

Pintoras pintadas

María Concepción Martínez Tejedor

Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos

Publicación	Torre de los Lujanes, n.º 71
Fecha	Madrid, diciembre de 2017
Páginas originales	149-165
Tipo documental	Artículo de historia del arte
ISSN	1136-4343
Identificador	TDL-71-2017-149-165

RESUMEN DOCUMENTAL

Recorrido por la representación de las mujeres artistas y, especialmente, por sus autorretratos como afirmación de identidad profesional. El artículo se inscribe en la recuperación historiográfica de pintoras y escultoras excluidas durante siglos de los relatos canónicos del arte. Mediante ejemplos de distintas épocas y escuelas, analiza cómo estas creadoras se mostraron trabajando, con instrumentos de su oficio o adoptando fórmulas de prestigio reservadas habitualmente a los hombres. Figuras como Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Élisabeth Vigée Le Brun o Rosalba Carriera permiten observar estrategias de legitimación, redes cortesanas y logros técnicos. El texto concluye reivindicando el trabajo como base de autonomía y reconocimiento.

PALABRAS CLAVE

mujeres artistas · autorretrato · historia del arte · pintoras · género · museos

CITA BIBLIOGRÁFICA

María Concepción Martínez Tejedor. "Pintoras pintadas". Torre de los Lujanes, n.º 71, 2017, pp. 149-165. ISSN 1136-4343.

Nota: el resumen y las palabras clave son descriptores documentales generados para facilitar la búsqueda y no sustituyen un resumen firmado por el autor.



MARÍA CONCEPCIÓN

PINTORAS PINTADAS

María Concepción MARTÍNEZ TEJEDOR

Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos

Con el despegue de los estudios de género en los años setenta y el impulso decidiendo que, con el cambio de siglo, han recibido en el seno de universidades, museos y otras instituciones comprometidas con el avance del conocimiento, parece que al fin se considera, no ya conveniente, sino hasta imprescindible, poner de relieve la existencia de mujeres que han hecho aportaciones notables a todos los ámbitos del saber. Como no podía ser de otra manera, eso mismo está sucediendo en el mundo de las artes plásticas.

En conmemoración del Día Internacional de los Museos, celebrado el pasado 18 de mayo, dediqué a las pintoras y las escultoras una ponencia desarrollada en el marco del ciclo de conferencias «Cultura y mujer», en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, en respuesta a la invitación que esta institución tuvo la gentileza de cursarme.

Lo amplio del tema (¡quién lo hubiera dicho hace tan solo unas décadas!) me ha llevado a intentar ofrecer un nuevo enfoque, en este caso, a recoger diversos testimonios que muestran el interés de las mujeres artistas en retratarse a sí mismas, mostrándose con frecuencia en el desempeño de ese oficio que abrazaron con orgullo y profesionalidad, especialmente teniendo en cuenta las circunstancias desfavorables o, cuando menos, poco propicias que hubieron de acompañarlas en las épocas en que lucharon por el legítimo desarrollo de sus capacidades y la reivindicación de su vocación y su trabajo.

La necesaria brevedad del artículo obliga a detener este periplo a inicios del XVI-II, siglo impregnado por el espíritu de la Ilustración en el que, al calor de la creación de numerosas reales academias como instituciones formativas, con la consiguiente y progresiva dignificación de la figura del artista, y de una nueva relación de este con su entorno, se produce una eclosión de pintoras a las que no es posible dar cabida en estas sucintas líneas. Por ello, habremos de limitar el recorrido a los siglos que van desde los inicios del primitivo autorretrato, en plena Edad Media, hasta los albores del Siglo de las Luces.

Sobre el autorretrato. La mayoría de las obras que vamos a mencionar son autorretratos en que las propias artistas se representan desarrollando su actividad pictórica. En otros casos, sin embargo, al retratarse no incluyen ninguna alusión a ese oficio, sino que se representan como damas mundanas, bien engalanadas, como cualquiera de las clientas que pudieran haberles encargado su efigie, mostrando en diversos detalles su esmerada educación y su posición económica y social.





MARTINEZ TEJEDOR

No es casual que, en seis de los autorretratos que vamos a examinar, se representen ataviadas con sus mejores galas mientras pintan, cosa escasamente compatible con la realidad del trabajo del taller. Hay que decir al respecto que no es una simple cuestión de coquetería, como tampoco lo era en el caso de los pintores. Estas palabras de Leonardo da Vinci lo explican sobradamente: según concibe el artista florentino la actividad del pintor, este “está sentado cómodamente ante su lienzo y, bien vestido, maneja un pincel ligero cargado de bellos colores. Puede vestirse todo lo bien que desee y su casa puede estar limpia y repleta de bellas pinturas. A menudo, trabaja al son de la música o escuchando la lectura de bellas obras”.

Resulta innegable que el examinarse ante un espejo, analizar los aspectos físicos y, más aun, aquellos otros más sutiles que se desprenden de la mirada o del gesto, requiere una reflexión y una honestidad por la que buena parte (por no decir la mayoría) de los pintores de ambos sexos se han dejado llevar, particularmente a partir del *cuatrocientos*, coincidiendo con un cambio de época en que el artista, sin abandonar el aspecto devocional que impregnara la mayoría de la producción artística de los siglos medievales, dominada por los encargos eclesiásticos, se vuelve consciente de su propia escala y su singular valía.

De forma paralela, los artesanos que se sumían en el anonimato de la obra, de autoría única o compartida, o en el trabajo colectivo del taller, empezarán a reclamar el reconocimiento de su nombre, de su espacio y de su estatus profesional, así como de una desconocida libertad creadora, y todo ello irá parejo con la voluntad de plasma-ción de su propia imagen, como una muestra de legítima vanidad, de valoración de un trabajo que va más allá de la mera labor artesanal, según la concepción de los siglos precedentes: será la imagen del artista único ligado a su obra única.

Viene aquí al caso recordar la disputa desarrollada en pleno Renacimiento sobre si la pintura era un oficio manual o, por el contrario, se trababa de una actividad del intelecto. Tal y como indica Anthony Blunt:

“Pintura, escultura y arquitectura se aceptaron como artes liberales; desde entonces estuvieron estrechamente asociadas y se consideraron actividades radicalmente distintas de los oficios manuales. Así nace la idea de «Bellas Artes», aunque es preciso esperar a mediados del siglo XVI para que sean designadas como *Arti di disegno*.

