una madre recostada en la cama con su hija en brazos. La escena está cargada de ternura, pero también de una distancia emocional evidente. La madre sostiene con firmeza a la niña, quien parece absorta en la habitación que la rodea, mientras que la figura materna observa con atención⁹¹. En la misma línea, destacan *Madre joven amamantando a su hijo* (1890-1891) (Fig. 15), donde Cassatt captura un momento de absoluta intimidad, donde la

⁹⁰ El uso de pinceladas rápidas, que no buscan una mezcla suave de los tonos, subraya la materialidad de la pintura misma y la relación directa entre la artista y sus sujetos. La mirada que las dos comparten, mientras posan para la artista, introduce un lazo visual que, aunque no explícitamente afectivo, nos habla de la conexión entre madre e hija a través de la mirada y la representación pictórica. Brooklyn Museum – Museo Brooklyn (s.f.). *Portrait of Mme Boursier and Her Daughter*. Recuperado el 22 de abril de 2025, de: [enlace](#).

⁹¹ La contraposición entre las líneas rectas de la cama y las diagonales suaves de la figura de la madre refuerza la interacción entre ambas, y la figura de la niña refleja dependencia, mientras que la de la madre está impregnada de una serenidad madura que ofrece estabilidad emocional. Cela, A., Garrigues, C., & Villaverde, A., 2023 : p. 34.

conexión entre madre e hijo trasciende el acto físico de la lactancia y se convierte en un símbolo de la profunda unión emocional⁹²; o *La caricia* (1902) (Fig. 16), que se distingue por la delicada ternura entre madre e hijo al darle un beso que la niña da a su madre⁹³.

A través de sus diferentes enfoques, ambas artistas logran mostrar a la madre no solo como cuidadora, sino como una figura compleja que integra tanto afecto como autonomía.

3.1.5. Cotidianidad materna: actividades compartidas

En el arte del siglo XIX, la imagen de la madre solía asociarse a una figura abnegada, totalmente volcada en el cuidado de sus hijos. Sin embargo, tanto Berthe Morisot como Mary Cassatt ofrecieron una visión más matizada y realista del día a día materno, donde el afecto no excluye la autonomía, ni la ternura anula la actividad. Lejos de idealizar la maternidad como un estado pasivo, estas artistas mostraron a mujeres que, incluso en los momentos compartidos con sus hijos, mantienen su individualidad⁹⁴.

En *La hija de la artista, Julie, con su niñera* (ca. 1884) (Fig. 17), Morisot representa a su hija Julie observando con atención a la niñera mientras cose. Ambas están absortas en el acto de la aguja entrando en la tela, un gesto que evoca el propio proceso pictórico. La escena, encerrada en un encuadre íntimo, potencia la dimensión emocional del momento y realza la actividad femenina como una forma de producción simbólica y material⁹⁵.

Por su parte, Cassatt ofrece una imagen distinta en *Madre joven cosiendo* (1900) (Fig. 18), donde la figura materna, absorta en su labor, acoge con naturalidad a su hija pequeña que se recuesta sobre su regazo. Esta acción simultánea —coser y cuidar— se convierte en símbolo de una maternidad integrada, activa y sin dramatismos⁹⁶. La niña, cómoda y segura, no interrumpe, sino que forma parte de ese momento compartido⁹⁷.

⁹² Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 227.

⁹³ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: pp. 234-235.

⁹⁴ Ya sea cosiendo, leyendo o simplemente ocupadas en sus pensamientos, las madres representadas en sus obras habitan un espacio de acción propia dentro del entorno doméstico, sin que esto suponga una ruptura del lazo afectivo con sus criaturas.

⁹⁵ Minneapolis Institute of Art (s.f.). *The Artist's Daughter, Julie, with her Nanny*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: [enlace](#).

⁹⁶ Según Louisine Havemeyer, coleccionista cercana a Cassatt, lo que transmite la escena es la autenticidad del vínculo: la madre simplemente se ajusta sin dejar de coser, aceptando la presencia de su hija como parte del todo.

⁹⁷ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 236; The Metropolitan Museum of Art (s.f.). *Young Mother Sewing*. Recuperado el 24 de abril de 2025, de: [enlace](#).

Ambas obras constituyen enfoques alternativos de la maternidad que se alejan de la visión idealizada o decorativa para situarse en el terreno de lo concreto y lo afectivo: Morisot destaca la mirada y la observación entre mujer y niña como formas de transmisión; y Cassatt pone en primer plano la capacidad de la madre para equilibrar el cuidado con el trabajo. A través de estas escenas, ambas artistas reivindican una maternidad activa, compleja y real.

3.1.6. *El baño infantil como rito de cuidado cotidiano*

A finales del siglo XIX, la higiene personal experimentó cambios significativos, especialmente con la incorporación del baño como un ritual cotidiano. La preocupación por la limpieza corporal y el cuidado personal fue un tema recurrente en la pintura de la época. Tanto en el arte francés como en el de otros países, la representación del baño infantil o del cuidado personal femenino se convirtió en un medio para explorar la intimidad y las relaciones humanas. La ausencia de escenas de baño infantil en la obra de Morisot, a diferencia de la recurrencia de este tema en Cassatt, responde a diferentes enfoques temáticos. Mientras Cassatt se centra en la relación madre-hijo y utiliza el baño como un medio para explorar la cercanía emocional y el cuidado físico, Morisot, a pesar de ser madre, prefiere representar momentos de introspección y cuidado personal de las mujeres, a menudo en soledad. Morisot se aleja de los temas maternos explícitos, enfocándose más en la subjetividad femenina y en las emociones individuales, mientras que Cassatt muestra el baño como un espacio compartido de conexión familiar⁹⁸.

En cuanto al análisis de las obras de Cassatt, en *El baño del niño* (1893) (Fig. 19), presenta una escena de íntima cercanía entre madre e hijo, donde el contacto físico y emocional es el punto central⁹⁹. Este enfoque destaca la maternidad activa y el cuidado físico, más allá de la simple representación de una escena cotidiana¹⁰⁰. *El baño* (1890-91) (Fig. 20), influenciado por el arte japonés, también aborda el tema de la maternidad con un enfoque visual similar, pero esta vez centrado en la madre y la hija dentro de la bañera¹⁰¹.

⁹⁸ El baño íntimo de Morisot, como acto de introspección y cuidado personal, será abordado más a fondo en el apartado “*La intimidad femenina: el hogar como refugio psicológico*” (véase páginas 33-34).

⁹⁹ El agua no solo es un elemento cotidiano, sino también un medio para explorar la sensualidad y la vulnerabilidad del cuerpo infantil, en un espacio donde madre e hijo comparten un vínculo físico y afectivo.

¹⁰⁰ Art Institute Chicago (s.f.). *The Child's Bath*. Recuperado el 22 de abril de 2025, de: [enlace](#).

¹⁰¹ The Metropolitan Museum of Art (s.f.). *The Bath*. Recuperado el 23 de abril de 2025, de: [enlace](#).

En conclusión, el baño infantil en la obra de Mary Cassatt no solo refleja la intimidad y el cuidado maternal, sino que también se convierte en un espacio simbólico de conexión emocional entre madre e hijo. Mientras tanto, la ausencia de escenas de baño infantil en la obra de Morisot responde a su enfoque en la subjetividad femenina y la introspección, destacando la independencia y los momentos de reflexión personal de las mujeres. Así, ambas artistas exploran de manera diferente la noción de intimidad y cuidado, adaptándola a sus propios intereses y contextos sociales.

3.1.7. Escenarios exteriores y su relación con lo maternal

A finales de la década de 1870 y en los primeros años del siglo XX, Morisot y Cassatt trasladan su mirada sobre la maternidad al espacio exterior, situando al dúo madre-hijo más allá de las paredes del hogar y mostrándolo en contextos públicos o semipúblicos.

En *Bajo las lilas en Maurecourt* (1874) (Fig. 21), Morisot pinta a su hermana Edma junto a sus hijas Jeanne y Blanche bajo un manto de flores lilas, en un jardín de Maurecourt. La artista aprovecha la luz filtrada por el follaje para destacar la complicidad y la atención recíproca entre la madre y las niñas, mientras el paisaje sirve de trasfondo sereno. La pincelada suelta, típica del impresionismo, captura el instante efímero de una tarde al aire libre y reafirma que la maternidad —su cuidado, su enseñanza y su afecto— puede vivirse fuera del interior doméstico, en comunión con la naturaleza y el paso del tiempo.

Mary Cassatt, por su parte, explora el vínculo maternal en un marco urbano y moderno con el grabado a color *En el ómnibus* (1890-91) (Fig. 22). Esta estampa muestra a una madre vestida con elegancia, sentada junto a su hija pequeña y una nodriza, aisladas del ajetreo del vehículo público mientras cruzan un puente parisino. El procedimiento técnico —punta seca y aguatinta en color— y la influencia de los grabados japoneses aplanan el espacio y simplifican las formas, pero no eluden la intensidad del lazo afectivo: la madre sostiene con suavidad a la niña, creando un refugio íntimo en medio de la ciudad¹⁰².

En ambas obras, el exterior deja de ser un escenario meramente anecdótico para convertirse en un espacio de afirmación de la maternidad. Morisot recupera la naturaleza y sus matices lumínicos como espejo de la ternura familiar; y, por su parte, Cassatt,

¹⁰² The Metropolitan Museum of Art (s.f.). *In the Omnibus*. Recuperado el 24 de abril de 2025, de: [enlace](#).

recupera el espacio público —incluso el transporte colectivo— como lugar legítimo para el cuidado y la intimidad materna. Con ello, ambas artistas despliegan nuevas cartografías de la maternidad, donde el vínculo con los hijos trasciende el hogar y se expande al mundo que las rodea.

3.1.8. *Presencia y ausencia paterna*

A finales del siglo XIX, la maternidad dominaba la iconografía femenina, mientras que la figura paterna quedaba relegada a retratos formales o al ámbito público. Sin embargo, Berthe Morisot y Mary Cassatt aprovecharon escenas familiares para recuperar la presencia del padre, ya sea como participante activo o como contrapunto a la dinámica materna. De este modo, ambas artistas ponen de relieve no solo la relación afectiva entre padre e hijo, sino también las expectativas sociales en torno a la paternidad.

