Cómo se ven ellas

Las pintoras, en general, sí llevaron a cabo autorretratos, en consonancia con esa subjetividad moderna que quiere exponerse en público. El primero femenino, como ya se ha dicho en un capítulo anterior, es el de Catharina van Hemessen, de 1548. El motivo es recurrente: la artista con pinceles y paleta está pintando un cuadro y mira al espectador. Su mirada no es especialmente arrogante, pero sin duda contiene la vanidad y la voluntad de afirmarse. Corresponde al énfasis de la subjetividad, propio de su época.

Cada uno de los autorretratos femeninos que he escogido aporta un matiz especial. El primero es de Sofonisba Anguissola (figura 24). Es uno entre otras muchas obras en las que se autorretrató. El motivo es equivalente al mencionado anteriormente, representarse en la acción de la pintura. La mirada es segura, pero no arrogante. Quiere mostrarse austera en su vestir, aludiendo a su oficio, con un sobretodo de trabajo. La obra que pinta es una Virgen acariciando a su hijo, tema devocional. El conjunto transmite firmeza, rasgo que no solo es personal sino también expresión de su condición noble.

El segundo autorretrato de Sofonisba Anguissola que muestro aquí presenta numerosas particularidades de interés (figura 25). Un aspecto relevante es la cuestión de las atribuciones, que afecta al título de la obra, a su datación y a la propia autoría. De hecho, las tres dependen de una catalogación relativamente reciente, realizada a inicios del siglo XX por la Pinacoteca Nazionale de Siena tras su adquisición, procedente de una colección privada. El título consiste simplemente en una descripción detallada, algo común en las prácticas de catalogación; la fecha deriva de investigaciones aún más recientes (1989); y la autoría actualmente aceptada sustituye atribuciones anteriores, ya fuera como obra anónima o como posible trabajo de Tintoretto o Veronese. Todo ello es relevante porque reitera la cuestión, ya mencionada, de las atribuciones

erróneas o las suplantaciones, un fenómeno que puede afectar a numerosas obras, pero que incide de manera especialmente significativa en las de autoría femenina.



Figura 24. *Autorretrato con caballete* (1556), de Sofonisba Anguissola. Óleo sobre lienzo. 66 × 57 cm. Castillo de Lancut.

Es relevante este caso porque se produce con una pintora de familia noble, que estuvo en la corte del rey de España Felipe II, y que fue reconocida en su época. El mismo problema se manifiesta, justamente, en un retrato de Felipe II (de 1565)

hecho por ella misma, pero atribuido por largo tiempo a Alonso Sánchez Coello.



Figura 25. *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola* (1559), de Sofonisba Anguissola. Óleo sobre lienzo. 108 × 109 cm. Pinacoteca Nazionale de Siena.

Debe retenerse, entre otras consideraciones, la cuestión del título. No es el supuestamente original, sino uno debido a una clasificación bastante posterior. Este hecho ha sido bastante común, manifestándose, por ejemplo, en *Las meninas* de Velázquez, cuyo título tan famoso de hecho se adjudica en el siglo XIX —tema que abordaré en el capítulo oportuno—.

Ateniéndonos al contenido del cuadro de Sofonisba Anguissola, vemos que es de algún modo un ejemplo de triple

referencia. Una es la autora que lo pinta, que está fuera, que ocupa el lugar del espectador. Otra es propiamente el autorretrato, que no es directo, sino que pertenece a un cuadro que pinta otro (un cuadro dentro de un cuadro). Y en tercer lugar, el pintor —Bernardino Campi— que lo pinta, lo cual en la realidad no se produjo. Debe saberse que este fue el maestro de pintura de Sofonisba. Podría pensarse que el lienzo es un homenaje a su maestro, pero no lo es. Las miradas lo confirman: todas convergen hacia la autora, a la que no vemos. Y el detalle sobre a qué altura están los personajes lo ratifica: la pintora está muy por encima de su "maestro". Tenemos otra vez una artista, no directamente arrogante, pero sí segura de sí misma, a tal punto que quiso representarse por encima de un hombre ilustre. Quizás el anonimato, las falsas atribuciones, fueron el precio a pagar por tamaña propuesta.

Lavinia Fontana, por su parte, nos ofrece una variación del autorretrato, pues la actividad representada no es la pintura (figura 26). En lugar de pintar, está tocando un instrumento musical, la espineta. Evidentemente, quiere realzar su figura intelectual, en este caso su dominio musical, del mismo modo que Sofonisba Anguissola realzaba las aptitudes femeninas para el ajedrez. La mirada está fijada en ella misma, o sea en la autora y el espectador, y es serena. Como ya he dicho, fue ampliamente reconocida en su época, siendo pintora que realizó encargos para el papa Clemente VIII.

