

La mujer en el mundo del arte: pintoras del siglo XVI al XX



Trabajo de Fin de Grado

Grado en Humanidades

Tutor: Fº Javier Consuegra Panaligan

Alumna: Andrea Pérez de Tudela Gil



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

TÍTULO DEL TRABAJO:

La mujer en el mundo del arte: pintoras del siglo XVI al XX

Firma autor:

Andrea Pérez de Tudela Gil

Firma tutor académico:

Francisco Javier Consuegra Panaligan

Trabajo Fin de Grado
Grado de Humanidades
Facultad de Filosofía y Letras
Curso académico: 2017-2018

Título: *La mujer en el mundo del arte: pintoras del siglo XVI al siglo XX.*

Resumen: La figura de la mujer en la Historia del Arte ha estado comúnmente asociada al concepto de musa, es decir, aquella que posaba frente al pintor. Sin embargo, muy pocos se percatan de la gran cantidad de pintoras que se fueron desarrollando a lo largo de la historia, tanto que incluso se piensa que no hubo mujeres artistas.

El objetivo del trabajo es la demostración del prestigio o importancia que gozaron las mujeres en el ámbito de la pintura, aunque con las limitaciones de cada época. Esto puede explicar que la mayoría de las obras fuesen autorretratos. No obstante, también querían representar una imagen culta y formada de la mujer. Del mismo modo, debido a la gran cantidad de autoras que existen, solo nos centraremos en una pequeña selección, donde se demuestra una evolución estilística y social. Lo cierto es que muchas pinturas realizadas por mujeres fueron inicialmente atribuidas a varones, lo que demuestra que las diferencias entre obras de mujeres y hombres no existen.

Por tanto, muchas de ellas abandonaron ese prototipo del “ángel del hogar” y participaron de la actuación cultural.

Palabras clave: pintoras; arte; mujeres; Frida Kahlo; Mary Cassat; Artemisia Gentileschi; Sofonisba Anguissola; obras; óleo.

Títol: *La dona en el món de l'art: pintores del segle XVII al segle XX.*

Resum: La figura de la dona en la Història de l'Art ha estat comunament associada al concepte de musa, és a dir, aquella que posava enfront del pintor. No obstant això, molt pocs s'adonen de la gran quantitat de pintores que se van anar desenrotllant al llarg de la història, tant que inclús es pensa que no va haver-hi dones artistes.

L'objectiu del treball és la demostració del prestigi o importància que van gaudir les dones en l'àmbit de la pintura, encara que amb les limitacions de cada època. Açò pot explicar que la majoria de les obres anessen autoretrats. No obstant, també volien representar una imatge culta i formada de la dona. De la mateixa manera, a causa de la gran quantitat d'autores que existeixen, només ens centrarem en una xicoteta selecció, on es demostra una evolució estilística i social. La veritat és que moltes pintures realitzades per dones van ser inicialment atribuïdes a barons, la qual cosa demostra que les diferències entre obres de dones i hòmens no existeixen.

Per tant, moltes d'elles van abandonar eixe prototip de l'àngel de la llar i van participar de l'actuació cultural.

Paraules clau: pintores; art; dondes; Frida Kahlo; Mary Cassatt; Artemisia Gentileschi; Sofonisba Anguissola; obres; oli.

Title: *Women in the world of art: Painters of the XVII century to the XX century.*

Abstract: The figure of women in the history of art has been commonly associated with the concept of being muses, that is, the one that posed in front of the painter. However, very few

realize the large number of painters that were developed throughout history, so many that it is even considered not to be female artists.

The aim of this work is that women played in the field of painting, although with difficult limitations of each era. This may explain that most of the works were self-portraits. Notwithstanding, they also wanted to depict a cultured and educated image of women. In the same way, due to the large number of authors that exist, we will only focus on a small selection, where a stylistic and social evolution is demonstrated. The truth is that many paintings made by women were initially attributed to men, which shows that the differences between works of women and men do not exist.

Therefore, many of them abandoned that prototype of the "angel of the house" and participated in the cultural performance.

Keywords: painters; art; women; Frida Kahlo; Mary Cassat; Artemisia Gentileschi; Sofonisba Anguissola; works; oil.

INDICE

1. Introducción.....	6
2. Metodología y justificación.....	8
3. Vida y obra de las autoras.....	9
3.1. Sofonisba Anguissola.....	9
3.1.1. Biografía.....	9
3.1.2. Recopilación de obras.....	12
3.1.3. Comentario de obras.....	13
3.1.3.1. <i>Bernardino Campi retratando a Sofonisba Anguissola..</i>	13
3.1.3.2. <i>La partida de ajedrez.....</i>	15
3.1.3.3. <i>Felipe II.....</i>	17
3.2. Artemisia Gentileschi.....	18
3.2.1. Biografía.....	18
3.2.2. Recopilación de obras.....	21
3.2.3. Comentario de obras.....	22
3.2.3.1. <i>Susana y los viejos.....</i>	22
3.2.3.2. <i>Judith decapitando a Holofernes.....</i>	23
3.2.3.3. <i>Autorretrato como alegoría a la pintura.....</i>	25
3.3. Mary Cassatt.....	27
3.3.1. Biografía.....	27
3.3.2. Recopilación de obras.....	29
3.3.3. Comentario de obras.....	31
3.3.3.1. <i>La niña en un sillón azul.....</i>	31
3.3.3.2. <i>El baño.....</i>	33
3.3.3.3. <i>The boating Party.....</i>	34
3.4. Frida Kahlo.....	36
3.4.1. Biografía.....	36
3.4.2. Recopilación de obras.....	40
3.4.3. Comentario de obras.....	42
3.4.3.1. <i>Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos.....</i>	42
3.4.3.2. <i>Las dos Fridas.....</i>	44
3.4.3.3. <i>La columna rota.....</i>	46

3.4.3.4. <i>El marxismo dará salud a los enfermos</i>	48
4. Comparación de pintoras	49
4.1. La familia.....	49
4.2. Autorretrato.....	50
4.3. Referencias intelectuales.....	52
4.4. Expresividad de los personajes.....	54
4.5. Maestras de pintura.....	55
4.6. Fama oscurecida tras la muerte.....	55
5. Importancia de las autoras en su época	56
5.1. Reconocimiento intelectual.....	56
5.2. Reconocimiento de autores coetáneos.....	58
5.3. Influencia sobre otros artistas.....	59
5.4. Adecuación a los estilos de la época.....	60
6. Trascendencia en la actualidad	61
6.1. Reconocimiento académico.....	61
6.2. Reconocimiento “popular”.....	63
6.3. Literatura, cine y música.....	64
6.4. Símbolo de lucha de género.....	67
7. Conclusiones	68
8. Anexo imágenes	70
8.1. Sofonisba Anguissola.....	70
8.2. Artemisia Gentileschi.....	72
8.3. Mary Cassatt.....	75
8.4. Frida Kahlo.....	77
9. Bibliografía	79

1. Introducción

Generalmente las pintoras se nos presentan en los manuales de forma marginal, lo cual puede llevar a pensar que apenas existieron. Sin embargo, como objeto eran ampliamente representadas en cuadros, esculturas y demás manifestaciones. De este modo, el papel de la belleza femenina condenó a muchas artistas a tener una función pasiva.

Así, muchas pinturas realizadas por mujeres fueron atribuidas a varones, lo que demuestra la inexistencia de diferencias artísticas entre hombres y mujeres. No obstante, en el momento en que se conocía al verdadero autor, mujer, el valor de la obra descendía. A partir de ello se menospreciaba a la obra y a la autora mediante la afirmación de alguna marca de imitación, cuando, en realidad, no tenía por qué tener un papel subordinado. Fueron muchas mujeres las que decidieron dedicarse a la creación artística, pero muy pocas las que, en alguna medida, fueron reconocidas en su tiempo. Sin embargo, muchas de las pintoras fueron diferentes, se dedicaron a realizar manifestaciones de carácter personal de la misma calidad que las de los pintores contemporáneos. A pesar de todo ello, muchas pintaron, en su mayoría, autorretratos que representaban las fases de su vida como mujer y a la artista confinada en sus propios recursos.¹

Llama la atención que las obras producidas por mujeres generalmente son de pequeño tamaño. Esto no significó que no fuesen capaces de crear obras grandes, pero la mayor parte de ellas prefirió realizar obras significativas en pequeñas dimensiones. Por tanto, se centraron más en un arte exquisito, delicado, elegante y pequeño que ocupase poco espacio. No obstante, el principal motivo fue que ese medio de expresión se presentó como el adecuado para las mujeres, mientras que para un hombre podía significar el fracaso.

Parece que cuando una mujer, a lo largo de la historia del arte, conseguía mejorar la situación y ser reconocida, todo era en vano, pues eran olvidadas o menospreciadas. La mayoría de estas entablaron contacto con el arte al ser parientes de pintores, viéndose influidas por el ambiente, en el que actuaban como colaboradoras. En el taller, generalmente la hija, copiaba, preparaba los materiales y grababa la obra del

¹ CASO, Ángeles. *Ellas mismas, Autorretratos de pintoras*. Primera edición: julio de 2016, Oviedo, Libros de la letra azul, p. 27

maestro.² Al mismo tiempo, era una forma de mantener unidos al taller a los mejores alumnos mediante el matrimonio. La proporción de pintoras emparentadas con artistas fue menor cuando en el siglo XVIII Elisabetta Sirani fundó una escuela destinada a las mujeres en Bolonia para estudiar arte.³ Ya en el siglo XIX se crearon escuelas de arte públicas y cientos de mujeres empezaron a estudiar. Sí que es cierto que cuando los pintores empezaron a enseñar a mujeres no emparentadas con ellos hubo siempre alumnas que se casaron con sus maestros. El resultado, en general, llevaba a la pintora a alejarse del deseo de crear y acercarse más al de gustar y complacer al marido.

Toda esta situación puede llevarnos a pensar que si las pintoras fueron olvidadas es porque eran artistas menores, pero esto no es así. Muchas lucharon por conseguir un hueco en las academias más prestigiosas, a costa de ser insultadas y vejadas por sus contemporáneos, por ejemplo, el dramaturgo Molière se reía de aquellas mujeres con talento y sabiduría en su comedia *Les Précieuses ridicules* (*Las ridículas damas cursis*)⁴. A esto se le sumó la necesidad de o bien abandonar su vida a la religión o a la vida de madre, esposa y ama del hogar. La que no elegía lo uno ni lo otro era marginada por todos. Aquellas mujeres dedicadas a las artes eran vistas como un fenómeno extraño de la naturaleza. Esto es llamativo, pues desde tiempos antiguos se le ha otorgado a la mujer el papel de creadora del arte. En *Historia Natural*⁵ de Plinio el Viejo, este explica que la invención de la pintura se debe a una mujer, Kora, hija del alfarero Butades Sicyonius (s. VII-VI a.C.). Se cuenta que esta, viendo marchar a la guerra a su amado, pintó la sombra de su perfil en un muro.⁶

Además, el hecho que facilitó que las artistas fueran olvidadas fue la costosa tarea de la conservación de las pinturas, ya que esta solo era factible cuando el valor de la obra lo justificaba.

Por tanto, fueron mujeres fuertes, avanzadas en su tiempo, que bien física o metafóricamente poseían, como diría Virginia Woolf, “una habitación propia”: un deseo de no quedarse enclaustrada en la ignorancia y poder manifestar sus habilidades. Junto a esto, destaca el hecho de que muchas madres pintoras se dedicaron a la educación de los

² Íbidem, p. 46

³ Íbidem, p.68

⁴ Íbidem, p. 74

⁵ Enciclopedia escrita en latín por Plinio el Viejo que pretendía abarcar todo el conocimiento que se tenía hasta el momento. Es una de las mayores obras individuales que sobreviven del Imperio romano.

⁶ DEL RÍO, Isabel. *Una mujer inventó la pintura en el siglo VII a.C.* Las Chicas del óleo. Editorial Akrón.

hijos. Por ejemplo, las primeras pinturas de Van Gogh fueron copias de las obras de su madre, Anna Carbentus.

Lo que se pretende en este trabajo no es demostrar la superioridad artística de las mujeres frente a los hombres. Se quiere mostrar a las mujeres como un grupo que tuvo en común una diversidad de obstáculos y supo hacerles frente consiguiendo el prestigio y reconocimiento en su tiempo a través de su trabajo artístico. El problema se hallaba en que no se limitaban a elogiarlas por su destreza artística, sino que se les exigía otras cualidades irrelevantes como la belleza o la virtuosidad. Del mismo modo, se pretende eliminar los prejuicios que hemos ido generando entorno a la figura de la mujer como artista. Mostrarlas como una parte más de nuestra cultura, y así, integrarlas en su contexto artístico-histórico y acercarlas a la sociedad actual. Manifiestar que son más que musas.

2. Metodología y justificación

El tema elegido para realizar el Trabajo de Fin de Grado es *La mujer en el mundo del arte: Las pintoras del siglo XVI al siglo XX*. Este tema ha sido elegido por el propio interés de conocer la relevancia de la mujer artista en la historia, por ello el periodo es amplio. Para ello, nos centraremos en el estudio de cuatro grandes pintoras de la historia del arte: Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Mary Cassatt y Frida Kahlo. A pesar del gran número de mujeres que a lo largo de la historia han desarrollado su trabajo en el mundo artístico, nosotros nos centraremos en estas cuatro, ya que representan momentos específicos dentro de la historia del arte y su obra supone grandes aportaciones y visiones dentro del lenguaje artístico de sus épocas. Para demostrar su calidad artística, se han seleccionado una serie de obras con las que se podrá indicar la importancia, relevancia y características propias de cada una.