En *Eugène Manet y su hija en el jardín de Bougival* (1883) (Fig. 23), Morisot representa a su esposo jugando con su hija Julie alrededor de una mesa de jardín. Frente a la normatividad de retratar a la madre con el niño, aquí el padre asume un rol cuidadosamente pintado: su postura, casi inclinada hacia la niña, y la serenidad del gesto subrayan un vínculo de protección y complicidad. Morisot, al pintar a Eugène en un entorno doméstico, subvierte la tradición impresionista masculina que solía excluir al hombre de la esfera íntima y otorga visibilidad a la paternidad como un espacio de afecto¹⁰³.

Cassatt, por su parte, aborda el tema en *Alexander J. Cassatt y su hijo Robert Kelso Cassatt* (1884) (Fig. 24), un retrato que surgió cuando su hermano Aleck visitó París con su familia. La artista sitúa a padre e hijo muy cerca, casi fundidos en una sola figura: el brazo de Robert rodea el hombro de su padre, sus cabezas y rasgos se superponen, y sus ropas oscuras se yuxtaponen al fondo claro. La técnica del recorte —que elimina parte de las piernas— y el uso deliberado de contrastes de color refuerzan la idea de unidad y cercanía, al tiempo que Cassatt destaca la paternidad como un acto de cuidado sensible, difícil de ver en el arte de la época¹⁰⁴.

¹⁰³ Musée Marmottan Monet (2022). *Eugène Manet & His Daughter in the Garden at Bougival by Morisot*. World History Encyclopedia. Recuperado el 22 de abril de 2025, de: [enlace](#)

¹⁰⁴ Philadelphia Museum of Art (s.f.). *Portrait of Alexander J. Cassatt and His Son Robert Kelso Cassatt*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: [enlace](#)

Así, Morisot y Cassatt reinventan la presencia paterna: la primera lo integra directamente en el juego y la intimidad; la segunda lo retrata como figura afectiva y lo ubica en el tejido narrativo de la vida cotidiana. Ambas contribuyen a una representación más completa de la familia decimonónica, cuestionando la invisibilidad tradicional de los padres y proponiendo nuevos modelos de la paternidad en la pintura moderna.

3.2. Espacio doméstico

3.2.1. Definición y evolución del concepto de espacio doméstico

El espacio doméstico ha sido un tema recurrente en el arte, cuya interpretación varía según el contexto cultural, social e ideológico de cada época. A través de los siglos, la representación de la mujer en el hogar ha reflejado su rol, ya sea subordinado o de influencia, mostrando cómo los cambios políticos, económicos y sociales han moldeado la percepción de la feminidad en el arte.

En la Edad Media y el Renacimiento, las representaciones femeninas en espacios privados eran mayormente simbólicas o religiosas. Un ejemplo claro de ello es *La Anunciación* (1425-1426) (Fig. 25) de Fra Angelico, donde la figura de la Virgen María se encuentra en un espacio cerradamente sagrado, un hogar que simboliza la pureza y la divinidad más que la cotidianidad. Esta representación, aunque situada en el espacio doméstico, resalta la separación entre lo privado y lo público, sin abordar la experiencia de la mujer en términos humanos o cotidianos¹⁰⁵.

En el Barroco, la representación femenina en el hogar era generalmente vinculada a la virtud y la moral, representando a la mujer como un ser idealizado cuya presencia en el espacio doméstico estaba relacionada principalmente con la maternidad o las tareas relacionadas con la familia. Ejemplo de esto son *La lechera* (c. 1660) (Fig. 26) y *La encajera* (c. 1669–70) (Fig. 27), obras donde Johannes Vermeer extrae la belleza de lo cotidiano, pero también presenta a la mujer como una figura activa en su trabajo, aunque en un rol de servicio y sumisión dentro de la estructura social de la época¹⁰⁶. Ya en el siglo XVIII, el espacio doméstico empieza a ser representado con una mayor carga de realismo

¹⁰⁵ Museo del Prado (s.f.). *La Anunciación*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: [enlace](#).

¹⁰⁶ Vermeer logra convertir esta sencilla actividad cotidiana en el tema central de su pintura, capturando la tranquilidad del momento y la impresionante calidad de la luz que ilumina la escena. Rijksmuseum (s.f.). *The Milkmaid*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: [enlace](#); Musée du Louvre (s.f.). *La Dentellière*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: [enlace](#).

y detalle. Un ejemplo de esta evolución es *La lavandera* (1733) (Fig. 28), de Jean-Baptiste Chardin, que representa a una mujer trabajando en una tarea doméstica diaria: el lavado de ropa. La obra refleja cómo, en el siglo XVIII, se empezaba a valorar el trabajo doméstico de una manera más realista y humana, sin idealizarlo ni reducirlo a un simple simbolismo religioso o moral¹⁰⁷.

Con el siglo XIX, la representación del espacio doméstico se vuelve más compleja, especialmente en las obras de artistas como Edgar Degas, quien en *Mujer peinándose el cabello* (1886-88) (Fig. 29) introduce un punto de vista voyeurista y, a menudo, distorsiona la intimidad de las mujeres al mostrar su vida privada desde una perspectiva externa¹⁰⁸. Es en este contexto cuando las pintoras impresionistas como Morisot y Cassatt aportan una nueva mirada. A través de su propia experiencia como mujeres reinterpretan el espacio doméstico no solo como un lugar de trabajo o maternidad, sino como un terreno legítimo para la exploración estética y emocional.

3.2.2. *El hogar en funcionamiento: escenas de trabajo cotidiano*

Dentro del espacio doméstico, la representación de las labores cotidianas ha sido, a lo largo de la historia del arte, un recurso clave para explorar no solo el entorno material y visual del hogar, sino también las complejas relaciones de género, poder y clase que lo configuran. Estas escenas, en apariencia triviales, revelan con frecuencia estructuras sociales profundamente arraigadas, así como la forma en que las mujeres han sido ubicadas, observadas y construidas dentro de dicho espacio, ya sea como figuras subordinadas, cuidadoras o trabajadoras invisibles.

Morisot, a través algunas de sus obras, ofrece una mirada penetrante a las dinámicas del trabajo femenino dentro del hogar burgués. En este sentido, en su obra *En el comedor* (1886) (Fig. 30)¹⁰⁹, pese al carácter aparentemente intrascendente de la acción representada

¹⁰⁷ La mujer en *La lavandera* aparece en un momento cotidiano, realizando una tarea que, aunque repetitiva, forma parte esencial de la vida doméstica, y su representación refleja la interrelación entre el trabajo manual y el espacio de la casa como un lugar de actividad y orden. National Museum Estocolm (s.f.). *The Washerwoman*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: [enlace](#).

¹⁰⁸ The Metropolitan Museum of Art (s.f.). *Woman Having Her Hair Combed*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: [enlace](#). En estas obras, el hogar sigue siendo un lugar de observación y control, donde la mujer es objeto de la mirada masculina, un tema recurrente en las representaciones del cuerpo femenino en la modernidad.

¹⁰⁹ Donde se representa a una joven, probablemente una criada, se sitúa en el interior de una estancia doméstica bien equipada: su postura, la serenidad de su expresión y el modo en que la luz inunda la escena confieren una dignidad escultórica a su figura.

—quizás sosteniendo un cuenco o simplemente esperando—, Morisot eleva el valor del instante cotidiano, capturando la tensión entre el rol servicial de la mujer y su individualidad silente¹¹⁰. Por su parte, en *La pequeña sirvienta* (1886) (Fig. 31), la artista vuelve a retratar a una figura femenina subordinada, esta vez más joven, inmersa en sus quehaceres, revelando con ello no solo una estructura de clases, sino también la temprana incorporación de las niñas al trabajo doméstico.

En contraposición a este enfoque, Cassatt no representa el trabajo doméstico desde una perspectiva estructural o laboral. Su interés¹¹¹, se centra en la dimensión afectiva del hogar, entendida como el espacio donde se construyen los vínculos entre madres e hijos. Aunque ciertas obras, como *Madre joven cosiendo* (1900) (Fig. 18), podrían sugerir una actividad doméstica —en este caso, la costura—, la atención de Cassatt se dirige hacia la relación emocional entre la madre y la hija¹¹².

Frente a las criadas de Morisot, figuras que ocupan un rol definido dentro de la jerarquía social, las mujeres de Cassatt encarnan una feminidad centrada en el cuidado, alejada de toda representación explícita de trabajo productivo o servicial. Así, mientras Morisot introduce el tema del trabajo doméstico como una realidad visible e incluso crítica dentro del espacio burgués, Cassatt transforma ese mismo entorno en escenario del afecto, donde las acciones se subordinan a lo emocional.

3.2.3. *Intimidades del descanso: el ocio en el ámbito doméstico*

En muchas de las obras de Morisot y Cassatt el espacio doméstico no se limita a ser un simple telón de fondo para escenas de maternidad o labores cotidianas, sino que se convierte en un escenario privilegiado para representar momentos de recogimiento, reposo y ocio. Estas representaciones, lejos de ser inocentes o neutrales, constituyen una vía de exploración de la identidad femenina y de los ritmos propios de una cotidianidad marcada por lo íntimo. La aparente inacción de sus protagonistas —descansando, leyendo o simplemente pensando— se revela como profundamente significativa, pues ofrece una alternativa visual a los modelos tradicionales de representación de la mujer, más ligados al espectáculo o la idealización.

¹¹⁰ National Gallery of Art (s.f.). *In the Dining Room*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: [enlace](#)

¹¹¹ Como se ha abordado en el apartado “Cotidianidad materna: actividades compartidas” (véase páginas 24-25)

¹¹² Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 236.

En *La madre y la hermana de la artista* (1869–70) (Fig. 32), Morisot capta una escena serena y cotidiana en la que dos mujeres comparten un momento de lectura y contemplación. Lejos de caer en el sentimentalismo o la idealización, Morisot pinta con la naturalidad de quien conoce profundamente estos rituales diarios. Esta obra, como muchas otras suyas, permite rastrear las distintas etapas de la feminidad y muestra cómo el ocio también formaba parte de la vida doméstica femenina, no como un privilegio, sino como un espacio de afirmación personal¹¹³.

