

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

Las mujeres pintoras como productoras de arte en el Barroco italiano del siglo XVII.

ortiz y maria de lujan.

Cita:

ortiz y maria de lujan (2013). *Las mujeres pintoras como productoras de arte en el Barroco italiano del siglo XVII*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/1051>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 122

Titulo de la Mesa Temática: Mujeres en los archivos: el problema de las fuentes para el abordaje de la historia de mujeres

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Paula Caldo (CONICET-ISHIR/FHyA-UNR) y Yolanda de Paz Trueba (CONICET-IEHS/UNCPBA)

TÍTULO DE LA PONENCIA

Pintoras: silenciosas creadoras italianas en el siglo XVII

Ortiz, Maria de Lujan

U.N.P.S.J.B

mariadelujanortiz@gmail.com

<http://interescuelashistoria.org/>

VIII Jornadas Nacionales Interescuelas

Consideraciones previas

Por largo tiempo se ha considerado que durante la modernidad clásica las mujeres estaban relegadas exclusivamente al ámbito privado e íntimo del hogar; encargadas del ceremonial de la familia y el funcionamiento de la estructura social. También tenían relación exclusiva con la reproducción y el cuidado de los hijos - bajo la atenta supervisión de los hombres. Destinadas a realzar la imagen pública, la apariencia de la familia y el rango social de la unidad doméstica, las mujeres se hallaban inclinadas a tratarse a sí mismas como objetos estéticos consagrados a suscitar admiración y deseo pues el papel que se les asignaba incluía complacer y lucir bonitas como parte de sus quehaceres.

El hecho es que las pintoras del barroco italiano del siglo XVII parecen no encuadrar en ese estereotipo más aun cuando observamos la libertad con la que ejercían su actividad, dirigían sus propios talleres y contrataban con mecenas por cuenta propia. Por haber sido caracterizadas a través de estereotipos se ve a las mujeres como un grupo homogéneo e invariable que actúa de forma colectiva y por esa razón ha sido difícil apreciarlas en forma individual y concreta. De hecho las mujeres estaban asociadas al espacio artístico mas como “objetos de arte” o musas que artistas, asignándoseles un sitio preferencial en el espacio íntimo del hogar del cual (aparentemente) no podían escapar.

Por otra parte es necesario reconocer son pocos los estudios historiográficos y libros de arte que hacen mención concreta a la existencia de mujeres artistas, lo que puede llevarnos a pensar que apenas han existido. Esto es comprensible si tenemos en cuenta que las fuentes documentales que se refieren a la modernidad clásica han sido predominantemente masculinas y reacias a mencionar en sus crónicas la existencia de las mujeres dentro de las artes. Recién a mediados del siglo XX en Gran Bretaña y Estados Unidos a través de George Duby y Philippe Aries la disciplina histórica parece “redescubrir” a las mujeres como sujetos de estudio que “*no se representaban a ellas mismas [sino que] eran representadas*” (Perrot; 2009: 17).

Pretendo realizar un análisis de los sujetos históricos interpelando como fuentes mayoritarias a las imágenes producidas por las pintoras italianas del siglo XVII. Ante la exigüidad de textos emanados de las propias artistas creo adecuado la utilización de sus creaciones artísticas como metodología y estructura de este trabajo. Utilizaré también algunas obras literarias del siglo XVII que hacen mención a las pintoras y fragmentos de un expediente judicial de instancia privada. De la causa penal han desaparecido las últimas páginas y veredicto, pero en la transcripción del juicio plasmaron las declaraciones de las partes, los testigos y las pruebas. Otra de las fuentes a las que recurriré es la escasa correspondencia de las pintoras que ha perdurado, en general debido a las características de los interlocutores (varones: nobles, artistas, coleccionistas, científicos).