En el presente trabajo se ha llevado a cabo una labor de investigación y comparación de las diferentes pintoras. En primer lugar, tras haber elegido la temática del trabajo, ha sido necesaria la recopilación de información a partir de manuales, monografías y conferencias de cada una de las artistas.

En segundo lugar, una vez observada y estudiada toda la información obtenida, se ha estructurado un guion que organiza el presente trabajo. En tercer lugar, se ha producido un trabajo más informativo, otorgando datos biográficos de las autoras, junto con el comentario de alguna de sus obras, para comprender mejor las características y tendencias de cada una.

En cuarto lugar, gracias al trabajo biográfico previo, se ha llevado a cabo una comparación entre las similitudes de las cuatro pintoras, justificándolo a partir de imágenes de sus obras. Cabe señalar, que todas las fotografías poseen una referencia a pie de página indicando el nombre, año y lugar en el que se encuentran cada una de estas. En quinto lugar, se ha demostrado la importancia de las autoras en su época y la trascendencia que tienen en la actualidad, con el objetivo de revalorizar el papel de las pintoras en el arte.

3. Vida y obra de las autoras

En este apartado se describirá la vida de cada una de las artistas, junto con el comentario de algunas de sus obras. El fin de esto es conocer las características biográficas, artísticas y profesionales que envolvieron a cada una.

3.1. Sofonisba Anguissola

3.1.1. Biografía

Sofonisba Anguissola, nacida entre 1532 y 1538, era la mayor de siete hermanos, siendo seis mujeres, entre las que, cuatro (Sofonisba, Lucia, Europa y Ana María), se formaron en la pintura; Elena que se convirtió en monja; Minerva que se dedicó a las letras; y un hombre, Asdrúbale. La familia Anguissola pertenecía a una pequeña aristocracia cremonense, que tenía la capacidad y formación suficientes para que el padre, Amilcar Anguissola, y la madre, Abianca Ponzoni, se preocupasen en ofrecer a sus hijos una educación completa que pasase por las artes, la enseñanza del latín, letras y los instrumentos musicales, como el resto de las indicaciones que aparecen en *El Cortesano*⁷ de Baltasar Castiglione.

Sofonisba, Lucia y Elena estudiaron en el taller de Bernardino Campi entre 1550 y 1559, donde la mayor fue descubierta por Giorgio Vasari⁸, que reconoció en ella la calidad como artista. Más tarde, Sofonisba decidió seguir su formación junto al pintor Bernardino Gatti. Además, su trabajo llegaría a oídos de Miguel Ángel, que quedaría sorprendido por las dotes de la pintora.⁹

⁷ Libro imprescindible para comprender los ideales renacentistas, escrito por Baltasar Castiglione en 1508.

⁸ Arquitecto, pintor y teórico del arte italiano. El más importante de los biógrafos de pintores, escultores y arquitectos del siglo XVI.

⁹ HARGRAVE, Isabel. *Sofonisba Anguissola (1532/38-1625): una pintora italiana no renacimiento español*. 2010. Encontro de História da arte, UNICAMP, p. 211.

Elena entró pronto al convento, pero Sofonisba y Lucia empezaron a destacar en la pintura de retrato. La producción de nuestra autora a lo largo de este primer periodo de educación artística en Italia a menudo se confunde con la obra de sus hermanas. Como pintoras mujeres en la segunda mitad del siglo XVI, por más que destacasen en calidad artística, tuvieron que restringirse a algunos géneros específicos como la pintura religiosa, naturalezas muertas o la pintura de retratos. Este último fue en el que se centró principalmente Sofonisba. Al mismo tiempo, no solo se les restringió en el género de pintura sino también en el campo de acción. Por ello, antes de ser reconocidas actuaron en el ámbito familiar, donde pintaban retratos a su familia.

Durante su juventud en Italia, hasta 1559, Sofonisba pintó básicamente autorretratos y retratos de familia. Sin embargo, la reserva de la pintora a ciertos géneros de pintura no le impidió trabajar la imaginación, como se puede ver en *La partida de ajedrez*. A los 22 años Sofonisba viajó a Roma para nutrirse de las últimas novedades artísticas que se concentraban allí, donde se sucedían las grandes construcciones y los más importantes encargos de las obras pictóricas y escultóricas pagados por los ricos príncipes de la Iglesia. Es en este momento, cuando conoció a Miguel Ángel Buonarrotti, quien cuidó de la joven pintora y transmitió algunas enseñanzas cruciales; junto a Julio III, el Papa mecenas, que le pidió un autorretrato para sus colecciones. Más tarde, regresó a Cremona, donde inició su auténtica “carrera profesional” como maestra de éxito, viajando a otras ciudades cercanas para retratar a personajes ilustres, como damas, caballeros y miembros de la Iglesia.

Sin embargo, a las limitaciones impuestas durante su aprendizaje tuvo que incluir una más: como dama virtuosa no podía cobrar por su trabajo, ya que eso la equipararía con una mujer de las clases sociales más bajas o, incluso, con una prostituta. Por tanto, nunca recibía dinero, sino regalos, pequeñas joyas, objetos delicados, etc.

En 1558, a los 26 años, Anguissola viajó a Milán, la capital de los estados que el rey Felipe II de España poseía en Italia. Allí, coincidió con Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba, quien la invitó a que viajase a la corte española de Felipe II. Formada como retratista, Sofonisba se instaló en España de 1559 a 1573. Llegó con 27 años para convertirse en dama de compañía de la nueva reina, Isabel de Valois, a quien serviría como compañera y profesora de pintura y de música. Esto le llevó a ser también

retratista de la familia real durante los casi trece años que estuvo en la Corte.¹⁰ A la muerte de la reina (1568) siguió manteniendo el favor del rey que le encargó la educación de las pequeñas infantas: Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. En 1570 el monarca contrajo matrimonio con Ana de Austria, a quien también dedicaría varios retratos.

Entre 1570-1571, al borde de los cuarenta años, Anguissola contrajo matrimonio con el noble siciliano Fabrizio de Moncada por voluntad del rey, abandonando la Corte. Viuda en 1579 volvió a casarse con un noble genovés, Orazio Lamellino. Desde su palacio en Génova, centro de reunión de muchos artistas y escritores europeos, Anguissola siguió practicando el arte de la pintura, retratando a numerosos personajes y también haciendo obras de temática religiosa, la mayor parte desaparecidas. En 1615, con 83 años, se trasladó con su marido a Sicilia, instalándose en la ciudad de Palermo. Allí, pintó la última de sus obras, un autorretrato fechado de 1610 a 1620.



Autorretrato (1610). Óleo sobre lienzo, 94 x 75 cm.
Colección privada.

Dejó de pintar tras cumplir los ochenta años cuando sus problemas de ojos la habían dejado casi ciega. En 1624 recibió la visita de un joven pintor flamenco a punto de convertirse en uno de los mayores retratistas de su siglo, Anton van Dyck, quien la representó en varias ocasiones. Finalmente, la pintora murió en 1625, a los 93 años, dejando tras de sí una obra ingente y dispersa, así como una puerta abierta a varias pintoras que seguirían sus pasos.

¹⁰ DÍAZ, Concha. *Cuaderno de Sofonisba*.

3.1.2. Recopilación de obras

En el contexto en que vivió la autora los prejuicios de su época impedían que una mujer pudiera desarrollar su capacidad artística. Esto se veía apoyado por las opiniones de grandes artistas, como Bocaccio en su obra *Decamerón*, que afirmaron:

El arte es ajeno al espíritu de las mujeres, pues esas cosas solo pueden realizarse con mucho talento, cualidad casi siempre rara en ellas.

Sin embargo, por fortuna, no todos pensaban así, pues dos siglos después, Giorgio Vasari, escribió:

Pues si las mujeres son capaces de hacer tan bien a los seres humanos al darles vida, ¿cómo puede maravillarnos que aquellas que lo desean sean capaces de hacerlos igualmente bien pintándolos?¹¹

En el presente apartado comentaremos las características de las obras de la autora, que desafió los convencionalismos de su época y mostraremos un listado de sus obras más importantes.

Estas pueden dividirse en tres etapas. La de formación, cuyas piezas comparten características comunes: las inscripciones latinas, ricas en información biográfica de la autora; el formato pequeño; la mirada franca y directa al espectador; la sobria vestimenta de la modelo, sin joyas o tocado; y la pose contenida y digna. Al mismo tiempo, a pesar de su aparente sencillez, esconde varias capas de referentes literarios, como es la utilización de *virgo*¹² en al menos siete de sus obras. El segundo grupo muestra el acto de pintar, donde también encontramos referencias visuales y literarias. En su obra *Autorretrato con caballete*, desarrolla una gran innovación sobre un tema tradicional, al incluir una imagen de la Virgen con el Niño dentro del retrato. Y el tercer grupo pertenece al momento de la dama de Corte, donde destaca principalmente el retrato cortesano. También sobresale el grupo de las obras religiosas.¹³

¹¹ MIESLOST, C. *Sofonisba Anguissola. Historia de una artista*, Revista Atticus, n. 5 (2015), pp. 47-58.

¹² El término *virgo* se trataba, en realidad, de una alusión erudita a las mujeres pintoras citadas por Plinio en su *Historia natural*. Además, también significa soltera, estado de nuestra autora en aquellos años.

¹³ SEBASTIÁN LOZANO, Jorge. *Entre publicidad y virtud. Sofonisba Anguissola, autorretratista*. 2013, Congreso internacional *Me veo luego existo*, p. 523-530.



Autorretrato con caballete (1556). Óleo sobre lienzo, 66 x 57 cm. Museo-Castillo de Lancut (Polonia)

A partir de aquí, mostraremos por orden cronológico las obras más importantes de Sofonisba Anguissola:

1554, *Autorretrato (Ilustración 1)*. Óleo sobre tabla, 19'5 x 14'5 cm. Kunsthistorisches Museum (Viena). Mejor cuadro de su primera etapa, cuya introducción del libro en sus manos es una innovación dentro del género del autorretrato.

1558, *Retrato familiar (Ilustración 2)*. Óleo sobre lienzo, 157 x 122 cm. Nivaagaards Malerisamling, Niva, Dinamarca. Muestra la imagen ideal de la figura paterna.

1565, *Retrato de la reina Isabel de Valois (Ilustración 3)*. Óleo sobre tabla, 119 x 84 cm. Museo del Prado de Madrid.

1590, *La dama del armiño (Ilustración 4)*. Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm. Pollok House, Glasgow. La obra fue atribuida durante años al pintor español, el Greco.

3.1.3. Comentario de las obras

3.1.3.1. Bernardino Campi retratando a Sofonisba Anguissola

La obra que vamos a comentar se trata de *Bernardino Campi retratando a Sofonisba Anguissola*, datada de 1550. El cuadro se encuentra en la Pinacoteca Nazionale de Siena. Es una obra con importantes variaciones a través del tiempo. De este modo, la obra se trata de un doble retrato en el que vemos a un pintor que está realizando el retrato de una mujer. Es un óleo sobre lienzo de 111 x 109'5 cm.



El cuadro plantea un juego meta-artístico, en el que la pintora representa a su maestro Bernardino Campi retratándola a ella. Así, el lienzo se plantea como un homenaje a su mentor, pero también como una muestra de su emancipación. La autora se presenta como una dama aristocrática, con guantes y vestimenta ostentosa, remarcando la distancia social entre ambos. Al mismo tiempo, el cuadro presenta un juego de miradas, donde ambos personajes observan atentos al espectador, pero, también pueden estar viéndose a sí mismos como si de un espejo se tratara. Por otra parte, otros especialistas como Caroli, afirman que el hombre es Orazio Vecellio, hijo de Tiziano.

Del mismo modo, el cuadro muestra toda la tradición renacentista de que el hombre pintaba a la mujer, como muestra de la devoción a la belleza femenina.

La obra llegó a época contemporánea con la artista vestida de negro o marrón oscuro, de la forma habitual en ella. Sin embargo, una limpieza realizada en 1996 sacó a la luz su vestimenta original, una lujosa saya roja con brocado de oro. En el mismo proceso se descubrió que inicialmente se había pintado el brazo izquierdo de Anguissola doblado hacia arriba, de forma que la mano quedaba detrás de la derecha de Campi. Así, la artista cubrió esa parte, haciendo reposar el brazo izquierdo sobre un sillón. La limpieza determinó que la modelo tenía dos brazos izquierdos. Este cambio compositivo puede ser testimonio de cambios en la propia concepción de la artista acerca de la relación con su antiguo maestro. Este hecho no es único en las obras de Anguissola, puesto que existe un

antecedente de una adaptación similar en el *retrato de Felipe II*, cambiando la composición de la mano y oscureciendo la ropa.¹⁴

En cuanto a la apariencia de la obra conocemos tres imágenes distintas de la misma.



Fotomontaje de las tres etapas de restauración de *Bernardino Campi retratando a Sofonisba Anguissola*. De izquierda a derecha: estado de la obra hasta 1996; hasta 2002; desde entonces

3.1.3.2. *La partida de ajedrez*

La obra comentada se trata de *La partida de ajedrez* datada en 1555 y se corresponde con el período cremonés. Es un óleo sobre lienzo (72 x 97 cm). Se halla en el Museo Nacional de Poznan (Polonia).

La escena presenta a las tres hermanas de la autora, Elena y Minerva que juegan al ajedrez ante la risueña mirada de la hermana menor, Europa; y en segundo plano aparece la figura de la criada, habitual en sus cuadros. La tabla de ajedrez es el centro del cuadro alrededor del cual se disponen las figuras.



¹⁴ *Íbidem*, p. 531.