Cassatt, por su parte, se aproxima al ocio femenino desde una perspectiva sutilmente combativa. El acto de leer, en particular, adquiere en su obra un significado reivindicativo. En *La lectora* (1877) (Fig. 33), la artista representa a una mujer absorta en su lectura, sin prestar atención a la mirada del espectador, dentro de una atmósfera de concentración y recogimiento. Esta representación se distancia de la tradición pictórica que solía tratar este tema de forma idealizada y superficial. De hecho, muchos de los artistas que abordaron el motivo de la mujer lectora lo hicieron influidos por la célebre *Niña leyendo* (1769) (Fig. 34) de Fragonard, en la que la figura femenina aparece retratada como un símbolo de gracia y ensoñación, más preocupada por su belleza y por el placer estético de la escena que por el contenido del libro en sí. Cassatt rompe con esa línea decorativa y dulcificada: sus tonos suaves —marfiles, blancos y rosados— no evocan sensualidad sino introspección, y su figura, inmersa en la lectura, proyecta una imagen activa e intelectual de la mujer¹¹⁴.

Este gesto se vuelve aún más explícito en *Leyendo Le Figaro* (1877–78) (Fig. 35), donde retrata a su propia madre leyendo el periódico homónimo¹¹⁵. Frente al estereotipo de la lectora de novelas sentimentales —una figura frecuentemente caricaturizada o despreciada— Cassatt responde con una imagen de autoridad tranquila, una mujer madura y culta, que ocupa su tiempo en el ejercicio de la reflexión y la información. En un contexto donde el acceso de las mujeres al conocimiento era aún objeto de debate y control, esta imagen puede entenderse como una afirmación silenciosa pero poderosa de autonomía e inteligencia¹¹⁶.

¹¹³ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 265.

¹¹⁴ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 310.

¹¹⁵ La elección del medio impreso no es inocente: la lectura del periódico implica alfabetización, conocimiento y acceso a la actualidad, situando a la mujer en un plano de ciudadanía simbólica.

¹¹⁶ Broude, N. (2001). Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood? *Woman's Art Journal*, Vol. 21, N° 2, p. 37, disponible en: [enlace](#)

3.2.4. Representaciones del confort burgués y sus protagonistas

La representación de la mujer en su contexto burgués es algo habitual en la historia del arte, pero es en el Impresionismo donde se alcanza una representación particularmente compleja, sobre todo a través de artistas como las dos estudiadas. Ambas con enfoques muy distintos, reflejan no solo la posición social de la mujer en la burguesía, sino también las tensiones entre la domesticidad y la autonomía.

En la obra de Morisot, *Mujer joven sentada en un sofá* (1879) (Fig. 36), la mujer aparece en una postura relajada, reposada en un elegante sofá. La atmósfera de la obra transmite la tranquilidad y las comodidades asociadas con la vida burguesa, en la que la mujer parece estar recluida dentro del espacio doméstico¹¹⁷. La figura femenina, representada de manera serena y quieta, refleja el rol pasivo y contemplativo que se esperaba de las mujeres en ese entorno, un espacio en el que su función no era otra que la de adornar el hogar y simbolizar la estabilidad familiar. Esta misma idea de la mujer como parte de la decoración doméstica se refuerza en *Las hermanas* (1869) (Fig. 37), donde Morisot presenta a dos mujeres sentadas en un entorno íntimo y familiar, también envueltas en una atmósfera de tranquilidad burguesa. Aquí, las figuras femeninas están igualmente inmóviles, como si estuvieran absorbidas en su propia quietud, confirmando su rol pasivo dentro de un espacio donde el tiempo parece estar suspendido¹¹⁸.

Por otro lado, Cassatt presenta a la mujer en situaciones cotidianas de mayor interacción. En su obra *El té* (1880) (Fig. 38) aparecen dos mujeres situadas en un entorno doméstico ricamente decorado, pero estas mujeres no se limitan a estar estáticas, sino que están inmersas en una conversación o en la acción de beber, lo que otorga una sensación de dinamismo a la escena¹¹⁹. Aunque las mujeres de Cassatt siguen siendo parte de la burguesía, Cassatt las sitúa en situaciones que dan la impresión de que pueden ejercer algún tipo de control sobre el momento representado¹²⁰. En contraposición a esta obra, podemos observar su *Fiesta del té de la tarde* (1890-91) (Fig. 39), donde la mujer en la mesa de té se muestra interactuando con su entorno, sugiriendo un ambiente activo y menos sumiso.

¹¹⁷ Esta imagen no muestra a la mujer en acción, sino en un momento de reposo, rodeada de elementos lujosos que representan el confort y la estabilidad económica de la burguesía. The Metropolitan Museum of Art (s.f.). *Young Woman Seated on a Sofa*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: [enlace](#).

¹¹⁸ Cela, A., Garrigues, C., & Villaverde, A., 2023 : p. 39.

¹¹⁹ Cassatt no pinta solo la imagen de la mujer, sino que retrata el momento, el gesto y la interacción, mostrando a las figuras femeninas en plena actividad.

¹²⁰ Museum of Fine Arts Houston (s.f.). *The Tea*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: [enlace](#)

En ella, la artista logra crear un vínculo entre ambas mujeres mediante el intercambio de miradas y gestos¹²¹.

La imagen de la mujer en el entorno burgués decimonónico oscila entre la tradición y el cambio. A través de la mirada de Morisot y Cassatt, se revelan distintas formas de estar en el espacio doméstico: desde la quietud introspectiva hasta la interacción más activa. Lejos de ser representaciones planas, estas escenas permiten entrever una subjetividad femenina que, aun limitada por su contexto, empieza a afirmarse con sutileza.

3.2.5. *La intimidad femenina: el hogar como refugio psicológico*

En la obra de Berthe Morisot y Mary Cassatt, el espacio doméstico trasciende su condición de entorno cotidiano para convertirse en escenario privilegiado de la subjetividad femenina. Lejos de retratar a la mujer como mero objeto de contemplación, ambas artistas ofrecen una visión introspectiva y delicada de los momentos de intimidad¹²², proponiendo una alternativa a la mirada masculina predominante en el arte de su tiempo.

En *El baño* (1885–86) (Fig. 40), Morisot plasma a una joven —modelo habitual y amiga de la familia— en un gesto cotidiano: recogerse el cabello frente al lavabo. Con una paleta clara y pinceladas amplias, capta un instante de quietud y naturalidad, ajeno a cualquier teatralidad. A pesar de la desnudez parcial, el tratamiento evita el erotismo explícito y propone, en cambio, una mirada respetuosa e íntima. La escena evoca una calma contenida, un recogimiento donde el cuerpo es parte de la rutina doméstica y no de una exhibición¹²³.

Mujer en su tocador (1875–80) (Fig. 41), ofrece otro ejemplo de esta poética del recogimiento. La composición, de tonos lavanda, rosa y gris, se asemeja a un poema sinfónico donde los objetos y gestos —cepillarse el cabello, aplicar polvos— construyen una atmósfera cargada de simbolismo. La firma de Morisot en el espejo refuerza la idea de una mirada femenina sobre sí misma, alejada de la espectacularización del cuerpo femenino que practicaban contemporáneos como Degas o Manet¹²⁴.

¹²¹ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 342.

¹²² A través de escenas de baño, arreglo personal o vestimenta, no solo representan cuerpos, sino estados de ánimo, pensamientos y una interioridad que reclama su espacio en la esfera artística.

¹²³ The Sterling and Francine Clark Art Institute (s.f.). *The Bath*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: [enlace](#)

¹²⁴ Art Institute Chicago (s.f.). *Woman at Her Toilette*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: [enlace](#)

En el caso de la pintura de Cassatt, esta tiende a una representación más íntima, cotidiana y empática del cuerpo femenino, centrada en los espacios privados de la mujer y alejada de la mirada masculina tradicional. Este enfoque puede observarse en su obra *Mujer bañándose* (1890-91) (Fig. 42), en la que una mujer se asea sola en una jofaina. La escena transcurre en un entorno íntimo, sin ningún atisbo de erotización; la mujer, de espaldas al espectador, es representada de forma digna, concentrada en su rutina y ajena a cualquier intento de exhibición¹²⁵.

Así, aunque ambas artistas representen escenas similares, la perspectiva que adopta cada una evidencia la distancia entre una mirada femenina centrada en la experiencia vivida y una mirada masculina aún influida por el deseo y la representación tradicional del cuerpo de la mujer¹²⁶.

3.2.6. *Entre lo íntimo y lo público: escenarios de transición*

En las obras de Berthe Morisot y Mary Cassatt, ciertos espacios funcionan como escenarios liminales: lugares intermedios entre el interior y el exterior, entre lo íntimo y lo público. Ambas artistas exploran tanto estancias completamente domésticas —salones, comedores o dormitorios— como esos umbrales que conectan el hogar con la ciudad: balcones, terrazas y jardines. Estos espacios no solo articulan la transición espacial, sino también simbólica, entre lo femenino y lo masculino, lo privado y lo urbano, lo observado y lo que observa¹²⁷.

El balcón constituye un motivo clave para Morisot a la hora de estructurar visual y simbólicamente el espacio. Obras como *En la terraza* (1874) (Fig. 43) y *En el balcón* (1871-72) (Fig. 44) revelan una tensión entre el mundo interior y el exterior, divididos por elementos arquitectónicos como balaustradas que funcionan como barreras tanto físicas como simbólicas. Así, en la pintura *En la terraza* presenta a la figura femenina comprimida en un estrecho primer plano, delimitado por un borde oscuro que acentúa su encierro.

¹²⁵ Art Institute Chicago (s.f.). *Woman Bathing*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: [enlace](#). Si comparamos esta pintura con *Mujer en un tocador* (c. 1880) (Fig. 50) de Gustave Caillebotte, notamos una diferencia sustancial en el enfoque: aunque también nos sitúa en un espacio privado, la escena está impregnada de una sutil mirada voyeurística. La mujer aparece de perfil, peinándose frente al espejo, y el encuadre parece colocado para que el espectador la observe sin ser visto. Mientras que en Cassatt la mujer se presenta como sujeto autónomo, en Caillebotte sigue siendo, en cierto modo, objeto de contemplación. Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 349.

¹²⁶ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 349.

¹²⁷ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 248.

Detrás de ella, se abre un mundo exterior —la playa— al que la mujer no accede, enfatizando una escisión entre el espacio asignado a lo femenino y el ámbito público reservado a lo masculino¹²⁸.