Ocurre que una de las consecuencias más importantes, en lo que a documentación de la modernidad clásica se refiere, es que las mujeres han dejado mucho menos huellas que los hombres pues la mayoría de las fuentes no emanan de ellas. De todas maneras hay documentación que debe estudiarse a escala microscópica para poder acceder al

conocimiento por medio de símbolos y señales dentro del contexto italiano del siglo XVII. Es por ello que debemos recordar que lo que vemos es una “opinión pintada”, una visión parcial de la sociedad, creada para desempeñar múltiples funciones en circunstancias concretas

Entre las pintoras cuyas obras analizaré se destacan Fede Galizia, Giovanna Garzoni, Artemisia Gentileschi y Elisabetta Sirani. Si bien las pintoras eran pocas, especialmente comparadas con el número de hombres que conseguían reconocimiento en esa profesión, era más difícil para ellas alcanzar el éxito. He omitido intencionalmente en este trabajo a Theodora Caccia y Lucrina Fetti pues por su condición de monjas de clausura necesitaría realizar un estudio más exhaustivo de sus obras y sus prácticas que excederían las condiciones del presente trabajo pues sobre ellas hay menos registros que sobre las pintoras laicas que vivían en libertad.

La pintura como ocupación y expresión femenina.

Para cumplir con la función de esposa y madre con que se ha caracterizado a las mujeres de la edad moderna, era innecesario que desarrollasen algún talento o accedieran a una formación intelectual intensa pues solo necesitaban los conocimientos esenciales para llevar adelante el hogar y las lecturas piadosas. Pero las familias pudientes enviaban a sus hijas a las escuelas para recibir una educación académica y para prepararlas en sus relaciones con futuros contactos para su vida social. Y si bien la formación intelectual variaba de acuerdo a la cultura familiar y el estamento social, en algunos casos sólo era una forma de tenerlas ocupadas y se les impartía diversas enseñanzas para su refinamiento personal que incluía la enseñanza de la música o la pintura como entretenimientos sin trascendencia¹.

Las pocas mujeres calificadas como pintoras durante el siglo XVII en Italia fueron hijas de artistas que comenzaron trabajando con su padre o hermano dado que la organización del taller involucraba la participación familiar. La instrucción artística solía fomentarse para procurarles a las jóvenes una profesión pero también era una forma de ahorrar el dinero de un practicante. No obstante adquirieron muchos conocimientos técnicos a través de la experimentación, la transmisión oral y los colegas que visitaban los talleres.

A la hora de contraer matrimonio en general las pintoras lo hacían con quienes se dedicaban a la misma profesión, insertándose las mujeres en el taller de su marido o los varones en taller del suegro, el grupo polinuclear seguía sometido a la autoridad del cabeza de familia². El hecho de contraer matrimonio significaba adquirir respetabilidad pero al mismo tiempo, menos oportunidades para pintar pues al desposarse, suponía prolongar subordinación y obediencia al cónyuge. Es inusual el caso de Artemisia Gentileschi quien luego de casarse, continuó con su actividad artística, asegurando así el sustento de su

¹ Los miembros de estamentos inferiores preferían una educación basada en conocimientos prácticos para acceder a un trabajo que les garantizase la supervivencia o la posibilidad de ayudar a la familia.

² Las mujeres habituadas a la actividad colaboraban si tenían aptitudes e incluso podían asumir el oficio o la dirección del taller familiar en caso de viudez.

familia. Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi, pintor, esposo de Gentileschi ha sido mencionado en varias fuentes como un artista mediocre y poco afecto al trabajo, señalando que el matrimonio se desintegró debido al “descubrimiento de las deudas de su marido, la pérdida de su dote y los problemas financieros derivados” (Cropper; 1992:203). En realidad, y sin haber observado sus obras, puedo creer que esta calificación tal vez pueda deberse a la comparación entre sus creaciones y los sobresalientes cuadros de su esposa.