Como en otras obras de Sofonisba Anguissola se produce un juego de miradas que recorre todos los personajes y nunca se cruzan, es decir, la criada observa a Europa, que sonríe mirando a Minerva. Esta mira sorprendida a Elena porque va perdiendo y Elena a su vez busca la aprobación de la pintora (fuera del cuadro). Sin embargo, en un grabado (*Ilustración 5*) que se encontró con los papeles de la venta del cuadro, la pintora aparece jugando al ajedrez en el lugar de Elena, lo cual lleva a pensar que se realizaron dos cuadros diferentes por las dos hermanas, en los que cada una pinta a la otra.¹⁵

Por otra parte, los colores utilizados son muy variados, desde los fríos del paisaje hasta los cálidos de las vestimentas y la alfombra. Los colores también ayudan a representar con exactitud las texturas y los brillos de los vestidos. Además, la composición está dotada de cierta perspectiva, que se ve apoyada por el paisaje, mostrando unas montañas a lo lejos. Por su parte, los rasgos de los rostros son muy parecidos, pero al mismo tiempo particularizados en los ojos y en los tonos y brillos de la piel. Del cuadro, el propio Vasari ¹⁶afirma que las figuras “parecen verdaderamente vivas y que no les falta otra cosa, sino la palabra”.

La autora pudo haber elegido este juego para demostrar la buena educación y cultura de su familia, puesto que jugar al ajedrez era considerado propio de las clases acomodadas. Este ambiente se ve exaltado mediante los ropajes de brocados que llevan las jóvenes o la alfombra ¹⁷colocada bajo el panel del ajedrez. En el borde del tablero aparece la fecha de la obra y la firma de la pintora: *SOPHONISBA ANGUSSOLA, VIRGO, AMICARIS FILIA, EX VERA EFFIGIE TRES SUAS SORORES ET ANCILLAM PINXIT. MDLV*¹⁸. Así, el mundo de una mujer aristocrática en esa época estaba fuertemente marcado por la familia. En la composición hay una cercanía afectiva.

Podemos afirmar que la obra muestra un mundo de figuras femeninas, cuya empresa es proclamar la capacidad de las mujeres como creadoras, no solo de obras artísticas, sino también del hecho de dar vida y criar.

¹⁵ DÍAZ, Concha. *Cuaderno de Sofonisba*.

¹⁶ “(...) che paiono veramente vive e che non manchi loro altro che la parola.” In: VASARI, Giorgio. *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993.

¹⁷ Durante el Renacimiento este tipo de tejidos se traía de Oriente Medio y eran muy solicitados por las clases adineradas europeas.

¹⁸ *Sofonisba Anguissola, doncella, hija de Amilcar, pintó a sus tres hermanas y a la criada del natural, 1555*.

3.1.3.3. *Felipe II*

El cuadro que vamos a comentar es el retrato de *Felipe II* de 1573, el cual se encuentra en el Museo del Prado. Se trata de un óleo sobre lienzo, 88 x 72 cm.

El lienzo forma pareja con el de su cuarta esposa, Ana de Austria. Se trata de una serie de cuadros de grupo familiar formado por las dos hijas del rey, este y su pareja real, todos vestidos de luto. Varios estudios afirman que todos van de duelo debido a que en ese año se efectuaron los traslados de sus familiares fallecidos a El Escorial, o a la muerte de la princesa Juana, hermana del rey.



La obra formó parte del grupo de 50 cuadros que fueron escogidos para ser enviados al Museo Napoleón y reclamados más tarde por el Prado.

Así, se nos muestra al rey Felipe II, que mira de frente al espectador, viste de negro con una fina capa y un sombrero alto, cuello y puños de puntillas. En su pecho cuelga con un cordón un toisón de oro¹⁹; en la mano izquierda porta un rosario²⁰; y la derecha aparece apoyada en la voluta de madera del brazo de un sillón. Bajo el brazo izquierdo asoma el pomo de la espada. Como ya se ha mencionado, el cuadro sufrió diversas modificaciones:

¹⁹ Insignia de esta orden que consistía en un collar de oro del que pendía un carnero también de oro.

²⁰ Fue en 1573 cuando el Papa Gregorio XIII instituyó la fiesta del Rosario, en conmemoración de la victoria en Lepanto -7 de octubre de 1571-.

la mano derecha estaba apoyada sobre su pecho y la izquierda parece que estaba jugando con el toisón.

El retrato estuvo atribuido durante siglos a Juan Pantoja de la Cruz²¹, tal y como aparece en diferentes inventarios del Alcázar de Madrid y, posteriormente, sobre 1940, a Alonso Coello²². No obstante, esta última teoría no duró mucho, ya que se sugiere la posibilidad de un autor italiano, que pronto concretaría en Sofonisba Anguissola. A pesar de que la atribución a nuestra autora ya se había dado como cierta en 1985, no fue hasta la exposición en el Museo del Prado en 1990 sobre *Alonso Sánchez Coello y el retrato de la corte de Felipe II*, cuando surgió la oportunidad de realizar análisis técnicos que así lo confirmaron.

Finalmente, debemos saber que se han realizado numerosas copias de este retrato tanto coetáneas como posteriores debido a la calidad e importancia del retrato. No obstante, muchas de ellas carecen de la calidad necesaria para ser tomadas en consideración. Dentro de estas nombramos la de Sánchez Coello (*Ilustración 6*), la de Salvador Martínez Cubells (*Ilustración 7*) y otros anónimos. Además, tal es la importancia de este cuadro que aparece representado en otras obras como la de José Uría y Uría, *El príncipe Carlos y el duque de Alba (Ilustración 8)*.²³

3.2. Artemisia Gentileschi

3.2.1. Biografía

Tanto la vida como la trayectoria artística de Artemisia Gentileschi puede dividirse en cuatro etapas: Roma, Florencia, Roma y Venecia, y Nápoles.

Artemisia nació en Roma en 1593, hija del pintor Orazio Gentileschi, quién se encargó de su educación, y la hermana mayor de tres hermanos. Su padre guio a todos sus hijos en el arte de la pintura, enseñándoles la técnica barroca del claroscuro y del tenebrismo, afín a la época del caravaggismo²⁴, técnica que impregnó de forma muy particular su producción. Sin embargo, Artemisia destacó siempre por encima de sus hermanos que nunca tuvieron las dotes de las que gozaba nuestra autora. De este modo,

²¹ Pintor español renacentista especializado en el retrato cortesano manierista.

²² Pintor renacentista español, nombrado pintor de cámara de Felipe II.

²³ DÍAZ, Concha. *Cuaderno de Sofonisba*.

²⁴ Corriente pictórica dentro del barroco utilizada por artistas que se inspiraron en la obra de Caravaggio. Estos pintores eran conocidos por el uso de la técnica del claroscuro y la referencia a su naturalismo o realismo. Generalmente las figuras aparecen contra un fondo monocromo e iluminados por un foco de luz.

la influencia que Orazio recogió con la llegada de Caravaggio a Roma se la inculcó a su hija. Así, Orazio Gentileschi formaba parte de un grupo de pintores en Roma de gran reputación. Artemisia se introdujo en la pintura gracias a su papel como ayudante en el taller de su padre. Esto marcaría la vida de la artista, pues su padre volcó todo su esfuerzo en desarrollar su talento. Le hizo vivir encerrada en su casa, saliendo solo para asistir a misa y teniendo contacto únicamente con los ayudantes del taller.²⁵

El fin de sus años de aprendiz se podría resumir en su lienzo *Susana y los Viejos*. Esta obra podría haber sido su puerta de acceso a las academias de Bellas Artes, pero el hecho de ser mujer le impidió entrar en ellas. Por este motivo, su padre contrató a un pintor colaborador suyo para que le diese clases y le enseñase a pintar al aire libre, Agostino Tassi²⁶, que estaba trabajando con él en las bóvedas del Casino della Rose. Sin embargo, este protagonizó el episodio más trágico de la vida de nuestra pintora, pues la violó en 1612. Artemisia consintió las veces posteriores, ya que este le prometió que se casaría con ella, hecho que no cumplió, puesto que ya estaba casado. Finalmente fue acusado por Orazio Gentileschi ante el tribunal papal. Tras el proceso, se pudo comprobar que había cometido incesto con su cuñada, además de haber planeado el asesinato de su esposa. El juicio realizado a Artemisia fue de una gran crueldad, llegando incluso a ser torturada y cruelmente humillada con el fin de demostrar la veracidad de sus palabras. Tras el juicio, Tassi fue expulsado de los Estados Pontificios después de permanecer un año en prisión. Debido al incidente el padre de la artista dispuso su matrimonio con el pintor florentino, Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi, con el motivo de devolverle la honra que le quedaba a su hija.²⁷

En 1614 el matrimonio se instaló en Florencia. Ese mismo año dio a luz a su primera hija, Prudenza, separándose al poco tiempo de su marido y convirtiéndose en una mujer independiente. De este modo, adoptó el apellido Lomi, lo que le abrió las puertas en el mundo del arte gracias a la fama de su tío Aurelio Lomi en la ciudad. En 1612 fue admitida en la Academia del Disegno de Florencia, siendo la primera mujer en entrar desde su fundación por Giorgio Vasari en 1563. Al pertenecer a la Academia pudo ganar prestigio y, lo más importante, adquirió la libertad de crear y poder firmar contratos. En

²⁵ BOSCH BELLO, Sandra. *Artemisia Gentileschi: La Mirada de una Mujer Artista*. Universidad de la Laguna, 2013-2014, p. 23.

²⁶ Pintor italiano, trabajó como paisajista en Roma, experto en el trampantojo decoró varios palacios romanos.

²⁷ BOSCH BELLO, Sandra. *Artemisia Gentileschi: La Mirada de una Mujer Artista*. Universidad de la Laguna, 2013-2014, p. 24.

la época florentina conoció y entabló contacto con Galileo. Al mismo tiempo, fue protegida por Cristina de Lorena, esposa del Gran Duque Fernando I de Médicis. La proximidad a la corte de los Médicis le permitió perfeccionar su técnica, optando por un estilo más colorista, a la vez que le aportó referencias intelectuales. Otro de sus mecenas fue Miguel Ángel Buonarrotti el Joven, sobrino del gran escultor florentino. Durante su etapa en Florencia lo *caravaggesco* dio paso al gusto florentino, como se puede ver en *La Magdalena paciente*. No obstante, el gusto florentino acabó desapareciendo en *Judith y su sirvienta* para volver al estilo de Caravaggio.



La Magdalena paciente (1616). Óleo sobre lienzo, 146 x 108 cm. Palacio Pitti, Florencia.



Judith y su sirvienta (1619). Óleo sobre lienzo, 114 x 93'5 cm. Galería Palatina del palacio Pitti de Florencia.

En 1621, Artemisia regresó a Roma donde se estableció de forma independiente. Durante esta etapa tendría a su segunda hija (1627), cuyo nombre se desconoce. Allí crió a sus dos hijas. En este periodo la autora realizó varios viajes a Venecia que la pusieron en contacto con la pintura de paisajes y arquitecturas. En Roma formó parte de la Accademia dei Desiosi. A pesar de esto y de que Artemisia gozaba de una gran reputación artística no tenía permitidos los grandes encargos de frescos o los grandes retablos.

Artemisia permaneció en Nápoles de 1630 a 1653. La ciudad en esta época era la segunda más poblada de Europa, lo que ofrecía nuevas y grandes oportunidades para los artistas. Los dos grandes clientes con los que contó la pintora en la ciudad fueron el Duque de Alcalá y el conde de Monterrey. En 1638 viajó a Londres, donde pintó para el rey

Carlos I y trabajó con su padre²⁸ en el fresco de la Casa delle Delizie, aunque en 1642 regresó a Nápoles. Allí, permaneció más de veinte años hasta su muerte. Sin embargo, no se tiene conocimiento ni de su vida ni de su obra durante esos años, puesto que los problemas económicos se hicieron presentes, declarándose, incluso, en bancarrota.

3.2.2. Recopilación de obras

Artemisia Gentileschi es considerada uno de los primeros pintores barrocos más importantes de su generación. Pintó cuadros históricos y religiosos en un momento en el que los temas heroicos no eran bien vistos para el espíritu femenino. De este modo, retocó y modificó obras de su padre, dotándolas de un realismo que antes no tenían, acentuando el claroscuro. Así, la pintora sabía plasmar con gran virtuosidad la luminiscencia, la perfección en los tejidos, joyas o armas, como el uso de los colores llamativos. Principalmente se basó en la plasmación de las mujeres fuertes como protagonistas. A partir de esto, mostraremos una lista de las obras más famosas de la autora.

1612, *Dánae (Ilustración 9)*. Óleo sobre cobre, 40'5 x 52'5 cm. Museo de Arte San Luis, EEUU. Tema mitológico muy representado en la historia del arte, puede hacer referencia al episodio con Tassi.

1615, *Autorretrato como mártir (Ilustración 10)*. Óleo sobre lienzo, 31'7 x 24'8 cm. Colección privada. Muestra una Artemisia de 22 años.

1622, *Retrato de un confaloniero*²⁹ (Ilustración 11). Óleo sobre lienzo, 208 x 128 cm. Palacio de Accursio, Bolonia. Único retrato existente que se atribuye con seguridad a la pintora.

1650-1651, *La Virgen con el niño con rosario (Ilustración 12)*. Óleo sobre lienzo, 59'5 x 38'5 cm. El Escorial, Madrid.

3.2.3. Comentario de las obras

3.2.3.1. *Susana y los viejos*

²⁸ El contacto con su padre desapareció cuando este retomó la relación con Tassi una vez que la sentencia se había cumplido.

²⁹ Hombre que lleva el confalón: bandera, estandarte o pendón.

La obra que vamos a comentar se trata de *Susana y los viejos* datada en 1610. Es un óleo sobre lienzo de 170 x 121 cm. Se encuentra en el Castillo de Weissenstein de Pommersfelden, Alemania.



