

Un excelente alegato a favor de los derechos de la mujer por una pintora. La representación de la *femme moderne* en la obra de Amélie Beaury-Saurel (1848-1924)

‘A female painter’s excellent argument in favour of women’s rights’. The representation of the *femme moderne* in Amélie Beaury-Saurel’s work (1848-1924)

Magdalena Illán Martín

Universidad de Sevilla
magdaillan@us.es

Recibido el 20 setiembre de 2018

Aceptado el 3 de marzo de 2019

BIBLID [1134-6396(2021)28:1; 129-156]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v28i1.7953>

RESUMEN

En las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, la artista española Amélie Beaury-Saurel (1848-1924) contribuyó notoriamente, a través de su obra, a la renovación de los discursos iconográficos que se aplicaban a las representaciones artísticas de las mujeres, enfrentándose a los estereotipos tradicionales y sexistas vigentes. Con ello, Beaury-Saurel reflejó, como pocos artistas en ese momento, la personalidad de la denominada *femme moderne* y difundió la imagen de mujeres emancipadas, profesionales, intelectuales, viajeras o deportistas, que no siempre fue bien recibida por parte de la crítica artística. Este artículo aporta información inédita sobre la aún desconocida trayectoria creativa de la artista y analiza las obras más relevantes de su producción, en las que están presentes las influencias de los movimientos feministas y el firme compromiso de la pintora con promover la igualdad de género y la visibilización de las mujeres en ámbitos tradicionalmente masculinizados.

Palabras clave: Mujeres artistas. Feminismo. Representaciones de mujeres. *Femme moderne*. *Belle Époque*. Francia. España. Amélie Beaury-Saurel.

ABSTRACT

In the last decades of the nineteenth and the first of the twentieth century, the Spanish artist Amélie Beaury-Saurel (1848-1924) made a huge contribution, through her work, to modernising the iconographic discourses reigning in artistic representations of women, challenging the prevailing traditional and sexist stereotypes. In doing so, Beaury-Saurel reflected, as few artists managed to do at the time, the personality of the so-called ‘*femme moderne*’, promoting the image of emancipated, professional, intellectual, well-travelled or sporty women, which did not always go down well with art

critics. This article provides unpublished information about the artist's still unknown creative career and analyses her most relevant works which clearly reflect the influence of the feminist movements and her firm commitment to the promotion, through her paintings, of gender equality and to giving visibility to women in traditionally masculinised areas.

Keywords: Female artists. Feminism. Representation of women. *Femme moderne*. *Belle Époque*. France. Spain. Amélie Beaury-Saurel.

SUMARIO

1.—Introducción. 2.—Apuntes biográficos: una vida consagrada al arte. 3.—“Obsesionada por el deseo de pintar”. 4.—“La mujer moderna con sus accesorios: gafas de pilota, bocinas de automóvil”. 5.—El legado por descubrir de Amélie Beaury-Saurel. 6.—Referencias bibliográficas.

1.—Introducción

Amélie Beaury-Saurel (1848-1924) es una de las pintoras más representativas de la escena artística europea de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX¹. Sorprende, por ello, la ausencia de estudios que, más allá de abordar su figura en el marco del contexto general de las mujeres artistas en la segunda mitad del siglo XIX o de examinar obras puntuales de su trayectoria, permitan profundizar en su personalidad, en su producción creativa y en la influencia que proyectó en el panorama cultural y social europeo de fin de siglo².

Este artículo no pretende analizar la producción completa de Beaury-Saurel, sino estudiar un aspecto concreto de su actividad artística, como es la renovación que propuso, a través de su obra, en la percepción social de las mujeres, enfrenándose a los estereotipos tradicionales y sexistas vigentes durante el período de la *Belle Époque*. Con ello, Beaury-Saurel reflejó, como pocos artistas en ese momento, la actitud y la personalidad de la denominada *femme moderne*, aspecto

1. El presente artículo se ha elaborado en el marco del Proyecto I+D “Las artistas en España (1804-1939)”, HAR2017-84399-P, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, y del Grupo de Investigación “Laboratorio de Arte”, HUM-210, Universidad de Sevilla.

2. Aspectos puntuales sobre Amélie Beaury-Saurel han sido recogidos en BÉNÉZIT, Emmanuel (dir.): *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs*, Vol. I. Paris, Ernest Gründ, 1924, p. 451; SANCHEZ, Pierre: *Dictionnaire de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (1882-1965)*, Vol. 1. Paris, L'échelle de Jacob, 2010, p. 157; NOËL, Denise: *Les femmes peintres au Salon: Paris, 1863-1889*. Paris, Université de Paris VII-Denis Diderot, 1997 (Tesis doctoral no publicada), pp. 354, B-29-30; NOËL, Denise: “Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle”. *Clio*, Vol. 19, N.º 1, 2004, p. 5; Catálogo de la exposición *Retratos de la Belle Époque*. Ediciones El Viso, Madrid, 2011, pp. 43-44; FOUCHER, Charlotte: “Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900”. *Sociétés & Représentations*, Vol. 40, N.º 2, 2015, pp. 125-126; Catálogo de la exposición *Women artists in Paris. 1850-1900*. American Federation of Arts & Yale University Press, 2017.

ampliamente destacado por la crítica artística en la valoración de su obra y que no siempre fue bien recibido, sobre todo, por parte de los críticos más conservadores.

Los datos sobre la biografía, la trayectoria profesional y la obra de Amélie Beury-Saurel expuestos en este artículo han podido ser examinados a partir de fuentes documentales inéditas consultadas en archivos y centros de investigación franceses y españoles, como los *Archives de Paris*, el *Centre d'accueil et de recherche des Archives Nationales*, la *Bibliothèque Nationale de France* y el *Arxiu Municipal Contemporani* de Barcelona, así como a través del análisis de fuentes hemerográficas —artículos de crítica de arte y entrevistas— también inéditas. Igualmente, han sido consultados los catálogos de las numerosas exposiciones en las que la artista participó, tanto en el ámbito francés como en el español: los Salones parisinos³, el Salón de la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, las Exposiciones Internacionales *Blanc & Noir* de París o las Exposiciones Generales de Bellas Artes de Barcelona. Finalmente, han sido consultadas las bases de datos de los principales agentes del mercado artístico internacional y han sido revisados los fondos de diferentes instituciones museísticas públicas y privadas, habiéndose podido restituir a la artista la autoría algunas de sus obras y devolver a otras sus títulos originarios y, con ello, el sentido último de su significado.

La consulta de dicha documentación ha permitido valorar la relevancia que Amélie Beury-Saurel alcanzó entre sus coetáneos y, muy especialmente, ha posibilitado entender su personalidad creativa. Una personalidad firmemente comprometida con la visibilización de los derechos de las mujeres a través de su obra plástica, protagonizada, en gran medida, por representaciones de figuras femeninas construidas a partir de iconografías renovadoras y contrapuestas a los prototipos establecidos. Con ello, Amélie contribuyó a difundir, en el ámbito social del cambio de siglo, la imagen de mujeres independientes y con presencias activas en espacios tradicionalmente masculinizados.

2.—*Apuntes biográficos: una vida consagrada al arte*

Amélie Elise Anna Beury Saurel, apodada “l’Espagnole” por parte de la también pintora Marie Bashkirtseff⁴, nació el 17 de diciembre de 1848⁵ en Barce-

3. Un listado con las obras que la artista expuso en los Salones en el período de su trayectoria comprendido entre 1873 y 1914 figura en FLAQUER I REVAUD, Sílvia, PAGÈS I GILIBETS, María Teresa: *Inventari d'artistes catalans que participaren als salons de Paris fins l'any 1914*. Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986, pp. 94-110.

4. Bashkirtseff señala: “La Española, buena chica, de hecho, la más complaciente del mundo, con la pasión por la pintura en la cabeza”; cfr. BASHKIRTSEFF, Marie: *Journal de Marie Bashkirtseff*, Vol. 2. Paris, G. Charpentier et Cie. Éd., 1890, p. 13.

5. Hasta el momento se situaba su nacimiento un año después, el 19 de diciembre de 1849. La documentación conservada en el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (en adelante, AMCB)

lona, ciudad que permanecerá estrechamente ligada a su trayectoria profesional⁶. Sus padres, Camille Georges Beaury e Irma Catalina Saurel (1821-1907), ambos de origen francés, residían en Barcelona desde 1845⁷, donde fundaron la pujante fábrica de alfombras y tapices “Saurel, Beaury y Compañía”. Una exitosa fábrica familiar que en solo cinco años llegó a contar con 90 operarios; sintomático de la bonanza de la empresa es que abriera una sucursal en Madrid, que dirigiera gran parte de sus negocios a la exportación de productos a La Habana y que llegara a competir por la Medalla de Plata en la Exposición de Madrid de 1850⁸.

En el seno de esta familia perteneciente a una inquieta burguesía emprendedora nacieron, además de Amélie, su hermana mayor, la también pintora Irmeta (1846-1833) y la hermana pequeña, Dolores (1858-1944), con quienes la artista mantuvo una estrecha relación durante toda su vida.

Sin embargo, esta plácida situación se vio interrumpida a finales de la década de 1850, probablemente debido al fallecimiento de su padre y a una eventual crisis de la fábrica familiar. Dichas circunstancias hubieron de determinar que la madre de la artista decidiera, en torno a 1859, abandonar Barcelona para, junto a sus tres hijas, trasladarse a vivir a París. En este sentido, en una entrevista realizada en 1906, Amélie menciona que con diez años de edad vivía en París y describe una situación familiar con problemas económicos, refiriéndose especialmente a las dificultades que hubo de solventar su madre, “viuda sin fortuna y con tres hijas que criar”⁹.

Fue esta situación de cierta desestabilización familiar la que propició el acercamiento de Amélie, y de sus hermanas, al aprendizaje de las técnicas pictóricas

ha permitido fechar correctamente su nacimiento, que aconteció el 17 de diciembre de 1848, a las diez de la noche, en el número 11, cuarto 1, de la calle Torrent Jugueral de la capital catalana; cfr. AMCB, Naixements, 1848, Registres, Llibre 4, Núm. 655, fol. 128.

6. Amélie participó en diferentes exposiciones celebradas en Barcelona; asimismo, son numerosas las referencias a su ciudad natal que hace constar en entrevistas, en los catálogos de exposiciones y en obras como la titulada *Ecrivain public. Souvenir de Barcelona* (1893) —difundida en España como *El memorialista*—, en la que inscribe, además de su firma: “Barcelona/1893”.

