

Figura 23. *Dos nens bufant bombolles* (entre 1640 i 1650), de Michaelina Wautier. Oli sobre llenç. 90 × 121 cm. Seattle Art Museum.

Al marge d'aquest tema —que tornaré a tractar—, la mirada femenina aquí exposada oscil·la entre una autoafirmació sense grandiloqüència, com en *La partida d'escacs*, i la discreció d'una signatura gairebé invisible, passant pels retrats de la vida quotidiana i domèstica. És cert que en Vermeer tampoc no hi ha grandiloqüència, i potser per això no va cultivar l'autoretrat.

Com es veuen elles

Les pintores, en general, sí que van realitzar autoretrats, d'acord amb aquesta subjectivitat moderna que vol exposar-se en públic. El primer autoretrat femení conegut, com ja s'ha

comentat en un capítol anterior, és el de Catharina van Hemessen, de 1548. El motiu és recurrent: l'artista, amb pinzells i paleta, està pintant un quadre i mira l'espectador. La seva mirada no és arrogant, però conté, sens dubte, elements de vanitat i la voluntat d'afirmar-se. Expressa, així, l'èmfasi en la subjectivitat propi de la seva època.

Cada un dels autoretrats femenins que presento aporta un matís especial. El primer és de Sofonisba Anguissola (figura 24). Es tracta d'una de les moltes obres en què es va autoretratar. El motiu és similar al ja comentat: representar-se en l'acció de la pintura. La mirada és segura, però no arrogant. La vestimenta austera, un sobretot de treball, al·ludeix al seu ofici. L'obra que pinta és una *Verge acariciant el seu fill*, tema devocional. El conjunt transmet fermesa, un tret alhora personal i propi de la seva condició noble.

El segon autoretrat de Sofonisba Anguissola que mostro aquí presenta diverses particularitats d'interès (figura 25). Un aspecte rellevant és la qüestió de les atribucions, que afecta el títol, la datació i l'autoria de l'obra. Les tres depenen d'una catalogació relativament recent, realitzada a inicis del segle XX per la Pinacoteca Nazionale de Siena, després d'haver-la adquirit a una col·lecció privada. El títol consisteix simplement en una descripció detallada, pràctica corrent en la catalogació; la data es basa en investigacions encara més recents (1989); i l'autoria acceptada actualment substitueix atribucions anteriors, que incloïen obres anònimes o possibles treballs de Tintoretto o Veronese. Tot això és rellevant perquè reitera la qüestió, ja comentada, de les atribucions errònies i les suplantacions, un fenomen que afecta nombroses obres, però que incideix de manera especialment significativa en les de creació femenina.



Figura 24**.** *Autoretrat amb cavallet* (1556), de Sofonisba Anguissola. Oli sobre llenç. 66 × 57 cm. Castell de Lancut.

Aquest cas és rellevant perquè succeeix en una pintora de família noble, que va formar part de la cort del rei Felip II d'Espanya i que va ser reconeguda en la seva època. El mateix problema es produeix, justament, en un retrat de Felip II (de 1565) fet per ella mateixa, però que durant molt de temps va ser atribuït a Alonso Sánchez Coello.



Figura 25. *Bernardino Campi pintant Sofonisba Anguissola* (1559), de Sofonisba Anguissola. Oli sobre llenç. 108 × 109 cm. Pinacoteca Nazionale de Siena.

Cal tenir en compte, a més, la qüestió del títol. No deu ser l'original, sinó un d'assignat en una catalogació posterior, com ha passat sovint amb obres famoses. És el cas, per exemple, de *Las meninas* de Velázquez, el títol conegut del qual es va adjudicar al segle XIX —un aspecte que tractaré en el capítol corresponent.