Las pintoras pintadas. La Edad Media, época en que el saber -por imperativo del momento histórico, aún sumido en los rescoldos del arrasamiento del Imperio romano- se refugia en los monasterios, ofrece un conjunto de manuscritos ilustrados con miniaturas realizadas por manos femeninas. A juzgar por los diversos nombres que conocemos en una época poco pródiga en revelar autorías artísticas (ni de hombres ni de mujeres), hubo de ser habitual que en los conventos femeninos, al igual que en los masculinos, los libros religiosos fueran ilustrados por las monjas más dotadas, y que su atesoramiento en estos espacios haya permitido su conservación hasta fecha presente.



MARÍA CONCEPCIÓN

En efecto, los *scriptoria* monásticos fueron ámbitos protegidos donde una mujer, sin apartarse de los angostos caminos de castidad y modestia establecidos por la sociedad para ella, podía acceder a la educación y al conocimiento de los textos religiosos, inaccesibles a la mayor parte de la población, y desarrollar una actividad tanto devocional como artística copiando e iluminando manuscritos.

En plena España medieval, el códice del Beato del Apocalipsis de la Catedral de Gerona, terminado en 975 y procedente del monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora), revela el nombre de la monja Ende como su iluminadora principal, en colaboración con otro religioso, el monje Emeterio. La autora firma “Ende pintora y sierva de Dios”. Sin embargo, en este manuscrito aún no hallamos lo que dos siglos después nos proporcionará el convento de Weissfauen, Frankfurt: el autorretrato de una miniaturista que firmaba como “Guda” [Figura 1].

En su calidad de monja de ese cenobio, Guda escribió e ilustró el *Homiliario de San Bartolomé*, conservado en la Deutsche Nationalbibliothek de Frankfurt. En una letra capital del libro, la iluminadora se representa a sí misma y firma como



1. Guda de Weissfauen. *Homiliario de San Bartolomé* (detalle). Siglo XII. Deutsche Nationalbibliothek de Frankfurt.

“Guda peccatrix mulier scripsit et pinxit hunc librum” (Guda, mujer pecadora, escribió y pintó este libro). Ataviada con su hábito, la religiosa sujeta con su mano izquierda un rollo de la inicial mientras levanta la derecha en un gesto que parece querer detener la atención del lector.

Pero acaso no sea este el primer ejemplo de autorretrato de una

artista: el historiador estadounidense Frederick Hartt planteó la posibilidad de que las abadesas alemanas **Hitda de Meschede** (Renania) y **Uta de Niedermünster** (Baviera), ambas de inicios del siglo XI, también se hubieran autorrepresentado en sendos evangelarios. No existe constancia, sin embargo, de que ellas mismas los iluminaran y, por tanto, que sus efigies sean de sus respectivas manos; más bien, pudiera ser que ellas, personajes de alto rango en el seno del clero regular femenino, los encargaran para ofrecérselos a sus conventos.



2. Herrada de Landsberg. *Hortus deliciarum* (detalle). Siglo XII.





MARTINEZ TEJEDOR

Algo más peculiar resulta el caso de la abadesa alsaciana del siglo XII **Herrad o Herrada de Landsberg** [Figura 2], priora de la abadía de Hohenburg (en Francia, cerca de la frontera alemana) y autora de una suerte de enciclopedia medieval, el *Hortus deliciarum* (Jardín de las delicias), destinado al aprendizaje de sus religiosas, a las que se lo dedica como “un panal lleno de miel”. El citado profesor Hartt considera que dicho manuscrito, profusamente ilustrado, fue realizado tanto por Herrada como por las monjas de la abadía. Lamentablemente, la obra pereció en el incendio sufrido por la Biblioteca Municipal de Estrasburgo en 1870 en el curso de la guerra franco-prusiana, pero la conocemos gracias a las copias realizadas a principios del siglo XIX.

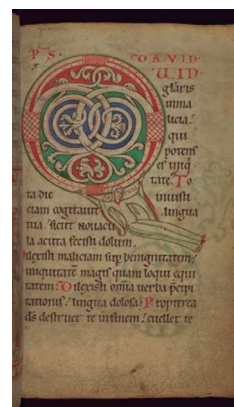
En la abadía se conserva una pintura mural representando a la cincuentena larga de hermanas en formato de busto prolongado, todas identificadas, colocadas en perfecta formación, giradas hacia su derecha y respaldadas por la figura de cuerpo entero de la abadesa sosteniendo una cartela explicativa.

En fecha algo posterior, entre finales del siglo XII y principios del XIII, hallamos a **Claricia** [Figura 3], en este caso quizá no monja sino seglar, a juzgar por su indumentaria, que se autorretrata en la inicial de un salterio probablemente realizado por monjas benedictinas de la Abadía de San Ulrico y Santa Afra en Augsburgo (Alemania), ahora conservado en The Walters Art Museum de Baltimore.

Claricia presenta una peculiar forma de autorrepresentación, ya que se retrata sujetándose con las dos manos a la ornamentada inicial y con su nombre dividido a ambos lados de la cabeza. Según se interprete, podría estar columpiándose, como parece sugerir el balanceo de su cuerpo, o podría estar ascendiendo como si esa inicial, una letra Q, fuera un globo que la elevara hacia las alturas. De hecho, su cuerpo en ligero quiebro forma el apéndice de la Q que da comienzo a uno de los Salmos.

Como se ha indicado ya, al iniciarse el siglo XV, el incipiente Renacimiento presentará nuevas estructuras en la producción artística que corren paralelas al proceso de laicización de la sociedad. Italia será el gran polo de atracción y de difusión de normas estéticas, y sus talleres artísticos toman un impulso desconocido hasta el momento con la incorporación de la clientela particular urbana, cada vez más poderosa debido al auge del comercio -que se suma a los grandes comitentes tradicionales, religiosos y laicos, que fueran los principales clientes en la Edad Media-, contribuyendo así a dinamizar el mercado de los formatos más pequeños, así como el género retratístico, apropiados ambos para los ambientes domésticos.