La composición está inspirada en el capítulo 13 del Libro de Daniel donde, según la Biblia, la casta Susana se estaba dando un baño cuando dos ancianos fueron a proponerle cosas deshonestas. La chica rechazó a los hombres, pero estos la denunciaron por adulterio. Cuando iban a lapidarla, el profeta Daniel descubrió el engaño y los viejos fueron apedreados. Este fragmento de la Biblia fue representado por numerosos artistas en distintas épocas, Rembrandt o Rubens entre otros, quienes mostraban a Susana exhibiendo su desnudez, ignorante a la presencia de los hombres. Pero Artemisia dota al cuadro de una gran empatía femenina, ya que la representa en el momento en el que Susana advierte la presencia de los hombres, por lo que su gesto denota rechazo y vergüenza.

La pintura se construye a partir de una estructura piramidal, en la que Susana queda aislada en la parte inferior del cuadro. Artemisia ha eliminado todo elemento prescindible ligado a la escena del baño de Susana, como el jardín o las joyas, y nos presenta únicamente a los tres protagonistas. Los dos ancianos se reclinan sobre Susana.

Así, la artista centra la atención en la expresión de los personajes, donde el único objeto que los acompaña es el muro pétreo.

El tratamiento de los colores, con un intenso contraste entre el rojo y el azul, deriva directamente de su interés por la obra de Miguel Ángel. Varios estudios afirman que la forma piramidal de la composición hace una referencia al *Tondo Doni* (Ilustración 13) de Miguel Ángel, estableciendo una correspondencia en la figura de San José y el viejo de la derecha del lienzo. Del mismo modo, se ha identificado el gesto de rechazo de Susana con la de Adán en *La expulsión del paraíso* (Ilustración 14) de la bóveda de la Capilla Sixtina. Sin embargo, la influencia más aceptada es la ejercida por el grabado de Annibale Carracci (Ilustración 15) del mismo tema, aunque Artemisia prescindiera de los accesorios.

El tratamiento naturalista del desnudo es inusual para la época y para una mujer, pero le proporcionó la diferenciación con otros artistas del momento. El hecho de ser mujer le facilitó la representación del cuerpo femenino, por lo que la figura de Susana es real, algo que no sucede en las pinturas de la época puesto que, o poseen un sensualismo idealizado o un aspecto andrógono, resultado de la utilización de modelos masculinos.

Del mismo modo, cabe destacar, que, a pesar de que la artista firmó sobre el extremo inferior derecho, indicando su nombre y la fecha de realización, no ha sido hasta hace poco que se le ha otorgado la autoría. Durante dos siglos posteriores, la obra fue atribuida a su padre. Sin embargo, no fue hasta 1845 cuando se habló, por primera vez, de *Susana y los viejos* como una obra de Artemisia Gentileschi. No obstante, pese al reconocimiento de su autora por gran parte de la crítica, la cuestión siguió suscitando diversas dudas. Esto se debe a que Orazio falsificó la fecha del cuadro, alegando así que su hija tenía 15 años, en lugar de 17 cuando se produjo el juicio contra Tassi.

3.2.3.2. *Judith decapitando a Holofernes*

La siguiente obra se trata de *Judith decapitando a Holofernes* de 1613. Óleo sobre lienzo, 199 x 162'5 cm, ubicado en la Galleria degli Uffizi en Florencia. Es el cuadro más famoso de la pintora e impresiona por la violencia de la escena.



Esta recoge el momento principal narrado en el Libro de Judith, del Antiguo Testamento, el cual narra el momento en que el ejército asirio, había asediado la ciudad judía de Betulia. Judith, con la intención de salvar a su pueblo, se presentó en el campamento asirio como una desertora. Cuando Holofernes, general asirio, la vio se enamoró de ella y la invitó a su tienda. Después de cenar, cuando el general estaba bebido, Judith lo decapitó metiendo la cabeza en un saco siendo ayudada por su criada, Agra. Cuando Judith volvió a Betulia y los soldados de Holofernes vieron la cabeza huyeron. En las representaciones anteriores del mismo tema, la criada era plasmada como una mujer mayor, en cambio, Artemisia la representa como una mujer joven que participa activamente en el asesinato. La autora dedicó cinco tratamientos distintos del tema de Judith y el general Holofernes.

Con respecto al análisis formal, la escena se estructura en torno a un triángulo, cuyos vértices son las cabezas de los tres personajes. La cabeza de Holofernes es el centro de la acción, ya que es donde convergen todas las líneas compositivas. Así, los personajes no se miran entre sí, cada uno dirige la mirada a un punto particular. Todos los cuerpos se encuentran en tensión, mostrando un momento exacto de la actuación. Al mismo tiempo, los rostros son muy expresivos.

Además, el cromatismo es rico y denso, predominando el color sobre el dibujo. Así, destacan los colores, rojo, amarillo y blanco. Por su parte, la escena se envuelve de un gran tenebrismo, que se rompe por un potente foco de luz que ilumina la escena de

izquierda a derecha formando una diagonal. De este modo, el dramatismo expresado por el fuerte contraste del claroscuro queda acentuado por la riqueza cromática.

Llama la atención que Artemisia representa el rostro de Judith con algunos rasgos del suyo y al rostro de Holofernes le añade el de Tassi.

La artista pintó una segunda versión más grande que la obra de Nápoles, que hoy se encuentra en Florencia. Esta *Judith decapitando a Holofernes* (1620) está considerada su obra maestra. La sangre, en ambos cuadros, es un elemento principal, ya que genera el gran dramatismo que necesita la escena.³⁰



A la derecha *Judith decapitando a Holofernes* de 1613 y a la izquierda la obra de 1620

Por último, debemos destacar la influencia que tuvo la pintora de la obra del mismo tema de Caravaggio (*Ilustración 16*), cuyo cuadro no solo muestra la crudeza de la decapitación, sino la propia actitud de la heroína. Una gran diferencia de los dos cuadros es que Artemisia representa a los personajes femeninos con una gran vigorosidad, mientras que Caravaggio muestra a unas mujeres más delicadas y distantes de la acción.

3.2.3.3. Autorretrato como alegoría de la pintura

El cuadro que comentaremos es *Autorretrato como alegoría de la pintura* de 1639. Es de una colección privada. Óleo sobre lienzo, 96'5 x 73'7 cm. El cuadro muestra a una robusta mujer inclinada que está pintando un cuadro. Así, la obra no es solo un

³⁰ CAMARA, Esperança. *Gentileschi. Judith Slaying Holofernes*. Khan Academy. 2015.

autorretrato, sino que también representa el arte de la pintura, cuyo objetivo es ensalzar la labor del pintor.



Destaca un escorzo pronunciado marcado por una diagonal que cruza todo el cuadro. Debido a que en la época la pintura era un oficio dominado por los hombres, Artemisia se presenta con el mismo esfuerzo físico e intelectual que sus compañeros. Esto se puede ver en la incómoda posición, su brazo arremangado y robusto, y la piedra donde se molían los pigmentos bajo la paleta y los pinceles. Por otra parte, para realizar el autorretrato, la pintora tuvo que utilizar varios espejos para poder verse en esa postura.

Podemos ver que predominan los colores oscuros, como es el negro del pelo o el verde del vestido. Además, el cuadro que está comenzando a pintar aparece en marrón ya que era el color que usaban muchos artistas como base. Por tanto, la obra plasma a la perfección la época barroca de la autora: una luz intensa que ilumina la piel, un realismo de las manos manchadas de pintura y un escorzo del brazo.

Cabe señalar que el cuadro tiene influencias del texto de Cesare Ripa, *Iconología*³¹, donde representa a la pintura, escultura y arquitectura según la tradición del arte italiano con personificaciones de mujeres. Así, en el texto se muestra a la pintura como una mujer hermosa, de pelo negro despeinado, con la paleta y los pinceles en una mano, y una cadena de oro al cuello de una máscara con la palabra “imitación”. Podemos

³¹ Libro de 1593, en el que Cesare Ripa explicaba a poetas, pintores y escultores como se debían representar las distintas alegorías como la paz, la libertad o la prudencia, reconocibles en los atributos y el color simbólico.

ver que la autora lo plasmó rigurosamente a excepción de la inscripción escrita en la máscara.³²

3.3. Mary Cassatt

3.3.1. Biografía

Mary Stevenson Cassatt nació el 22 de mayo de 1844 en Alleghency City, Pensilvania. Era la cuarta hija del matrimonio Cassatt. Su padre, Robert Simpson Cassatt, era un rico banquero y corredor de bolsa. Cuando Mary tenía cinco años la familia se mudó a Filadelfia y dos años más tarde, en 1851, la riqueza de la familia les permitió viajar extensamente por Europa, donde permanecieron durante cuatro años. Así, vivieron en París y Alemania, pero la muerte de su hermano Robert en 1855, les obligó a volver a su lugar de origen. Sin embargo, antes de volver a Filadelfia la familia hizo una última visita a París, donde vieron una exposición de arte que influyó de manera decisiva en la pequeña Mary.³³

De este modo, en 1861, con 17 años, Cassatt se graduó de la escuela secundaria, e intentó convencer a su padre para volver a Europa y estudiar arte. No obstante, debido a que comenzaban a vislumbrarse las primeras pinceladas de la Guerra de Secesión Estadounidense³⁴ no se lo permitió. Así, nuestra pintora comenzó a estudiar en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, mejor escuela de arte del país. El tiempo que pasó Mary Cassatt en la escuela la convenció de realizar su viaje a Europa para aprender mucho más, por lo que en 1865 abandonó la Academia y comenzó su viaje a París, con el objetivo de convertirse en una pintora profesional. Fue excluida de asistir a la *École des Beaux Arts*³⁵ debido a que era mujer, pero fue aceptada como estudiante privada por uno de los pintores franceses más conocidos de la época, Jean-Léon Gérôme³⁶. Además, se le concedió un permiso para copiar pinturas del Louvre.

Los dos estilos que más dominó fueron el paisaje y la pintura de género, los cuales fueron muy populares en Estados Unidos. En 1868, Cassatt era una de las estudiantes de

³² El cuadro del día, *Artemisia Gentileschi. Autorretrato como alegoría a la pintura*. 2015.

³³ This Month in Art Literacy. *Mary Cassatt*. 2011, p. 3

³⁴ Conflicto producido de 1861 a 1865, donde se enfrentaron las fuerzas de los estados del Norte contra los recién formados Estados Confederados de América, que proclamaron su independencia.

³⁵ Nombre del conjunto de influyentes escuelas de arte en Francia. La más famosa es la *École nationale supérieure des beaux-arts*, en París.

³⁶ Pintor y escultor francés academicista, que con sus temas históricos, mitológicos y retratos llevó al Academicismo tradicional a su apogeo artístico.

arte más respetadas de Francia, y entre 1868 y 1870 sus obras fueron aceptadas por el Salón³⁷. No obstante, su éxito se vio interrumpido con el estallido de la Guerra Franco-Prusiana³⁸ en 1870. Así, Mary Cassatt, como el resto de los estadounidenses establecidos en Francia, se vio obligada a huir. Su vuelta a Estados Unidos resultó frustrante para la pintora, ya que no tenía los recursos y materiales que encontró en Europa. Sin embargo, una reunión con el obispo católico de Pittsburgh le permitió regresar a Europa, con un salario de 300\$ para copiar dos pinturas de Correggio en Parma, Italia. La estancia de Cassatt en Parma le proporcionó todos los beneficios artísticos que le dio París, pero sin los conflictos del lugar.³⁹ Al mismo tiempo, la comunidad artística de Parma fue más receptiva a sus necesidades. En 1874, después de pasar varios años viajando por España, Holanda y Bélgica, Cassatt regresó a París. En este periodo realizó un trabajo para el Salón, donde sus obras fueron admiradas por Edgar Degas⁴⁰, pero su estilo fue fuertemente criticado por los jueces conservadores del Salón. Estos afirmaban que sus pinceladas no estaban controladas y la paleta era demasiado liviana. En 1877, la pintora fue presentada formalmente a Degas, quien la convenció de que debía renunciar al Salón, y la invitó a exhibir sus obras con él y el grupo de artistas independientes conocidos como los Impresionistas⁴¹. El grupo se formaba por artistas como Claude Monet, Aguste Renoir, Camille Pissarro, Paule Cézanne o Berthe Morisot, la más poderosa de las mujeres impresionistas junto a Mary Cassatt. Mediante el contacto con Degas, Cassatt comenzó a acercarse más al impresionismo, ya no pintaba a París en escenarios artificiales, ni retenía sus pinceladas. El grupo impresionista le permitió convertirse en una de las artistas más originales de su generación. En 1890, Cassatt y Degas asistieron a una exposición de París de grabados japoneses⁴², lo cual intrigó e influyó mucho a la

³⁷ Exposición de arte oficial de la Academia de Bellas Artes de París, que se celebró a partir de 1725. Entre 1748 y 1890 fue el acontecimiento artístico más importante del mundo.

³⁸ Conflicto bélico producido de 1870 a 1871 entre el Segundo Imperio francés y el Reino de Prusia. Fue el conflicto más importante que se libró en Europa después de las guerras napoleónicas y previo a la Primera Guerra Mundial. El enfrentamiento terminó con la victoria de Prusia y sus aliados.

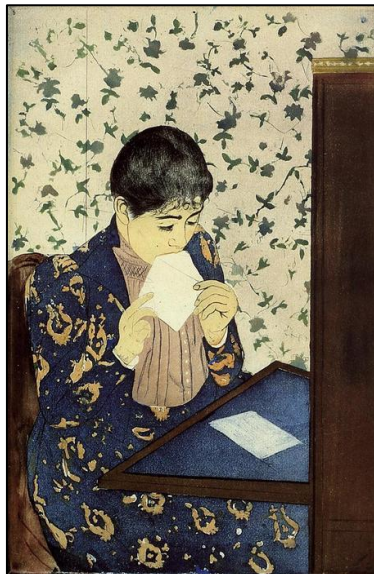
³⁹ This Month in Art Literacy. *Mary Cassatt*. 2011, p. 3.