Un título alternativo de la misma obra es *Autorretrato en el virginal con una sirvienta*, siendo el virginal un instrumento muy similar a la espineta o al clavicordio. La diferencia social con la sirvienta es absoluta, por el vestir y por la pose. Lavinia no era de condición noble, pero sí de familia acomodada. La datación no tiene duda porque consta en el ángulo superior izquierdo, en la que están inscritas estas palabras: "Lavinia, Virgen, Hija de Prospero Fontana, pintada por sí misma mediante un espejo en el año 1577" (en latín en el original). La

mención del espejo confirma una obviedad, y la de la virginidad está de acuerdo con lo que se espera de una joven digna de 25 años, más todavía si ese año de 1577 es el de su matrimonio con el Conde de Imola. Todas las dignidades, pues, están salvaguardadas.



Figura 26. *Autorretrato tocando la espineta* (1577), de Lavinia Fontana. Óleo sobre lienzo. 27 × 24 cm. Accademia di San Luca, Roma.

El autorretrato que muestro de Artemisia Gentileschi es uno de los posibles, pues se autorrepresentó en varias ocasiones. En una de ellas el motivo es el clásico: representarse pintando un cuadro. En otra simplemente muestra su busto y lleva por título *Autorretrato como mujer mártir*. En otro, el aquí reproducido (figura 27) la perspectiva es muy particular, en escorzo, lo cual implica una posición un tanto extraña del espejo de referencia para llevar a cabo la obra. Es una variación muy particular del tema de la artista con pinceles y paleta. Aunque la autoría es una atribución confirmada recientemente, no parece que deba ofrecer dudas, pues el lienzo contiene la inscripción A.G.F, siglas de Artemitia Gentileschi Fecit (*fecit* en latín significa "lo hizo").

El título de la obra añade la precisión tan audaz de presentarse como "alegoría de la pintura". Aunque escandalizara o fuera discutida, Artemisia sigue la iconología que Cesare Ripa —el influyente y coetáneo estudioso del arte— había explicado en su importante obra homónima de 1593. En un pasaje dice concretamente como debe ser mostrada la Pintura: como "una mujer hermosa, con el pelo negro y completo, despeinada y retorcida de varias maneras, con cejas arqueadas que muestran un pensamiento imaginativo, la boca cubierta con un paño atado detrás de las orejas, con una cadena de oro en su garganta".

Salvo en algún detalle, Artemisia sigue la indicación de Ripa. Naturalmente, esta asunción de sí misma como alegoría de la pintura muestra una gran seguridad, una autoafirmación. No es arrogancia, es un gesto reivindicativo, que incluye la condición femenina —pues, de hecho, la Pintura desde antiguo se representaba mediante un icono femenino—.

Y lo hace adelantándose en treinta años a un cuadro de Vermeer con el mismo título de *Alegoría de la pintura* (hacia 1666). El de Vermeer es un autorretrato muy especial; lo es de su espalda en la situación de pintar un cuadro observando a una mujer que hace de modelo.

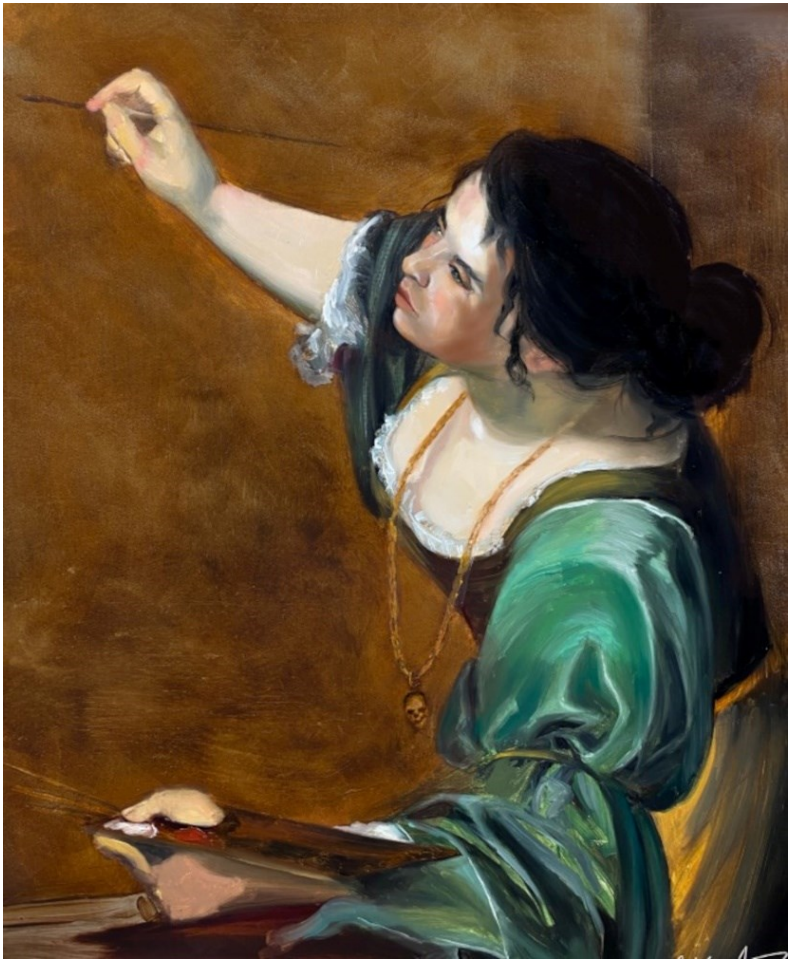


Figura 27. *Autorretrato como alegoría de la pintura* (hacia 1638-1639), de Artemisia Gentileschi. Óleo sobre lienzo. 99 × 75 cm. Royal Collection.