Es un hecho documentado en los contextos artísticos, tanto renacentistas como barrocos, la presencia habitual de esposas e hijas de artistas en las *botteghe*. Concebidos como talleres de carácter familiar y transmitidos de generación en generación



3. Claricia. Salterio (detalle).
Finales s. XII-principios
s. XIII. The Walters Art
Museum, Baltimore.

MARTINEZ TEJEDOR, María Concepción. “Pintoras Pintadas” Torre de los Lujanes (Madrid) 71 (2017), págs. 149-165



MARÍA CONCEPCIÓN

por vía masculina, desde la infancia se formaban en ellos hijos e hijas, cada cual en función de sus habilidades, dando como resultado a figuras como Marietta Robusti, hija de Tintoretto; Artemisia Gentileschi, hija de Orazio Gestileschi; a Antonia Uccello, hija de Paolo Uccello, de la que no consta que se conserve obra; a Luisa Ignacia Roldán, escultora de cámara del último austriaco y del primer borbón españoles, hija del escultor Pedro Roldán; a Inés Salzillo, estofadora y doradora de las esculturas en madera de su célebre hermano Francisco Salzillo, y tantos ejemplos que es imposible citar detalladamente en unas pocas líneas. Habría que preguntarse, ¿cuántas obras de mujeres no lucirán en los museos bajo autoría de alguno de sus parientes varones?

En el actual estado de las investigaciones, sigue siendo la península italiana la que proporciona más nombres de mujeres artistas en los siglos XVI-XVII, circunstancia que no se diferencia del caso de los hombres, ya que tanto en el Renacimiento como en la mayor parte del Barroco Italia siguió siendo, sin duda, el epicentro del arte europeo.

Nos situamos ahora en la Italia del siglo XVI para encontrar de nuevo el autorretrato de una artista, la cada vez más reconocida **Sofonisba Anguissola** (Cremona, ca. 1530-Palermo, 1626), que llegó a ser de facto pintora de la corte de Felipe II, mientras oficialmente ejercía como dama de compañía de la reina Isabel de Valois, tercera esposa del monarca, a la que retrató, así como a las infantas, al propio rey y a su cuarta esposa, Ana de Austria.

Perteneciente a la pequeña nobleza de la ciudad lombarda de Cremona, la familia ostentaba nombres cartagineses (como el de la propia pintora) debido al supuesto origen púnico de los Anguissola. Fue el empeño de su padre, Amilcare, humanista convencido de la valía intelectual de las mujeres, quien proporcionó a sus seis hijas la misma esmerada educación que a su único hijo, una educación vinculada a los saberes clásicos que les otorgó no solo una amplia cultura, sino la posibilidad de desarrollar las disciplinas para las que mostraban aptitudes naturales: todas ellas cultivaron la música y la pintura, si bien Sofonisba destacó en esta última. De hecho, tanto a Sofonisba como a su hermana Elena, probablemente las mejor dotadas, las inscribió como alumnas en el taller del pintor Bernardino Campi y, cuando este dejó la ciudad, en el de Bernardino Gatti.

□ Mediado el siglo XVI, en pleno Renacimiento, el arquitecto, pintor y tratadista aretino Giorgio Vasari escribe lo que puede considerarse la primera obra de carácter enciclopédico sobre vidas de artistas: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos). En su segunda edición ampliada, publicada en 1568, glosa las sobresalientes dotes artísticas de diversas mujeres, entre ellas Sofonisba, de la que afirma:

“[...] ha sabido no solo dibujar, colorear y retratar del natural y copiar excelentemente cosas de otros, sino que por sí misma ha hecho cosas rarísimas y bellísimas de pintura, lo que le ha merecido que Felipe de España [Felipe II], habiéndose informado a través del duque de Alba de sus virtudes y méritos, la haya mandado llamar y



MARTINEZ TEJEDOR



4. Sofonisba Anguissola. Autorretrato pintando.
1556. Museo del Castillo de Lancut, Polonia.

conducir honradísimamente a España, donde la ha situado junto a la reina [Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II] con gran provisión y con asombro de toda aquella corte, que admira como cosa maravillosa la excelencia de Sofonisba”.

Antes de dejar la casa paterna, la pintora realiza diversos retratos familiares en los que aparecen sus hermanas en actitud lúdica, jugando al ajedrez observadas por su dueña, o su padre junto a su hermano Asdrúbal y su hermana Minerva, acompañados de un perrillo, ambos con delicados fondos, o representa de manera más formal y elegante a su madre.

Sobrevive aproximadamente medio centenar de sus obras, diseminadas por las mejores pinacotecas de Europa. De ellas, posiblemente sus autorretratos más célebres sean el que conserva el Museo del Castillo de Lancut de Polonia [Figura 4], realizado en 1556, con apenas veintiséis años, y el algo posterior (1561) de la Colección Spencer (Althorp, Inglaterra) [Figura 5].



5. Sofonisba Anguissola. Autorretrato a la espineta 1561. Colección Sprencer, Althorp, Inglaterra.

Ambos retratos se caracterizan por su sobriedad, tanto en la composición como en la gama cromática, y la acusada focalización de la luz, así como por la franqueza con que la modelo mira al espectador. Al igual que observaremos en otras pintoras posteriores, Sofonisba se retrata primeramente como lo que es, pintora, y pocos años después, como la gran aficionada que fue a la música instrumental. De hecho, las muchachas de buena familia eran educadas en las artes musicales, de manera que no es la mera muestra de una afición, sino la representación de una dama en relación con su estatus social: bella, culta, elegantemente vestida y acompañada de su sirvienta (probablemente la misma que vigilaba a sus hermanas mientras jugaban al ajedrez).

Pero mientras estos autorretratos pueden encuadrarse en las convenciones pictóricas de la época, existe sin embargo una obra de enorme originalidad en la que la cremonesa se autorretrata en el cuadro que está realizando su maestro Bernardino Campi (1559, Pinacoteca Nacional de Siena) [Figura 6.] Resulta destacable el juego de miradas que tanto la efigiada como el autor -en la obra pintada- dirigen al espectador, que en este caso sería la propia Sofonisba, consiguiendo integrarlo en el espacio. Es un bello homenaje doble del maestro a la discípula y de la discípula al maestro.