7. En la partida de nacimiento de Amélie se indica que su padre, “Camilo George”, nació en la localidad francesa de Le Mans —de donde eran originarios también sus abuelos paternos, Luis Pedro Beaury y Josefa Gargam— y su madre, María Catalina, nació en Villefranche —siendo sus abuelos maternos Juan Saurel, oriundo de Caylus, y Elisabet Sagé, de Toulouse; cfr. AMCB, Naixements, 1848, Registres, Llibre 4, Núms. 1 al 943, Núm. 655, fol. 128. Sobre el establecimiento de la familia en Barcelona en 1845, cfr. CAVEDA Y NAVA, José: *Memoria sobre los productos de la industria española en la exposición pública de 1850*. Madrid, Imprenta de D. Santiago Saunaque, 1851, p. 497.

8. *Id.* Otras noticias que constatan el éxito de la empresa familiar mencionan la instalación de una sucursal en Valencia el 26 de noviembre de 1853; cfr. ALEIXANDRE TENA, Francisca: *Catálogo documental del Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia 1776-1876*. Valencia, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 2003, p. 391.

9. LAPARCERIE, Marie: “Visites parisiennes. Chez Mme. Beaury-Saurel”. *L’Intransigeant*, Paris, 15-4-1906, p. 3.

ya que, como la propia artista refiere en la citada entrevista, su madre vio en la formación de sus hijas como pintoras —en principio, en el campo de la pintura de porcelana—, una forma de aportarles el conocimiento de una profesión que, en el marco de los valores burgueses, les permitiera “ganarse la vida” y ser independientes. Así, su hermana Irmeta desarrolló una breve trayectoria como pintora de cerámica y de abanicos a la acuarela y gouache, llegando a exponer en el Salón francés durante la segunda mitad de la década de 1870¹⁰. También Amélie comenzó su formación artística como pintora de porcelana, una disciplina que la artista calificaría como “pintura comercial” y que, según sus declaraciones, no lograba satisfacer sus inquietudes creativas. En este sentido —según narra la artista—, asumiendo su responsabilidad y la necesidad de contribuir a la economía familiar, la joven Amélie no quería evidenciar en las clases sus progresos para, de esta forma, desalentar a sus profesores y evitar que le propusieran formarse en estudios más ambiciosos, aunque también más arriesgados económicamente; dicha astucia fue descubierta por su madre, que, a pesar de las circunstancias, decidió fomentar el talento de su hija “aceptando los sacrificios que tendrían que hacerse en detrimento del bienestar de la familia”¹¹. Fue también su madre quien tomó la iniciativa de llevar a su hija de diez años al Museo del Louvre para que se formara copiando las obras de los grandes maestros; y, con doce años, mientras copiaba *Cristo en la cruz* de Rubens, los elogios prodigados por el pintor Joseph-Nicolas Robert-Fleury al trabajo de Amélie, determinaron que su progenitora dispusiera sufragar sus estudios en la prestigiosa Academia Julian. Por estos motivos, entre otros, Amélie tuvo durante toda su vida una alta consideración hacia su madre, lo que se puso de manifiesto de diferentes formas, siendo ejemplo de ello que decidiera firmar sus obras como “Beaury-Saurel”, uniendo con un guión el apellido paterno y el materno, con objeto de no perder este último.

La vida personal de Amélie estuvo centrada fundamentalmente en el desarrollo de su trayectoria profesional, a la que se consagró con plena exclusividad, llegando a afirmar, en su época de madurez creativa: “Mi mayor placer es aislarme entre los cuatro muros de mi estudio y trabajar”¹². En el ámbito familiar, la artista estuvo estrechamente vinculada a su madre y hermanas, con quienes convivió hasta 1895, año en el que contrajo matrimonio con el pintor y fundador de la Academia Julian, Rodolphe Julian (1839-1907)¹³. Al respecto, es revelador de la

10. Irmeta fue discípula de Louise Thoret y de Dessart —probablemente, el pintor de porcelana Claude-Henry Dessart, como consta en los catálogos de las exposiciones en las que participó con gouaches sobre países de abanicos que copiaban obras de maestros consagrados como Giordano, Lehman. Fue, igualmente, profesora de pintura, figurando en los Salones su discípula Mlle. Marie Compiègne, también especializada en pintura de abanicos.

11. LAPARCERIE, Marie: *op. cit.*

12. *Id.*

13. La ceremonia matrimonial se celebró el 9 de enero de 1895 y la pareja se instaló en una

personalidad independiente de Amélie y de su profunda dedicación a su carrera que la artista se casara con una edad tan avanzada como los 47 años, en un momento en que la edad media de las mujeres al llegar al matrimonio se situaba en torno a los 23 años. Abundando en ese riguroso sentido de la autonomía de Amélie, es destacable que, a diferencia de la habitual costumbre de asumir el apellido del marido como propio, Beaury-Saurel continuó firmando sus obras con sus apellidos paterno y materno, manteniendo su uso en las exposiciones y eventos públicos en los que participaba; solo en ocasiones muy excepcionales se presentó como *Madame Julian* y nunca para firmar sus pinturas, lo cual ha posibilitado identificar su producción sin los problemas que suelen generar los cambios de apellidos. Por otro lado, una circunstancia personal que influiría notablemente en su desarrollo profesional es el hecho de no haber tenido hijos, lo cual le permitió mantener una trayectoria creativa constante e intensa, sin los habituales paréntesis temporales que se advierten en artistas coetáneas, condicionados por los períodos de gestación y crianza de los hijos.

Por añadidura, el matrimonio con Rodolphe Julian contribuyó a que Amélie intensificara su dedicación a su actividad profesional, no solo como pintora, sino también como profesora, ya que asumió la dirección del taller de la Academia Julián dedicado a las clases para mujeres situado en el *Passage des Panoramas*, número 27, próximo a la residencia de la pareja, en la *rue d'Amboise*. Muy pronto, la labor realizada por Amélie en la Academia Julian fue ampliamente conocida en París y, muy especialmente su personalidad rigurosa al frente del famoso *atelier pour Dames*; de hecho, en el estreno, en 1895, de la exitosa opereta de Maxime Boucheron *La duchesse de Ferrara*, la crítica musical comparó el estudio de pintoras en el que transcurre el primer acto con “la acaparadora Academia Julian, que dirige con tanta autoridad la señorita Beaury-Saurel”¹⁴.

La década de 1890 supuso la consolidación profesional de Amélie en la escena artística francesa, siendo admitida en 1898 como miembro de la prestigiosa *Société des Artistes Français*. En el plano personal y familiar, la pintora se relacionó con relevantes personajes de la escena política y cultural parisina y, muy especialmente, con mujeres que, desde diferentes ámbitos —la política, el periodismo, la creación artística o el mecenazgo cultural— promovieron el reconocimiento de la igualdad de derechos entre mujeres y hombres y proyectaron sus influyentes presencias en el espacio público. La artista retrató a estas mujeres en actitudes que desafiaban las convenciones conservadoras, sacrificando los elementos anecdóticos en pos

vivienda de la rue d'Amboise, en el arrondissement 17 de París, próxima a la residencia de la madre de la artista y de su hermana Irmeta, en la rue Vivienne; Archives de Paris, Archives numérisées, 1893-1902, Mariages, DIM9 562, p. 3.

14. STOULLIG, Edmond: “Chronique dramatique”. *Le monde artiste*, 3-2-1895, p 60; cfr. También NOËL, Édouard & STOULLIG, Edmond: *Les annales du théâtre et de la musique. 1895*. Paris, Berger-Levrault et Cie Éd., 1896, p. 261.

de una rotunda sobriedad y otorgando la máxima importancia a la captación de sus personalidades y caracteres. El temperamento individualista de Amélie, los logros profesionales que alcanzó en la última década del siglo y la originalidad de sus retratos influyeron en que la artista adquiriera no solo reconocimientos en la esfera artística, sino cierta popularidad en la escena social. Prueba de ello es que en 1902 se convirtiera en imagen —junto a la pintora italiana Juana Romani— del perfume *La Féria* de la prestigiosa casa Lenthéric, dirigido —como refiere la publicidad del producto— a mujeres independientes y creativas, rasgos simbolizados por la artista¹⁵.

El año 1907 fue aciago en la biografía de Amélie: el 2 de febrero falleció su marido y el 10 de abril falleció su madre¹⁶. La artista tuvo que asumir la dirección de la Academia Julian, para lo que solicitó ayuda a sus sobrinos Gilbert y Jacques Dupuis, hijos de su hermana Dolores. A partir de dicho momento Beury-Saurel, aunque continuaría viviendo en París, frecuentaría en mayor medida la localidad natal de su esposo, Lapalud (Vaucluse), en la que adquirió el *chateau* Julian, que había pertenecido anteriormente a su marido, para convertirlo en residencia familiar.

Durante las últimas décadas de su vida, Amélie continuó desarrollando una intensa actividad profesional, incrementando en su obra las representaciones de mujeres que desafiaban los estereotipos tradicionales y favoreciendo la presencia de pintoras y escultoras en el espacio cultural francés. En este sentido, desde su posición en la *Société des Artistes Français*, Beury-Saurel promovió el ingreso en los subcomités de dicha institución de artistas como Francine Richard-Hennecart, Laure Boucher, Renée de Royer, Marthe Debes o Marguerite Babin¹⁷, entre otras. Durante el período de la I Guerra Mundial Amélie permaneció en París al frente de la Academia Julian y participando en exposiciones solidarias en beneficio de instituciones como la *Société des Artistes Français*, la *Société Nationale des Beaux-Arts* o la *Fraternité des Artistes*¹⁸.

Ese compromiso con la promoción del arte y su inagotable actividad creativa se vieron reconocidos institucionalmente en 1923, un año antes de su fallecimiento, a través de su nombramiento como *Chevalier de la Légion d'honneur*¹⁹.

15. *Le Monde Illustré*, N.º 2355, París, 01-01-1902, p. 24.

16. Archives de París, Archives numérisées, Décennie 1903-1912, Arrondissement 17, Cote V11E 570, fol. 115-r.

17. El ingreso de las dos primeras artistas mencionadas consta en *Compte-rendu des travaux de la Société des Artistes Français*, N.º 198, janvier-avril, París, 1912, pp. 30 y 59; Royer y Debes son citadas en *Compte-rendu des travaux de la Société des Artistes Français*, N.º 206, París, janvier-avril, París, 1914, pp. 16 y 30 y Babin en *Compte-rendu des travaux de la Société des Artistes Français*, N.º 215, Javier à septembre, París, 1920, p. 13.