Aunque el jardín se perciba como un espacio exterior, en las obras de Cassatt y Morisot adquiere una cualidad de resguardo, actuando como un lugar intermedio que conserva la intimidad de las figuras femeninas, protegiéndolas tanto del bullicio urbano como de las miradas ajenas.

Mujer en un jardín (1882-83) (Fig. 45) de Berthe Morisot es una obra en la que el jardín no solo es un espacio exterior, sino una extensión de la figura femenina que lo habita. Morisot utiliza una paleta de verdes vibrantes y ocre suaves para fusionar la mujer con el entorno, borrando la línea entre la figura humana y la naturaleza. Este jardín, en lugar de funcionar como un simple escenario al aire libre, se convierte en un espacio íntimo, donde la luz y el color se entrelazan para reflejar una experiencia sensorial y subjetiva del entorno, sugiriendo una conexión profunda entre la mujer y su espacio natural¹²⁹.

En *Lydia tejiendo a crochet en el jardín de Marly* (1880) (Fig. 46), Cassatt sitúa a su hermana en un jardín amurallado, protegida tanto del bullicio urbano como de las miradas externas. A pesar de tratarse de una escena al aire libre, la sensación de encierro persiste: Lydia se dedica al crochet, una actividad tradicionalmente femenina, mientras el espacio exterior actúa más como un refugio que como una apertura al mundo. El jardín aquí no es solo un espacio natural, sino un lugar que ofrece protección y privacidad a la figura femenina, delimitando su interacción con el mundo exterior¹³⁰.

Berthe Morisot tiende a centrarse en escenas íntimas y privadas, como en jardines o espacios cerrados, que a menudo se perciben como "privados" a pesar de estar al aire libre. Sus obras tienden a enfatizar la relación entre la figura femenina y su entorno cerrado, como se puede ver en sus pinturas de jardines y espacios domésticos, donde el espacio exterior parece ser un refugio o un lugar aislado de la mirada pública. Esto contrasta con

¹²⁸ Este contraste se puede ilustrar al comparar las obras de Morisot con la pintura *El jardín de la princesa, Louvre* de Monet (1867) (Fig. 55), donde el espectador no puede identificar fácilmente el punto de vista desde el que fue realizada la obra, ya que parece provenir de una ventana elevada de uno de los nuevos edificios de apartamentos. A diferencia de Morisot, que usa la balastrada para marcar la división entre lo masculino y lo femenino, Monet ofrece una visión más libre de las fronteras, en la que el espectador flota por el espacio sin las limitaciones de género. Pollock, G., 2013: p. 222.

¹²⁹ Art Institute Chicago (s.f.). *Woman in a Garden*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: [enlace](#).

¹³⁰ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 333.

el enfoque de otras artistas, como Mary Cassatt, que a menudo representan a la mujer en escenarios más abiertos y públicos, lo que ofrece una perspectiva diferente sobre la interacción entre lo privado y lo público en la vida femenina.

En comparación con Morisot, Cassatt se destacó por su representación de la mujer en espacios públicos, como el teatro y la ópera, que permiten explorar una relación más directa con la mirada del espectador. En la pintura *En el palco* (1878) (Fig. 47), Cassatt presenta una joven vestida con un sobrio traje negro observando el escenario a través de unos prismáticos, mientras que, al fondo, un hombre en miniatura apunta con energía sus prismáticos a la espectadora¹³¹. La mirada femenina dominante en esta pintura no solo representa a una espectadora en un teatro, sino también a una mujer consciente de su rol en ese espacio público¹³². Además, en este contexto de lo público, Cassatt invierte la lógica de la mirada, mostrando a la mujer no solo como objeto de observación, sino también como alguien que observa activamente, participando así en el mundo exterior en lugar de ser simplemente vista¹³³.

Capítulo IV. A modo de epílogo: recepción crítica y legado

4.1. Recepción crítica en el siglo XIX

La valoración de Berthe Morisot y Mary Cassatt por parte de la crítica de su tiempo revela tanto reconocimientos tempranos como limitaciones impuestas por los prejuicios de género. Aunque el Impresionismo fue un movimiento paralelo a los Salones oficiales, sus protagonistas femeninas no siempre obtuvieron el mismo trato que sus colegas masculinos.

En Francia, Morisot encontró defensores destacados desde el principio. Ya en 1877, Georges de Villebois la incluyó entre los miembros “fundamentales” de su *Journal de l'Impressionisme*, y al año siguiente Théodore Duret le dedicó un capítulo entero en *Les peintres impressionistes*, colocándola al nivel de Monet, Renoir, Pissarro o Cézanne¹³⁴. Morisot había expuesto en el Salón desde 1864 —apoyada en la reputación de Corot, su

¹³¹ Iskin, R. E. (2019). Reseña de la exposición “Mary Cassatt : Une Impressioniste Américaine à Paris”. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol 18, N° 1, pp. 171-172 disponible en: [enlace](#).

¹³² La mujer, al igual que la artista, ejerce su propia mirada, una mirada activa que se opone a la pasividad de las representaciones tradicionales de mujeres en el teatro.

¹³³ Liaño Bascuñana, M. F., 2015: p. 290.

¹³⁴ Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: pp. 12-13.

maestro— y apenas sufrió rechazos hasta 1873; críticas entusiastas, como la carta de 1865 a Berthe y Edma Morisot¹³⁵, confirmaban su penetrante talento. Sin embargo, cuando aparecieron las primeras reproducciones en prensa, algunos críticos solo podían justificar su maestría recurriendo a precedentes del siglo XVIII: la comparaban con Fragonard¹³⁶ o con Rosalba Carriera, como si una mujer necesitara derivar su éxito de maestros pasados, y no de una creatividad propia.

Cassatt, por su parte, tuvo también una temprana aceptación oficial: debutó en el Salón de 1868 bajo el apellido “Stevenson” y, tras adoptar su verdadero nombre en 1872, llamó la atención de Degas¹³⁷. En las exposiciones impresionistas de 1879, 1880, 1881 y 1886, se ganó el reconocimiento de la crítica más avanzada: se la describió como “fenómeno” y “alumna de Degas” cuyo “sentido de la naturaleza” y “visión penetrante” la anunciaban como futura gran pintora¹³⁸. No obstante, muchos comentarios redujeron sus cualidades a un “trazo viril” o “brutal”, reprochándole una fuerza considerada impropia en una mujer. Tanto Huysmans (1881) como otros críticos sostenían que “solo una mujer puede pintar la infancia”¹³⁹, reforzando la idea de que Cassatt, al igual que Morisot, debía definirse siempre por su género antes que por su innovación pictórica¹⁴⁰.

Finalmente, fue Degas quien, con su carácter áspero, dio el paso decisivo: tras invitar a Morisot, Cassatt y Bracquemond a las reuniones de los “independientes” en 1874, volvió a convocar a Cassatt en 1879 para unirse formalmente a su círculo¹⁴¹. En sus cartas alabó tanto su sensibilidad para reflejos y sombras como su “amistad digna de honrar”. Pero, a pesar de este respaldo personal y de los elogios en *Le Siècle*¹⁴², la crítica del siglo XIX mantuvo a estas mujeres en un plano secundario, a menudo evaluándolas según

¹³⁵ “¡Ánimo, damas! Tienen un largo camino por delante y parecen decididas a avanzar con confianza y fe. Las felicito sinceramente.”. Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 18.

¹³⁶ “Esta artista [...] aplasta pétalos de flores en su paleta y luego los extiende sobre el lienzo con toques ingeniosos, sopladitos, lanzados un tanto al azar, que armonizan, combinan y terminan produciendo algo fino, vivo, encantador, que uno adivina más que ve. Esta ligereza fugaz, esta vivacidad chispeante y frívola recuerda a Fragonard”. Angoulvent, M. (1933). *Berthe Morisot*. París: A. Morancé, pp. 58-59.

¹³⁷ Quien exclamó a un amigo “¡Ahí hay alguien que siente como yo!”. Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 19.

¹³⁸ “[...] Mlle. Cassatt es un verdadero fenómeno; en más de una de sus obras está a punto de convertirse en una artista considerable, con un extraordinario sentido de la naturaleza, una capacidad de observación penetrante y una habilidad para subordinarse al modelo que es característica de los más grandes artistas [...]”. Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 21.

¹³⁹ Broude, N., 2001: p. 39.

¹⁴⁰ Broude, N., 2001: p. 39.

¹⁴¹ Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: pp. 25-26.

¹⁴² “Mlle. Morisot [...] puede afirmarse [...] una abanderada del Impresionismo”. Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 68.

estereotipos de “feminidad” y sin reconocer plenamente sus logros técnicos o su aportación al arte moderno.

4.2. Olvido y recuperación en el siglo XX

Aunque Berthe Morisot y Mary Cassatt participaron activamente en el desarrollo del Impresionismo y llegaron a exponer junto a sus compañeros varones en las muestras organizadas al margen del Salón, su recepción crítica y su posterior lugar en la historia del arte no reflejaron su implicación ni su calidad artística. A pesar de haber sido reconocidas en vida durante el siglo XIX, este reconocimiento no se tradujo en una consolidación de su legado dentro del discurso oficial del arte moderno.

Durante buena parte del siglo XX, su obra fue objeto de un proceso de silenciamiento en las grandes narrativas historiográficas del Impresionismo. Este olvido no fue accidental, sino consecuencia de un sistema de exclusión profundamente arraigado que privilegió las carreras masculinas y construyó el canon artístico bajo parámetros androcéntricos. Así, a pesar de su participación activa en el movimiento, ni Morisot ni Cassatt fueron incluidas en las historias más influyentes sobre el Impresionismo, al igual que le ocurrió a otras compañeras como Marie Bracquemond o Eva Gonzalès. Julius Meier-Graefe, figura fundamental en la legitimación del arte moderno en Alemania, omitió por completo a Morisot y Cassatt tanto en sus obras clave sobre el movimiento (1904 y 1907)¹⁴³ como en sus monografías dedicadas a Manet (1902 y 1912), Renoir (1911) y Degas (1920). Esta exclusión también se repite en autores como Richard Hamann (1907), Gotthold Jedlicka (1918) y Leopold Zahn (1935), quienes tampoco consideraron relevante la presencia de estas artistas en su reconstrucción del Impresionismo¹⁴⁴.