⁴⁰ Pintor y escultor francés, considerado uno de los fundadores del Impresionismo. Fue uno de los grandes artistas de la historia por su magistral captación de las sensaciones y movimiento, especialmente en sus obras de bailarinas.

⁴¹ El impresionismo es un movimiento artístico cuyo objetivo es la captación de la luz, por lo que lo mejor era la pintura al aire libre (*au plein air*). Debido a que lo que deseaban era mostrar un momento exacto, la pincelada debía ser fragmentada. Se considera a este movimiento el más realista, ya que no representa una realidad abstracta.

⁴² El japonismo influyó en la pintura impresionista, donde los grabados (xilografías), impresionaron mucho. La temática se centraba en el mundo del teatro, la representación de geishas y los paisajes. Influyeron por su formato vertical, los acotamientos, la simplificación de las formas, los contrastes cromáticos intensos y las perspectivas violentas.

artista, ya que comenzó a trabajar en una serie de impresiones de color, y varias figuras tenían rasgos orientales. Como resultado de esa época de influencia japonesa destaca *La carta*, como se puede ver en las líneas del contorno simples.



La carta (1891). Grabado en color con punta seca y aguatinta, 34'4 x 22'8 cm.
Galería Nacional de Arte de Washington.

Años más tarde, en 1898, la artista viajó a América, donde sus obras no fueron tan bien recibidas como en París, pues allí había una importante ignorancia cultural. Muy pocos museos estadounidenses poseían obras maestras europeas o ejemplos de los movimientos artísticos más recientes. Por ello, comenzó a alentar a familiares y amigos para que invirtiesen en el arte europeo y así elevar la calidad del ámbito artístico en Estados Unidos. La mayoría de obras que se encuentran en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York hoy en día se deben a los tratos realizados por Cassatt con los Havermeyers, a quienes ayudó a reunir las colecciones de obras.

La última parte de la vida de Mary Cassatt, se caracterizó por la diabetes y las cataratas, lo que plasmó en sus obras. A pesar de que se sometió a numerosas operaciones en sus ojos, su vista nunca se recuperó, tanto que en 1920 estaba prácticamente ciega. Murió el 14 de junio de 1926.

3.3.2. Recopilación de obras

Mary Cassatt, como hemos visto, puede ser incluida dentro del grupo de pintores impresionistas, aunque no pintó paisajes ni desarrolló su obra en el exterior. Sus cuadros, por el contrario, reflejan motivos intimistas femeninos, series de madres e hijos, donde la utilización de los espejos era esencial. Los espejos en las composiciones de la época eran muy importantes, pero el uso que realizaba Cassatt era más sofisticado. La pintora utilizaba los espejos para ampliar el espacio pictórico, destacar los sujetos femeninos y crear un cierto sentido de movimiento.⁴³ Por ejemplo, en *Niño y madre con girasol*, aparece un segundo espejo que sostiene el niño, lo que permite ver sobredimensionado el rostro de este.



Niño y madre con girasol (1905). Óleo sobre lienzo (92'1 x 73'7 cm). Museo de Arte Nacional de Washington.

La técnica más utilizada por la pintora era el óleo, no obstante, cuando comenzó a desarrollarse su enfermedad ocular, su producción artística disminuyó y dejó el óleo para emplear más el pastel.

De este modo, a continuación, mostraremos una pequeña parte de la ingente obra de Mary Cassatt de forma cronológica:

1878, *Autorretrato* (Ilustración 17). Acuarela y gouache sobre papel, 60 x 41 cm. Museo Metropolitano de Nueva York. La virtuosidad de la autora se ve en la utilización del llamativo sombrero, que lo que hace es enmarcar el rostro de la artista, siendo el punto de fuga.

⁴³ FERNÁNDEZ JACOB, Carmen. *Uso de los espejos en la obra de Mary Cassatt. Su enfermedad ocular*. Información oftalmológica, Hospital de la Paz, Madrid, p. 30.

1879, *En el palco (Ilustración 18)*. Óleo sobre lienzo, 43'2 x 61 cm. Colección privada. Destaca un gran uso de la luz, mostrando incluso la sombra de los prismáticos en el rostro de uno de los personajes.

1879, *Lydia en un palco, llevando un collar de perlas (Ilustración 19)*. Óleo sobre lienzo, 81'3 x 59'7 cm. Museo de Arte de Filadelfia. La modelo se trata de Lydia, la hermana de Cassatt, quien hizo de modelo en varias ocasiones. Tema recurrente por los impresionistas, el teatro.

1884, *Niños en la playa, (Ilustración 20)*. Óleo sobre lienzo, 97'6 x 74'2 cm. Museo de Arte Nacional de Washington. Destaca el detallismo en las niñas y la pincelada suelta en el paisaje.

1902, *Madre joven cosiendo (Ilustración 21)*. Óleo sobre lienzo, 92'4 x 73'7 cm. Museo metropolitano de arte de Nueva York. Alrededor de 1890, Cassatt centró su arte en la crianza de los niños.

3.3.3. Comentario de las obras

Las relaciones entre Mary Cassatt y Degas fueron muy estrechas desde la llegada de la pintora a París en 1873. Esta amistad se refleja en las obras de la autora, tanto en la influencia ejercida por el pintor como sus experiencias vividas con él. Esto lo podremos ver en las obras seleccionadas.

3.3.3.1. *La niña en un sillón azul*

La obra que vamos a comentar es *La niña en un sillón azul* presentada en la Exposición Universal de París en 1878, la cual fue rechazada por el jurado a pesar de su calidad técnica y composicional. Se trata de un óleo sobre lienzo, 89'5 x 129'8 cm, expuesto en el Museo de Arte Nacional de Washington.



El cuadro nos muestra a una niña recostada en un sillón azul junto a un perro. El momento que presenta la autora es el descanso de la niña después de jugar. La obra fue pintada durante los primeros días de la amistad entre Cassatt y Degas (incluso la ayudó a pintar una parte del suelo). Así, la pintura demuestra algunas de las influencias impresionistas que la artista comenzaba a adquirir. De este modo, la obra muestra la temática que caracterizaría a las obras de Cassatt hasta sus últimos años de vida, la representación de su familia o amigos realizando la vida cotidiana.⁴⁴ La composición muestra a la hija de unos amigos de Degas, junto al perro de la propia Cassatt. La niña aparece relajada, tanto que deja ver su enagua a través de la falda levantada.

Con respecto al análisis formal, se hace énfasis en los valores brillantes de la piel y la ropa de la niña que contrastan con los tonos más oscuros de la tapicería y el suelo, atrayendo la atención del espectador enseguida a la niña. Por tanto, el blanco del vestido contrasta con las tonalidades azules de los sillones. La luz penetra por los ventanales del fondo, cubiertos por unos visillos blancos. Que la atención hacia la niña sea la primera reacción no se debe solo por los colores, sino también por el contorno, aparece perfectamente dibujada, mientras que todo lo que la rodea se presenta difuminado, incluso el perro. Asimismo, la niña guía al espectador con su mirada hacia el sitio donde está el perro. Esto es así, puesto que Cassatt lo que hizo fue mostrar una composición al nivel del ojo de la niña. Así, hay una profundidad espacial reducida debido al alto ángulo del suelo de color plano, las sillas abarrotadas y el corte de las ventanas. Por tanto, el resultado es más íntimo, el espectador ve el mundo como lo haría un niño. Además, la composición

⁴⁴ El poder del arte, *Niña en el sillón azul*, obra de Mary Cassatt. 2016.

podría dividirse en dos partes por la mirada de la niña y su brazo apoyado en el sillón, que forman una línea diagonal pronunciada.

Del mismo modo, muchos críticos como Harriet Chessman afirman que las poses de los niños derivan de la tradición erótica y que presagian una sexualidad de adulto, sin embargo, es muy poco probable que la pintora quisiera darle un significado oculto a su obra. Solamente, plasmó la inconsciencia de los niños acerca de las convenciones sociales. Muchos abogan que el cuadro fue rechazado debido a esta simbología, no obstante, otros afirman que no fue aceptado por el ángulo que le había otorgado. Esto se justifica con el cuadro de Alfred Cluysenaar (*Ilustración 22*) que presentó a su hijo con la misma postura que la niña de Cassatt, pero este realizó un retrato convencional.

3.3.3.2. *El baño*

El cuadro comentado se trata de *El baño* de 1893, que muestra a una madre lavando a su hija de manera tierna. Se encuentra en el Instituto de Arte de Chicago. Es un óleo sobre lienzo, 100'3 x 63'1 cm.

Cuando la autora creó el cuadro se encontraba en la plenitud de su carrera. Así, muestra a una familia rica debido al papel tapiz floreado, el mueble decorado y la alfombra. Además, esto se sabe debido a que durante la mayor parte del siglo XIX pocas familias se bañaban regularmente, y solo las familias de clase alta que residían en ciudades solían lavarse. Generalmente, la gente utilizaba una palangana baja y redonda con un poco de agua, como se muestra en el cuadro.



La perspectiva es inusual, ya que parece que el espectador esté suspendido en un lugar sobre la madre y su hijo. El suelo se levanta detrás de ellos para crear una sensación de espacio inclinado. Del mismo modo, el cuerpo de la niña resalta sobre las rayas del vestido de su madre. La composición está repleta de líneas, como son las formadas por las de la cabeza de la niña junto con las piernas de esta, que desembocan en el barreño, las del vestido de la madre, o la del brazo izquierdo de la niña que imita la forma del mango de la jarra, lo cual genera una conexión visual con los objetos de alrededor⁴⁵. Toda esta perspectiva y utilización de líneas que no se desarrollaban en la época proceden de la influencia del japonismo, como se ve también con la estrechez visual vertical, abarcando solo a las dos figuras principales. Asimismo, la niña presenta rasgos orientales. Llama la atención la jarra de agua, puesto que demuestra la importancia que daba la autora a la impresión decorativa más que a la perspectiva, esto quiere decir que la perspectiva de la jarra no coincide con la acusada inclinación de la alfombra.⁴⁶

Sin embargo, la obra no solo es importante por su calidad técnica, sino también por la habilidad de la pintora de mostrar el vínculo entre la madre y su hija. Por ejemplo, el brazo que rodea a la niña muestra un ambiente de tranquilidad y protección doméstica. Además, esa intimidad se plasma en que ninguno de los personajes se mira a los ojos, sino que, más bien, se miran a través del reflejo del agua.

3.3.3.3. *The Boating Party*

La pintura que vamos a comentar es *The Boating Party* producida en 1894. Óleo sobre lienzo. 90 x 117'3 cm. Galería Nacional de Arte de Washington. Posee una gran influencia japonesa y de Edouard Monet⁴⁷. Muestra a una madre con su bebé y un hombre remando. Esta es la obra más “japonesa” de sus pinturas, por la utilización del espacio y la simplificación del color. Muestra un tema nada utilizado por la pintora, puesto que cuando realizaba exteriores lo hacía en parques o jardines. Además, es un cuadro de grandes dimensiones, nada habitual en ella.

⁴⁵ TAMARA, Mercedes. *El Baño de Mary Cassatt*. Pinturas impresionistas, modernistas y neoimpresionistas. 2013.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Pintor francés reconocido por la influencia que ejerció sobre los iniciadores del impresionismo.



Así, la obra posee la característica perspectiva de la artista, pues la composición se muestra a través de la parte posterior del bote desde lo alto. Del mismo modo, la parte delantera del bote está recortada, al igual que la vela y los dos remos. La línea ejerce una gran importancia sobre el niño, ya que las líneas curvas de la proa del barco conducen al bebé, al igual que la línea del remo en la mano izquierda del hombre. Junto a esto la mirada del barquero también se dirige al niño. Debemos tener en cuenta que esta es una de las pocas composiciones en que Cassatt representó a un hombre, al que solo utiliza para remarcar la acción maternal.

Por otra parte, la escena recalca la importancia de la mujer, pues el grupo maternal está más iluminado con tonos suaves y pastel, frente al sobrio color negro del hombre. Sin embargo, los roles de los personajes adultos no están claros, el hombre no se sabe si es padre o barquero, además ambos adultos están psicológicamente muy separados. Esto se enfatiza por la falta de contacto físico, es decir, el bebé y la mujer son los únicos que están en contacto, con una actitud tierna.

La autora se inspiró en el cuadro *The Boating Manet* de Eduard Manet (Ilustración 23). El pintor presentó al hombre en el centro de la composición, donde hay una tensión sexual entre los dos personajes, y el hombre mira desafiante al espectador defendiendo su “propiedad”. Sin embargo, Mary Cassatt invierte las posiciones, consiguiendo un equilibrio entre hombre y mujer.

3.4. Frida Kahlo

3.4.1. Biografía

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nació el 6 de julio de 1907 en Coyoacán, un barrio de Ciudad de México. Al mismo tiempo, nació en lo que hoy se conoce como *La Casa Azul*, vivienda de sus padres. Era hija de Matilde Calderón y González y de Guillermo Kahlo, siendo la tercera de cuatro hermanas, Matilde, Adriana, y Cristina, la menor, quien fue muy cercana a la pintora. El padre de Frida era un alemán que emigró a México en 1891, con descendencia judío-húngara, y la madre tenía sangre india y española. Así, Frida era producto de la mezcla reinante en la sociedad mexicana.

Guillermo Kahlo era fotógrafo arquitectónico y artista aficionado, lo que influyó en la pequeña Frida. Su profesión le ayudó a que en 1904 el gobernante de México, Porfirio Díaz, le encargase fotografiar los asentamientos arquitectónicos precolombinos y coloniales más importantes del país. Sin embargo, en 1910 la revolución mexicana⁴⁸ puso fin al gobierno de Díaz, y Guillermo se quedó sin empleo⁴⁹. En el diario de la artista se explica que el sustento en su casa se ganaba con dificultad.