18. Catálogo de la *Exposition Organisée sous le Patronage de la Ville de Paris au profit des oeuvres de guerre de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts*, París, Mai-juin, 1918, p. 4.

19. CARAN, Dossier LH/1387/64, Doc. 1, Número de Matrícula 113.080.

Nueve meses después de dicha condecoración, el día 30 de mayo de 1924, Amélie Beaury-Saurel falleció en la residencia parisina que compartió con su madre y hermanas, en el número 93 de la Avenida Niel. El funeral fue oficiado el martes, 3 de junio, en la Iglesia de San Francisco de Sales, recibiendo sepultura en el cementerio de Père Lachaise de París²⁰.

3.—“Obsesionada por el deseo de pintar”²¹

“Artista de temperamento excepcional”, “un verdadero temperamento de pintor”, “artista de carácter individualista”²²: son apelativos que de forma frecuente utiliza la crítica artística para referirse a la personalidad creativa de Amélie Beaury-Saurel.

Las primeras referencias sobre la trayectoria artística de Beaury-Saurel se habían fechado en 1873, año en el que realizó una pintura que representa a *Cristo en la cruz*, copia de Rubens, para la Iglesia de Saint-Étienne de la localidad francesa de Issy-les-Moulineaux. Sin embargo, hemos localizado documentación inédita de la actividad de la artista en 1866, cuando contaba 18 años, así como de la ejecución, en 1869, de una obra desconocida que pone el punto de partida de su carrera profesional. Dicha pintura es un *Retrato de la Emperatriz Eugenia*, copia de una obra de Boutibonne realizada a partir del original de Winterhalter, que fue ejecutada para satisfacer un encargo del Estado francés y que sería enviada al *Hôtel de la sous-préfecture* de Belley (Ain)²³.

Diez años antes de esa primera obra constatada, y según cuenta la propia artista, sentía un deseo obsesivo por pintar y comenzó, acompañada por su madre, a copiar las obras de los grandes maestros en el Museo del Louvre²⁴. Esta formación autodidacta se desarrolló de forma previa a su ingreso en la Academia Julian, que

20. CARAN, Dossier LH/1387/64, Doc. 10, recoge la necrológica difundida con motivo del fallecimiento de la artista, firmada por su extensa familia: su hermana Irmeta —Madame Jean Husson— y su marido, Jean Husson —*Chevalier de la Légion d’Honneur*—, su hermana Dolores —Madame Fernand Dupuis—, así como sus once sobrinos y sobrinas.

21. Con esta frase expresa Amélie su dedicación a la creación artística; cfr. LAPARCERIE, Marie: *op. cit.*

22. Las referencias proceden de: ANÓNIMO: *La Ilustración artística*, Paris, 25-6-1894, p. 10; WILLEMS, Mme. J. B.: “Les femmes artistes (1789-1889)”. *Revue universelle illustrée*, T. IV, Paris, 1889, p. 75; ANÓNIMO: “Le Salon des Champs-Élysées”. *Le Panthéon de l’industrie*, Paris, 5-1894, p. 74.

23. CARAN, F/21/117, Dossier 40 y F/21/318, Dossier 5. La pintura, de 1,31 x 1,01 cms., fue adquirida en 600 francos y muestra a la emperatriz Eugenia de Montijo de medio cuerpo, siguiendo el modelo de Winterhalter que fue ampliamente copiado debido, como es el caso de esta obra, a los encargos solicitados por la administración pública gala durante el Segundo Imperio.

24. LAPARCERIE, Marie: *op. cit.*

tuvo lugar, según indica la artista, cuando contaba 12 años, en 1860; no obstante, el acceso de Amélie a la prestigiosa academia hubo de ser posterior, probablemente en torno a 1875. De hecho, en 1873, en su primera participación en el Salón parisino, donde exhibió el *Retrato de M. P. R....*, figura como discípula de una pintora ajena a la Academia Julian, Pauline Coeffier (1814-1900), discípula de Léon Cogniet y especialista en retratos al pastel. No conocemos la obra que Amélie presentó en el referido Salón, pero sí un *Retrato de niña con lazo azul* realizado un año después, en 1874, en el que se advierte la influencia de su maestra en el tratamiento de la efigiada y en el uso del pastel, técnica en la que Beaury-Saurel alcanzaría algunos de los reconocimientos más importantes de su trayectoria.

Tras el período inicial de formación en la Academia Julian, Amélie comenzó a exponer de forma regular en los Salones, constatándose su presencia desde 1879 hasta el año de su fallecimiento y siendo excepcionales las ediciones de la gran exhibición parisina en las que no participó. Ciertamente, durante medio siglo y de forma continuada, Beaury-Saurel envió su obra no solo al Salón, sino a numerosas exposiciones artísticas francesas, y también de otros países como España o Estados Unidos, obteniendo en ellas diferentes galardones y reconocimientos.

La información que proporcionan los catálogos de dichas exposiciones permite conocer quiénes fueron los maestros de los que la artista se reconoció como discípula. Así, en el Salón de 1879 se menciona a Tony Robert-Fleury (1837-1911), profesor en la Academia Julian; posteriormente, Amélie reconocería también como maestros a otros profesores de la citada academia, como Pierre Auguste Cot (1837-1883), Félix-Henri Giacomotti (1828-1909), Bouguereau (1825-1905), Lefebvre (1836-1911), Boulanger (1824-1888), Benjamin Constant (1845-1902) y Jean-Paul Laurens (1838-1921).

El examen de las obras que Amélie envió a las referidas exposiciones, ha posibilitado el conocimiento de gran parte de su trayectoria y de su evolución creativa. Considerada por sus coetáneos como una consumada retratista, efectivamente, en las obras que remite a las exposiciones predominan los retratos, ejecutados al óleo y, sobre todo, al pastel y carbón, contribuyendo en estos momentos a dignificar estas dos últimas técnicas, consideradas de segundo orden²⁵. En este sentido, Beaury-Saurel colaboró asiduamente en iniciativas dirigidas a fomentar el interés por dichas manifestaciones creativas, siendo miembro fundador de la *Société des Fusinistes Français*, creada en París en 1889²⁶, y participando en las ediciones

25. Al respecto, el crítico Labadère señala que las salas de dibujos no tienen el favor de público, lo que considera una injusticia y pone como ejemplo las obras de Beaury-Saurel"; cfr. LABADÈRE, P. De: "L'Art pour Tous au Salon". *L'Art pour tous*, Paris, junio-1891, p 2.

26. Entre los primeros miembros de esta sociedad integrada, sobre todo, por artistas virtuosos del carboncillo se encuentran, además de Amélie, Allongé, Boetzel, Karl Robert, Wilhelm Wust, Simon, Puvis de Chavannes o Vollon; cfr. ANÓNIMO, "Nouvelles parisiennes". *Paris croquis*, N.º 5, Paris, 2-3-1889, p. 3.

de la *Exposition Internationale Blanc & Noir*, celebradas a partir del año 1885 y dedicadas, sobre todo, al dibujo y al grabado, aunque también al pastel y a la acuarela; en ellas, Amélie obtuvo diferentes reconocimientos, como una Mención Honorífica en Dibujo en 1885, una Medalla de Plata de Segunda clase en pastel en 1886 y una Medalla de Plata de Primera clase en Dibujo en 1888²⁷. Al respecto, resulta revelador de ese firme compromiso de la artista con la defensa del dibujo el *Autorretrato* que presentó en el Salón de 1894; no se conoce actualmente el paradero de dicha pintura, sin embargo, en la Colección de la Biblioteca Nacional de España se conserva un desconocido dibujo realizado por la artista, que reproduce la citada obra y que representa, por tanto, su *Autorretrato*²⁸ (fig. 1). En él, Amélie se



Fig. 1. Amélie Beury-Saurel, *Autorretrato*, h. 1894. Colección Biblioteca Nacional de España. Procedencia de la imagen: Biblioteca Digital Hispánica.

27. *Catalogue Officiel Illustré de l'Exposition Internationale de Blanc & Noir*, E. Bernard & Cie Imp., Paris, 1890, pp. IX, XII y XIV.

28. Se trata de un dibujo a tinta negra con plumilla denominado *Joven pintora*; *Beury Saurel*; sus medidas son 273 × 219 mm. y presenta la firma de la artista en la zona inferior: "Beury-Saurel" (Signatura: DIB/18/1/1207).

dispone de forma frontal, con una actitud segura de sí misma y mirando fijamente al espectador; la composición es extremadamente austera y solo destaca la barra de carbón que sostiene en su mano derecha, único elemento que la identifica como artista y con el que reivindica su principal talento artístico: el dibujo.

La producción de Amélie fue acogida, de forma generalizada, con cierto entusiasmo por parte de la crítica de arte, que, como era habitual en estos momentos, solía utilizar expresiones sexistas para enfatizar la óptima valoración de la obra ejecutada por una mujer: “Es una artista destinada a una brillante carrera..., un talento muy vigoroso, muy viril, una mano segura, al tiempo que una personalidad absolutamente independiente”²⁹ o “la señorita Beaury Saurel dibuja bien, lo cual es raro en una mujer, podría agregar que incluso en un hombre”³⁰. Conforme a ello, los críticos suelen aplicar apelativos masculinos, como “la firmeza viril del dibujo”, los “viriles pinceles” o su “energía totalmente viril y construida sólidamente”³¹, para valorar su talento creativo. De hecho, son escasas las críticas que se mantienen al margen de dichas consideraciones sexistas, entre otras, las publicadas en España por Emilia Pardo Bazán —quien habla de Amélie como “pintora catalana, muy digna de elogio”³²— y Concepción Gimeno de Flaquer —“Beaury-Saurel alcanzó ruidoso éxito con su hermoso cuadro histórico *Juana la Loca en Tordesillas*, feliz colorido, perfecta distribución de las figuras y mucha valentía de pincel”³³.