MARÍA CONCEPCIÓN

Sofonisba alcanzó una edad muy avanzada y gozó de indiscutible reconocimiento en los círculos artísticos. De hecho, dos años antes de su muerte, acaecida en 1626 (por tanto, con más de noventa años), recibió en Palermo la visita de un joven Anton Van Dyck, lo que da cabal idea del respeto que se le deparaba. Según testimonio del pintor flamenco, la anciana casi había perdido la vista, pero no la memoria, ni tampoco le temblaba el pulso. Es precisamente de su mano el último retrato de Sofonisba, para el cual ella le dio indicaciones precisas a fin de que no quedaran demasiado patentes sus arrugas.

Dejamos a la familia Anguissola pero no abandonamos Italia ni la época, a caballo entre los siglos XVI y XVII, donde nos esperan otras dos pintoras de sobrado renombre y calidad de las que también nos han llegado muestras de sus efigies: Barbara Longhi y Lavinia Fontana.

En España, algunas de ellas son reseñadas a principios del siglo XVIII por el tratadista **Antonio Palomino** en su obra *El museo pictórico y escala óptica*. Advierte, además, que omite a muchas por no ser prolijo. Algunas fueron hijas de pintores, de los que aprendieron su arte; otras, a su vez, fueron maestras. Y de alguna indica que, incluso, superó en calidad a los pintores de su tiempo.

Barbara Longhi (Rávena, 1552-1638) pasó toda su vida en su ciudad natal. Se formó en el taller de su padre, Luca Longhi, donde aprendió a pintar junto a su hermano Francesco, dedicándose sobre todo a la pintura de retablos. Como en tantas ocasiones, se trataba de colaborar en el trabajo del taller familiar. Por esa razón, algunos de sus cuadros han sido tradicionalmente atribuidos a su padre. Tanto Barbara como su hermano le sirvieron como modelos, por lo que es muy probable que esté retratada en algunas de las obras paternas. Realizó sobre todo pintura religiosa, especializándose en Vírgenes con Niño. Su repercusión fue sobre todo local, y la mayor parte de sus obras se conservan en el Museo d'Arte della Città di Ravenna.

Su “Santa Catalina de Alejandría” (1589, Pinacoteca Comunale de Rávena) suele considerarse un autorretrato [Figura 7]. Como sucede con el resto de su obra, incide en el dibujo, cuya linealidad domina la composición, tiene un cromatismo suave y es más bien tradicional en su estilo, incluso algo arcaizante en una época que ya estaba



6. Sofonisba Anguissola. Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola. 1559. Pinacoteca Nacional de Siena.



7. Barbara Longhi. Supuesto autorretrato como Santa Catalina de Alejandría. 1589. Pinacoteca Comunale de Rávena.





MARTINEZ TEJEDOR

avanzando un pie hacia el Barroco. Posiblemente no sea ajena a esta circunstancia la intensa influencia que en Rávena ejerce la presencia secular del arte bizantino.

Al igual que Longhi, **Lavinia Fontana** (Bologna, 1552-Roma, 1614) es hija de un pintor, Prospero Fontana, esta vez de la escuela boloñesa, de tendencia manierista, en cuyo taller se formó. Aunque probablemente nacidas el mismo año, no deja de sorprender la diferencia estilística entre ambas pintoras: más conservador el estilo de la de Rávena, más avanzado el de la de Bologna, quizá por la mayor importancia que, como centro artístico, ostentó esta última ciudad, en la que sin duda habría más oportunidades de formarse y conocer las nuevas tendencias artísticas.

Lavinia se casa en 1577. Su padre consideraba que una mujer virtuosa que tenía que trabajar necesitaba un marido que mantuviera a salvo su honestidad y alejara las murmuraciones que la atípica situación podía granjearle. No es cuestión baladí: el ganar el propio sustento y el de la familia, y más en un entorno masculino como el artístico, se prestaba a rumores, en ocasiones interesados, tal y como le ocurriera algunos años antes a su paisana, la escultora Properzia de' Rossi, de la que se conservan obras de exquisita factura, pero a la que la misoginia y la envidia de su entorno, convertidas en maledicciones sobre su vida personal (de las que incluso se hizo eco Vasari en la primera edición de su obra *Le Vite...*), condujeron a abandonar su carrera e incluso a morir sola y en la pobreza con apenas cuarenta años.

Como yerno, Prospero escoge al hijo de una familia hidalga de Imola; y será por mediación de su suegro, vinculado al gobierno municipal, que Lavinia consiga su primer encargo público en 1584: un retablo para la capilla del Palazzo Comunale de esa ciudad. Aunque Lavinia cobraba (y bien; sus retratos se cotizaban como los de Van Dyck) por su trabajo, se hizo circular la creencia de que pintaba por propio gusto y no por necesidad, con el fin de alejar la “deshonrosa” idea de que era ella la que sostenía económicamente a su familia (recordemos que Sofonisba figuraba oficialmente en la corte de Felipe II como dama de compañía de la reina).

Aunque consiguió numerosos encargos públicos (se calcula más de una docena de retablos, dentro del centenar aproximado de obras que produjo) Lavinia se especializó en el género del retrato, quizá porque para una mujer resultaba más fácil conseguir encargos de clientes privados. Además, dotada de un carácter afable y diplomático, sumado a su excelencia artística, es comprensible que numerosas damas boloñesas, así como personajes masculinos, quisieran poner en sus manos sus retratos. Pero también cultivó la pintura religiosa y la mitológica; en el caso de esta última, resulta destacable que incluso representara desnudos (“Minerva vistiéndose”, 1613. Galería Borghese de Roma), tema tan escaso en obras realizadas por mujeres con anterioridad a la época contemporánea. Se considera esta su última obra, pintada poco antes de morir.

En 1604 se traslada con su familia a Roma, donde trabaja sobre todo para los Borghese, en particular para el cardenal Scipione Borghese, nieto del Papa y amante del arte y la mitología. Será en Roma donde su estilo irá evolucionando hacia el cla-



MARIA CONCEPCIÓN



8. Lavinia Fontana. Autorretrato tocando la espineta. 1577. Galería de la Academia Nacional de San Lucas, Roma.

sicismo desde el manierismo inicial aprendido de su padre.