No obstante, sí se dieron algunas menciones aisladas que apuntan a un reconocimiento incipiente. Karl-Eugen Schmidt, ya en 1905, y Emil Waldmann en 1927, aludieron brevemente a las figuras femeninas del movimiento, principalmente a Morisot, Cassatt y Gonzalès. Wilhelm Uhde, marchante de arte y estudioso cercano al círculo modernista fue uno de los pocos en reconocer públicamente la importancia de Morisot en

¹⁴³ Meier-Graefe, J. (1904). *El desarrollo del arte moderno: Un estudio comparativo de las bellas artes como contribución a una nueva estética*. 3 volúmenes. Stuttgart: Hofmann; (1907). *Impresionistas: Guys - Manet - Van Gogh - Pissarro - Cézanne, con una introducción sobre el valor del arte francés y sesenta ilustraciones*. Múnich: Piper.

¹⁴⁴ Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 12.

su libro de 1937, afirmando que había “ganado su lugar en la gran historia de la pintura”¹⁴⁵. Del mismo modo, el historiador del arte francés F. Hartlaub incorporó a Morisot en su libro sobre el Impresionismo en 1955, aunque su caso siguió siendo una excepción. En general, estas referencias eran esporádicas y no lograban revertir el olvido sistemático en el que estas creadoras habían sido sumidas¹⁴⁶.

En Francia, país de origen del movimiento, el panorama no fue mucho más alentador. Incluso en textos que pretendían ser exhaustivos sobre el arte moderno, la presencia de las mujeres impresionistas era mínima o inexistente. Henri Focillon, en su *Histoire de l'art français* de 1928, se refirió a Bracquemond como la menos conocida de las tres “grandes damas del Impresionismo”, junto a Morisot y Cassatt, destacando así la escasa difusión de su obra. Por su parte, autores como Jean Robiquet (1940), Jean Cassou (1957) o Pierre Courthion (1957) optaron por centrarse únicamente en Morisot, ignorando completamente a Cassatt, a pesar de su estrecho vínculo con Degas y su participación en varias exposiciones del grupo¹⁴⁷.

Una de las vías por las que estas artistas comenzaron tímidamente a ser recuperadas fue a través de publicaciones específicas dedicadas a mujeres en el arte. En 1905, Anton Hirsch publicó *Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit (Las mujeres artistas de la Edad Moderna)*, y Walter Shaw Sparrow lanzó en Inglaterra *Women Painters of the World*, dos obras pioneras que incluyeron a Morisot, Cassatt y Gonzalès en sus antologías. Aunque su enfoque seguía enmarcado en una lógica diferenciadora —el arte de mujeres como categoría aparte—, supusieron un primer paso hacia su inclusión en la historiografía¹⁴⁸.

En el caso de Berthe Morisot, se produjeron esfuerzos relevantes para preservar y honrar su memoria artística. Tras su fallecimiento en 1895, un grupo cercano de colegas y amigos, entre los que se encontraban Mallarmé, Degas, Renoir y Monet, impulsaron una gran exposición retrospectiva celebrada en marzo de 1896 en las galerías Durand-Ruel, cuyo catálogo fue prologado por Mallarmé. Este acto marcó el inicio de una serie de homenajes póstumos que, durante varias décadas, mantuvieron viva la presencia de Morisot en el circuito artístico. Sus obras fueron expuestas con regularidad en ciudades

¹⁴⁵ Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 12.

¹⁴⁶ Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 12.

¹⁴⁷ Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 13.

¹⁴⁸ Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 13.

como Bruselas, Zúrich, Londres, Copenhague, Ámsterdam y París, consolidando paulatinamente su reputación internacional¹⁴⁹. Un catálogo de 1933 da cuenta de este recorrido, enumerando obras localizadas en colecciones de Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Bélgica, Dinamarca y Noruega¹⁵⁰.

Este reconocimiento, sin embargo, no estuvo exento de una lectura sesgada. La recepción crítica de Morisot tendió a resaltar lo “femenino” de su arte, una etiqueta impuesta por muchos críticos que, en lugar de valorar sus aportaciones formales y compositivas, subrayaban la ternura o la ligereza de su estilo como atributos vinculados a su condición de mujer. Así lo expresó el novelista y crítico irlandés George Moore en su ensayo *Sex in Art* (1890), donde afirmaba que Morisot era la única mujer cuya pintura había logrado desarrollar una voz propia, en contraste con sus contemporáneas a quienes consideraba imitadoras de los hombres. Según Moore, la pérdida de su obra dejaría “un vacío en la historia del arte”, aunque la definía, paradójicamente, como una expresión puramente femenina, casi etérea y nostálgica. Esta interpretación, aunque reconocía su singularidad, perpetuaba la idea de una diferencia insalvable entre la creación artística femenina y masculina¹⁵¹.

Un caso especialmente revelador es el de Cassatt, cuya recepción crítica fue profundamente desigual entre Europa y Estados Unidos. Mientras que en Europa su figura fue durante décadas prácticamente ignorada, en Estados Unidos gozó de una gran reputación tanto en vida como después de su muerte. En el contexto estadounidense, su nombre adquirió un estatus casi equivalente al de los grandes impresionistas como Monet, Renoir o Degas, y su contribución fue celebrada dentro del desarrollo de una identidad artística nacional. Sin embargo, este reconocimiento no cruzó el Atlántico durante mucho tiempo: en Francia y otros países europeos, su obra apenas fue comentada, y su nombre rara vez figuraba en los relatos sobre el Impresionismo¹⁵². Su mayor exposición en París se celebró en 1893, cuando presentó una muestra individual en la galería Durand-Ruel. Sin embargo, a diferencia de Morisot o Gonzalès, Cassatt no fue objeto de una retrospectiva

¹⁴⁹ En particular, en Francia, sus pinturas fueron incluidas en eventos relevantes como el Salón de Otoño de 1907 o la Exposición Universal de 1900, lo que revela una valoración sostenida, aunque periférica, de su figura dentro de los círculos especializados.

¹⁵⁰ Angoulvent, M., 1933: p. 114.

¹⁵¹ Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 17.

¹⁵² Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 13.

integral en la capital francesa tras su muerte. Solo en 1988, más de seis décadas después, el Museo de Orsay acogió una importante exposición de sus grabados, comisariada por Martine Mauvieux, lo que supuso un primer intento institucional serio de valorar su legado artístico en el contexto europeo¹⁵³.

4.3. Legado y revalorización contemporánea

A partir de la década de 1970, con la llegada de nuevos enfoques teóricos a la historia del arte, se empezó a prestar una atención más profunda al contexto social y de género en el que se habían desarrollado muchas trayectorias artísticas previamente marginadas. Este giro metodológico transformó de forma notable la percepción crítica sobre figuras como Morisot, Cassatt, Gonzalès y Bracquemond. En este proceso, el ensayo de Linda Nochlin titulado *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971), desempeñó un papel fundamental. En él, no solo cuestionaba la validez de la propia pregunta —ya que partía de una base sesgada—, sino que también analizaba cómo los conceptos de “genio” o “grandeza” no son valores objetivos, sino construcciones culturales que históricamente han excluido a las mujeres del reconocimiento artístico¹⁵⁴.

En consonancia con esta revisión crítica, el mercado del arte comenzó a interesarse más activamente por estas artistas a partir de la década de 1980. Las obras de las mujeres impresionistas empezaron a alcanzar cifras significativas en subastas, logrando récords de venta dentro del ámbito impresionista. Fue en este contexto cuando su papel dentro del movimiento empezó a recibir una atención más acorde con su relevancia histórica. Sin embargo, a pesar de estos avances, aún están lejos de ocupar un lugar plenamente equiparable al de sus compañeros varones, tanto en términos de crítica como de presencia institucional¹⁵⁵. Aunque a lo largo de las últimas décadas se han organizado importantes exposiciones individuales —como la primera retrospectiva dedicada a Cassatt en Chicago y Washington en 1999¹⁵⁶, o la primera de Morisot en Lille y Martigny en 2002¹⁵⁷—, su integración en el canon del arte impresionista sigue siendo parcial. Esto puede observarse incluso en el modo en que son nombradas en la literatura especializada, donde es habitual

¹⁵³ Iskin, R. E., 2019: p. 170.

¹⁵⁴ Nochlin, L. y Valverde, I., 2020: p. 35.

¹⁵⁵ Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: pp. 13-14.

¹⁵⁶ “*Mary Cassatt: Modern Woman*”, Instituto de Arte de Chicago (10/10/1998–10/01/1999)

¹⁵⁷ “*Berthe Morisot, 1841-1895*”, Fundación Pierre Gianadda (Martigny) y Palacio de Bellas Artes de Lille (10/03-19/06/2002).

referirse a ellas por su nombre de pila, a diferencia de sus colegas masculinos, a quienes se cita por el apellido¹⁵⁸. Así, se les ha negado con frecuencia el derecho a que su obra sea valorada desde una perspectiva objetiva, y cabe pensar que el uso de un seudónimo masculino podría haber permitido, en su tiempo, que fueran tomadas más en serio¹⁵⁹.

Pese a las resistencias, el interés institucional por recuperar a estas artistas ha ido creciendo con el tiempo. En 1976, la exposición internacional *Women Artists: 1550–1950*¹⁶⁰, inaugurada en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles y posteriormente itinerante por varias ciudades estadounidenses, marcó un antes y un después. Comisariada, entre otras, por Linda Nochlin, incluyó obras de Cassatt y Morisot, entre muchas otras creadoras de diversas épocas. Más recientemente en 2018, el Musée Jacquemart-André de París acogió la muestra *Mary Cassatt: Une Impressionniste Américaine à Paris*¹⁶¹, consolidando aún más el creciente reconocimiento internacional de su figura. En el ámbito español, en 2011, el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid albergó la primera muestra monográfica dedicada a Berthe Morisot en España¹⁶², mientras que entre 2020 y 2021, la exposición *Maestras*¹⁶³ en el mismo museo reunió obras de distintas artistas de todos los tiempos, incluyendo a Morisot y Cassatt.

A pesar de estos esfuerzos, el proceso de revalorización de estas artistas sigue en marcha, y aún es necesario seguir cuestionando las estructuras que históricamente las relegaron a un segundo plano. Solo así será posible integrarlas plenamente en la historia del arte, no como excepciones, sino como protagonistas legítimas de una modernidad que también fue suya.