Al margen de lo expuesto, el aspecto más destacado por la crítica en relación a la obra de Beaury-Saurel fue el carácter intensamente veraz que otorgaba en sus retratos a los modelos representados, lo cual, en la mayoría de las ocasiones fue valorado de manera favorable —sobre todo, cuando el efigiado era un hombre— y, en otras ocasiones, no de forma tan positiva —especialmente en los retratos femeninos. La propia artista se refiere, en una entrevista, a la importancia que concede en su obra a lo que denomina la “verdad”, que es lo que la inspira a no copiar la apariencia del modelo, sino a “saber ver” en su interior y saber extraer su personalidad³⁴. Esta premisa fue aplicada por Amélie en la mayor parte de los retratos de su producción y con especial énfasis en las representaciones de figuras femeninas, en las que no dudó en sacrificar la belleza estereotipada en pos de la captación del carácter e individualismo de las retratadas. Dicha circunstancia, como se ha

29. MERSON, Olivier: “Salon de 1880”. *Le monde illustré*, Paris, 3-7-1880, p. 10.

30. PÉRELLE, A. De la: “Blanc et noir”. *La Presse*, Paris, 6-10-1890, p. 1

31. Las tres referencias proceden de: LAFABRIE, P.: “Beaux-Arts. Salon de 1889”. *L’Univers*, Paris, 18-6-1889, p. 1; HALLER, Gustave: *Le Salon, dix ans de peinture*, Vol. 2. Paris, Calmann-Lévy Édit, 1902, p. 243; MAGNIN, Joseph: *La peinture au Musée de Dijon*. Imp. Jacques et Demontrond, Besançon, 1929, p. 241.

32. PARDO BAZÁN, Emilia: “En la Exposición. Historia y paisaje”. *El Imparcial*, Madrid, 19-11-1900, p. 3.

33. GIMENO DE FLAQUER, Concepción: “Mujeres del Siglo XIX”. *El Álbum Ibero Americano*, N.º 47, Madrid, 22-12-1900, p. 456.

34. LAPARCERIE, Marie: *op. cit.*

referido, no fue siempre bien acogida por parte de la crítica, siendo prueba de ello la opinión del escritor y crítico Baude de Mauriceley sobre el *Retrato de Madame Henri Rochefort* (1906), que no duda en calificar de “mal retrato”, argumentando que “cuando un pintor tiene la maravillosa fortuna de encontrar una modelo tan hermosa es imperdonable maltratarla de esa manera”³⁵.

4.—“*La mujer moderna con sus accesorios: gafas de pilota, bocinas de automóvil*”³⁶

La trayectoria personal y profesional de Amélie Beury-Saurel estuvo estrechamente vinculada al pensamiento feminista, reivindicando, a través de su producción creativa y también de su actitud vital, la igualdad de las mujeres con respecto a los hombres, tanto en el ámbito de la convivencia cotidiana, como en el plano artístico. Amélie vivió en gran medida a contracorriente, supeditando las estrictas convenciones sociales vigentes para una mujer en la segunda mitad del siglo XIX a una forma de entender la experiencia vital a partir de la independencia, de la satisfacción individual y del compromiso profesional y social. En este sentido, hubo de compartir esas inquietudes con algunas de sus amistades, que le sirvieron de modelo en ocasiones, entre las que se encuentran destacadas feministas y mujeres que desempeñaron un notorio papel en la visibilización de la denominada *femme nouvelle*, una mujer emancipada y que vive su vida al margen de los prejuicios sociales.

Conforme a ello, las figuras femeninas protagonistas de las obras de Beury-Saurel suelen mostrar gran fuerza y carácter, rasgos que se advierten atemperados en las representaciones masculinas, en las que prevalecen temperamentos más flemáticos, como en la pintura *Au déclin*, presentada en el Salón de 1905 y que recrea, en efecto, el ocaso de un artista, anciano, de mirada hundida y cabeza reclinada, que sujeta con su mano izquierda y sin ningún atisbo de energía, una paleta. Muy reveladora de esa diferente manera de interpretar la presencia femenina y masculina es la pintura *Jaque y mate* (1896), en la que se enfrentan, a través del juego del ajedrez, una mujer joven y un hombre anciano, rodeados por algunos espectadores. El tratamiento de las dos figuras evidencia quién ha ganado la partida, ya que frente al anciano circunspecto, de espalda encorvada y brazos cruzados, se dispone una mujer de actitud poderosa, anatomía abierta y segura, y que sostiene con firmeza la pieza del juego que le ha proporcionado la victoria;

35. BAUDE DE MAURCELEY, Charles: “Critique d’Art”. *La Revue diplomatique*, Paris, 10-6-1906, p. 8.

36. Así describe el escritor y crítico de arte Joséphin Péladan la pintura titulada *Siglo XX* que Amélie presentó en el Salón de 1909, considerándola una representación paradigmática de la *femme moderne*; cfr. PÉLADAN, Joséphin: “Au Salon des Artistes Français. La recherche d’un critère”. *La Revue hebdomadaire*, N.º 23, Paris, 5-6-1909, p. 110.

un jaque mate que, en el contexto de la producción de la artista, se proyecta más allá del juego de mesa.

No obstante, el ámbito en el que Beauiry-Saurel se apartó de manera más categórica de los convencionalismos, definiendo un estilo personal e independiente, fue en los retratos femeninos, otorgándoles una rotunda severidad y un profundo sentido naturalista no siempre compartido por la crítica, que señalaba que la artista “no se ocupa más que de mujeres viejas hombrunas con perfiles de caballo; es una pintura sin ternura y sin piedad”³⁷.

El primer galardón logrado por Amélie, la Medalla de Tercera Clase en el Salón de 1885, fue obtenido, precisamente, con una pintura protagonizada por la representación de una mujer, cuya identidad se desconoce y que lleva por título *Retrato de Mlle. M. S.* (1884)³⁸. La pintura, de amplio formato —1,15 × 1,90 cm— se configura como una reveladora carta de presentación de los intereses de la artista, mostrando, a tamaño natural, a una joven que reflexiona, en actitud grave e introspectiva, sobre la lectura del libro abierto que reposa en sus rodillas. La obra evidencia el estilo sobrio y directo de la pintora, con el que consigue centrar la atención en la figura femenina de cabellos negros que, vestida de negro y sentada en una silla también negra, destaca poderosamente sobre un fondo amarillo. La crítica francesa y española fue unánime en la valoración de la pintura, subrayando, sobre todo, el carácter intelectual y orgulloso de la joven, de aspecto “masculino y distinguido”³⁹, que medita, profundamente, sobre la lectura.

A partir de dicho año, gran parte de la producción artística de Beauiry-Saurel tuvo como principales protagonistas a mujeres que alcanzaron una notable proyección en el espacio público a través de las actividades intelectuales, artísticas o políticas que desarrollaron. En los retratos de estas mujeres, Amélie rechaza cualquier convencionalismo asociado a los prototipos femeninos y propone una visión renovada de la imagen de la mujer, haciendo hincapié en destacar el carác-

37. VEB: “Salon de poche. Petit manuel du portrait de femme”. *La vie parisienne*, Paris, 1894, p. 270.

38. La fórmula habitual en el siglo XIX de guardar la privacidad de las mujeres efigiadas sustituyendo sus nombres por las iniciales, circunstancia que no suele utilizarse en relación a los retratos masculinos, dificulta en gran medida la identificación de las retratadas y la localización de las obras. En el caso de Beauiry-Saurel son más de una cincuentena de obras las que, por dicho motivo, no han podido ser identificadas aún.

39. VÉRON, Théodore: *Dictionnaire Véron. Salon de 1885*. Poitiers, 1885, pp. 36-37. Sobre la citada obra el crítico Gouzien señala: “Mademoiselle Beauiry Saurel, puede decir con orgullo que ha empezado por donde los otros concluyen, que ha sentado plaza de general, o lo que es lo mismo, de maestra. Su retrato de señora joven, sentada sobre fondo amarillo, es uno de los mejores del salón.... En lo que toca a Mlle. Beauiry-Saurel la recompensa ha estado, por lo menos, merecida”; cfr. GOUZIEU, Armand: “Exposición de Bellas Artes de París III”. *La Ilustración española y americana*, Madrid, 22-6-1885, p. 10. Referencias similares recoge LAFENESTRE, Georges: *Le livre d'or du Salon de peinture et sculpture*. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1885, p. 16.

ter individualista de las modelos. Así se advierte, por ejemplo, en los retratos que realiza de las actrices que en estos años alcanzan el éxito en los teatros parisinos interpretando a personajes carismáticos y de gran fortaleza anímica. El *Retrato de Eugénie Segond-Weber* (1885) muestra el coraje del personaje de Marie que la actriz interpretaba en la obra de Coppée *Los Jacobitas*, en el Théâtre de l'Odéon en 1885; el *Retrato de Marguerite Baréty* (1886) describe el carácter de la travestida Viola en *Conte d'avril* de Dorchain, interpretado también en el Odeón ese mismo año; igualmente, el *Retrato de Aimée Tessandier* (1890) presenta a la diva de la *Comédie-Française* en el papel de la protagonista de *La Bûcheronne* de Charles Edmond, un retrato en el que Amélie enfatiza el sentido dramático del personaje y al que algunos críticos reprocharon su actitud exagerada y más trágica que natural⁴⁰. Estos retratos adquirieron de forma inmediata una gran popularidad ya que, además de ser reproducidos en los catálogos ilustrados de los Salones, también fueron difundidos en revistas culturales como *Revue illustrée*, *Revue Universelle* o *Moniteur de la Mode*. Precisamente en esta última publicación, Beaury-Saurel colaboró en estos años como ilustradora, retratando a mujeres emprendedoras de diferentes ámbitos profesionales, como Juliette Adam, directora de la revista *Nouvelle Revue*, o a la eminente arqueóloga y escritora Jane Dieulafoy.

Otros retratos realizados por Beaury-Saurel en estos momentos efigiaron a reconocidas filántropas y contribuyeron a difundir la imagen de mujeres activas en el espacio público y comprometidas socialmente. Es el caso del *Retrato de Marie Laurent* (1888), fundadora del *Orphelinat des Arts*, el *Retrato de Caroline Cahen* (1890), creadora de la *Maison Israélite de Refuge pour l'Enfance* y condecorada con la Legión de honor, o el *Retrato de Cécile Carnot* (1889), esposa del Presidente de la República francesa y conocida por sus actividades caritativas; este último retrato fue valorado por la crítica como un retrato “soberbio”, de “severa distinción”, señalando el crítico Albert Wolff que la artista “pinta con la seguridad y la autoridad de un hombre y es, sencillamente, una artista de gran talento⁴¹”.