A pesar de haber dado a luz once hijos, su dedicación a la pintura fue plenamente profesional, y su celebridad fue tal que llegó a ser admitida en la Academia de Roma. Sus obras se encuentran en los mejores museos: Uffizi, Pinacoteca de Bolonia, Galería Borghese de Roma, Museo de Bellas Artes de Boston...

Los dos autorretratos que aquí mencionamos, el de la Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca de Roma (1577) [Figura 8] y el de formato circular en miniatura de los Uffizi (ca. 1579) [Figura 9], a los que apenas separan dos años, muestran una mujer elegante, ricamente ataviada,

en un entorno acomodado y desarrollando labores intelectuales. En el primero se representa tocando una espineta o un clavicordio, con la asistencia de una sirvienta que le sostiene una partitura, como si de un momento de esparcimiento se tratara; sin embargo, al fondo, como olvidado, pinta el caballete como testimonio de su vida profesional. Esa discreta presencia es, en realidad, crucial para la comprensión de la naturaleza de la obra.

El retrato de los Uffizi, de carácter más intimista, la representa con un atavío muy similar (podría ser el mismo incluso), con una pluma en la mano en el acto de empezar a escribir o dibujar, rodeada de objetos artísticos. Sin duda, el retrato de una mujer culta, de buena posición y deseosa de reafirmar su identidad.

De **Marietta Robusti**, apodada “**Tintoretta**” (Venecia, ca. 1554-1590), hija predilecta del célebre pintor de la escuela veneciana Jacopo Tintoretto, cuenta su biógrafo Carlo Ridolfi, también pintor, que la muchacha acompañaba al padre a todas partes vestida de chico. Gran aficionada a la música, al igual que su progenitor, cantaba y tocaba varios instrumentos. Aprendió el oficio con él, al igual que su hermano Domenico, algo más joven, y realizó obras de pequeño formato para clientes particulares.

Afirmaba también Ridolfi que su talento sorprendió al rey Felipe II y a Maximiliano de Austria, que la reclamaron como pintora de cámara, ya que destacaba en su habilidad para el retrato. Como mujer, y en pleno siglo XVI, era de por sí sumamente difícil que le alcanzaran los encargos públicos; pero además, según parece, estuvo tan



9. Lavinia Fontana. Autorretrato. 1579. Galería de los Uffizi.





MARTINEZ TEJEDOR



10. Marietta Robusti. Autorretrato. Ca 1580
Galería de los Uffizi

protegida por su padre que este no la dejó “volar”: el cariño y apego que por ella sentía impidió a la joven separarse de él, dificultando así su desarrollo profesional.

Con el fin de mantenerla cerca, Jacopo la casa con un orfebre local. Marietta muere poco después del parto de su único hijo, a los treinta y seis años, cuatro antes que su padre. Según la leyenda que ha trascendido los siglos, sumido en la desesperación, el pintor llegó a retratarla de cuerpo presente en un vano intento por retenerla, supuesto hecho que penetró en la mitología artística y que el pintor francés León Cogniet representó en 1843.

Resulta complicado atribuirle obras con total seguridad. Entre las pocas que sí se consideran producción de Marietta se encuentra el autorretrato fechado hacia 1580 y conservado en la pinacoteca de los Uffizi [Figura 10]. Se representa de medio cuerpo prolongado, elegantemente ataviada al estilo veneciano, con un vestido blanco y un collar de perlas. Sobre el fondo neutro destaca la espineta o virginal en que se apoya, mientras con la mano izquierda sostiene la partitura de un madrigal. En la línea de los autorretratos de las pintoras-músicas que hemos visto -y que aún veremos-, sigue la costumbre de las damas de su época de representarse con los atributos que revelan sus aptitudes musicales, que ella dominaba, tal y como atestigua Ridolfi.

No dejamos el siglo XVI, pero nos desplazamos hacia el norte, a los entonces Países Bajos españoles, donde la ciudad de Amberes se ha convertido en uno de los polos comerciales más florecientes de la Europa septentrional.



11. Caterina van Hemessen.
Autorretrato pintando. 1548.

Aproximadamente por los mismos años en que Sofonisba nacía en Cremona, venía al mundo en Amberes la pintora flamenca **Caterina de Hemessen** (Amberes, 1528-después de 1578), también conocida como Catharina/Caterina van Hemessen. Hija de Jan Sanders van Hemessen, pintor flamenco de estilo manierista establecido en esta ciudad pocos años antes del nacimiento de su hija, lo más probable es que aprendiera el oficio en el taller paterno.

Caterina pintó su autorretrato, que se conserva en el Museo de Arte de Basilea (Kunstmuseum Basel), en 1548, contando veinte años [Figura 11]. Existe un retrato realizado el mismo año, el del Museo Wallraf Richartz de Colonia [Figura 12], en el que representa a una joven tocando el virginal. Si no fuera porque en el primero declara tener veinte años, y en el



MARÍA CONCEPCIÓN

segundo la inscripción indica que la modelo tiene veintidós, el espectador estaría tentado de creer que se trata de la misma persona. De hecho, además de la familiaridad de sus facciones, incluso los ropajes que ambas portan son prácticamente idénticos. Dado el asombroso parecido, bien podría aventurarse que se trate de una hermana.

En 1554 casa con el organista de la catedral de Amberes, y no se documentan obras posteriores a su matrimonio, por lo que quizá abandonara la actividad pictórica. Se conocen algunos retratos de pequeñas dimensiones en los que suele retratar mujeres sobre fondo neutro; están firmados y fechados entre 1548 y el año de su boda.



12. Caterina van Hemessen.
Muchacha tocando el virginal. 1548.
Museo Wallraf Richartz, Colonia.

Caterina gozó de la protección de María de Hungría, hermana del emperador Carlos V y gobernadora de los Países Bajos. En 1556, año en que muere el emperador, María deja el gobierno de esos territorios camino de España, y Caterina y su marido la siguen formando parte de su cortejo. A su muerte, acaecida en 1558, deja a la pintora un gran legado, según testimonio de Ludovico Guicciardini, que la menciona como destacada artista y aún viva en su *Descripción de los Países Bajos*, fechada en 1567.