Elizabetta Sirani también debió hacerse cargo del taller artístico y la manutención de su familia. La enfermedad de su padre colocó a la *signorina* Sirani en una situación particular pues a las mujeres (especialmente a las solteras) se las toleraba socialmente como ejecutoras de una actividad de mera subsistencia pero no se les concedía una identidad como creadoras. Para despejar las dudas de quienes cuestionaban su arte, y claramente diferenciándose del estereotipo femenino de la época, Sirani hizo demostraciones públicas de su trabajo (Robin; 2007:144). Tal vez por sus características sobresalientes, el conde Carlo Cesare Malvasia en su libro “Felsina pittrice, vite de' pittori Bolognesi” alabó por la perfección artística a la pintora Elisabetta Sirani:

Con toda justicia se puede creer que Sirani [padre] prestaba cuidado a sus tres hijas, Elizabeth, Bárbara y Ana, su esposa Margarita Masini también se dedicaba a la pintura. De la primera, es decir, Elizabeth, no diré palabras, sólo mencionaré su nombre, siendo conocida por todos, y el mérito y el valor y la excelencia en el arte de una dama, a pesar de que sólo vivió veintiséis años habiendo concluido su vida, en final del segundo volumen de Felsina, todos pueden llegar a conocer sus obras por un mismo catálogo que ha dejado impreso³

El interés que manifestaban las pintoras en perfeccionarse, en alcanzar renombre, realizar frecuentes desplazamientos para cumplir con sus compromisos laborales o conquistar su independencia económica en pos de su profesión, redundaba a favor de las habladoras de una sociedad proclive a (des)calificar a quienes no cumplían con los estereotipos de la época. La situación de peligro en la que se hallaban las mujeres, exentas de una tutela paterna o familiar, no era superada, ni siquiera por la estabilidad del estado matrimonial (Zarri; 1993:164). Un caso resonante en su época fue el ataque sexual a la pintora Artemisia Gentileschi por parte del pintor Agostino Tassi, profesor de la joven y amigo de su padre.

Del proceso judicial nos interesan el testimonio de la artista, el de los testigos y la tortura a la que fue sometida Gentileschi, particularmente encarnizada, si se tiene en cuenta que la

³ ”Con tutta giuftizia fi puó credere, che preftaffe il Sirani medefimo la sua affistenza alle tre fue figliuole, Elifabetta, Barbara ed Anna, avute da Margherita Mafini fua conforte, le quali tatte profeffarono la pittura. De la prima, cioé di Elifabetta, io non faró parole, basftando folamente accennarne il nome, fapendofi da tutti, ed il merito, ed il valore, e l'ecellenza nell' arte di cotal donna, benché folamente viffuta ventifei anni; ed avendo fene la vita, nel fine del fecondo tomo della Felsina, dalla quale puó ognuno venire in cognizione delle fue Opere, per un diligente catalogo da lei medefina lafciato, e quivi ftampato” Malvasia, Carlo Cesare. Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi. Tomo3. Universidad de Oxford. 1769. Pag.74. Traducción propia.

artista trabajaba con sus manos⁴. De la declaración de la víctima podemos conocer que el ataque se produjo en la casa de Gentileschi, luego de una de sus habituales clases de pintura, y pese a que la artista intentó resistirse, no pudo evitar la desfloración. En el juicio que se llevó adelante Tassi divulgó calumnias para desacreditar a la víctima, a quien, para evitar casarse con ella o dotarla, acusó de ser una mujer liviana y complaciente con otros hombres. El atacante mencionó que luego de su primera “relación” sexual hubieron otros encuentros de este tipo, sin embargo soportó los requerimientos de Tassi pues este prometió casarse con ella⁵.

El abusador pasó apenas ocho meses en la cárcel y algunas fuentes mencionan que Tassi pudo haber contribuido a reunir dinero para la dote de Artemisia, quien contrajo enlace poco tiempo después del último testimonio de la causa judicial. La forma de concluir el proceso no fue inusual pues los casos violación solían finalizar con un acuerdo entre partes y un discreto matrimonio que evitase la divulgación del asunto. Nada de lo ocurrido pareció importarle a Orazio Gentileschi cuando se reconcilió con el violador de su hija luego de pasado un tiempo, cuando lejos y casada, Artemisa era una pintora en ascenso. Por medio del matrimonio la artista volvió a pintar pues el honor de la familia había sido restablecido (aunque existía una fractura entre la artista y su mundo anterior). El hecho es que luego de haber sido víctima de un delito sexual, la pintora nunca hizo, al menos en lo que a las fuentes relevadas se refiere, mención alguna a este desgraciado acontecimiento. Un dato no menor es que Gentileschi recién escribió, aprendió siendo después de su matrimonio y siendo una mujer adulta.