Si observem el contingut del quadre de Sofonisba Anguissola, veiem que és, d'alguna manera, un exemple de triple referència. La primera és l'autora que pinta, que es troba fora, ocupant el lloc de l'espectador. La segona és pròpiament l'autoretrat, que no és directe, sinó que pertany a un quadre que

pinta un altre (un quadre dins d'un quadre). I, en tercer lloc, el pintor —Bernardino Campi— que el pinta, cosa que en la realitat no va succeir. Cal saber que Campi va ser el mestre de pintura de Sofonisba. Podria pensar-se que el llenç és un homenatge al seu mestre, però no ho és. Les mirades ho confirmen: totes convergeixen cap a l'autora, a la qual no veiem. I el detall de l'altura dels personatges ho ratifica: la pintora està molt per sobre del seu "mestre". Una altra vegada, tenim una artista que no és directament arrogant, però sí segura de si mateixa, fins al punt de representar-se per sobre d'un home il·lustre. Potser l'anonimat i les falses atribucions van ser el preu a pagar per una proposta tan atrevida.

Lavinia Fontana, per la seva banda, ens ofereix una variació de l'autoretrat, ja que l'activitat representada no és la pintura (figura 26). En lloc de pintar, està tocant un instrument musical, l'espineta. Evidentment, vol ressaltar la seva figura intel·lectual, en aquest cas el seu domini musical, de la mateixa manera que Sofonisba Anguissola ressaltava les aptituds femenines per als escacs. La mirada està fixada en ella mateixa, és a dir, en l'autora i en l'espectador, i és serena. Com ja he dit, va ser àmpliament reconeguda en la seva època, exercint com a pintora que rebia encàrrecs fins i tot del papa Climent VIII.

Un títol alternatiu de la mateixa obra és *Autoretrat al virginal amb una criada*, sent el virginal un instrument molt similar a l'espineta o al clavicordi. La diferència social amb la criada és clara, tant pel vestuari com per la postura. Lavinia no era de condició noble, però sí de família benestant. La datació és certa, perquè consta a l'angle superior esquerre, on hi ha inscrites aquestes paraules: "Lavinia, Virgo, Filia Prosperi Fontana, picta per se per speculum anno 1577" (en llatí a l'original). La menció del mirall confirma una obvietat, i la de la virginitat concorda amb el que s'espera d'una jove digna de vint-i-cinc anys, més encara si aquell any 1577 és el del seu matrimoni amb el comte d'Imola. Totes les dignitats, doncs, estan salvaguardades.



Figura 26**.** *Autoretrat tocant l'espineta* (1577), de Lavinia Fontana. Oli sobre llenç. 27 × 24 cm. Accademia di San Luca, Roma.

L'autoretrat que mostro d'Artemisia Gentileschi és un dels possibles, ja que es va autorepresentar en diverses ocasions. En una d'elles, el motiu és el clàssic: representar-se pintant un quadre. En una altra, simplement mostra el seu bust i porta per títol *Autoretrat com a dona màrtir*. En un altre, el reproduït aquí (figura 27), la perspectiva és molt particular, en escorç, cosa que implica una posició una mica estranya del mirall de

referència per dur a terme l'obra. És una variació molt singular del tema de l'artista amb pinzells i paleta. Tot i que l'autoria és una atribució confirmada recentment, no sembla que hagi de generar dubtes, ja que el llenç conté la inscripció *A.G.F.*, sigles d'*Artemisia Gentileschi Fecit* (fecit en llatí significa "ho va fer").

El títol de l'obra afegeix la precisió, tan audaç, de presentar-se com a "al·legoria de la pintura". Encara que pogués escandalitzar o ser discutida, Artemisia segueix la iconografia que Cesare Ripa —l'influent i coetani estudiós de l'art— havia explicat a la seva obra homònima de 1593. En un passatge diu concretament com ha de ser mostrada la Pintura: com "una dona bella, amb els cabells negres i complets, despentinats i retorçats de diverses maneres, amb celles arquejades que mostren un pensament imaginatiu, la boca coberta amb un drap lligat darrere de les orelles, amb una cadena d'or al coll".