Dado que vivió en España, se presume que podría haber contribuido a la realización del retablo de Tendilla (hoy en el Cincinnati Art Museum), concebido para el desaparecido monasterio jerónimo de Santa Ana de ese pueblo de Guadalajara, en el cual también participaría su padre, puesto que algunas de sus tablas parece que se hicieron en el taller de Amberes. Pero no se puede afirmar con seguridad la contribución de Caterina, tal y como indica la investigadora Karolien de Clippel, autora de su biografía y el catálogo de sus obras.

Posterior en el tiempo pero perteneciente al mismo contexto geográfico y artístico flamenco, es **Clara Peeters** (¿Amberes?, ca. 1588/90-post. 1621). Al igual que Caterina van Hemessen, se presume que vio la luz en Amberes, ciudad en la que desarrollará toda su carrera. Tiene en común con la milanese Fede Galizia, de la que fue contemporánea, el ser considerada la impulsora del bodegón en su ámbito de influencia.

Poco se sabe de su biografía, así como de su formación, de la cual no se puede afirmar (como tampoco negar) que se realizara en el taller paterno. Sus primeras obras se datan hacia 1607, de donde se ha deducido su fecha de nacimiento aproximada. Su figura, tan orillada hasta hace poco como la de las demás pintoras citadas, empieza a ser recuperada: el Museo del Prado le dedicó una exposición monográfica entre finales de 2016 y principios de 2017. La muestra reunió sus quince mejores obras, procedentes de diferentes museos y colecciones privadas, entre las cuales figuraban





MARTINEZ TEJEDOR

las cuatro pertenecientes al propio Prado, fechadas en torno a 1611, que formaron parte de la colección de la reina Isabel de Farnesio. Su producción total conocida a fecha de hoy ronda las cuarenta obras. Su influencia no se circunscribe al ámbito flamenco, sino también a la pintura holandesa y alemana.

La razón por la que la integramos en este elenco de pintoras autorretratadas es porque su efigie constituye un tipo de representación infrecuente y original, pues se representa de forma sutilísima, casi imperceptible, en sus propios bodegones: su imagen aparece reflejada en objetos metálicos (jarras, copas, vasos...) como si de un acertijo se tratara, como un juego con el espectador, a la manera de las anamorfosis renacentistas solo accesibles a iniciados [Figura 13. Detalle de “Bodegón con flores, copas doradas, monedas y conchas”, 1612, Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Alemania]. Si se amplía su imagen suficientemente, se puede contemplar su rostro y torso apenas esbozados, pero se distinguen claramente la paleta y los pinceles sostenidos en una mano.



13. Clara Peeters. Bodegón
(detalle de autorretrato). 1612,
Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, Alemania.

Solía firmar y fechar sus obras en el canto del mango de los cuchillos que integran sus bodegones.

La obra de la holandesa **Judith Leyster** (Haarlem, 1609-Heemstede, 1660) se aleja radicalmente de la calma y la sutileza de Peeters, pero no de la delicadeza en el trazo. Se especializó en obras de género y retratos; en ambos representaba a los protagonistas en pleno movimiento: cantando, tocando instrumentos, bebiendo, jugando a las cartas... como si la sociedad holandesa de la que formó parte viviera en permanente fiesta. Además, es frecuente que algunos personajes miren al espectador, incluso sonriendo, como hace ella misma en su autorretrato, estableciendo un diálogo, una complicidad incluso, con quien contempla la obra. Es casi, podría decirse, una instantánea fotográfica cuando aún faltaban más de dos siglos para la invención de la fotografía. Son notables los retratos infantiles, de una espontaneidad poco habitual en el arte, a veces acompañados por sus animales domésticos.

Si hay algo que pueda definir la obra de Leyster es el gozo vital que rezuma: parece querer encarnar el retrato de una sociedad acomodada que disfruta de los placeres de la vida, una “alegría de vivir” absolutamente palpable mucho antes de que Henri Matisse aplicara ese nombre a una de sus obras más destacadas.

Muy en línea con la pintura que se realizaba en los Países Bajos en su época, resulta destacable su uso de la luz, orientada de manera que crea acusados claroscuros, de los que Leyster se sirve con maestría para destacar los volúmenes sobre fondos neutros.



MARÍA CONCEPCIÓN

De familia numerosa, era hija de un cervecero llamado Jan Willemsz; el establecimiento que regentaba se denominaba “Leyster” (Estrella Polar), y por este apelativo se conocía a la familia en Haarlem, por lo que la pintora decide adoptarlo. Por tanto, Judith rompe la pauta de las pintoras que se forman en el taller paterno. Se desconoce dónde y con quién estudió, pero se presume que fuera con algún pintor local (se apunta, aunque sin seguridad, a que su maestro fuera Frans Pietersz de Grebber). Aunque no se puede afirmar que se formara con Frans Hals, se la incluye entre sus mejores seguidores. Lo que sí se sabe es que, hacia el año 1633, con unos veinticuatro años, pertenecía a la gilda (similar a lo que conocemos como gremio) de San Lucas de Haarlem, y poco después ya tenía aprendices.

En 1636 casó con Jan Miense Molenaer, con quien tuvo cinco hijos. Jan era también pintor, y es muy probable que ambos compartieran trabajo en el taller familiar. Su carrera, en los siguientes años, se desarrolla en Ámsterdam, cuya importancia como centro comercial ofrecería mejores oportunidades laborales, y tras una década larga se trasladan a Heemstede, a escasos kilómetros de su localidad natal.

La mayoría de sus obras datadas son de 1629-1635. Este dato es significativo dado que se trata justamente de la época anterior a su matrimonio y maternidad. Solo constan dos obras posteriores. La explicación podría ser que, entregada a las ocupaciones familiares, se redujese drásticamente su trabajo en el taller; o que ya no firmara con su nombre pero siguiera colaborando en él.