Después de la demanda contra Tassi, Gentileschi pintó entre 1612 y 1613 *Judith decapitando a Holofernes*⁶ que fue interpretada en varias ocasiones como respuesta a la situación traumática que la artista vivió en su juventud. Uno de los intérpretes de la obra de Gentileschi fue el filósofo y ensayista Roland Barthes quien señaló que el castigo que la artista pretendía para su agresor fue concretado a través del cuadro. De un modo similar Laurie Schneider Adams infiere una combinación entre el profesor y el violador, y entre el abuso de poder de Holofernes y el de Tassi; es por ello que considera estas dualidades conectadas entre sí dado que la artista resuelve de esta forma su situación personal. Mary Garrard es una de las personas que más ha estudiado sobre la vida y obras de Gentileschi e infiere que citada obra no es un reflejo de la violación en sí misma “sino más bien de cómo la joven se sentía respecto a su propia vulnerabilidad sexual en 1616”.

⁴ En el interrogatorio fue torturada con la “sibila”, que consistía en atar el dedo pulgar a una cuerda y tirarlo hacia atrás. Si la “víctima” persistía en sus dichos, una vez que era torturada, significaba que no había mentido. También fue sometida a exámenes ginecológicos, para constatar si el desfloramiento era reciente data o si ella tenía una vida sexual activa.

⁵ El proceso incluyó acusaciones de incesto entre el pintor y su cuñada menor de edad (con quien tuvo dos hijos) y el intento de homicidio contra su esposa (Tassi estaba casado en la época en que atacó a Gentileschi), circunstancias que la pintora desconocía.

⁶ La historia de Judith contiene mensajes para el público religioso. Por un lado Judith glorifica el pudor de una mujer viuda y una fiel dispuesta a luchar contra los enemigos de Israel, pero sin perder su pureza. Su lucha evoca la batalla contra la tentación de preservar su estado virginal y contra los enemigos de Dios. Por otro lado, Judith encarna el coraje femenino, la fuerza y sabiduría. (Evangelisti; 2007:117).

Próxima a esta idea es la percepción del crítico de arte Michael Kimmelman, cuando menciona que Gentileschi nunca representó el papel de víctima, sino que era una mujer fuerte y perseverante que no se amilanó ante los desgraciados sucesos ocurridos en su juventud. De hecho Artemisia era consciente de actuar en un mundo masculino y por ello se propuso, por sobre todo, ser percibida como artista

Las interpretaciones de esta obra son heterogéneas e incluso contradictorias, y van más allá del significado que las artistas quisieron. Ocurre que los observadores solemos asociar nuestras fantasías o preconcepciones a las imágenes y siempre son una consecuencia de interpretaciones personales. En realidad solo pueden ser útiles si son vistas como parte de un discurso, como respuesta de las artistas a los pedidos de los mecenas o a las características pictóricas de la época. Tomando referencia el caso de Gentileschi resultaría turbador creer que alguien pueda exponer un tema tan íntimo (conocido y difundido por el proceso judicial) como parte de su repertorio artístico reproduciéndolo incluso más de una vez, y exponiéndose a los comentarios que los extraños nos sentimos autorizados a realizar. Quienes se centraron en este sólo evento como definitivo para interpretar la obra de Gentileschi, apenas consideraron la composición social de la época, la personalidad de los individuos y las cuestiones legales vigentes en la Italia del siglo XVII.

En *Judith decapitando a Holofernes*, Gentileschi sitúa al observador frente a una mujer en una habitación poco iluminada, con una mano sostiene la cabeza de un hombre al que esta decapitando tendido en un lecho. Un poco más atrás su criada, inclinada sobre Holofernes, ayuda a sujetarlo mientras la sangre corre entre las sábanas. Algunos “interpretes” de la obra mencionan que su angustia por el tema la llevó a representarlo más de una vez, pero lo cierto es que en 1620 Artemisia pintó una nueva versión de esta obra a pedido de su mecenas el duque de Medici. A simple vista es similar a la primera encontramos diferencias en el color del cubrecama y la ropa de las mujeres, amén del efecto creado por el espacio en la parte posterior, una pulsera en el brazo de Judith y la forma en que emana la sangre de Holofernes, detalles que no aparecen en la obra de 1613.