A los seis años Kahlo contrajo la polio⁵⁰, la cual superó, pero cuya recuperación fue larga y difícil, puesto que tuvo que permanecer en cama durante nueve meses. Su pierna derecha adelgazó y quedó tullida a causa de la enfermedad. Este hecho, fue clave en la deformación de su matriz y en su incapacidad para tener hijos⁵¹. A pesar de que la enfermedad no le permitió formarse de manera completa en la escuela primaria, esto no fue un impedimento. Cuando concluyó esta fase, fue a la Escuela Nacional Preparatoria, mejor academia secundaria de México, donde estudió medicina. Es en este momento, cuando conoció al que sería su futuro marido, el muralista Diego Rivera⁵².

El 17 de septiembre de 1925, cuando Kahlo tenía 18 años, sufrió un accidente cuando volvía a casa con su novio, Alejandro Gómez Arias. El autobús en el que viajaban

⁴⁸ En 1910, se produjo una revolución en México después de 34 años del gobierno del dictador Porfirio Díaz. La revolución desembocó en una guerra civil que duró diez años. Después de la rebelión revivió el orgullo nacional creándose representaciones artísticas de todo tipo, cuyo elemento principal eran los temas folclóricos mejicanos. Frida Kahlo se identificó tanto con la causa revolucionaria que manifestaba que había nacido en 1910, ya que consideraba que había renacido cuando el “verdadero” México empezó a tomar forma.

⁴⁹ HERRERA, Hayden. *Frida: Una Biografía de Frida Kahlo*. Vigésima edición. 2001, p. 19.

⁵⁰ Poliomiélitis: grupo de enfermedades, agudas o crónicas, producidas por la lesión de las astas anteriores o motoras de la médula. Sus síntomas principales son la atrofia y parálisis de los músculos correspondientes a las lesiones medulares.

⁵¹ LAIDLAW, Jill A. *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*. Primera edición. 2004. Barcelona, p. 12.

⁵² Rivera creó grandes murales en los hospitales, escuelas, palacios y edificios gubernamentales más importantes de México. Dichos murales hicieron de él el pintor mexicano más famosos del siglo XX y uno de los artistas más influyentes de su tiempo.

chocó contra un tranvía. En el choque, el brazo metálico de un asiento atravesó el cuerpo de la artista. En el accidente se rompió la columna por tres sitios, la clavícula y las costillas; su pierna derecha quedó fracturada en 11 puntos con el pie derecho aplastado y la pelvis fracturada. Debido a la inmovilidad a la que se vio sometida los primeros meses de su recuperación, Frida comenzó a pintar. Años después del accidente, la autora nunca llegó a recuperar realmente su salud física, no volvió a la escuela, pero siguió pintando. Esto le llevó a relacionarse con varios artistas de la época como la fotógrafa Tina Modotti⁵³ y el reconocido Diego Rivera.

En 1928 Frida Kahlo se hizo miembro del Partido Comunista de México influenciada por Modotti. Esta realizaba reuniones semanales donde se concentraban artistas, escritores e intelectuales comunistas. Es en este entorno donde Frida conoce más a Diego Rivera. Finalmente, el 21 de agosto de 1929 contrajeron matrimonio, ella de 21 años y él de 41. ⁵⁴El matrimonio vivió en la Casa Azul y en el estudio de Diego hasta que finalmente este fue expulsado del Partido Comunista por realizar un encargo del gobierno mexicano (no comunista). Como protesta la artista se dio de baja de dicho partido. Para escapar del ambiente político cada vez más hostil, el matrimonio viajó a Estados Unidos pasando por diversas ciudades como Detroit, San Francisco o Nueva York. En 1930 Frida sufrió su primer aborto, pues su cuerpo era incapaz de soportar un embarazo. La estancia en Estados Unidos⁵⁵ influyó en la obra de la artista, puesto que le generó una relación de amor y odio con el país. Por ejemplo, de esa época destaca *Mi vestido cuelga ahí* o *Nueva*

⁵³ Fotógrafa estadounidense que se trasladó a México. Se especializó en tomar fotografías documentales que reflejaban las desigualdades sociales, junto con la captación del entorno cotidiano.

⁵⁴ LAIDLAW, Jill A. *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*. Primera edición. 2004. Barcelona, p. 16.

⁵⁵ Kahlo detestaba la enorme distancia que existía entre los ricos y los pobres. El matrimonio residió en Estados Unidos durante la Gran Depresión. En octubre de 1929, los precios de las acciones cayeron y los ahorros de mucha gente no tenían valor, por tanto, familias y empresas se arruinaron y la crisis se extendió a muchos países.

York (1933). Muestra, durante su estancia en Estados Unidos, el deseo de volver a México.



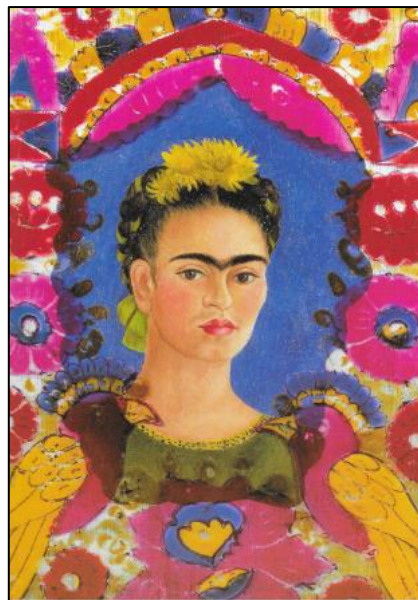
Mi vestido cuelga ahí o Nueva York (1933). Óleo y collage sobre madera, 46 x 50 cm. Hoover Gallery, San Francisco

Finalmente, en 1933, regresaron a su casa en San Ángel, Ciudad de México. A pesar de esto, en 1934 sufrió su tercer aborto y también descubrió que Rivera mantenía una relación con su hermana Cristina. Kahlo abandonó la casa de la pareja y se trasladó a su apartamento. Durante esta etapa, debido a la tristeza que sentía por la traición de su hermana y su marido se cortó el pelo. Como se ve en *Autorretrato con pelo corto*. Después de este cuadro Frida decidió renunciar a la imagen femenina, se cortó el pelo, colgó los vestidos de Tehuana y se vistió con ropas masculinas. Expresa el deseo de adquirir la libertad e independencia.



Autorretrato con pelo corto (1940). Óleo sobre lienzo, 40 x 28 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La relación de Kahlo y Rivera continuó deteriorándose al mismo tiempo que la artista comenzó a tener éxito. Asimismo, entre 1936 y 1937 la pareja dio asilo al comunista León Trotsky⁵⁶ y su esposa Natalia en la Casa Azul, donde estuvieron hasta 1939. En 1938, André Bretón⁵⁷ viajó a México donde conoció a la artista y afirmó que Kahlo era una gran surrealista, pero aún no había sido descubierta. De este modo, en octubre de ese mismo año Kahlo viajó sola a Nueva York para preparar su exposición en solitario, donde presentó 25 obras. Un año más tarde, la artista viajó a París para contemplar las obras de los surrealistas y participar en la exposición llamada *Mexique*. En ella presentó 17 cuadros y uno de ellos, *El marco*, fue comprado por el Museo Louvre de París. A su regreso a México, Kahlo y Rivera se divorciaron, hasta que un año más tarde, en septiembre de 1940, volvieron a casarse.



El marco (1938). Óleo sobre aluminio y cristal, 29 x 22 cm. Museo Nacional

Profesionalmente, la década de 1940 fue buena para Kahlo, puesto que participó en exposiciones colectivas y se hizo miembro del Seminario de Cultura Mexicana, organización gubernamental formada por 25 artistas, escritores e intelectuales que promovían el arte y la cultura mexicana. Además, fue entrevistada por revistas e impartió

⁵⁶ Uno de los líderes de la revolución rusa que dirigió la fundación de la URSS, y que debido a los enfrentamientos con su rival Josef Stalin le llevó a que en 1929 fuese expulsado de Rusia.

⁵⁷ Fundador del movimiento artístico surrealismo en París en 1924. El movimiento trataba de revelar el mundo de nuestra mente dormida (inconsciente) mediante la pintura y la escultura, de manera que con frecuencia se producían resultados extraños. Dos de los artistas surrealistas más famosos fueron Max Ernst y Salvador Dalí.

clases en la Escuela de Pintura y Escultura, escuela de arte más importante de México. Allí, conformó un grupo de jóvenes pintores conocidos como *Los Fridos*.⁵⁸

Sin embargo, a partir de 1943 la salud de la autora empeoró, pasando más tiempo en la Casa Azul, e incluso dando clases en el mismo lugar. Esto le llevó a dejar los retratos y centrarse en las naturalezas muertas (al ser objetos inmóviles resultaban más fáciles de pintar). Por esto, buscó refugio en sus cuadros y sus animales domésticos (monos, ciervos, pájaros, etc.).

En abril de 1953 se inauguró la primera exposición en solitario de Frida Kahlo en la Galería de Arte Contemporáneo de Ciudad de México. Estaba tan enferma que estuvo toda la exposición postrada en una cama, lo que conllevó a que formase parte de la exposición. En 1953 le amputaron la pierna derecha por debajo de la rodilla obligándola a llevar una pierna ortopédica. Durante los últimos años de su vida, Kahlo volvió a involucrarse con el movimiento comunista. Así, dos semanas más tarde al haber asistido a una manifestación comunista, en contra de los médicos, Frida Kahlo falleció el 13 de julio de 1954 a la edad de 47 años. Su cuerpo fue enterrado en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México.

3.4.2. Recopilación de obras

La obra pictórica de Frida Kahlo es ingente, hoy en día sigue siendo un debate si se debe situar a la artista dentro del surrealismo o no. De este modo, los cuadros de Kahlo tienen ese sentido onírico del surrealismo. La diferencia entre los artistas surrealistas y nuestra autora es que los primeros intentaron pintar el mundo de lo oculto de los sueños, mientras que los cuadros de Kahlo son conscientes de su propio estado. Por otro lado, muchos autores también defienden que puede estar influenciada por el estilo naïf⁵⁹. La artista pintó retratos, naturalezas muertas, paisajes y autorretratos, la mayoría de tamaño reducido. ⁶⁰Lo llamativo de las obras de la mexicana es el significado y símbolos de sus autorretratos, donde nos muestra su mundo, a menudo triste. En las pinturas de Frida Kahlo destacan tres épocas que concuerdan con los acontecimientos de su vida: realismo detallista; autorretratos; y pincelada suelta con resultados expresionistas por el uso del color. Así, en todas sus etapas encontramos un predominio nacionalista que exalta su

⁵⁸ LAIDLAW, Jill A. *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*. Primera edición. 2004. Barcelona, p. 34.

⁵⁹ Estilo artístico que se caracteriza por reflejar la realidad con ingenuidad, aparentemente infantil, por una gran simplicidad en las formas, el uso de colores muy vivos y el rechazo del academicismo técnico.

⁶⁰ ATENEARTE. *Características de la pintura de Frida Kahlo*. 2009.

origen mexicano. Los soportes que utilizaba eran diversos: *masonite*⁶¹, papel o tela, y la técnica principal era el óleo, aunque también realizaba bocetos en acuarela.

Como hemos ido viendo, sus cuadros son una narración pictórica de su biografía. Debido a lo explicado en este apartado nombraremos las obras que mejor representan su trayectoria, mostrándolo en orden cronológico:

1926, *Autorretrato con vestido de terciopelo* (Ilustración 24). Óleo sobre lienzo, 79'7 x 60 cm. Donación de Alejandro Gómez Arias, Ciudad de México. Esta obra fue el primer autorretrato de Frida Kahlo. Fue un regalo para su novio y compañero de la escuela, Alejandro Gómez Arias, quien había terminado con la relación amorosa. La joven pintora le regaló el retrato para recuperar su afecto. En la obra ya se muestran los elementos que caracterizan los autorretratos de la mexicana: sus cejas juntas, la mirada directa al espectador y sus labios abultados.

1929, *El autobús* (Ilustración 25). Óleo sobre lienzo, 26 x 55'5 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México. El cuadro muestra la diversidad de clases sociales en México a bordo de un autobús. Algunos estudiosos afirman que podría tratarse de una referencia al accidente que sufrió Frida Kahlo en 1925.

1931, *Frida y Diego Rivera* (Ilustración 26). Óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm. Museo de Arte Moderno de San Francisco. Colección de Albert M. Bender. Este retrato de la boda fue pintado por Kahlo unos años después del evento, está basado en la fotografía de boda de Diego y Frida.

1932, *Henry Ford Hospital* (Ilustración 27). Óleo sobre metal, 30'5 x 38 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México. La pintora plasmó en la obra uno de los momentos más traumáticos de su vida, el aborto natural que sufrió en 1932, durante su estancia en Estados Unidos. Fue la primera obra en metal de Kahlo.

1932, *Mi nacimiento* (Ilustración 28). Óleo sobre metal, 30'5 x 35 cm. Colección privada de la "Madonna". La autora, apoyada por su esposo, comenzó un proyecto que se basaba en documentar los eventos más importantes de su vida. En la pintura, la autora pinta como se imaginó que nació.

⁶¹ Lámina de metal de aluminio.

1937, *Recuerdo o El corazón* (Ilustración 29). Óleo sobre metal, 40 x 28 cm. Colección Michel Petitjean, París. La obra muestra el dolor de Kahlo cuando conoce la infidelidad de su marido con su hermana. El cuadro presenta a una Frida con el pelo corto, forma en que manifestó su dolor.