En sintonía con el espíritu de pasión por la vida que impregna sus cuadros, está su autorretrato pintando, que se conserva en la National Gallery of Art de Washington, realizado en 1630, con veinte años [Figura 14]. Antes de esa edad, ya era bien conocida su actividad pictórica en la ciudad. Dotado de una pincelada ligera y ágil, la misma que caracteriza al resto de su obra, la artista interrumpe su actividad de pintar a un desenfadado violinista, mira con franqueza y espontaneidad al espectador, y entreabre la boca como si quisiera interpellarlo, mientras se recuesta en la silla y apoya un brazo, el mismo que pinta, en el respaldo. Orgullosa de su oficio y segura de sí misma, se ha ataviado con sus mejores galas, las que seguramente no vestiría para trabajar, para que al espectador le conste que, aunque trabajadora, también se trata de una dama de posición acomodada.

De una generación posterior a Caravaggio (pintor al que se considera inspirador tanto de su obra como de la de su padre, el toscano Orazio Gentileschi), y contemporánea de Velázquez y José de Ribera, con quien hubo de coincidir en Nápoles, se suele adscribir a **Artemisia Gentileschi** (Roma, 1593-Nápoles, ca. 1652-53) al Barroco naturalista. El naturalismo y el claroscuro acusado impregnan su pintura, pero sin renunciar por



14. Judith Leyster. Autorretrato pintando. 1630. Galería Nacional de Arte de Washington.





MARTINEZ TEJEDOR

ello a una elegancia que es sello de esta pintora. Su obra se centra en temas religiosos, históricos y retratos, cuestión esta en la que sigue la pauta del Barroco seicentista.

Su primer aprendizaje, como es habitual, se produjo en el taller paterno, pero a los diecinueve años este le puso un nuevo maestro, el pintor Agostino Tassi. A raíz de esta relación de maestro-discípula se produce un hecho escabroso que aparece inevitablemente en toda información relativa a la pintora: en 1612-13, Tassi violó a Artemisia. Como consecuencia, tiene lugar un polémico procedimiento judicial en el que el padre de la pintora reclama a Tassi que repare la afrenta casándose con ella, tal y como había prometido. Pero dado que ya estaba casado, se le condena por estupro, difamación y presentación de testigos falsos. Fue sentenciado a cárcel y posterior destierro de los Estados Pontificios.

Habida cuenta del proceso, conocido de sus contemporáneos, algunas pinturas de Artemisia suelen interpretarse en clave de venganza o, quizá más bien, de catarsis: así, en su célebre “Judith decapitando a Holofernes” (1620-21, Galería de los Uffizi) incluso se ha querido adivinar o descubrir su propio retrato.

Tras el que debió de ser un doloroso proceso, su padre le concierta un matrimonio de conveniencia y la nueva pareja se instala en Florencia. Durante su etapa florentina, ingresó en la Academia de Dibujo, siendo la primera mujer en conseguirlo, lo que da idea de la estima profesional que ganó. Fue protegida de la familia Medici y tuvo incluso amistad con Galileo Galilei. Pocos años después vuelve a Roma con su hija (otros hijos habían muerto) y sin su marido, del que se cree que se separó. De su etapa romana dataría la primera versión de su “María Magdalena como la Melancolía”, actualmente en la Sala del Tesoro de la Catedral de Sevilla.

Tras su periplo por Florencia, Roma y Venecia, donde alcanzó gran reputación pero no los encargos de envergadura que ella ansiaba, acabará por instalarse en Nápoles, donde desarrolla el culmen de su carrera. La Nápoles que conoce, bajo el gobierno de los virreyes españoles, es una floreciente metrópoli donde una gran cantidad de talleres artísticos nutre las necesidades ornamentales de la corte virreinal, la nobleza y el clero. Allí recibe encargos para la catedral e incluso para la corte española a través de los virreyes, como por ejemplo “El nacimiento de San Juan Bautista” (1635, Museo del Prado), pintura de gran formato realizada para el madrileño Palacio del Buen Retiro.

Entre 1638 y 1642 reside en Londres, invitada por el rey Carlos I, ciudad en la que Orazio ya vivía desde hacía años como pintor de la familia real. Allí le sorprende la muerte de su padre, acaecida en 1639, de manera que Artemisia hereda y, seguramente, finaliza sus encargos.



15. Artemisia Gentileschi.
Autorretrato como alegoría de la pintura. 1638-
1639. Royal Collection Trust, Londres.



MARÍA CONCEPCIÓN

Se considera de esta época su “Autorretrato como alegoría de la pintura” (1638-39, Royal Collection Trust, Londres) [Figura 15]. Según la información que proporciona el Royal Collection Trust, la alegoría se inspira en la *Iconología* de Cesare Ripa, recopilación de representaciones emblemáticas de amplio uso en el mundo artístico desde su publicación, a finales del siglo XVI. Según el tratado, la Pintura se representa como una bella mujer morena despeinada, con las cejas arqueadas mostrando su creatividad, la boca tapada por un paño, simbolizando el mutismo de la pintura, y una cadena de oro colgando del cuello, de la que pende una máscara, y con la leyenda “imitación”. Artemisa recoge parcialmente esta iconografía según su propio criterio, y la adapta a un autorretrato de complicado escorzo, con una luz envolvente de la que se adivina el foco, y un cromatismo terroso que abunda en la calidez y elegante sobriedad del conjunto. A la representación iconológica, suma su propia efigie como pintora, aunando en un magnífico óleo la simbología y la realidad de la profesión que desempeñaba con maestría y orgullo. Es evidente que la correcta interpretación del asunto pictórico quedaba reservada a los conocedores de la literatura artística del momento.

También **Elisabetta Sirani** (Bologna, 1638-1665) se retratará algunos años después como alegoría de la pintura (1658, Museo Pushkin, Moscú) [Figura 16], y de una manera aún más simbólica que Artemisia. Obra realizada con veinte años, se representa en ella con lujosas ropas de reminiscencias clasicistas, adaptando a su propósito la *Iconología* de Ripa, y coronada de laurel, evocando la protección del dios Apolo sobre las bellas artes. El bastidor, que apenas asoma, la paleta y el pincel la muestran en el desarrollo de su actividad pictórica, y los elementos que la rodean (libros, tintero, escultura) aluden tanto a su formación intelectual como a su interés por el arte y la Antigüedad clásica.