Excepte en algun detall, Artemisia segueix la indicació de Ripa. Naturalment, aquesta assumpció de si mateixa com a al·legoria de la pintura mostra una gran seguretat i autoafirmació. No és arrogància; és un gest reivindicatiu, que inclou la condició femenina —ja que, de fet, la Pintura des de temps antics es representava mitjançant una icona femenina.

I ho fa avançant-se en trenta anys a un quadre de Vermeer amb el mateix títol, *Al·legoria de la pintura* (cap al 1666). El de Vermeer és un autoretrat molt especial: mostra la seva esquena en la situació de pintar un quadre observant una dona que fa de model.

Seguint amb les al·legories, reprodueixo un quadre de Clara Peeters, de la qual ja he mostrat l'obra *Taula* (bodegó amb flors, copa de plata daurada, ametlles, fruits secs, dolços, panets, vi i gerra de peltre, a la figura 22). El que mostro ara presenta la notable característica de combinar dos gèneres: l'autoretrat i la *vanitas* (figura 28). El títol que destaco fa referència a aquests dos aspectes —*Autoretrat o Al·legoria de la vanitat*—, encara que l'obra també és coneguda amb altres

denominacions, com ara *Dona asseguda davant d'una taula d'objectes preciosos*.

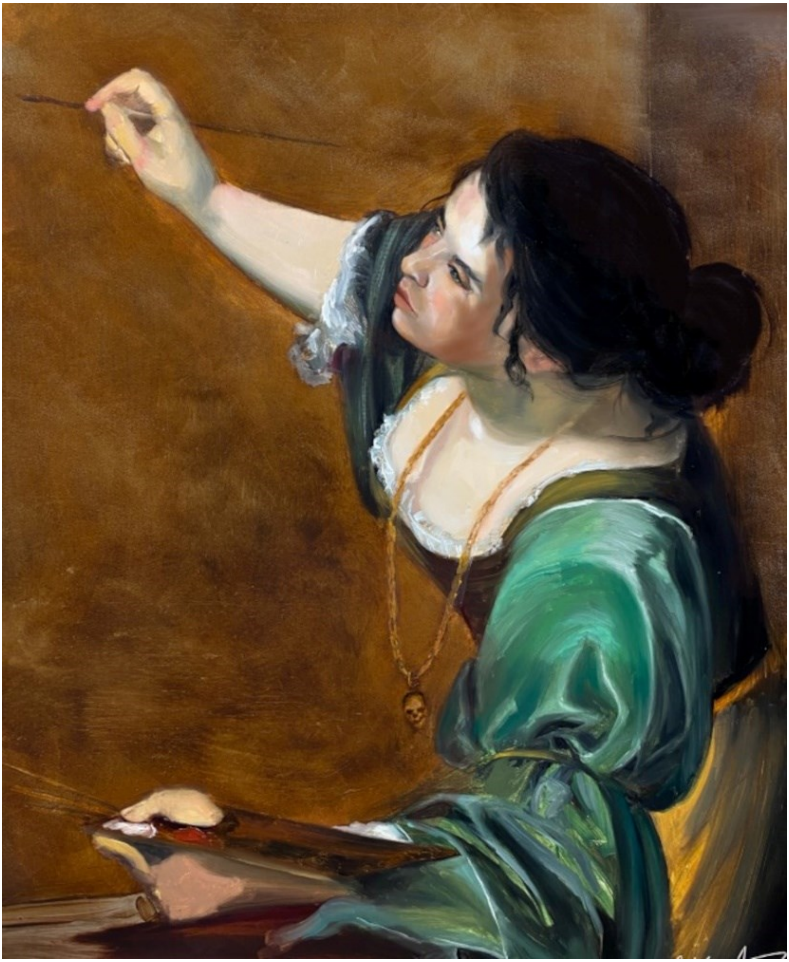


Figura 27**.** *Autoretrat com a al·legoria de la pintura* (cap al 1638-1639), d'Artemisia Gentileschi. Oli sobre llenç. 99 × 75 cm. Royal Collection.