La década de 1890 supuso la consolidación de Beaury-Saurel en la escena artística parisina, circunstancia en la que influyeron de forma decisiva las representaciones que realizó de mujeres en actitudes que desafiaban las convenciones tradicionales. Sin duda, una de las obras que mayor proyección alcanzaría en la producción de Amélie es *Travail* (1890), que fue reproducida ampliamente en revistas especializadas y periódicos⁴², así como en carteles y postales. *El trabajo* representa

40. JULES ANTOINE: “Société des Artistes Français. Les Dessins”. *Art et critique*, n.º 34, Paris, 18-1-1890, p. 431.

41. Sobre las referencias citadas: X.X.: “Correspondencia parisiense”. *La moda elegante*, Cádiz, 14-6-1889, p. 7; FRÉMINE, Charles: “Le Salon”. *Le Rappel*, Paris, 1-5-1889, p. 2; WOLFF, Albert: “Le Salon”. *Le Figaro*, 30-4-1889, p. 1.

42. La pintura fue reproducida numerosas revistas, como en la portada de *La France illustrée*, n.º 912, 1892 o en las páginas centrales de *La joie de la maison*, Paris, 2-3-1893, pp. 90-91 y *La*

a una joven artista bajo una iconografía poco habitual en la representación de este tema, ya que, aunque aparece rodeada de un lienzo abocetado, paleta y pinceles, sin embargo, no se dispone a pintar, sino que, en una actitud de profunda concentración, se encuentra inmersa en sus pensamientos tras la lectura de un libro. Con ello, Beury-Saurel destaca a través de esta obra el trabajo intelectual y reflexivo que entraña el ejercicio de la pintura, más allá del aspecto creativo o técnico. La pintura tuvo un impacto extenso en la crítica artística del momento y, junto a su elevada valoración⁴³, reavivó el debate sobre la situación de las mujeres artistas en la escena cultural, tanto francesa como española. Al respecto, el crítico de la revista cultural *La joie de la maison* contextualiza la pintura en las discusiones generadas sobre la admisión de las mujeres la Escuela de Bellas Artes de París, llegando a dos conclusiones: la primera, que las mujeres son capaces de producir obras tan intensas, tan artísticas como los hombres, la segunda, derivada de la anterior, que no es indispensable haber pasado por la Escuela de Bellas Artes para llegar a ser una gran artista; seguidamente, señala que la pintura denota un talento “muy viril” y que “es digna de un maestro”⁴⁴. Similares efectos tuvo dicha pintura cuando se exhibió en la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona de 1894; así, los críticos de *La Ilustración artística* también se refieren a la situación de la mujer artista en España y valoran la pintura de “Amelia” Beury-Saurel por su carácter “varonil y enérgico”, unas cualidades que, en su opinión, se advierten en la producción del “sexo débil” cuando la artista es francesa⁴⁵.

Ilustración Artística, n.º 652, Madrid, 1894, p. 403. También se reprodujo en los principales catálogos del Salón, como el *Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1891*. Paris, Ludovic Baschet, éd., 1891, p. 156.

43. El crítico Véron destaca “la grandeza en la simplicidad”; VÉRON, Pierre: *Le Journal Amusant*, Paris, 9-5-1891, p. 3. También *La Ilustración artística* señala la vigorosa ejecución, la seguridad y corrección en el trazo o la elegancia de la línea que “evoca creaciones rafaelescas”; cfr. ANÓNIMO, “Nuestros grabados”, *La Ilustración artística*, n.º 652, Madrid, 25-6-1894, p. 410.

44. ANÓNIMO: “Au travail”. *La joie de la maison*, n.º 113, Paris, 2-3-1893, p. 94.

45. García Llansó se refiere a los “escollos que se ofrecen a la mujer en nuestro país para dedicarse con aprovechamiento al cultivo de las artes” y pone como ejemplo a Beury-Saurel y a otras artistas de “cuánto puede ofrecer la mujer artista si se le facilitan medios para su desenvolvimiento y educación... contestación irrefutable a los que la niegan aptitudes para el cultivo de ciertas ramas del humano saber, hasta ha poco monopolizadas por el hombre”; cfr. GARCÍA LLANSÓ, Antonio: “La mujer en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona”. *La Ilustración artística*, n.º 652, Barcelona, 16-7-1894, p. 4. Por otro lado, *La Ilustración artística* valora *El trabajo* de Beury-Saurel porque “las obras de la pintura francesa ofrecen particularidades no observadas en las demás producciones de igual índole, ejecutadas por el artista del sexo débil, pues aparte de la seguridad y corrección del trazo y de la elegancia de la línea, recomiéndase por su excelente y atinada tonalidad, sorprendiendo su amplia y fácil factura, unas veces delicada y casi siempre vigorosa, cual si fuese obra de varonil y enérgico esfuerzo”; cfr. ANÓNIMO: “Nuestros grabados”. *La Ilustración artística*, n.º 652, 1894, p. 410.

Un año después, en 1892, Amélie presentó en el Salón parisino dos pinturas protagonizadas por mujeres, en las que la artista ofrece, nuevamente, una visión personal sobre los temas abordados, recibiendo el beneplácito y, al mismo tiempo, el rechazo de diferentes sectores de la crítica. La primera obra es *Une doctoresse* (1892)⁴⁶, título traducido por el crítico español Prida y Arteaga como *Una doctoresa*⁴⁷ y que sería descrita por la crítica como un “excelente alegato a favor de los derechos de la mujer por una pintora”⁴⁸. En la colección de la Biblioteca Nacional de España se conserva un dibujo de Beaury-Saurel que representa el mismo tema que la mencionada pintura y cuyo título es, como reza inscrito, *Une jeune doctoresse*⁴⁹ (fig. 2). La protagonista del dibujo es una joven abogada ataviada con toga, que, con actitud grave, consulta el grueso libro que sostiene entre sus manos; en el rostro de la efigiada puede advertirse el semblante de Jeanne Chauvin, la primera mujer francesa que obtuvo el Doctorado en Derecho, con una Tesis defendida ese mismo año de 1892, titulada *Estudios históricos de las ocupaciones abiertas a las mujeres*. Amélie rinde, por tanto, homenaje en estas obras a esta pionera de los derechos de las mujeres, visibilizando su presencia en un espacio particularmente masculinizado. La segunda pintura presentada en el Salón de 1892 fue *Dos vencidas*, en la que la artista representa a dos mujeres que han sido esclavizadas; una de ellas aparece derrotada y sentada en el suelo, mientras la otra parece negarse a aceptar su destino y figura erguida y con actitud desafiante. La crítica valoró muy favorablemente el tratamiento del desnudo en ambos personajes —a pesar de que el asunto no solía ser bien recibido cuando la autora era una mujer—, señalando su carácter realista, su ejecución sólida y su potente modelado⁵⁰. No siempre recibiría Amélie alabanzas por las representaciones de desnudos femeninos, ya que las anatomías que prefería representar se apartaban de los estereotipos físicos habituales y fueron calificadas en algunas críticas como excesivamente “viriles”⁵¹.

46. Agradezco a D.^a Emmanuelle Terrell, Asistente Principale de Conservation del Musée des Beaux-Arts Jules Cheret de Nice, la información que me ha facilitado sobre esta pintura, la cual, debido a su situación en el área de reserva del museo, ha sido inaccesible. Igualmente, agradezco a D.^a Catherine Renaux, Chargée de la documentation Beaux-Arts Direction, de la culture, du patrimoine et des équipements culturels en régie, Musées d’Amiens, el haber atendido mi consulta sobre la referida obra y la información que me ha proporcionado sobre Beaury-Saurel.

47. Prida y Arteaga incluye a “Amelia Beaury-Saurel” entre los artistas españoles representados en el Salón de los Campos Eliseos, junto a María Luisa de la Riva, Juan Antonio González o Checa; cfr. PRIDA Y ARTEAGA Francisco de la, “Desde París”, *El País*, 8-5-1892, p. 1.

48. *Op. cit.*, *Musée Municipal des Beaux-Arts de la Ville de Nice...*, p. 115.

49. El dibujo (tinta negra a plumilla; 243 x 184 mm; signatura DIB/18/1/1206) está firmado por la artista y fechado el mismo año de ejecución de la referida pintura, 1892.

50. TALANSIER, Charles: “Beaux-Arts. Le Salon de peinture des Champs-Élysées”. *Le Génie civil*, Paris, 11-6-1892, p. 92.

51. La periodista Jane Dieulafoy califica como viril la *Eva* presentada en el Salón de 1901; cfr. DIEULAFOY, Jane: “Les Salons de 1901. La Société Nationale. La Société des Artistes Français”. *Le Correspondant*, Paris, 10-5-1901, p. 458.



Fig. 2. Amélie Beury-Saurel, *Une jeune doctoresse*, 1892. Colección Biblioteca Nacional de España. Procedencia de la imagen: Biblioteca Digital Hispánica

La intención de la artista de reflejar en su pintura la lucha por los derechos de las mujeres se intensificó en la década de 1890, siendo una de sus obras más logradas y alabadas por la crítica el *Retrato de Madame Séverine*⁵² (1893) (fig. 3), en el que representa a la conocida periodista anarquista y feminista francesa Caroline Rémy de Guebhard, que firmaba sus artículos con el pseudónimo “Séverine”. El retrato, dedicado por la artista “à Mme. Séverine”, consigue captar, con la

52. La obra (122,5 x 88 cm.), que tuvo amplia repercusión en el Salón de 1893 y en la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona de 1894, se conserva actualmente en el Musée Carnavalet de París, institución a la que fue donada en 1926 por la propia Caroline Rémy de Guebhard; cfr. *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, n.º 99. Paris, 28-4-1927, p. 2281.



Fig. 3. Amélie Beury-Saurel, *Retrato de Madame Séverine*. 1893. Musée Carnavalet, Paris. Procedencia de la imagen: Musée Carnavalet.

originalidad de su estilo, la fuerza intelectual y moral de la escritora, al tiempo que resalta la ensoñación de sus ideales. Como es habitual en la obra de Amélie, se recrea a una mujer poderosa en el plano físico, destacando, especialmente, sus vigorosas manos y la energía de su cabeza, coronada por la llameante cabellera cobriza de la modelo; pero, sobre todo, prevalece la captación de su personalidad a través del potente modelado de sus rasgos y del ensimismamiento profundo e idealista de su mirada. En la pintura, la figura de Séverine resplandece, vestida de nácar, sobre el fondo oscuro de la estancia en la que se encuentra, sentada junto a una mesita con libros. La crítica española reseñó en esta obra el “varonil y enérgico esfuerzo”, y su posición “entre lo rudo y lo sentido, entre la realidad y

el idealismo, con que retrata la sibilítica figura de Mme Séverine”⁵³; en el mismo tono se manifiesta *La Ilustración artística*, que advierte que “en esta obra más que en otra alguna revélase el temperamento excepcional de esta artista... Debiera guardarse en un museo, pues es verdaderamente magistral”⁵⁴.