Siguiendo con las alegorías, reproduzco un cuadro de Clara Peeters, de la que ya he mostrado su obra *Mesa* (bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre, en la figura 22). La presente tiene la notable característica de aunar dos géneros: el autorretrato y la vánitas (figura 28). El título que destaco es el

relativo a estos dos aspectos —*Autorretrato o Alegoría de la vanidad*—, pero se conoce la obra por otros posibles, como por ejemplo *Mujer sentada ante una mesa de objetos preciosos*.



Figura 28. *Autorretrato o Alegoría de la vanidad* (hacia 1618), de Clara Peeters. Óleo sobre tabla. 37 × 50 cm. Colección particular.

Esa multiplicidad de títulos no es exclusiva de Peeters; la hemos visto en otras autoras. Indica que no tienen una denominación original en el momento de su ejecución, sino que son fruto de las atribuciones en los catálogos posteriores, algo frecuente en obras femeninas cuya autoría es una asignación tardía, que es el caso de esta obra. Por eso, uno de los títulos posibles es una descripción que recuenta los elementos visibles. Tal enumeración es casi constante en las obras de Peeters, muchas de ellas bodegones o en este caso una vánitas, donde efectivamente la tendencia barroca se manifiesta en la representación de multitud de objetos.

Ciertamente, en este cuadro se distinguen estos elementos: monedas, dados, joyas, copas, jarras, flores (algunas marchitas), collares, la sintomática pompa de jabón (uno de los símbolos de lo efímero) y, posiblemente, un pequeño reloj mecánico, emblema de la fugacidad del tiempo, que sustituye el típico reloj de arena. La copa caída también es un símbolo que redunda en los códigos de las vánitas. El tratamiento de la luz y de las superficies relucientes es exquisito, muy propio de Peeters. Se adivinan reflejos en la propia pompa de jabón, en la jarra de las flores, en la tapa transparente del reloj, en la base de la copa caída. Todo es muy reluciente, no invita a una mirada melancólica.

Justamente en su autorrepresentación, detallista en el vestir y en las joyas, la mirada es seria, pero no es melancólica ni compungida. Se aparta de lo común porque no dirige su mirada a ella misma, es decir a nosotros, los espectadores. Eso quizás significa que su pensamiento está más allá de la obviedad de la fugacidad de todo y alude al acto reflexivo sobre el propio arte, en este caso en clave de la identidad femenina. Acaso es más introspectivo y más recogido no mirarse directamente y enfocarse en una dirección opuesta a todo lo que la convención de la vánitas le obliga a representar a su izquierda, y que parece ignorar.

Inevitablemente un autorretrato, cualesquiera que sean sus modalidades, no deja de ser un ejercicio de vanidad, de autoexposición y de autorreconocimiento. La vanidad, aunque esté sometida a críticas, no deja de ser una faceta humana. Y el autorretrato, salvo excepciones notables cuando es introspección sin otro objetivo externo, es casi siempre un acto vanidoso. Pero en el caso femenino casi nunca ofrece una mirada arrogante —que sería uno de los modos de la soberbia—. Los ejemplos masculinos de arrogancia son más frecuentes y los femeninos, menos. Es posible que esta diferencia se deba al distinto estatus social. En general, puede decirse que la mirada

masculina, aunque subjetiva, tiende a organizar el espacio exterior mediante su dominio visual, mientras que la mirada femenina se inclina más a mostrar u organizar un espacio interior.

Las artistas son personas instruidas, al igual que los autores masculinos, con lo cual conocen las referencias canónicas y los códigos a qué atenerse sobre los diversos motivos y géneros. Pero juegan con esos códigos para presentar una mirada propia, a veces de claro contenido reivindicativo, como por ejemplo en el juego del ajedrez o en las capacidades musicales.

Las aptitudes son equivalentes porque se tiene el mismo talento para construir escenas que no son exactamente copias de una supuesta realidad objetiva. Una obra de arte, una pintura, no es una fotografía neutra de una escena ajena. Es una construcción de visiones cruzadas, de geometrías imposibles, de ángulos inverosímiles, presentada con tintes de lo real y objetivo.

La obra femenina abarca en general tanto la pretensión legítima de hacerse visible como un sentido propio en el tratamiento de lo doméstico y lo cotidiano. Precisamente, hacerse visible y legítima son objetivos que no siempre se alcanzan, como se observa en bastantes casos de discusión sobre la autoría y la recepción posterior.

El mensaje implícito lanzado en sus obras es que la posteridad pueda recibirlo, acogerlo y normalizarlo. Así, sus contribuciones son parte de esa construcción de la subjetividad moderna en Occidente.