David Topper señala que la salpicadura de sangre incorporada en el cuadro de 1620 probablemente se relacione con la ley de los arcos parabólicos realizada por Galileo Galilei, compartida con la artista. Mary Garrade descrea de esta versión y explica que probablemente la trayectoria de la sangre se relaciona con una matanza de animales presenciada por la artista en alguna tienda del mercado. Del mismo modo podría argumentarse que la pintora pudo haberla vivido con anterioridad a la primera versión. Nuevamente las interpretaciones y suposiciones esbozadas desde nuestro tiempo suelen crear más interrogantes que certezas.

Personalmente creo que la explicación de Topper es muy plausible, por cuanto Artemisia intercambiaba epístolas con Galileo, prueba de ello es una carta donde la pintora le solicita su intersección ante Fernando II Duque de Medici para cobrar sus honorarios tal como había hecho con su antecesor, ambos compartían el mismo mecenas. Ser portadora de la capacidad para escribir (no solo de formar letras) liberaba a las mujeres de la mediación de otros y las sustraía de los controles de otros sobre su correspondencia personal. El hecho de

que Gentileschi aprendiese a escribir siendo adulta le sirvió para comunicarse con sus mecenas y relaciones personales, aunque al hacia el final de su vida se valió de secretarios para diversos asuntos, la firma en sus cartas era de su puño y letra (Crooper; 1992: 205).

Fede Galizia también representó la historia de bíblica de Judith, pero no hubo en relación a ella justificaciones personales en relación a la creación de ésta obra. La Judith de Galizia muestra a la viuda ataviada con joyas y perlas, luciendo un vestido bordado en hilos de oro y perlas, confiriéndole suntuosidad según la moda de la época. Podemos inferir que los minuciosos detalles de la obra pueden deberse a la influencia del padre de la artista, un miniaturista, quien como a la mayoría de las pintoras le enseñó su arte.

En cuadro de *Judith y Holofernes* de Galizia, la protagonista de la obra sostiene con su mano derecha la cabeza del general asirio y con la izquierda empuña una daga en cuyo filo la artista ha dejado plasmada su firma. Esto nos remite al hecho de que pintar esta obra, Galizia no solo era independiente del al independizarse económicamente también eran reconocidas como autoras indiscutidas de sus propias creaciones. En el simple acto de firmar su creación, Fede Galizia dio cuenta de su actividad como artista; es que salvo excepciones, las obras en las que intervenían las mujeres (y casi siempre se producían sin firmar) eran invariablemente eran atribuidas al maestro, propietario o varón del lugar.

Cuerpos: imágenes y representaciones.

El arte y la ciencia estaban íntimamente ligados y regulados por el concepto de la proporción mediante las relaciones matemáticas, la simetría y la anatomía pero estas disciplinas no estaban incluidas en la enseñanza de las mujeres. El hecho es que la inexperiencia femenina en estos temas era un contratiempo cuando necesitaban pintar cuerpos masculinos desnudos pues requería un conocimiento pormenorizado del cuerpo humano (que sólo se lograba a través del trabajo directo con modelos).

Las artistas podrían haber solicitado la ayuda de un pariente, amigo o contratado un modelo pero era impensable pensar que una mujer se animara a realizar este tipo de obras. En cambio las pintoras solían pintar sus propios cuerpos y el de otras mujeres, aunque el desnudo femenino era un tema delicado pues no solo evocaba lo erótico y lo provocativo, sino que además implicaba lidiar con los juicios y prejuicios de la época. Por cierto, durante el Barroco, y merced a las ideas de Trento, los cuerpos desnudos recordaban al pecado y eran objeto de vergüenza pero se recurrían a diversas “excusas” para incorporarlos, fuese retratando una diosa mitológica, un acontecimiento histórico o una representación bíblica⁷.