Además del retrato de Séverine, Amélie ejecutó diferentes retratos de mujeres intelectuales y feministas que alcanzaron una notable proyección en el espacio público, pudiéndose destacar obras como el *Retrato de Daniel Lesueur* (1896) —pseudónimo de la escritora Jeanne Loiseau—, el *Retrato de la princesa Tenicheff* (1897) —coleccionista rusa que fundó una escuela de artes decorativas en Talachkino, en la que se formaron numerosas artistas— o el *Retrato de la princesa Lucien Murat* (1905) —autora de libros como *La reina Cristina de Suecia* o *La vie amoureuse de la Grande Catherine de Russie*—, entre otras.

Sin embargo, no es un retrato, en el sentido estricto del género, la pintura que ha otorgado a Beaury-Saurel mayor popularidad, sino un pastel que tiene el sugerente título de *Dans le bleu*⁵⁵ (1894) (fig. 4) y que fue descrita por la crítica como “Joven mujer fumando un cigarrillo... magnífica de carácter, de precisión, de individualidad”⁵⁶. No será la única vez que Amélie utilice la iconografía de la mujer fumadora en su producción, una iconografía que se asociaba en este momento a mujeres que desafiaban las normas sociales vigentes, bien por tratarse de mujeres emancipadas y que cuestionaban los roles de género establecidos —asumiendo lo que se consideraba un comportamiento masculinizado—, bien por su carácter erotizado y alusivo a la prostitución. La protagonista de *Dans le bleu* responde a la primera simbología y muestra a una solitaria joven, sentada ante una mesa con una taza de café, que fuma, de forma íntima y placentera, un cigarrillo. Es difícil precisar dónde se encuentra la joven, ya que el fondo oscuro permite barajar cualquier hipótesis —los estudios han situado la escena tanto en el espacio de un café, como en el interior de una vivienda—, y se ignora su identidad, aunque es muy probable que se trate, como ha sido señalado, de un autorretrato de la artista⁵⁷. El carácter subversivo que destila la escena se deriva tanto del hecho de que la mujer está fumando, como del espíritu de libertad y autosuficiencia que puede percibirse en la actitud soñadora de la joven, ensimismada en un mundo interior privado e inexpugnable. Similares connotaciones, aunque con un carácter menos poético y

53. GARCÍA LLANSÓ, Antonio: *op. cit.*, pp. 452 y 454.

54. ANÓNIMO: “Mme. Severine, retrato de Amelia Beaury-Saurel”. *La Ilustración Artística*, n.º 662, 3-9-1894, p. 570. En la Exposición de Bellas Artes de Barcelona, este *Retrato de Mme. Séverine* le valió a Beaury-Saurel el galardón que obtuvo, siendo la única mujer premiada en el certamen.

55. La obra (75 x 82 cm.) pertenece al Musée des Augustins de Toulouse, institución a la que fue donada por barón Alphonse de Rothschild; cfr. ROSCHACH, Ernest: *Catalogue des collections de peintures du Musée de Toulouse*. Toulouse, 1908 (rééd. 1920), n.º 494.

56. ANÓNIMO: *op. cit.*, “Le Salon...”.

57. Ciertamente, el rostro de la protagonista responde a la fisonomía que la artista representa en sus autorretratos, sobre todo, en el *Autorretrato* que presentó en el Salón de ese mismo año de 1894.

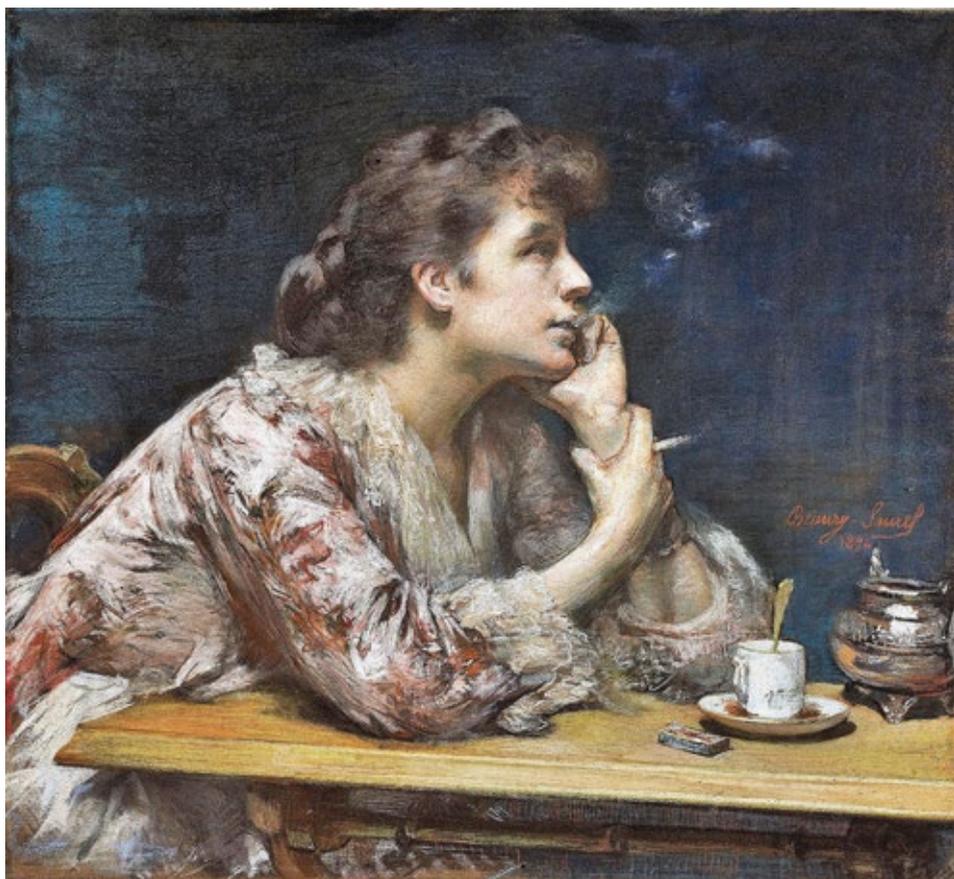


Fig. 4. Amélie Beury-Saurel, *Dans le bleu*, 1894. Musée des Augustins, Toulouse.
 Procedencia de la imagen: Musée des Augustins.

más apegado a la realidad cotidiana, presenta el dibujo *Après le déjeuner* (1899)⁵⁸, en el que una joven vestida de negro se dispone también delante de una taza de café y disfruta del cigarrillo mientras expulsa, pausadamente, el humo entre sus labios; sus ojos entornados intensifican la soledad e independencia de la protagonista, así como la sensación placentera que experimenta.

Esa misma sensación de satisfacción personal y de independencia se advierte en una serie de pinturas que Amélie realizó en las primeras décadas del siglo xx, en las que representa a jóvenes mujeres vestidas con indumentarias consideradas masculinas y acompañadas por atributos iconográficos como la bicicleta o el automóvil, que evidencian la ruptura de los estereotipos tradicionales y el avance de la

58. Perteneciente esta obra, igual que el anterior, al Musée des Augustins de Toulouse, las medidas son 100 x 81 cm.

femme moderne. Así, varias obras están protagonizadas por jóvenes ciclistas que posan, orgullosas, junto a las bicicletas que les posibilitan una mayor autonomía de movimiento. Beaury-Saurel visibiliza en estas obras a una mujer independiente, sobriamente vestida con los controvertidos *culottes* negros, camisa blanca, cabellos recogidos y ocultos por una gorra irlandesa y, sobre todo, con una marcada actitud de complacencia personal con su figura y con la libertad de la que disfruta. Estas características se advierten en la pintura que con el título *Retrato de mujer*⁵⁹ (h. 1902) (fig. 5) se conserva en el Musée Municipal de la localidad francesa de

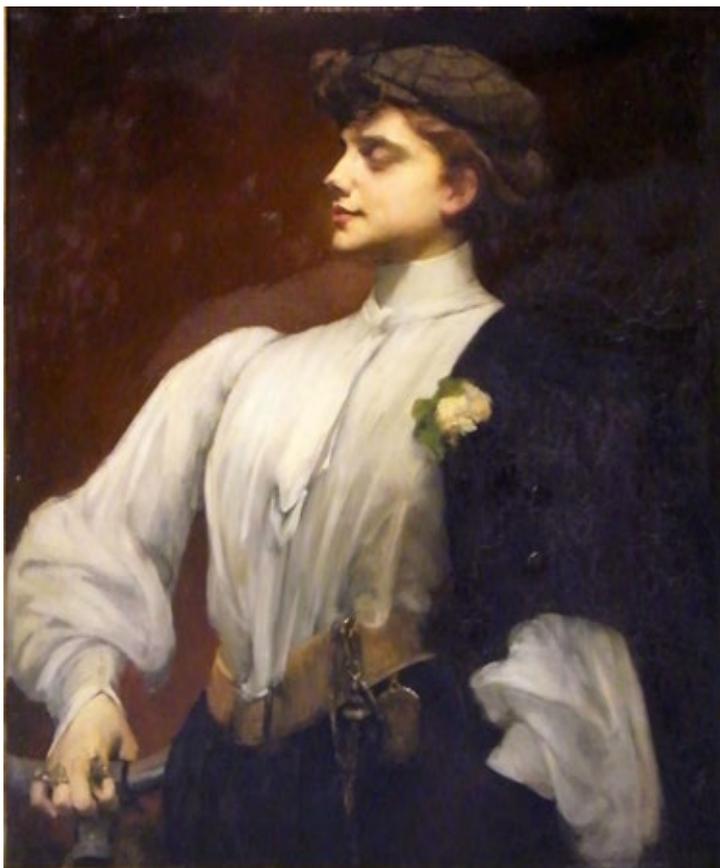


Fig. 5. Amélie Beaury-Saurel, *Retrato de mujer*; h. 1902. Musée de La Roche-sur-Yon.
Procedencia de la imagen: Musée de La Roche-sur-Yon.