Conclusiones

Este trabajo ha buscado contribuir a la relectura crítica del canon impresionista a través del análisis comparado de dos de sus principales figuras femeninas: Berthe Morisot y Mary Cassatt. Lejos de ser consideradas simplemente como “mujeres impresionistas”,

¹⁵⁸ Esta práctica no es neutra: contribuye a reforzar una percepción de excepcionalidad femenina que termina condicionando su recepción, al destacar su identidad de género por encima de su valor artístico.

¹⁵⁹ Pfeifer, I. & Hollein, M., 2008: p. 14.

¹⁶⁰ “*Women Artists: 1550–1950*”, Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (21/12/1976–27/11/1977)

¹⁶¹ “*Mary Cassatt: Une Impressionniste Américaine à Paris*”, Musée Jacquemart-André (9/03/-23/07/2018).

¹⁶² “*Berthe Morisot: La pintora impresionista*”, Museo Thyssen-Bornemisza (15/11/2011-12/02/2012).

¹⁶³ “*Maestras*”, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (31/10/2023–4/02/2024).

ambas artistas ocuparon un lugar activo en el desarrollo del movimiento, aportando una sensibilidad propia marcada por su condición de género y por las restricciones sociales del siglo XIX. A través de la exploración de temas como la maternidad, la infancia y el espacio doméstico, construyeron un lenguaje plástico que, si bien comparte muchas de las características técnicas del Impresionismo, introduce una mirada alternativa, profundamente introspectiva y afectiva.

Uno de los objetivos fundamentales de este trabajo fue analizar cómo Morisot y Cassatt representan la maternidad, no como un simple motivo decorativo o anecdótico, sino como un espacio de creación simbólica. Ambas artistas dotaron al vínculo materno-filial de una densidad emocional que se aleja tanto del sentimentalismo tradicional como del distanciamiento academicista. En el caso de Morisot, se aprecia una aproximación más libre, dinámica e íntima, en la que la figura de la madre aparece a menudo diluida en atmósferas de luz y color. Su trazo suelto y su composición abierta sugieren una observación inmediata, a veces fragmentaria, de lo cotidiano. En contraste, Cassatt tiende a una representación más estructurada y contenida, donde el gesto maternal adquiere un carácter casi escultórico. Su paleta más sobria y sus encuadres cerrados evocan una atención más concentrada, con una clara influencia del grabado japonés.

Estas diferencias no deben interpretarse como una dicotomía entre espontaneidad y racionalidad, sino como el reflejo de dos itinerarios vitales y profesionales distintos. Morisot, francesa, proveniente de una familia de la burguesía ilustrada y casada con Eugène Manet, se movía dentro de los círculos artísticos parisinos, mientras que Cassatt, estadounidense, permaneció soltera toda su vida, cultivando una posición más independiente respecto a las convenciones sociales. No obstante, ambas compartieron la experiencia de trabajar en un medio dominado por hombres, donde su labor fue a menudo desvalorizada o leída en clave de “feminidad” estereotipada. A pesar de su talento reconocido por algunos contemporáneos —como el propio Degas, que mantuvo una relación profesional intensa con Cassatt—, las críticas que recibieron reflejan un sesgo de género persistente lo que limitó la comprensión profunda de sus propuestas artísticas.

Otro de los aspectos abordados ha sido el papel que el espacio doméstico ocupa en la obra de ambas artistas. Si durante décadas este entorno fue considerado un “lugar menor” dentro de la historia del arte, en el caso de Morisot y Cassatt se convierte en escenario principal y en campo de experimentación visual. Desde habitaciones con luz

tamizada hasta jardines privados y escenas de la infancia, el hogar deja de ser un simple telón de fondo para convertirse en parte activa de la composición y del discurso visual. Lo doméstico se reconfigura como un espacio legítimo desde el cual observar y representar la realidad moderna. Así, ambas pintoras no solo amplían el repertorio iconográfico del Impresionismo, sino que también problematizan la relación entre esfera pública y privada, tradicionalmente asociadas a lo masculino y lo femenino, respectivamente.

La recepción crítica e historiográfica posterior también ha sido un objeto de reflexión. A pesar del creciente interés por las mujeres artistas desde los años setenta, impulsado por los estudios feministas y las nuevas corrientes historiográficas, Morisot y Cassatt siguen estando marginadas en buena parte de los discursos académicos y museográficos. Aunque se han llevado a cabo exposiciones monográficas importantes, todavía se observa una asimetría notable en relación con sus colegas varones. La propia forma en que se las nombra en catálogos, manuales y exposiciones —frecuentemente por el nombre de pila— revela una forma de trato diferencial que influye, incluso hoy, en la legitimación de su obra.

Por último, este trabajo ha pretendido evidenciar que la recuperación de figuras como Morisot y Cassatt no debe limitarse a su inclusión en el canon, sino que debe ir acompañada de una revisión crítica de las categorías estéticas y sociales que estructuran ese mismo canon. Cuestionar las ideas de “grandeza”, “genio” o “universalidad” desde una perspectiva de género permite no solo rescatar otras voces, sino también complejizar nuestra comprensión del arte moderno. En este sentido, el estudio de la obra de estas dos artistas demuestra que el Impresionismo no fue un movimiento homogéneo ni exclusivamente masculino, sino un campo plural donde también tuvieron lugar miradas distintas, muchas veces silenciadas.

Desde mi posición como estudiante de Historia del Arte, considero que analizar estas cuestiones no solo contribuye a una mayor justicia histórica, sino que también abre nuevas vías para pensar el arte desde enfoques más inclusivos, sensibles a la diversidad de experiencias que lo configuran. Morisot y Cassatt no fueron únicamente excepciones talentosas dentro de un sistema hostil: fueron creadoras lúcidas que transformaron, desde sus propios márgenes, el lenguaje visual de su tiempo. Comprender su obra en profundidad implica también transformar la forma en que entendemos la historia del arte en su conjunto.

Fuentes

Bibliografía

AFINO GUÉNOVA, E. (2020) “Las mujeres artistas ante la crítica de arte del siglo XIX”. En Museo Nacional del Prado (Ed.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (Catálogo de Exposición). Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 71-98.

ANGOULVENT, M. (1933). *Berthe Morisot*. París: A. Morancé

ASSIER, M. (2020) “Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931”. En Museo Nacional del Prado (Ed.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (Catálogo de Exposición). Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 41-70.

BONNET, M-J. (2004). “Un autoportrait de Berthe Morisot”. *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, N° 19, pp. 165-168, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/44406171>

BROUDE, N. (2001) Mary Cassatt: Modern Woman or the Cult of True Womanhood? *Woman's Art Journal*, Vol. 21, N° 2, pp. 36-43, disponible en: <https://www.jstor.org/stable/1358749>

CARLIER, S., MATHIEU, M. & GAVOILLE, A. (Eds.) (2023). *Monet. Obras maestras del Musée Marmottan Monet, París* (Catálogo de Exposición). Madrid: Palacios y Museos.

CELA, A., GARRIGUES, C., & VILLAYERDE, A. (Eds.) (2023). *Maestras* (Catálogo de Exposición). Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

DAIX, P. (2002). *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Madrid: Cátedra.

DOLAN, T. (2019). “Berthe Morisot: Woman Impressionist”, *Woman's Art Journal*, Vol. 40, N° 2, pp. 40-45, disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27095957>

DURET, T. (1922). *Histoire des peintres impressionnistes*. París: H. Floury.

EISENMAN, S. (2001). “Manet y los Impresionistas”. En Eisenman, S. et. Al. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, pp. 252-269.

ESPÉS COSCULLUELA, M. A. (2015). *La representación de la mujer en la obra de Mary Cassatt* (Trabajo de Fin de Grado). Universidad de Zaragoza.

FORTOUL VAN DER GOES, T. I. (2021) Mary Cassatt, una pintora impresionista. *Revista de la Facultad de Medicina UNAM*, Vol. 64, Nº 5, pp. 55-58, disponible en: <http://doi.org/10.22201/fm.24484865e.2021.64.5.08>

FREIXA, M. (Dir.) (1982). *Fuentes y documentos para la historia del arte. Las vanguardias del siglo XIX*. Barcelona: Gustavo Gili.

FREIXA, M. (1996) “Las mujeres artistas desde la Revolución Francesa al ‘Fin de siglo’”. En T. Sauret (Coord.), *Historia del arte y mujeres*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 69-89.

HERNÁNDEZ, C. (2021). “La construcción de la figura del artista en el siglo XIX: mitos, imagen pública y género”. *Revista de historiografía*, Nº 35, pp. 131-152, disponible en: <https://doi.org/10.20318/revhisto.2021.5460>

HESSEL, K. (2022). “Guerra, identidad y la vanguardia parisina (c. 1870 – c. 1940)”. En K. Hessel, *Historia del arte sin hombres*. Barcelona: Ático de los Libros, pp. 110-155.

HOLLEIN, M. (Ed.) (2009). Reseña de la exposición “Women Impressionists Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzales, Marie Bracquemond”. *The Art Book*, Vol. 16, Nº 2, pp. 46-47, disponible en: https://doi-org.ezbusc.usc.gal/10.1111/j.1467-8357.2009.01027_12.x

ISKIN, R. E. (2019). Reseña de la exposición “Mary Cassatt : Une Impressioniste Américaine à Paris”. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol 18, Nº 1, disponible en: <https://doi.org/10.29411/ncaw.2019.18.1.12>

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. & MACK, C. (2010). “Louisine Havemeyer, coleccionista por amor al arte”. En M. D. Jiménez-Blanco y C. Mack (Eds.). *Buscadores de belleza: historias de los grandes coleccionistas de arte*. Barcelona: Ariel, pp. 97-111.

LIAÑO BASCUÑANA, M. F. (2015). *Mary Cassatt y Los Espacios de la Feminidad* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Murcia.

LORENTE, J. P. (2005). “Algunos defensores del grupo impresionista y sus afines”. En J. P. Lorente, *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 197-230.

MAYAYO, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

NOCHLIN, L. (2001). “El arte y la cuestión de género en Cassatt y Eakins”. En Eisenman, S. et. Al. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, pp. 270-287.

NOCHLIN, L. & REILLY, M. (2022). *Mujeres artistas*. Madrid: Alianza Editorial.