3.4.3. Comentario de obras

En los tiempos en que nació Frida Kahlo era muy difícil que las mujeres artistas fuesen tomadas con seriedad en un país católico como México. Kahlo fue una de las que abrió camino a las mujeres artistas, ya que luchó estoicamente para que se exhibiera y se reconociera su trabajo. En este apartado comentaremos algunas de sus obras.

3.4.3.1. *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*

La obra comentada se trata de *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*, es de 1932, y un óleo sobre metal (31 x 35 cm). Pertenece a la Colección Manuel Reyero, Nueva York. La obra surge durante el periodo de establecimiento de Frida Kahlo en Estados Unidos, donde se refleja la no integración de la autora y el añoro de su país de origen.



De este modo, en el cuadro se pueden ver tres planos distintos que, a rasgos generales, nos presenta a Frida en el centro sobre un pedestal con la inscripción “Carmen Rivera pintada en 1932”⁶²; a la derecha *Gringolandia* (como ella llamaba al país norteamericano); y a la izquierda su añorado México. Así, la frontera que da título al cuadro aparece representado por la propia autora, la pintora se representa a medio camino

⁶² Durante su estancia en Estados Unidos, Frida se hizo llamar por su nombre de bautizo, Carmen, por rechazo a la relación alemana de su nombre.

entre dos mundos. Por consiguiente, la obra puede analizarse dividiéndola entre la parte izquierda y la parte derecha. En cuanto al primer plano de la primera, observamos la tierra llena de flores y frutas con colores cálidos. Lo perteneciente a la naturaleza se presenta con realismo y exotismo a la vez. En el segundo plano, se muestra una construcción en ruinas, dejando de exponer el aspecto natural para revelar lo social. Esto se expresa con mayor intensidad mediante dos estatuas que representan a dos divinidades femeninas, y una calavera, símbolo de la muerte, muy importante para los mexicanos. Y, en el tercer plano, la autora presentó un templo precolombino, mostrando la antigüedad de la historia mexicana. Sobre este aparecen el sol y la luna contrapuestos. Por su parte, en el primer plano de la derecha se ven tres objetos fabricados por el hombre (ventilador, proyector con bombilla y altavoz). De los tres inventos brotan unos cables que finalmente se introducen en la tierra mexicana. En el segundo plano, surgen cuatro chimeneas de hierro que forman una fila, de donde salen unos brazos. Vemos que los colores son fríos (grises metálicos). Y, por último, en el tercer plano se elevan unos rascacielos y una fábrica con cuatro chimeneas, con las letras *Ford* (sistema del trabajo en cadena norteamericano). Vemos que aquí se representa la deshumanización, donde todo está dominado por la tecnología y la industrialización, tanto, que el humo de esa industria casi oculta la bandera estadounidense.

Por tanto, podemos ver que este cuadro pesa más por su simbología que por su técnica, la cual es muy similar a la de todos sus cuadros. La dualidad es el elemento principal de la obra, la cual se ve reforzada por la contraposición del sol y la luna, los cuales aparecen humanizados por la boca, nariz y ojos. Esta hace referencia a la cosmovisión precolombina⁶³. La dualidad se ve ilustrada mediante el rayo que remite a la del cuadro en general, México y Estados Unidos. Al mismo tiempo, esta contraposición se ve en la comparación de la pirámide con los rascacielos, y las flores con los cables eléctricos. Así, los colores también son distintos en una parte o en otra, a la izquierda los colores cálidos y a la derecha los fríos. Por consiguiente, hay una oposición permanente entre los objetos de un lado y los de otro: se opone lo natural frente a lo artificial, lo cultural frente a lo industrial, y lo tradicional frente a lo moderno. Además, vemos que

⁶³ Según la leyenda de Teotihuacán eran dos deidades que compitieron por iluminar la Tierra, tras la victoria del sol, la luna tuvo que resignarse en apagarse y salir solo por la noche.

las estatuas religiosas mexicanas se ven sustituidas por las divinidades a las que rinden culto los estadounidenses, banqueros, dueños de fábricas e industrias.⁶⁴

Con respecto a la figura de Frida, vemos que no aparece con los típicos vestidos mexicanos, sino con un vestido rosa y guantes de encaje, bastante occidentalizada. En su mano izquierda sujeta la bandera mexicana y en la derecha un cigarrillo, símbolo de rebelión. El rostro no refleja ningún tipo de expresión, y, como es habitual, dirige una mirada directa al espectador. En conclusión, a través de la pintura, Frida se representa como la frontera entre el pasado y el futuro, como símbolo del mestizaje, es un recordatorio de su doble origen, mexicana y alemana.

3.4.3.2. *Las dos Fridas*

La obra que vamos a comentar es *Las dos Fridas*, data de 1939. Óleo sobre lienzo, 170 x 170 cm. Colección del Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.



Es una obra de carácter figurativo, pues representa a la propia autora. Esta pintura es la más conocida de todas las que su autora realizó, fue con esta con la que la artista participó en la Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano (1940). El autorretrato pertenece al momento en que se estaba tramitando el divorcio con

⁶⁴ Histoire des Arts. *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos (Frida Kahlo, 1932)*. 2015.

Diego Rivera, donde muestra, como en todas sus obras, lo que está sintiendo y viviendo en ese momento.⁶⁵

El cuadro se trata de un doble autorretrato, en donde las dos Fridas están sentadas sobre un banco de madera de esparto. Los corazones de ambas, que sobresalen por encima de la ropa, están conectados por una arteria. No solo están unidas por esto, sino que aparecen cogidas de las manos. Cada Frida aparece con un vestido distinto, la de la izquierda, la Frida europea, se muestra con un vestido blanco manchado de sangre, y con el corazón incompleto; y la de la derecha, la Frida mexicana, tiene en su mano un retrato de Diego Rivera⁶⁶ cuando era niño y su corazón está entero. El tema de la composición es la doble visión de Frida sobre sí misma, pues por un lado es fuerte y enamorada, pero por el otro tiene el corazón roto y un gran sufrimiento.

En cuanto a los elementos pictóricos, la obra está fuertemente marcada por la línea y por la utilización del color para crear contrastes. Dicho uso del color diferencia entre los dos personajes, puesto que la Frida europea se compone de tonos claros y la mexicana de tonos fríos. El fondo está marcado por el color, en la parte superior destacan los tonos azules y grisáceos, a modo de tormenta; y en la parte inferior el color tierra. Con respecto al uso de la línea, las líneas del fondo aportan dinamismo. El uso de la luz es clave en la obra, ya que les da textura y volumen a las figuras, junto con el fondo. Por su parte, los corazones aparecen superpuestos en cada pecho, como si se pudiese ver a través de la piel. Al mismo tiempo, Frida Kahlo establece el punto de fuga en la unión de las manos, mostrando el tema de la obra, dos partes distintas pueden estar unidas. El punto de fuga se ve apoyado por todos los cuerpos de la obra, es decir, las tijeras, el retrato, los brazos y las cabezas apuntan hacia la unión. Por tanto, los personajes aparecen agrupados de manera simétrica, dando equilibrio a la pintura.

Por otra parte, como hemos podido ver a lo largo del comentario la simbología está presente en el cuadro. Por una parte, el tema de la dualidad lo hallamos en varios elementos, las diferencias entre los dos corazones y la de los colores entre el cielo y la tierra, todo esto marca el dualismo entre vida y muerte. Así, la Frida de la izquierda representaría el presente y la de la derecha el pasado. La nueva Frida aparece manchada

⁶⁵ CONTRERAS URIEGA, Ana María. *Análisis de la obra Las dos Fridas de Frida Kahlo*. Always Mind Travel. 2013.

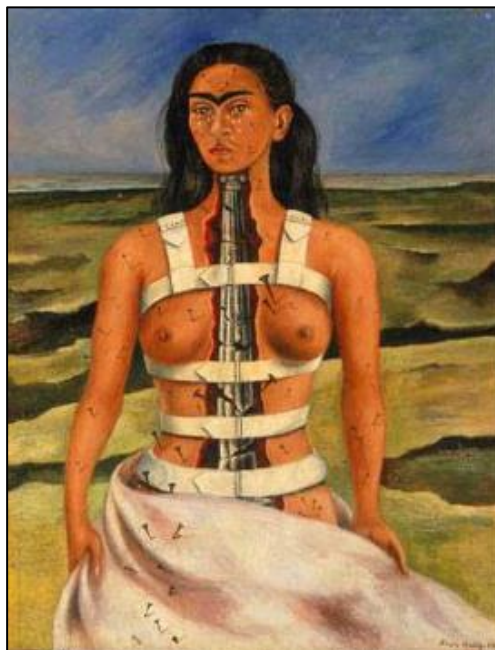
⁶⁶ Kahlo incluyó a Rivera en su cuadro porque quería que el espectador no dudara de quien le estaba causando tanto dolor.

por la sangre de la arteria, es decir, ahora es una mujer manchada al estar divorciada. Dicha distinción entre el presente y el pasado, sin embargo, aparece unida mediante la arteria. La unión de las dos manos muestra la existencia de dos personalidades dentro de un mismo cuerpo. Así, del retrato de Rivera sale la arteria que viaja al corazón de la otra Frida. El hecho de que esta la corte con unas tijeras muestra el deseo de parar el flujo de sangre que viene de su marido, aunque sigue goteando, es decir, su deseo es olvidarlo, pero no puede.

Finalmente, cabe destacar que este fue el primer autorretrato de gran tamaño que hizo la pintora. En 1947, el cuadro fue comprado por el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, otorgándole la mayor cantidad de dinero que recibió Frida de todos sus trabajos.⁶⁷ La importancia del cuadro sigue mostrándose en la actualidad, ya que es la pieza que más solicitudes de préstamo registra dentro de la historia del arte de México.

3.4.3.3. *La columna rota*

La obra se trata de *La columna rota* creada en 1944. Es un óleo sobre masonite de 43 x 33 cm. Pertenece a la Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México. El cuadro representa el momento en que la autora había sido sometida a numerosas operaciones que le obligaron a estar postrada en cama. Tan crítica era su situación que impartía sus clases desde la cama. Es una obra de tipo figurativo, puesto que se presenta ella misma.



⁶⁷ La interpretación del arte. *Las dos Fridas: Análisis*. 2014.

De este modo, se trata de un autorretrato de Frida Kahlo con un aparato ortopédico de metal. En el centro, en sustitución de la columna vertebral hallamos una columna jónica rota. Lleva un corsé de cuero que arma la figura. El capitel de dos volutas se apoya en el mentón, mientras el interior de su cuerpo sangrante queda al descubierto. Presenta, las muestras de sufrimiento físico, enfatizado con los numerosos clavos que lleva en el cuerpo. Ese sufrimiento se muestra, sobre todo, por la frustración de las secuelas del accidente que sufrió en 1925, una de ellas, por ejemplo, la incapacidad de tener hijos. Como en todos sus cuadros, acentúa las cejas espesas sin separación y la sombra del bigote. A pesar de que su rostro está marcado por lágrimas, su cara es inexpresiva. Al fondo hallamos un paisaje desértico y roto que acompaña el sentimiento de soledad de la artista.

Se trata de un autorretrato frontal y simétrico. A diferencia de otros retratos, Frida no aparece acompañada, ni de animales o decoración, lo cual muestra ese momento de desolación. Al mismo tiempo, presenta una técnica muy depurada, en un momento en que la artista es una pintora consagrada. Las líneas predominantes son curvas, las cuales le dan dinamismo a la obra. No hay pincelada suelta y el color está bien delimitado, acentuando el colorido alegre como contraste irónico con la situación que narra. Los colores son fríos. La luz no proviene de ningún foco visible, pero el contraste del blanco sobre el fondo parece que irradie esa luz.

Cabe señalar que, en un principio, la obra estaba realizada sin el manto que cubre a la protagonista. No obstante, la autora lo incorporó, puesto que no quería que la desnudez desviara la atención de la verdadera intención de la obra⁶⁸. Además, es este paño el elemento más simbólico junto con los clavos o la columna, ya que recuerda a la crucifixión de Jesús, tanto por el sudario, como por los clavos y por el sufrimiento. Un símbolo más contundente de los dolores sufridos son los clavos hincados en la cara y en el cuerpo, que recuerdan al martirio de San Sebastián, atravesado por flechas (*Ilustración 30*). Junto a esto, podemos ver que el clavo más grande se encuentra en la parte izquierda del pecho de Frida, lo que simbolizaría su corazón, aludiendo al dolor que está soportando.

3.4.3.4. *El marxismo dará salud a los enfermos*

⁶⁸ ATENEARTE. *La columna rota*. Sildeshare. 2009.

La obra que vamos a tratar es *El marxismo dará salud a los enfermos* creada en 1954. No obstante, el título completo que le había dado era *Paz en la Tierra para que la ciencia marxista pueda salvar a los enfermos y a aquellos oprimidos por el capitalismo criminal yanqui*. Es óleo sobre madera, 76 x 61 cm, se encuentra en el Museo Frida Kahlo, Ciudad de México. En la última etapa de su vida, Frida Kahlo introdujo una dimensión política en su trabajo. A través de esta, Frida quiere expresar la idea utópica de que la creencia en la política podría liberarla de todo el dolor.



En ella se representa un retrato de Karl Marx y una mano que estrangula al tío Sam, el cual sale de un águila negra, símbolo de Estados Unidos y su ideología capitalista. Kahlo se mostraba enojada porque Estados Unidos estaba desarrollando armas nucleares (hongo de la derecha que hace alusión a las bombas de Hiroshima y Nagasaki). A la izquierda se observa a la paloma de la paz sobre el mundo, donde aparecen representados países comunistas, China y Rusia. En la parte central aparece Frida Kahlo ataviada con un corsé y rodeada de dos muletas, las cuales ha soltado porque el marxismo la ha curado. A su vez es abrazada por dos grandes manos, una de ellas con el ojo de la sabiduría (elemento de tradición religiosa). A su vez, en la mano izquierda lleva un libro rojo, alusión a la ideología comunista. De fondo, aparece una tierra con ríos de color sangre (derecha) y ríos de agua (izquierda).