⁷ A partir del siglo XVI aparece una profusión de imágenes del Antiguo testamento, en las que el papel de la protagonista está relacionado con algún tema erótico o sádico. Judith, Salomé, Susana fueron algunos de los temas más retratados, convirtiéndose a la mujer bíblica en la proveedora de erotismo, vedado de otro modo a las clases pudientes. Y aunque durante el Barroco el tema de los desnudos femeninos fue recurrente, el interés de los artistas y los mecenas no era precisamente religioso. El mejor ejemplo es el de Maria Magdalena, que proporcionó desnudos para las paredes de los palacios. (Dulitzky; 2000: 337).

Artemisia Gentileschi fue contratada por el sobrino de Miguel Ángel para pintar una imagen en el techo de su casa como parte de un grupo pictórico de ocho virtudes. *La Inclinación hacia la pintura* representaba a una joven desnuda sentada sobre nubes, con sus cabellos desordenados y la mirada abstraída en una pequeña estrella sosteniendo con ambas manos una brújula. A través de esta composición la joven Artemisa habría dado a conocer su propia inclinación artística, identificándose con la figura representada, de hecho el personaje retratado se asemeja notablemente con el rostro de la artista. Probablemente la obra fue considerada excesivamente “luminoso y carnal, tan natural y atrayente” que contrató al Volterrano para que pintara sobre ella unos paños, tal vez para evitar situaciones desagradables optase por ocultar esta creación que podría llegar a considerarse contraria a los preceptos de Trento (Cropper: 1992; 201).

Algunos pintores utilizaron el control social sobre las artistas para desacreditarlas, propagando la mala reputación y reprochándoles actitudes y calificativos deshonorosos merced a la producción de algunas obras que ellos calificaban de voluptuosas o eróticas. Los ataques iban desde las críticas directas hasta las formas más sutiles de censuras para lograr la destrucción de la confianza femenina dentro de ámbito artístico. Establecieron además una relación entre la “antinatural capacidad creativa” de las artistas y la pintura como una actividad “masculina”.

Sería arriesgado, pero no imposible, suponer que la rivalidad se tradujera en apreciaciones agraviantes hacia las pintoras al sólo efecto de desacreditarlas frente a sus posibles benefactores. Al importunarlas en relación a su vida privada, la mínima duda sobre su decencia o moralidad afectaba su honra y por lo tanto el desmoronamiento de su carrera pues si bien eran artistas, antes que nada eran, para sus contemporáneos, mujeres.

De hecho comenzó a considerarse que la “naturaleza muerta” era un género casi exclusivo de las mujeres, pues las pintaban frecuentemente, esto es comprensible ya que para evitar ser señaladas o estigmatizadas, las pintoras preferían trabajar dentro de sus casas y sin modelos. Entre las primeras pinturas de éste género encontramos los bodegones creados por Fede Galizia, casi todos de un estilo sencillo y equilibrado. Los diseños de las canastas y bandejas de esta artista poseen un mismo tipo de frutas en su interior con unas pocas caídas alrededor incluyen diversas especies, marcando contrastes de colores, texturas y sombras.

El siglo XVII fue una época en que algunos mecenas comenzaron a formar sus propias colecciones de especies animales y vegetales, organizando gabinetes científicos, Giovanna Garzoni publicó un libro de caligrafía, ilustrado con frutas, pájaros y flores para su mecenas en la corte de los Medici. Esta artista adicionaba a sus composiciones pictóricas nueces, reptiles, pequeños insectos, flores, aves o pescados y si bien una de las características de la naturaleza muerta es el formato simple y decorativo, los detalles, el diseño y el color sirven en ocasiones para dar cuenta un simbolismo religioso o alegórico.

Fede Galizia, Giovanna Garzoni y Artemisa Gentileschi frecuentemente se trasladaban a otras ciudades a pintar para los mecenas que las contrataban, en general se desplazaban dentro de Italia (Venecia, Nápoles, Florencia o Milán). Artemisia Gentileschi (ya separada