NOCHLIN, L. & VALVERDE, I. (Ed.) (2020). *Situar en la Historia. Mujeres, arte y sociedad*. Madrid: Akal.

PALOMAR VERA, C. (2005). “Maternidad: historia y cultura”, *La Ventana, Revista de Estudios de Género*, Vol. 3, Nº 22, pp. 35-67, disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362005000200035&lng=es&tlng=es.

PFEIFFER, I. & HOLLEIN, M. (Eds.) (2008). *Women Impressionists* (Catálogo de exposición). Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern: Hatje Cantz.

POLLOCK, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

RAMÍREZ, J. A. (Dir.), (1997). *Historia del Arte, vol. 4: El Mundo Contemporáneo*. Madrid: Alianza.

REYERO, C. (2014). *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

REWALD, J. (1994). *Historia del impresionismo*. Barcelona: Seix Barral.

ROE, S. (2008) *Vida privada de los impresionistas*. Madrid: Turner.

ROLDÁN, M. J. (2020). “El siglo XIX”. En M. J. Roldán, *Historia del arte con nombre de mujer*. Sevilla: El Paseo Editorial, pp. 133-204.

ROSENBLUM, R. & JANSON, J. (1992). *Arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.

SMITH, P. (2006). *Impresionismo: bajo la superficie*. Torrejón de Ardoz: Akal.

SOLANA, G. (1991). *El Impresionismo*. Madrid: Anaya.

VVAA (2001). *Edgar Degas, Mary Cassatt, Berthe Morisot*. Madrid: Club Internacional del Libro.

Recursos online

ALLEN MEMORIAL ART MUSEUM (s.f.). *Garden of the Princess, Louvre*. Recuperado el 23 de abril de 2025, de: <https://allenartcollection.oberlin.edu/objects/5887/garden-of-the-princess-louvre?ctx=725f89c958562f78cd6c204a826446eb5132d6f6&idx=0>

ART INSTITUTE CHICAGO (s.f.). *Young Mother Nursing Her Child*. Recuperado el 22 de abril de 2025, de: <https://www.artic.edu/artworks/3541/young-mother-nursing-her-child>

ART INSTITUTE CHICAGO (s.f.). *The Child's Bath*. Recuperado el 22 de abril de 2025, de: <https://www.artic.edu/artworks/111442/the-child-s-bath>

ART INSTITUTE CHICAGO (s.f.). *Woman at Her Toilette*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.artic.edu/artworks/11723/woman-at-her-toilette>

ART INSTITUTE CHICAGO (s.f.). *Woman Bathing*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.artic.edu/artworks/13506/woman-bathing>

ART INSTITUTE CHICAGO (s.f.). *On the Balcony*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.artic.edu/artworks/13916/on-the-balcony>

ART INSTITUTE CHICAGO (s.f.). *Woman in a Garden*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.artic.edu/artworks/153798/woman-in-a-garden>

ARTERA (s.f.). *Young Girl Putting on Her Stockings*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.artera.ae/artworks/9258376f-f197-41dd-b38b-11d6ef44c4d9>

BIBLIOTECA HUNTINGTON (s. f.). *Breakfast in Bed*. Recuperado el 22 de abril de 2025, de: <https://emuseum.huntington.org/objects/5291/breakfast-in-bed>

BROOKLYN MUSEUM (s.f.). *Portrait of Mme Boursier and Her Daughter*. Recuperado el 22 de abril de 2025, de: <https://brooklynmuseum.org/es-US/objects/4688>

CRYSTAL BRIDGES MUSEUM OF AMERICAN ART (s.f.). *The Reader*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: <https://crystalbridges.emuseum.com/objects/39/the-reader?ctx=a7ccf2923c094fc80fb26c61f33e933b2610d301&idx=0>

DURAND-RUEL, C. (2024). *Paul Durand-Ruel y los últimos destellos del Impresionismo* (Folleto de exposición). Recuperado el 10 de abril de 2025, de: <https://documentacion.fundacionmapfre.org/documentacion/publico/es/media/group/1125556.do>.

MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ART (s.f.). *The Artist's Daughter, Julie, with her Nanny*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: <https://collections.artsimia.org/art/10444/the-artists-daughter-berthe-morisot>

MUSÉE D'ORSAY (2025). *Le Berceau*. Recuperado el 22 de abril de 2025, de: <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/le-berceau-1132>

MUSÉE DU LOUVRE (s.f.). *La Dentellière*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064918>

MUSÉE MARMOTTAN MONET (2022). *Eugène Manet & His Daughter in the Garden at Bougival by Morisot*. World History Encyclopedia. Recuperado el 22 de abril de 2025, de: <https://www.worldhistory.org/image/15503/eugene-manet--his-daughter-in-the-garden-at-bougiv/>

MUSEO DEL PRADO (s.f.). *La Anunciación*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/9b02b6c9-3618-4a92-a6b7-26f9076fcb67>

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA (Ed.) (2011) *Berthe Morisot : La Pintora Impresionista* (Folleto de exposición). Recuperado el 18 de abril de 2025 de: <https://www.museothyssen.org/exposiciones/berthe-morisot-pintora-impresionista>

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA (Ed.) (2014). *Impresionismo americano* (Revista digital de la exposición). Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Publicaciones Digitales Thyssen. Recuperado el 10 de abril de 2025, de: <https://www.museothyssen.org/conectathyssen/publicaciones-digitales/publicacion-impresionismo-americano>

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA (Ed.) (2019). *Los impresionistas y la fotografía* (Revista digital de la exposición). Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Publicaciones Digitales Thyssen. Recuperado el 18 de abril de 2025, de: <https://www.museothyssen.org/conectathyssen/publicaciones-digitales/impresionistas-fotografia>

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA (s.f.). *El espejo psíquico*. Recuperado el 24 de abril de 2025, de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/morisot-berthe/espejo-psique>

MUSEUM OF FINE ARTS HOUSTON (s.f.). *Children in a Garden – The Nurse*. Recuperado el 22 de abril de 2025, de: <https://emuseum.mfah.org/objects/53883>

MUSEUM OF FINE ARTS HOUSTON (s.f.). *The Tea*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://collections.mfa.org/objects/32829>

MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON (s.f.). *In the Loge*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: <https://collections.mfa.org/objects/31365>

NATIONAL GALLERY OF ART (s.f.). *The Boating Party*. Recuperado el 23 de abril de 2025, de: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46569.html>

NATIONAL GALLERY OF ART (s.f.). *In the Dining Room*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46660.html>

NATIONAL GALLERY OF ART (s.f.). *The Mother and Sister of the Artist*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46661.html>

NATIONAL GALLERY OF ART (s.f.). *Young Girl Reading*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46303.html>

NATIONAL GALLERY OF ART (s.f.). *The Sisters*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.42285.html>

NATIONAL GALLERY OF ART (s.f.). *Girl Arranging Her Hair*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46572.html>

NATIONAL MUSEUM ESTOCOLM (s.f.). *The Washerwoman*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://collection.nationalmuseum.se/en/collection/item/17783/>

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART (s.f.). *Portrait of Alexander J. Cassatt and His Son Robert Kelso Cassatt*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://philamuseum.org/learn/educational-resources/portrait-of-alexander-j-cassatt-and-his-son-robert-kelso-cassatt>

RIJKSMUSEUM (s.f.). *The Milkmaid*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/The-Milkmaid--42dd0e658c2979aec8e144d2357c55c0>

SMALING WOOD, K. (2014). “George Elgar Hicks’s *Woman’s Mission* and the Apotheosis of the Domestic”, *Tate Papers*, nº 22. Recuperado el 6 de abril de 2025, de <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/george-elgar-hicks-womans-mission-and-the-apotheosis-of-the-domestic>.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (s.f.). *Young Mother Sewing*. Recuperado el 24 de abril de 2025, de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10425>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (s.f.). *The Bath*. Recuperado el 23 de abril de 2025, de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/352206>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (s.f.). *In the Omnibus*. Recuperado el 24 de abril de 2025, de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365007>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (s.f.). *Boating*. Recuperado el 24 de abril de 2025, de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436947>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (s.f.). *Woman Having Her Hair Combed*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436173>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (s.f.). *Young Woman Seated on a Sofa*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437160>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (s.f.). *The Coiffure*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371957>

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART (s.f.). *Lydia Crocheting in the Garden at Marly*. Recuperado el 24 de abril de 2025, de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10393>

THE STERLING AND FRANCINE CLARK ART INSTITUTE (s.f.). *The Bath*. Recuperado el 26 de abril de 2025, de: [https://www.clarkart.edu/ArtPiece/Detail/The-Bath-\(2\)](https://www.clarkart.edu/ArtPiece/Detail/The-Bath-(2))

TOKYO FUJI ART MUSEUM (s.f.). *On the Terrace*. Recuperado el 25 de abril de 2025, de: <https://www.fujibi.or.jp/en/collection/artwork/01265/>

Anexo fotográfico – Catalogación de las obras seleccionadas

Figura 1



Obra: Venus de Willendorf

Autor: desconocido

Fecha: ca. 28.000-25.000 a.C. (Paleolítico)

Material: caliza oolítica

Dimensiones: 11 x 6 x 4,5 cm

Ubicación: Museo de Historia Natural de Viena
(Viena, Austria)

Figura 2



Obra: Maestà de Ognissanti (*Maestà di Ognissanti*)

Autor: Giotto di Bondone (ca. 1266-1337)

Fecha: ca. 1300 – 1305

Técnica: temple sobre tabla con fondo dorado

Dimensiones: 325 x 204 cm

Ubicación: Galería Uffizi (Florencia, Italia)

Figura 3



Obra: Madame Vigée-Le Brun con su hija Julie (*Madame Vigée-Le Brun et sa fille Julie*)

Autor: Marie Louise Élisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842)

Fecha: 1786

Técnica: óleo sobre madera

Dimensiones: 84 x 105 cm

Ubicación: Museo del Louvre (París, Francia)

Figura 4



Obra: La misión de la mujer: guía de la infancia (*Woman's Mission: Guide of Childhood*)

Autor: George Elgar Hicks (1824-1914)

Fecha: 1863

Técnica: boceto

Dimensiones: 25,4 x 20 cm

Ubicación: Dunedin Public Art Gallery (Dunedin, Nueva Zelanda)