59. La pintura, titulada *Portrait de femme*, es un óleo sobre lienzo —100 × 77 cm— que fue adquirido en 1902 por Madame de Rothschild, quien la donó al referido museo; cfr. AVRIL, Adélie y CHANTEUX, Sarah: *Joconde. Portail des collections des musées de France*, n.º d'inventaire 902.1.1, La Roche-sur-Yon, Musée Municipal, Service des Musées de France, 2016. http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr, consultado el 9 de septiembre 2018.

La Roche-sur-Yon, que muestra a una joven segura y decidida, sosteniendo el manillar de una bicicleta con la mano derecha, mientras introduce la izquierda en el bolsillo del pantalón. Muy similar a la mencionada pintura hubo de ser la que, con el revelador título de *Nuestras jóvenes*, expuso la artista en el Salón de 1904, generando cierto debate sobre el modelo de mujer recreado en la obra. Algunos críticos destacaron la “rotunda actitud de virgen fuerte en *culotte* de ciclista”; otros, más ambiguos, valoraron la capacidad de la artista para “representar bastante bien a ciertos especímenes de la civilización actual”; y la mayoría expresaron abiertamente su rechazo al modelo de mujer presentado, señalando con indignación: “Pues no, no es éste el tipo de nuestras jóvenes, y, aunque le disguste a la autora, la gran mayoría no tiene para nada este aspecto masculinizado”⁶⁰.

Ese mismo año de 1904 Amélie realizó el *Retrato de Camille du Gast*, reconocida feminista que llegaría a ser vice-presidenta de la *Ligue Française du Droit des Femmes*. Camille du Gast representaba la imagen de la mujer emancipada y comprometida socialmente, cuyas iniciativas se orientaron, en gran medida, a visibilizar a las mujeres en espacios muy masculinizados, como ciertos deportes de riesgo. El retrato de la apodada “Walkiria del automóvil” fue realizado por Beury-Saurel el año en que ésta recibió su nombramiento como presidenta del *Automobile Club de France*, por lo que no es casual que se la represente ostentando una iconografía plenamente automovilística. Así, la retratada aparece al frente de un vehículo, con la mano izquierda posada en el volante y ataviada con una indumentaria característica de las competiciones automovilísticas en las que participó con éxito: gorro de pilotaje, abrigo impermeable y guantes. Paradójicamente, el éxito y la visibilización de las mujeres en dichas competiciones internacionales abrió un intenso debate social sobre la idoneidad de que participaran en las mismas, debate que finalizó en el año 1904, cuando el Gobierno francés prohibió la participación de las mujeres en ellas. Esa misma iconografía automovilística fue retomada por Beury-Saurel en una pintura presentada en el Salón de 1909, que llevaba por simbólico título *Siglo veinte*. La obra se encuentra en paradero desconocido, no obstante, conocemos, a través de las descripciones conservadas, que estaba protagonizada por la denominada “mujer moderna, con sus accesorios: gafas de pilota y bocinas de automóvil”, circunstancia que no parece entusiasmar al crítico que la describe, ya que, después de referirse a la obra de Amélie, pasa a comentar otra pintura, señalando: “Recuperamos una más justa noción del aspecto femenino delante de la dama mordisqueando una rosa de Mlle. Cécile Baudry”⁶¹.

60. Las tres referencias citadas sobre la mencionada pintura, que se encuentra en paradero desconocido, proceden de: LECOMTE, Georges: “Le Salon de la Société des Artistes Français”. *Revue Illustrée*, Paris, 1-6-1904, p. 19; MOLINIER, Émile: “Le Salon des Artistes Français”. *Le Matin*, Paris, 1-5-1904, p. 4; DAC, Henri: “Le Salon de la Société des Artistes Français”. *L’Univers*, Paris, 30-4-1904, p. 2.

61. PÉLADAN, Joséphin: *op. cit.*

Una obra emblemática del compromiso de Beaury-Saurel con la visibilización de las mujeres en ámbitos tradicionalmente masculinizados es *Nos éclaireuses*⁶² (fig. 6). Presentada en el Salón de 1914, *Nuestras pioneras* es un retrato colectivo de siete mujeres que, como el título evidencia, estaban abriendo las puertas a la presencia de las mujeres en escenarios profesionales ocupados por los hombres. Ciertamente, en esta pintura, Amélie, más allá de realizar un retrato de carácter naturalista, ha llevado a cabo una representación icónica en homenaje a algunas de las mujeres que promovían en este momento los avances a favor de la igualdad de género en diferentes esferas sociales y, para ello, puso rostros con nombres propios a las protagonistas de la obra. La puesta en escena de la composición también adquiere un carácter simbólico: en un espacio desprovisto de cualquier elemento decorativo, y en torno a una mesa con una serie de libros apilados, siete figuras femeninas conforman un grupo unido, compacto, en torno a la figura central, una abogada, que se constituye como garante los derechos de las mujeres. Esa figura protagonista puede identificarse con la abogada y feminista francesa Suzanne



Fig. 6. Amélie Beaury-Saurel, *Nuestras pioneras*, 1914. Bibliothèque Marguerite Durand, Ville de Paris. Procedencia de la imagen: Portail des Bibliothèques Municipales Spécialisées, Bibliothèque Marguerite Durand, Ville de Paris.

62. La pintura, que se encuentra en paradero desconocido, se conoce a través de una postal (9 x 14 cm.) editada en 1914 y conservada en la Bibliothèque Marguerite Durand, Ville de Paris, Cote CP 938 a.

Grinberg, firme activista a favor del sufragio femenino y miembro del Comité Central de la *Union Française pour le Suffrage des Femmes*, que aparece ataviada con la indumentaria que le acredita como abogada y señala en un grueso libro una frase, alusión simbólica a los derechos conquistados por las mujeres. Detrás de Grinberg y apoyando su mano en su hombro, figura la eminente arqueóloga, exploradora y escritora Jane Magre, conocida como Jane Dieulafoy⁶³. Junto a ésta, y en la zona derecha de la composición, se disponen la novelista y periodista Lucie Delarue-Mardrus y la aviadora Elise Deroche, primera mujer que obtuvo la licencia de pilota. En la zona izquierda de la composición figuran otras tres mujeres, pudiéndose identificar, de derecha a izquierda, a la coleccionista Marguerite Roussel, a la traductora y editora Anna-Catherine Strebinger —más conocida como Madame Henri Rochefort, quien fue alumna de la Academia Julian, motivo por el cual sostiene un pincel en su mano— y, en el extremo izquierdo y asiendo con su mano derecha una bicicleta, se encuentra la campeona belga de ciclismo de riesgo Hélène Dutrieu.

La pintura obtuvo especial atención por parte de la crítica, que señaló la expectación que despertaba en el Salón:

La muchedumbre se agolpa con una curiosidad divertida delante del cuadro de Mme. Beaury-Saurel, en el que el título dice bien cuál es el sujeto: *Nuestras pioneras*. Es una composición ingeniosa, ejecutada con ciencia y brío, y que agrupa las figuras de varias de nuestras contemporáneas conocidas por su talento de escritoras, de abogadas, de doctoras, de artistas o por sus hazañas deportivas⁶⁴.

Continúa el crítico alabando la factura y la intensidad de la obra para finalizar indicando que “el trazo del pincel de Mme. Beaury-Saurel tiene un vigor totalmente viril”. Lamentablemente, la crítica en general no supo valorar el mensaje que la artista quería transmitir con su pintura e incluso algunos críticos ridiculizaron la obra, ironizaron con su carácter “feminista” y solo vieron en ella una “divertida” representación de unas “amables sufragistas francesas”⁶⁵. A pesar de ello, la pintura fue ampliamente difundida a través de descripciones, ilustraciones y tarjetas

63. Las protagonistas de la pintura no habían sido identificadas correctamente hasta ahora. Sí se mencionan los nombres de “Mlle. Hélène Dutrieu, Mme. Lucie Delarue-Mardrus, Mme. H. Rochefort, Me. Grumberg [sic] y Roussel”, aunque sin identificar a las efigiadas, en ANÓNIMO: “Les portraits au Salon”. *Gil Blas*, Paris, 23-4-1914, p. 4 y ANÓNIMO, “Le Salon des Artistes français”, *Le Temps*, Paris, 30-4-1914, p. 6; la identificación de Dieulafoy y Deroche procede de BONNET, Marie-Josèphe: *Histoire de l’émancipation des femmes*. Rennes, Ed. Ouest-France, 2012.

64. ROCHE, P.: “La Vernissage de Salon des Artistes français”. *Le Gaulois*, Paris, 1-5-1914, p. 2.

65. Cfr. BALLU, G.: “Le Salon de la Société des Artistes Français”. *La Lanterne*, Paris, 5-5-1914, p. 2, cfr. también SARRADIN, Édouard: “Le Tour du Salon de la Société des Artistes français”. *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 30-4-1914, p. 4.

postales y la visión de Amélie sobre esas mujeres pioneras logró proyectarse en la sociedad.

5.—*El legado por descubrir de Amélie Beaury-Saurel*

El 21 de agosto de 1923, un año antes de su fallecimiento, Amélie Beaury-Saurel recibió su nombramiento como *Chevalier de la Légion d'honneur*. En el expediente de dicho nombramiento, fechado el 20 de julio de 1923, se señalan los méritos que la hacían merecedora del prestigioso reconocimiento, destacándose especialmente su “contribución, por sus envíos anuales muy notables, al éxito de nuestros Salones” y citándose algunos de los galardones que la artista había obtenido, como la Medalla de Honor en la Exposición de Versalles, la Medalla de Honor en la Exposición *Blanc et Noir* o la Medalla de Oro en la Sección Francesa de la Exposición Internacional de Barcelona. Se señala también como mérito que avala el referido nombramiento su dedicación incondicional a la Academia Julian, continuando “con una rara energía” la obra de su marido, y su notoria labor como promotora de jóvenes artistas. Entre los denominados “Actos de salvamento y de altruismo” recogidos en el informe se refiere que durante los años de la I Guerra Mundial, Beaury-Saurel no dejó de ofrecer en la Academia Julian clases para jóvenes artistas⁶⁶ y, aunque no se cita en el documento, ampliamente conocida fue su participación en exposiciones solidarias dirigidas a solventar los daños que el conflicto bélico habían causado en el patrimonio artístico francés. La Legión de Honor supondría, por tanto, para Amélie el máximo reconocimiento posible a su intensa y dilatada trayectoria profesional, a la que había consagrado plenamente su existencia.