Nacida ya en el siglo XVII, se inserta artísticamente en el pleno Barroco. A pesar de su temprana muerte a los veintiséis años, no dejó de realizar una nutrida obra con gran repercusión en el ámbito boloñés. Como hija del pintor Giovanni Andrea Sirani, principal colaborador de Guido Reni, su formación está ligada a dicho taller, así como al clasicismo boloñés, del cual Reni es una figura señera. Es probable que con ella se formasen sus hermanas Barbara y Anna Maria, también pintoras. Antes de cumplir los veinte años, ya se dedicaba a la pintura de manera profesional.

Como era habitual en la época, realizó pintura religiosa, pero también retratos y algunas obras de temática mitológica. Sus obras suelen destacar por un intenso cromatismo y fuertes contrastes lumínicos, con fondos neutros y un acusado claroscuro que destaca sobre aquellos el volumen de las figuras, otorgando una especial atención al tratamiento de los paños.



16. Elisabetta Sirani. Autorretrato. 1658.
Museo Pushkin, Moscú.





MARTINEZ TEJEDOR

El erudito conde Carlo Cesare Malvasia, paisano y contemporáneo de Sirani, la recoge en su historia de la pintura boloñesa titulada *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi alla maestà christianissima di Lvigi XIII* (1678). Mientras cita de pasada a otras italianas (Anguissola, Fede Galizia, Lavinia Fontana o la escultora Properzia de' Rossi), Malvasia dedica casi treinta páginas a su coterránea, “la Gemma d'Italia, il Sole della Europa”, en las que glosa sus virtudes personales y artísticas, recoge la oración fúnebre y algunas poesías que le dedicaron, así como su epitafio.

Por él se sabe que con diecisiete años ya realizaba encargos, particularmente obras devocionales y retratos de sus paisanos. A pesar de su temprana muerte, su producción fue abundante: Malvasia enumera en *Felsina* sus obras años a año, y la cuenta supera el centenar. Gozó de gran reconocimiento entre sus conciudadanos: su funeral fue un verdadero acontecimiento en Bolonia, con la presencia de su imagen sobre un catafalco, y acompañada de música y recitaciones. Fue enterrada junto al maestro Guido Reni en la capilla del Rosario de la basílica de San Domenico de Bolonia, capilla perteneciente a la familia del senador Saulo Guidotti, protector y amigo de Reni y de su propio padre, y su padrino de bautismo. En la capilla figura una lápida que recuerda que los restos de Elisabetta y Reni reposan juntos.

Sin abandonar el norte de Italia, y siguiendo en un ámbito de acendrada reputación pictórica, **Rosalba Carriera** (Venecia, 1675-1757), veneciana como Marietta Robusti, gozó, al contrario que esta, de una longevidad poco común en su época (vivió más de ochenta años), y más aún en las mujeres, que con frecuencia veían amenazadas sus vidas por los frecuentes partos. De origen modesto, había comenzado dibujando modelos para su madre, que era encajera, y de ahí pasó a decorar cajitas de rapé, en las que también empleaba el marfil, llegando a ser una de las retratistas más cotizadas de Europa.

Su cronología y estilo la encuadran en el Barroco final, y más concretamente en el rococó. Alejado del dramatismo del Barroco del seiscientos, es un arte que pretende agradar, refinado y ornamental, de gama cromática clara y luminosa. Precisamente la región del Véneto se convirtió en el principal foco del estilo dentro de la península italiana. La elegancia pictórica de Rosalba la irá aproximando geográficamente al foco originario, Francia, para ir desplazándose posteriormente hacia el este de Europa, a las cortes que las reclamaban.

Debido a la delicadeza que otorga al conjunto de la obra y a la suavidad de sus contornos, Carriera cultivó con asiduidad la técnica del pastel, con su característico acabado difuminado, con el que realizó numerosos retratos de sus contemporáneos, género en el que llegó a especializarse. Extendida su fama como retratista, pintó desde monarcas a las damas más mundanas de Venecia; todo el mundo quería posar para ella. Sus retratos, tanto en miniatura como de mayor formato, se pueden encontrar hoy en algunos de los mejores museos del viejo continente. También habría que reconocer el mérito de su hermana Giovanna, cuya asistencia fue fundamental para poder completar la cantidad de encargos que Rosalba llegó a asumir.



MARÍA CONCEPCIÓN

De su primera época, desarrollada aún en Italia, antes de comenzar su triunfal periplo europeo, es el más conocido de sus autorretratos (1715, Galería de los Uffizi) [Figura 17], en el que sostiene la efígie de una de su hermana Naneta, a la que acaba de pintar y que muestra con satisfacción al espectador. La suave y excelente factura, así como la luminosidad del conjunto, anticipan ya la calidad de una obra que será reclamada en los círculos más selectos de Europa.

En 1705, la Academia de San Lucas de Roma la nombra académica de mérito, un título usualmente reservado a los pintores no romanos, honor que le otorgará de nuevo, en 1720, la de Bolonia. Precedida por su fama, poco después se traslada a un París ansioso de sus obras. Allí retrató al rey y a buena parte de la corte, así como al pintor rococó Watteau. Como colofón al éxito, la Academia Francesa también la incluirá entre sus miembros. Tras un periplo por diversas ciudades italianas, recalará en la corte de Viena, donde, como ya hiciera en París, pintará a miembros de la familia real.



17. Rosalba Carriera. Autorretrato con su hermana Naneta. Galería de los Uffizi

Posiblemente uno de sus periodos más fructíferos sea el desarrollado durante su estancia en la corte polaca. Augusto III, rey de Polonia y elector de Sajonia, nacido y fallecido en Dresde, fue uno de sus mayores admiradores. Le encargó los retratos de su familia y de otros cortesanos, resultando más de ciento cincuenta obras, setenta y cinco de las cuales se pueden disfrutar hoy en la Galería de Pinturas de Maestros Antiguos (Gemäldegalerie Alte Meister) de Dresde. En su mayoría son retratos en formato de cabeza y busto, realizados al pastel, así como algunas obras de temática religiosa, todas ellas de una estética plenamente enraizada en el rococó.

Sirvan como colofón de este pequeño homenaje y recuerdo a estas excelentes pintoras olvidadas -aunque cada día menos- las palabras de la filósofa Simone de Beauvoir:

Mediante el trabajo ha sido cómo la mujer ha podido franquear la distancia que la separa del hombre. El trabajo es lo único que puede garantizarle una libertad completa.