Figura 28. *Autoretrat* o *Al·legoria de la vanitat* (cap al 1618), de Clara Peeters. Oli sobre taula. 37 × 50 cm. Col·lecció privada.

Aquesta multiplicitat de títols no és exclusiva de Peeters; l'hem vista també en altres autores. Indica que les obres no tenen una denominació original en el moment de la seva execució, sinó que són fruit de les atribucions posteriors en els catàlegs, fet freqüent en obres femenines l'autoria de les quals s'assigna tardanament, com succeix en aquesta. Per això, un dels títols possibles és una simple descripció dels elements visibles. Aquesta enumeració és gairebé constant en les obres de Peeters, moltes d'elles bodegons o, com en aquest cas, una *vanitas*, on es manifesta clarament la tendència barroca a representar multitud d'objectes.

En aquest quadre se'n distingeixen diversos: monedes, daus, joies, copes, gerres, flors (algunes marcides), collarets, la característica bombolla de sabó —un dels símbols de l'efímer— i, possiblement, un petit rellotge mecànic, emblema de la fugacitat del temps, substituint el típic rellotge de sorra. La copa tombada reforça els codis de les *vanitas*. El tractament

de la llum i de les superfícies lluents és exquisit, molt propi de Peeters. S'hi perceben reflexos a la bombolla de sabó, a la gerra de les flors, a la tapa transparent del rellotge i a la base de la copa tombada. Tot és molt lluent, sense convidar a una mirada melancòlica.

En la seva autorepresentació, detallista en la manera de vestir i en les joies, la mirada és seriosa, però no melancòlica ni compungida. Es diferencia del que és més corrent perquè no es mira a ella mateixa, és a dir, no ens mira directament, als espectadors. Això podria indicar que el seu pensament va més enllà de l'obvietat de la fugacitat de tot i s'adreça a un acte reflexiu sobre el mateix art, en clau de la identitat femenina. Potser és més introspectiu no mirar-se directament i enfocar-se en una direcció oposada a tot el que la convenció de la *vanitas* exigeix, ignorant-ho aparentment.

Inevitablement, un autoretrat, sigui quina sigui la seva modalitat, és un exercici de vanitat, d'autoexposició i d'autoreconeixement. La vanitat, tot i les crítiques, és una faceta humana, i l'autoretrat, tret de casos excepcionals d'introspecció pura, és gairebé sempre un acte vanitós. Però en el cas femení gairebé mai mostra una mirada arrogant, al contrari dels exemples masculins, on la supèrbia és més habitual. Aquesta diferència podria deure's al diferent estatus social: en general, la mirada masculina tendeix a organitzar l'espai exterior mitjançant el domini visual, mentre que la mirada femenina s'inclina més a mostrar o gestionar un espai interior.

Les artistes són persones instruïdes, igual que els autors masculins, coneixen els codis i referències canòniques dels diversos motius i gèneres. Però juguen amb aquests codis per presentar una mirada pròpia, sovint de clar contingut reivindicatiu, com en el joc d'escacs o en les capacitats musicals.

Les aptituds són equivalents, ja que es té el mateix talent per construir escenes que no són còpies neutres d'una suposada realitat objectiva. Una obra d'art no és una fotografia de

la realitat; és una construcció de visions creuades, geometries impossibles i angles inversemblants, presentada amb tons de realitat i objectivitat.

L'obra femenina abasta la pretensió legítima de fer-se visible i té un sentit propi en el tractament d'allò domèstic i quotidià. Fer-se visible i reconeguda són objectius que no sempre s'aconsegueixen, com es comprova en molts casos de discussió sobre l'autoria i la recepció posterior.

El missatge implícit de les seves obres és que la posteritat el pugui rebre, acollir i normalitzar. Així, les seves contribucions formen part de la construcció de la subjectivitat moderna a Occident.