de su esposo y reconciliada con su padre) fue convocada por éste para colaborar en una obra para el rey Carlos I de Inglaterra. Durante su permanencia la corte inglesa la artista realizó varias obras, entre ellas la que considero una de sus más bellas creaciones de este período, un autorretrato conocido como: “La alegoría de la pintura” un claroscuro característico del periodo barroco. Una luz intensa ilumina la escena, el personaje retratado y los objetos se encuentran sobre un fondo oscuro, su cuerpo ocupa casi todo el lienzo mientras pinta algo que el público no alcanza. Artemisia, aparece sosteniendo la paleta con la mano derecha y con la izquierda el pincel, aparentemente despreocupada por la presencia del espectador. Ella crea arte y a la vez es objeto y sujeto artístico. Su autorretrato y personificación de “la Pintura” permite observarla trabajando arremangada, en plena actividad, atareada y con su cabello revuelto. La Pintura – Artemisa se presenta ante el público concentrada en su actividad y sin poner atención a su auditorio pues ella debe ser contemplada, y si bien los objetos nos “dicen” bastante de la obra, la artista evita recargar la escena con accesorios para evitar distraer al espectador del personaje principal.

En general las artistas se exhibían en los autorretratos sus mejores galas, se pintaban en poses o actitudes mejoradas y más distinguidas que las habituales, luciendo accesorios y objetos que reforzaran su autorepresentación. Es precisamente el autorretrato el género que las pintoras utilizaron para expresarse, en este caso utilizando indumentaria y objetos como vinculados a su profesión y a su situación social, representándose como mujeres independientes y artistas que se “conciben a sí mismas” ocupando en sitio en un mundo artístico hostil a su irrupción.

Es para destacar el autorretrato de Elisabetta Sirani donde se muestra pintando, lujosamente vestida y mirando hacia el espectador (quien no puede alcanzar a ver la temática el cuadro que está creando). Su amplio vestido de seda ostenta un pronunciado escote sobre el que cuelga un collar de oro y un brazalete en su muñeca derecha; en esa misma mano tiene el pincel y con la izquierda la paleta. Lleva cubierto parte de su cuerpo con una especie capa roja con bordados dorados y el cabello recogido por una corona de laureles. Evidentemente la finalidad era contrastar la lujosa vestimenta, joyas y ropas extravagantes con su destreza y sus elementos de trabajo.

Sirani a través de su autorretrato proyecta una imagen social para promocionar su carrera creativa y demostrar su capacidad para sostenerse económicamente con su arte, pues era costumbre reafirmar su habilidad creativa o dar a conocer una elección de una vida profesional poco convencional. Precisamente su prosperidad se ve simbolizada en la abundancia de telas, libros y ornamentos sobre el fondo del cuadro, dando a entender a sus posibles clientes que era una pintora exitosa.

Pese a su rebeldía (...) acabaron siendo dependientes de hombres de encumbrada posición social, casi tanto, por ironías del destino como si se hubieran quedado en su hogar (...) la realización de sus objetivos dependía de la admiración, de la atención y de la disponibilidad de los hombres” (King; 1993:303).

En algunas cartas enviadas al coleccionista Antonio Ruffo (también benefactor de Rembrandt), Gentileschi le reprochaba que la desestimara por ser mujer pues percibía que él, sentía más simpatía que admiración artística por ella (Crooper: 1999; 207). A través de sus misivas discutía con su mecenas por cuestiones económicas dado que a sus obras les fijaba el precio recién cuando las terminaba. En algunas cartas la artista refleja la valoración que ella tenía sobre su propio trabajo, su capacidad para inventar sobre un tema determinado y las variaciones que daba a los mismos en sus pinturas. Cuando un cliente le solicitó a Gentileschi un bosquejo del tema peticionado, a lo que ella se negó alegando que en cierta ocasión un obispo había entregado una de sus composiciones para ser ejecutada por otro artista, ahorrándose así los honorarios de la pintora. Según ella tal cosa no hubiese sucedido si el retratista hubiese sido varón.

Las pintoras eran elogiadas por sus mecenas y en algunas ocasiones encomiadas como excepciones a su género, sin embargo esto no ha sido determinante al momento de contratarlas. En ninguna de las fuentes he hallado referencias a su profesión como extravagante o insólita, simplemente eran artistas contratadas por la excelencia de sus creaciones. Pese a esto ninguna de las pintoras tuvo la posibilidad de iniciar una transformación ni modificar las estructuras para revertir su posición en la sociedad de su época, su deseo era ser reconocidas como artistas y no como mujeres que pintaban. Ese fue un desafío que lograron algunas concretar recién después de su muerte.