Después de su fallecimiento, la prensa parisina continuaría recordando el legado de Beaury-Saurel, aunque el auge de los movimientos de vanguardia terminaría por relegarla a un lugar secundario, del cual es preciso rescatarla para restituirla, de forma justa, la relevancia que alcanzó en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Una relevancia doble, ya que, por un lado, Amélie Beaury-Saurel se constituyó como modelo referencial para diferentes generaciones de mujeres aspirantes a artistas⁶⁷, y, por otro lado, a través de su obra, contribuyó a configurar una iconografía en las representaciones de las figuras femeninas que desafiaba las

66. CARAN, Dossier LH/1387/64, Doc. 7-v.

67. Al respecto, la prensa de los años treinta se refiere a la influencia que Amélie ejerció, señalando que “todas las jóvenes que creían tener una vocación por la pintura pasaron por su benevolente férula durante casi medio siglo”; también menciona su personal manera de interpretar el retrato femenino, caracterizado por una profunda austeridad y “en los que los vestidos de terciopelo negro eran casi obligatorios”; cfr. ANÓNIMO: “Tableaux de Paris. De Marie Bashkirtsef a Louis Abbéma”. *La Revue de Paris*, Paris, enero-1932, p. 714.

convenciones tradicionales y les otorgaba nuevos valores y significados, visibilizando a una mujer independiente, que no dudaba en subvertir los roles de género establecidos y firmemente comprometida con el cambio social.

6.—Referencias bibliográficas

- AVRIL, Adélie y CHANTEUX, Sarah: *Joconde. Portail des collections des musées de France*, n.º d'inventaire 902.1.1. La Roche-sur-Yon, Musée Municipal, Service des Musées de France, 2016.
- ALEIXANDRE TENA, Francisca: *Catálogo documental del Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia 1776-1876*. Valencia, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 2003.
- ANÓNIMO: “Nouvelles parisiennes”. *Paris croquis*, n.º 5, Paris, 2-3-1889.
- ANÓNIMO: “Au travail”. *La joie de la maison*, n.º 113, Paris, 2-3-1893.
- ANÓNIMO: “Le Salon des Champs-Élysées”. *Le Panthéon de l'industrie*, Paris, 5-1894.
- ANÓNIMO: “Nuestros grabados”, *La Ilustración artística*, n.º 652, Madrid, 25-6-1894.
- ANÓNIMO: *La Ilustración artística*, Paris, 25-6-1894.
- ANÓNIMO: “Mme. Severine, retrato de Amelia Beauray-Saurel”. *La Ilustración Artística*, n.º 662, 3-9-1894.
- ANÓNIMO: *Le Monde Illustré*, N.º 2355. Paris, 01-01-1902.
- ANÓNIMO: *Musée Municipal des Beaux-Arts de la Ville de Nice. Catalogue Général*. Nice, Imp. Cagnoli et giletta, 1906.
- ANÓNIMO: “Les portraits au Salon”. *Gil Blas*. Paris, 23-4-1914.
- ANÓNIMO, “Le Salon des Artistes français”, *Le Temp*. Paris, 30-4-1914.
- ANÓNIMO: “Tableaux de Paris. De Marie Bashkirtsef a Louis Abbéma”. *La Revue de Pari*. Paris, enero-1932.
- BALLU, G.: “Le Salon de la Société des Artistes Français”. *La Lanterne*. Paris, 5-5-1914.
- BASHKIRTSEFF, Marie: *Journal de Marie Bashkirtseff*, Vol. 2. Paris, G. Charpentier et Cie. Éd., 1890.
- BAUDE DE MAURCELEY, Charles: “Critique d'Art”. *La Revue diplomatique*. Paris, 10-6-1906.
- BÉNÉZIT, Emmanuel (dir.): *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs*, Vol. I. Paris, Ernest Gründ, 1924.
- BONNET, Marie-Josèphe: *Histoire de l'émancipation des femmes*. Rennes, Ed. Ouest-France, 2012.
- Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, n.º 99. Paris, 28-4-1927.
- Catálogo de la exposición *Retratos de la Belle Époque*. Ediciones El Viso, Madrid, 2011.
- Catálogo de la exposición *Women artists in Paris. 1850-1900*. American Federation of Arts & Yale University Press, 2017.
- Catalogue Officiel Illustré de l'Exposition Internationale de Blanc & Noir*; E. Bernard & Cie Imp. Paris, 1890.
- Catálogo de la *Exposition Organisée sous le Patronage de la Ville de Paris au profit des oeuvres de guerre de la Société des Artistes Français et de la Société Nationale des Beaux-Arts*. Paris, Mai-juin, 1918.
- CAVEDA Y NAVA, José: *Memoria sobre los productos de la industria española en la exposición pública de 1850*. Madrid, Imprenta de D. Santiago Saunaque, 1851.
- Compte-rendu des travaux de la Société des Artistes Français*, N.º 198, janvier-avril. Paris, 1912.
- Compte-rendu des travaux de la Société des Artistes Français*, N.º 206, Paris, janvier-avri., Paris, 1914.
- Compte-rendu des travaux de la Société des Artistes Français*, N.º 215, Javier à septembre. Paris, 1920.

- DAC, Henri: "Le Salon de la Société des Artistes Français". *L'Univers*. Paris, 30-4-1904.
- DIEULAFROY, Jane: "Les Salons de 1901. La Société Nationale. La Société des Artistes Français". *Le Correspondant*. Paris, 10-5-1901.
- FLAQUER I REVAUD, Silvia, PAGÈS I GILIBETS, María Teresa: *Inventari d'artistes catalans que participaren als salons de Paris fins l'any 1914*. Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.
- FOUCHER, Charlotte: "Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900". *Sociétés & Représentations*, Vol. 40, N.º 2, 2015, pp. 111-127.
- FRÉMINE, Charles: "Le Salon". *Le Rappel*. Paris, 1-5-1889.
- GARCÍA LLANSÓ, Antonio: "La mujer en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona". *La Ilustración artística*, n.º 652. Barcelona, 16-7-1894.
- GIMENO DE FLAQUER, Concepción: "Mujeres del Siglo XIX". *El Álbum Ibero Americano*, N.º 47. Madrid, 22-12-1900.
- GOUZIEN, Armand: "Exposición de Bellas Artes de Paris III". *La Ilustración española y americana*. Madrid, 22-6-1885.
- HALLER, Gustave: *Le Salon, dix ans de peinture*, Vol. 2. Paris, Calmann-Lévy Édit, 1902.
- JULES ANTOINE: "Société des Artistes Français. Les Dessins". *Art et critique*, n.º 34. Paris, 18-1-1890.
- LABADÈRE, P. De: "L'Art pour Tous au Salon". *L'Art pour tous*. Paris, junio-1891.
- LAFABRIE, P.: "Beaux-Arts. Salon de 1889". *L'Univer*. Paris, 18-6-1889.
- LAFENESTRE, Georges: *Le livre d'or du Salon de peinture et sculpture*. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1885.
- LAPARCERIE, Marie: "Visites parisiennes. Chez Mme. Beaury-Saurel". *L'Intransigeant*. Paris, 15-4-1906.
- LECOMTE, Georges: "Le Salon de la Société des Artistes Français". *Revue Illustrée*. Paris, 1-6-1904.
- MAGNIN, Joseph: *La peinture au Musée de Dijon*. Imp. Jacques et Demontrond, Besançon, 1929.
- MERSON, Olivier: "Salon de 1880". *Le monde illustré*. Paris, 3-7-1880.
- MOLINIER, Émile: "Le Salon des Artistes Français". *Le Matin*. Paris, 1-5-1904.
- Musée Municipal des Beaux-Arts de la Ville de Nice. Catalogue Général*. Nice, Imp. Cagnoli et giletta, 1906.
- NOËL, Denise: *Les femmes peintres au Salon: Paris, 1863-1889*. Paris, Université de Paris VII-Denis Diderot, 1997 (Tesis doctoral no publicada).
- NOËL, Denise: "Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle". *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 19 | 2004, mis en ligne le 23 août 2013. Consultado el 8 de septiembre 2018 URL: <http://journals.openedition.org/cliio/646>; DOI : 10.4000/cliio.646
- NOËL, Édouard & STOULLIG, Edmond: *Les annales du théâtre et de la musique*. 1895. Paris, Berger-Levrault et Cie Éd., 1896.
- PARDO BAZÁN, Emilia: "En la Exposición. Historia y paisaje". *El Imparcial*. Madrid, 19-11-1900.
- PÉLADAN, Joséphin: "Au Salon des Artistes Français. La recherche d'un critère". *La Revue hebdomadaire*, N.º 23. Paris, 5-6-1909.
- PÉRELLE, A. De la: "Blanc et noir". *La Presse*, Paris, 6-10-1890.
- PRIDA Y ARTEAGA Francisco de la: "Desde París", *El País*, 8-5-1892.
- ROCHE, P.: "La Vernissage de Salon des Artistes français". *Le Gaulois*. Paris, 1-5-1914.
- ROSCHACH, Ernest: *Catalogue des collections de peintures du Musée de Toulouse*. Toulouse, 1908 (rééd. 1920), n.º 494.
- SANCHEZ, Pierre: *Dictionnaire de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (1882-1965)*, Vol. 1. Paris, L'échelle de Jacob, 2010.
- SARRADIN, Édouard: "L Tour du Salon de la Société des Artistes français". *Journal des débats politiques et littéraires*, Paris, 30-4-1914.

- STOULLIG, Edmond: “Chronique dramatique”. *Le monde artiste*, 3-2-1895.
- TALANSIER, Charles: “Beaux-Arts. Le Salon de peinture des Champs-Élysées”. *Le Génie civil*. Paris, 11-6-1892.
- VEB: “Salon de poche. Petit manuel du portrait de femme”. *La vie parisienne*. Paris, 1894.
- VÉRON, Théodore: *Dictionnaire Véron. Salon de 1885*. Poitiers, 1885.
- VÉRON, Pierre: *Le Journal Amusant*, Paris, 9-5-1891.
- WILLEMS, Mme. J. B.: “Les femmes artistes (1789-1889)”. *Revue universelle illustrée*, T. IV, Paris, 1889.
- WOLFF, Albert: “Le Salon”. *Le Figaro*, 30-4-1889.
- X. X.: “Correspondencia parisiense”. *La moda elegante*, Cádiz, 14-6-1889.