Figura 5



Obra: La misión de la mujer: compañera de la masculinidad (*Woman's Mission: Companion of Manhood*)

Autor: George Elgar Hicks (1824-1914)

Fecha: 1863

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 76,2 x 64,1 cm

Ubicación: Galería Nacional de Arte Británico – Tate (Londres, Inglaterra)

Figura 6



Obra: La misión de la mujer: consuelo en la vejez (*Woman's Mission: Comfort of Old Age*)

Autor: George Elgar Hicks (1824-1914)

Fecha: 1862

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 76,2 x 63,8 cm

Ubicación: Galería Nacional de Arte Británico – Tate (Londres, Inglaterra)

Figura 7



Obra: La cuna (*Le Berceau*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1872

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 56 x 46,5 cm

Ubicación: Musée d'Orsay (París, Francia)

Figura 8



Obra: Madre a punto de lavar a su niño dormido (*Mother About to Wash Her Sleepy Child*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1880

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 100,33 x 65,72 cm

Ubicación: Los Angeles County Museum of Art (LACMA) (Los Angeles, Estados Unidos)

Figura 9



Obra: El ama de cría y Julie (*Wet Nurse and Baby Julie Manet*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1879

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 50 x 61 cm

Ubicación: colección particular

Figura 10



Obra: Niños en un jardín – La nodriza (*Children in a garden – The Nurse*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1878

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 65,4 x 81 cm

Ubicación: The Museum of Fine Arts Houston (MFAH) (Houston, Estados Unidos)

Figura 11



Obra: Una oficina de niñera
(*Un bureau de nourrice*)

Autor: José Frappa (1854-1904)

Fecha: 1880

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 129,5 x 158 cm

Ubicación: Musée de l'Assistance Publique – Hôpitaux de París – AP-HP (París, Francia)

Figura 12



Obra: Retrato de Madame Boursier y su hija
(*Portrait of Mme Boursier and Her Daughter*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1873

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 74,5 x 56,8 cm

Ubicación: Brooklyn Museum (Nueva York, Estados Unidos)

Figura 13



Obra: La hermana de la artista con su hija Jeanne (*The Artist's Sister, Edma, with Her Daughter, Jeanne*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1872

Técnica: acuarela

Dimensiones: 25,1 x 25,9 cm

Ubicación: National Gallery of Art (Washington, Estados Unidos)

Figura 14



Obra: Desayuno en la cama (*Breakfast in Bed*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1897

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 58,4 x 73,7 cm

Ubicación: Biblioteca Huntington (San Marino, California, Estados Unidos)

Figura 15



Obra: Madre joven amamantando a su hijo (*Young Mother Nursing Her Child*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1906

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 99,1 x 80,3 cm

Ubicación: The Art Institute of Chicago (Chicago, Illinois, Estados Unidos).

Figura 16



Obra: La Caricia (*The Caress*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1902

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 83,4 x 69,4 cm

Ubicación: Smithsonian American Art Museum (SAAM) (Washington, Estados Unidos)

Figura 17



Obra: La hija de la artista, Julie, con su niñera (*The Artist's Daughter, Julie, with her Nanny*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1884

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 57,15 x 71,12 cm

Ubicación: Minneapolis Institute of Art (Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos)

Figura 18



Obra: Madre joven cosiendo (*Young Mother Sewing*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1900

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 92,4 x 73,7 cm

Ubicación: The Metropolitan Museum of Art (Nueva York, Estados Unidos)

Figura 19



Obra: El baño del niño (*The Child's Bath*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1893

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 101,3 x 67,3 cm

Ubicación: The Art Institute of Chicago
(Chicago, Illinois, Estados Unidos)

Figura 20



Obra: El baño (*The Bath*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1890-1891

Técnica: punta seca, aguatinata y aguaafuerte
sobre papel

Dimensiones: 29,5 x 24,8 cm

Ubicación: The Metropolitan Museum of
Art (Nueva York, Estados Unidos)

Figura 21



Obra: Bajo las lilas en Maurecourt (*Beneath the Lilac at Maurecourt*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1874

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 61 x 50 cm

Ubicación: colección particular

Figura 22



Obra: En el ómnibus (*In the Omnibus*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1890-1891

Técnica: punta seca y aguatinata sobre papel

Dimensiones: 36,4 x 26,7 cm

Ubicación: The Metropolitan Museum of Art (Nueva York, Estados Unidos)

Figura 23



Obra: Eugène Manet y su hija en el jardín de Bougival (*Eugène Manet and His Daughter in the Garden at Bougival*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1883

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 60 x 73,5 cm

Ubicación: colección particular

Figura 24



Obra: Alexander J. Cassatt y su hijo, Robert Kelso Cassatt (*Alexander J. Cassatt and His Son, Robert Kelso Cassatt*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1884

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 100,2 x 81,6 cm

Ubicación: Philadelphia

Museum of Art (Philadelphia, Estados Unidos)

Figura 25



Obra: La Anunciación
(*Annunciazione*)

Autor: Fra Angelico (1395-1455)

Fecha: 1425-1426

Técnica: témpera sobre tabla

Dimensiones: 190,3 x 191,5
cm

Ubicación: Museo Nacional
del Prado (Madrid, España)

Figura 26



Obra: La lechera (*The Milkmaid*)

Autor: Johannes Vermeer (1632-1675)

Fecha: c. 1660

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 45,5 x 41 cm

Ubicación: Rijksmuseum
(Ámsterdam, Países Bajos)

Figura 27



Obra: La encajera (*La Dentellière*)

Autor: Johannes Vermeer (1632-1675)

Fecha: c. 1669 – 1670

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 24 x 21 cm

Ubicación: Musée du Louvre (París, Francia)

Figura 28



Obra: La lavandera (*The Washerwoman*)

Autor: Jean Siméon Chardin (1699-1779)

Fecha: 1733

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 37 x 42,5 cm

Ubicación: National Museum (Estocolmo, Suecia)

Figura 29



Obra: Mujer peinándose el cabello
(*Woman Having Her Hair Combed*)

Autor: Edgar Degas (1834-1917)

Fecha: c. 1886 – 1888

Técnica: pastel

Dimensiones: 74 x 60,6 cm

Ubicación: The Metropolitan Museum of Art (Nueva York, Estados Unidos)

Figura 30



Obra: En el comedor (*In the dining room*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1886

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 61,3 x 50 cm

Ubicación: National Gallery of Art (Washington, Estados Unidos)

Figura 31



Obra: La pequeña sirvienta (*The Little Servant*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1886

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 71 x 44 cm

Ubicación: colección particular

Figura 32



Obra: La madre y la hermana de la artista (*The Mother and Sister of the Artist*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1869 – 1870

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 101 x 81,8 cm

Ubicación: National Gallery of Art (Washington, Estados Unidos)

Figura 33



Obra: La lectora (*The Reader*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1877

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 81,3 x 64,8 cm

Ubicación: Crystal Bridges Museum of American Art (Bentonville, Arkansas, Estados Unidos)

Figura 34



Obra: Niña leyendo (*Young Girl Reading*)

Autor: Jean Honoré Fragonard (1732-1806)

Fecha: 1769

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 81,1 x 64,8 cm

Ubicación: National Gallery of Art (Washington, Estados Unidos)

Figura 35



Obra: Leyendo Le Figaro (*Reading Le Figaro*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1877 – 1878

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 104 x 83,7 cm

Ubicación: colección particular

Figura 36



Obra: Mujer joven sentada en un sofá (*Young Woman Seated on a Sofa*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1879

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 80,6 x 99,7 cm

Ubicación: The Metropolitan Museum of Art (Nueva York, Estados Unidos)

Figura 37



Obra: Las hermanas (*The Sisters*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1869

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 52,1 x 81,3 cm

Ubicación: National Gallery of Art (Washington, Estados Unidos)

Figura 38



Obra: El té (*The Tea*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1880

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 64,77 x 92,07 cm

Ubicación: Museum of Fine Arts Boston (Boston, Estados Unidos)

Figura 39



Obra: Fiesta del té de la tarde (*Afternoon Tea Party*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1890 – 1891

Técnica: punta seca y aguatinata sobre papel

Dimensiones: 34,6 x 26,7 cm

Ubicación: The Metropolitan Museum of Art (Nueva York, Estados Unidos)

Figura 40



Obra: El baño (*The Bath*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1885 – 1886

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 92,1 x 73,3 cm

Ubicación: The Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts, Estados Unidos)

Figura 41



Obra: Mujer en su tocador
(*Woman at Her Toilette*)

Autor: Berthe Marie Pauline
Morisot (1841-1895)

Fecha: 1875 – 1880

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 60,3 x 80,4 cm

Ubicación: The Art Institute of Chicago (Chicago, Illinois, Estados Unidos)

Figura 42



Obra: Mujer bañándose (*Woman Bathing*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1890 – 1891

Técnica: punta seca y aguatinata
sobre papel

Dimensiones: 36,4 x 26,8 cm

Ubicación: The Metropolitan
Museum of Art (Nueva York,
Estados Unidos)

Figura 43



Obra: En la terraza (*On the Terrace*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1874

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 45 x 54 cm

Ubicación: Tokyo Fuji Art Museum (Tokio, Japón)

Figura 44



Obra: En el balcón (*On the Balcony*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1871 – 1872

Técnica: acuarela

Dimensiones: 20,6 x 17,3 cm

Ubicación: The Art Institute of Chicago (Chicago, Illinois, Estados Unidos)

Figura 45



Obra: Mujer en un jardín (*Woman in a Garden*)

Autor: Berthe Marie Pauline Morisot (1841-1895)

Fecha: 1882 – 1883

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 123 x 94 cm

Ubicación: The Art Institute of Chicago (Chicago, Illinois, Estados Unidos)

Figura 46



Obra: Lydia tejiendo a crochet en el jardín de Marly (*Lydia Crocheting in the Garden at Marly*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1880

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 65,6 x 92,6 cm

Ubicación: The Metropolitan Museum of Art (Nueva York, Estados Unidos)

Figura 47



Obra: En el palco (*In the Loge*)

Autor: Mary Cassatt (1844-1926)

Fecha: 1878

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: 81,28 x 66,04 cm

Ubicación: Museum of Fine Arts Boston
(Boston, Estados Unidos)