Conclusión

Actuar en el espacio público no ha sido fácil para las mujeres, confinadas al ámbito privado, y criticadas al acceder casi como “intrusas” al rango de creadoras, una categoría pensada en masculino.

Las artistas italianas del siglo XVII que fueron exitosas mantuvieron económicamente a sus familias, enseñaron a sus propios alumnos o alcanzaron reconocida fama. De las tres pintoras cuyas obras he analizado, Gentileschi y Garzoni estuvieron casadas, ésta última se separó de su esposo al poco tiempo de casarse y Galizia murió joven sin haber siquiera contraído matrimonio. Sólo Artemisia tuvo descendientes e intentó transmitir sus conocimientos a una de sus hijas, aunque sin éxito. Ocurre que en general era imposible combinar sus responsabilidades de esposas y madres con las de artistas pues al concentrarse en su actividad laboral, las mujeres dejaban de lado las funciones que les estaban socialmente asignadas para desempeñar una actividad autónoma y lucrativa, eludiendo así su rol de reproductoras.

La documentación que he utilizado ha sido escasa, no solo por incompleta y fragmentaria sino fundamentalmente por el hecho de que las pintoras no esclarecieron los motivos por los cuales pintaron sus obras, no dieron razones de los temas escogidos ni justificaron la existencia sus creaciones. Eran artistas y eso bastaba, sus producciones estaban para ser exhibidas y disfrutadas por todos, no necesitaba justificación ni argumento alguno.

Al analizar imágenes es imposible distinguir entre el arte producido por hombres o mujeres pero por exclusión diré que aquellas que exhiben cuerpos masculinos desnudos no fueron realizadas por pintoras italianas del siglo XVII. Esto es comprensible pues no era socialmente tolerado el dibujo del cuerpo de los hombres al natural, y por ello las artistas renunciaban a pintarlos. Esta circunstancia no ha sido obstáculo para captar el interés de los mecenas y a través de ellos las pintoras lograr expresar y difundir su arte. Cuanto más prestigiosos y distinguidos fuesen los benefactores, más elogiadas y destacadas serían sus propias obras, dada la exhibición artística que desplegaban sus patronos.

Afortunadamente los prejuicios de los pintores en relación a sus colegas mujeres no abarcaban a todos los miembros de la sociedad y quienes ejercían el mecenazgo tomaron distancia de los condicionamientos y del medio social en que se desenvolvían las pintoras y las contrataron sin tener en cuenta su condición de mujeres, sino de calificadas artistas.

Bibliografía

- Aries, Philippe, (1992), *El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI- XVIII*, Madrid: Santillana.
- Cropper, Elizabeth, (1992), Artemisa Gentileschi, la pintora, Giulia Calvi, coordinadora, *La mujer barroca*, Madrid. Alianza Editorial.
- Dulitzky, Jorge, (2000), *Mujeres de Egipto y de la Biblia*, Buenos Aires. Biblos.
- Farge, Arlette y Zemon Davies, (1992), *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Georges Duby y Michelle Perrot, directores, Madrid. Santillana.
- King, Margaret, (1993), “Isotta Nogarola: humanista y devota (1418-1466), Octavia Niccoli, *La mujer del Renacimiento*. Alianza Editorial. Madrid.
- Malvasia, Carlo Cesare, (1769), “Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi”. Universidad de Oxford. http://books.google.com.ar/books?id=8mQGAAAAQAAJ&printsec=titlepage&dq=Felsina&redir_esc=y#PPR3,M1, octubre de 2012).
- Perrot, Michelle, (2009), *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica,
- Robin, Diana Maury; Larsen, Anne y Levin Carole, (2007), *Encyclopedia or women in the Renaissance. Italy, France, and England*, California. ABC- CLIO, Inc.
- Zarri, Gabriella, (1993), “Ginevra Gozzadini dall’Armi, dama de la nobleza boloñesa”, Octavia Niccoli, *La mujer del Renacimiento*, Madrid. Alianza Editorial.