Con respecto a los aspectos formales, destaca la utilización de la línea negra fina y el gran realismo con que cada objeto es tratado. Sin embargo, la perspectiva y la

anatomía no son muy reales, véase que el puño de Marx sale directo de su cabeza. La escena se caracteriza por el dinamismo debido a la variedad de líneas diagonales de las que se compone. Todo se desarrolla a través de los ejes de las muletas. Además, el uso del color es una de las primeras cosas que advertimos a nivel formal, puesto que usa unos colores llamativos, intensos, que colorean una escena de composición central, triangular.

Por tanto, la simbología es clara, el mundo comunista representa la paz y la felicidad, mientras que el mundo imperialista, la guerra y la destrucción. Como muestra del milagro que ha conseguido el comunismo sobre los enfermos aparece Kahlo. Del mismo modo, la función de la obra es clara, la defensa del comunismo. Sin embargo, hallamos una segunda función que muestra el final de la vida de la autora; el cuadro es una aglomeración de las pocas cosas en las que Frida pudo apoyarse: la ideología marxista, la fe en la revolución y la pintura.⁶⁹

Durante esta última etapa de compromiso político y con la finalización de la obra, la autora dijo:

A pesar de mi larga enfermedad, siento una inmensa alegría de vivir.⁷⁰

4. Comparación de las pintoras

Las similitudes que se van a exponer entre las artistas son temáticas, demostrando que, aunque exista una gran distancia cronológica entre ellas hay cuestiones que prevalecieron en el tiempo.

4.1. La familia

Como hemos podido ver en el trabajo, la formación artística de las pintoras dependió mucho de la familia, más concretamente del padre. Así, si estas no hubiesen pertenecido a una clase social elevada o si el padre no hubiese tenido contacto o interés por el arte, probablemente no habrían podido tener acceso a la pintura.

En el caso de nuestras cuatro artistas la intervención de los padres fue muy importante. Por un lado, la formación de Sofonisba vino dada por el interés del padre de ofrecer a sus hijas un aprendizaje completo, ligado al artista Bernardino Campi. Por otro lado, el contacto de Artemisia con el arte también se produjo desde pequeña gracias al

⁶⁹ ALONSO, Maribel. *El marxismo sanará a los enfermos 1954, de Frida Kahlo*. Grandes genios de la pintura, 2011.

⁷⁰ LAIDLAW, Jill A. *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*. Primera edición. 2004. Barcelona, p. 39.

taller del padre. No obstante, la relación con este se rompió tras el juicio de violación. Por parte de Mary Cassatt, fue debido a la riqueza de su familia lo que le permitió viajar por Europa y relacionarse con las nuevas tendencias artísticas. Además, pudo comenzar su formación en Pensilvania, a pesar de cierto rechazo por parte del padre. Por último, la influencia artística de Frida Kahlo vino dada por su padre, quien era fotógrafo arquitectónico y artista aficionado. Sin embargo, esta se volcaría mucho más en la pintura durante los meses que estuvo postrada.

De este modo, puede que esta relación familiar llevase a las pintoras a representar en algún momento de su vida escenas familiares, a excepción de Artemisia que, como ya sabemos, se centró en los temas mitológicos y religiosos. Así, por una parte, la producción artística de Mary Cassatt se basó en la representación de la vida familiar, concretando en la relación materno-filial. Por otra parte, Anguissola y Kahlo realizaron algunos retratos familiares, adulando sus orígenes.

4.2. Autorretrato

La mayoría de las pintoras quedaron relegadas al género del retrato, ya que difícilmente podían acceder a los altos niveles de la pintura, es decir, desde el siglo XVII la jerarquía de género en la pintura era: historia, escenas de género, retrato, paisaje y bodegón. Por tanto, se quedaban en un territorio que no era tan molesto ni disputado. Al mismo tiempo, las retratistas no solo debían poseer talento, sino también agudeza social mediante un comportamiento virtuoso.

En este caso, muchas, como ocurre con nuestras pintoras, utilizaron el autorretrato definiéndose a ellas mismas como pintoras. A partir de estos autorretratos establecían su imagen, siendo un anuncio de ellas mismas. Un rasgo interesante es que las cuatro artistas crearon al menos un autorretrato de ellas pintando, rodeadas de los objetos de oficio y creando una obra propia. Este caso ya lo hemos visto en Sofonisba Anguissola con *Autorretrato con caballete* o en Artemisia Gentileschi con *Autorretrato como alegoría de la pintura*. Así, a pesar del transcurso de los siglos, podemos ver que la costumbre de las mujeres de retratarse en el acto de pintar no se fue perdiendo, puesto que tanto Mary Cassatt como Frida Kahlo continuaron con esa tradición. En el caso de Cassatt encontramos *Autorretrato* y en el de Kahlo *Autorretrato con el Dr. Juan Farill*.



Autorretrato (1880). Gouache, acuarela y grafito sobre papel. 32.7 x 24.6 cm. National Portrait Gallery, Smithsonian Institute



Autorretrato con el Dr. Juan Farill (1951). Óleo sobre masonite. 41.5 x 50cm. Galería Arvil, Ciudad de México

Es curioso que las mujeres se han autorretratado en infinidad de ocasiones, mucho más que los hombres. Una hipótesis bastante aceptada es la de la escritora Ángeles Caso, quien afirma:

Algo más, es que probablemente las mujeres estemos más interesadas, porque convencionalmente es lo que nos ha tocado vivir, y porque tenemos una relación más directa con nuestro cuerpo. Este está presente en nuestras vidas a través de nuestros ciclos menstruales, embarazos, partos... Esto contribuye a la reflexión de la propia imagen⁷¹.

Por tanto, estas pintoras se representan en su doble condición, por una parte, la de ser mujer; y por otra, la de ser pintora.

4.3. Referencias intelectuales

⁷¹ CASO, Ángeles. Conferencia *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*. Museo Nacional del Prado. 9 de marzo de 2016.

Como ya se ha comentado en el apartado anterior las mujeres también debían mostrar un comportamiento virtuoso. Sin embargo, las cuatro pintoras quisieron romper con las barreras y tópicos que poco a poco se habían ido asentando. Es por esto, que todas ellas muestran en sus obras diversas referencias intelectuales o, incluso, autorretratos que las presentaban como mujeres letradas. Con esto último nos referimos a que se mostraban como damas virtuosas que sabían tocar instrumentos. Este sería el caso de Sofonisba Anguissola que posee diversos cuadros donde plasma su formación artística, como en *Autorretrato tocando la Espineta con una criada*, o Artemisia Gentileschi con *Autorretrato tocando el laúd*.



Autorretrato tocando la Espineta con una criada (1561). Colección Spencer. Althorp, Northamptonshire, Inglaterra



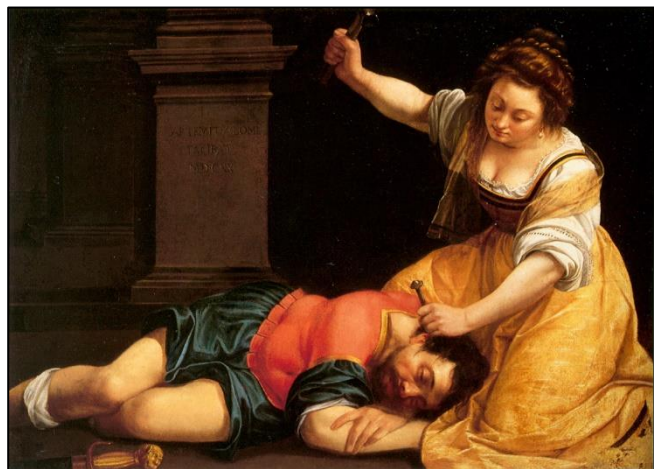
Autorretrato tocando el laúd (1615). Óleo sobre lienzo, 65,5 x 50,2 cm. Curtis Galleries, Minneapolis

De este modo, Sofonisba Anguissola plasma en sus cuadros referentes literarios o, como ya se ha explicado, el término *virgo*. Un ejemplo de todo esto es la miniatura *Autorretrato*, donde expone sus conocimientos en latín con la leyenda que rodea el clípeo: “Sophonisba Angussola virgo ipsius manu ex speculo depictam Cremonae”. Sin embargo, lo más llamativo de esta obra es el monograma compuesto por varias letras desconocidas entrelazadas, siendo la hipótesis más elaborada la de la frase “Anguis sola fecit victoriam”. Esta sería una referencia erudita a un antepasado en cierta victoria militar, utilizada para dar una doble alusión a la antigüedad de su linaje y a su éxito artístico. En el caso de Artemisia Gentileschi, muestra un gran conocimiento sobre los temas mitológicos, bíblicos e históricos que, a pesar de no ser adecuados para una mujer, plasma

de manera virtuosa como podemos ver en *Jael y Sísara*⁷². En el caso de Mary Cassatt expone el talento femenino a través de sus personajes, es decir, no hace referencias a sus conocimientos, pero sí crea personajes con intelectualidad. De su autoría encontramos diversos cuadros cuyas protagonistas aparecen leyendo, pero no novelas de amor, sino periódicos. Esto último es importante, pues en la época la imagen de una mujer leyendo estaba envuelta de connotaciones negativas, siempre lo hacían de novelas sentimentales o folletines. Cassatt rompe ese tópico con su obra *Reading Le Figaro*, en la que representa a su madre leyendo un periódico. A partir de esto, podríamos decir que, al mostrar a su madre como una mujer formada, la propia Mary quiere demostrar que ella también lo es. Por último, Frida Kahlo destaca por sus continuas referencias a la política y a la cultura precolombina de su país. Al mismo tiempo, debido a que la artista comenzó a estudiar medicina, en sus obras se evidencia un interés por la ciencia, particularmente por la anatomía y la botánica, como se ve en *Sin esperanza*, en cuya sábana representa la vida microscópica.



Autorretrato (1556). Acuarela sobre pergamino, 8,3 x 6,4 cm.
Museum of Fine Arts, Boston



Jael y Sísara (1620). Óleo sobre lienzo, 86 x 125 cm.
Museum of Fine Arts, Budapest

⁷² Jael, personaje que aparece en el *Libro de los jueces* del Antiguo Testamento, representada como la heroína que mata a Sísara para salvar a Israel de las tropas de Jabín, rey de Canaán, clavándole una estaca en la cabeza con un mazo.



Reading Le Figaro (1883). Óleo sobre lienzo, 104 x 84 cm. Colección particular



Sin esperanza (1945). Óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura, 28 x 36 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México

4.4. Expresividad de los personajes

La característica principal que tienen en común la mayoría de los personajes de las cuatro pintoras es que son mujeres. Por unas circunstancias o por otras, las artistas se centraron en la representación de la figura femenina. Es por esto que, en muchos casos, las pintoras se han convertido en símbolo del feminismo. Anguissola y Cassatt se centraron más en un mundo familiar cercano, en el caso de la primera centrado en sus hermanas y en el de la segunda en el materno-filial. Por tanto, estas dos desarrollaron y potenciaron mucho más el plano cotidiano de su vida en la corte, en el caso de la italiana, y de la familia, en el caso de la estadounidense.

Por el contrario, las pinturas de Gentileschi y Kahlo están dotadas de dolor y una gran expresividad en los movimientos (sobre todo en el caso de la italiana). Ambas pintoras rompieron con la presunta candidez que envolvía la pintura de las mujeres. Del mismo modo, estos personajes tan característicos fueron creándose en torno al plano biográfico que las pintoras fueron gestando. En el caso de la mejicana el sentido biográfico es más claro, ya que la mayoría de sus manifestaciones artísticas plasman su vida, mientras que en el de la italiana se muestra sutilmente, como se ha visto en *Judith decapitando a Holofernes*. La utilización de mujeres fuertes y valientes como heroínas o reinas se produjo tras el juicio de Tassi.

La mayoría de estos personajes dirigen una mirada directa al espectador, consiguiendo entrar en contacto con este e involucrándolo en la acción, como ocurre con Sofonisba y Frida. Mientras que Artemisia y Cassatt plasman imágenes de mujeres que ignoran al espectador porque están concentradas en desempeñar un trabajo o acción. A diferencia de las otras dos pintoras, estas generan un juego de miradas entre los personajes de una estancia, ya sea de afecto o de complicidad.

4.5. Maestras de pintura

El prestigio de las artistas no solo se representó mediante la aceptación de estas en las academias más prestigiosas, sino que ellas mismas se convirtieron con el tiempo en maestras. Unas se convirtieron en verdaderas profesoras, mientras que otras con sus cuadros y acciones se convirtieron en un modelo a seguir.

Sofonisba tuvo el encargo de ocuparse de la educación de las infantas españolas, esta enseñanza no solo incluía lo relacionado con las letras o la virtuosidad, sino que también se dedicó a la iniciación en la pintura. En el mismo camino encontramos a Frida Kahlo, que como ya hemos comentado ejerció como profesora en la Escuela de Pintura y Escultura de México con los llamados *Fridos*. Por otra parte, Mary Cassatt se convirtió en un referente para muchos coleccionistas norteamericanos, mientras que Artemisia influyó en muchos pintores durante décadas. Dentro de este apartado, debemos señalar la escuela de pintura para mujeres fundada por Elisabetta Sirani en Bolonia en el siglo XVIII.

4.6. Fama oscurecida tras la muerte

Sin importar la fama y el reconocimiento que las pintoras adquirieron en su época, una vez que murieron fueron olvidadas por la Historia del Arte y, por tanto, destinadas a no ser conocidas por las generaciones posteriores. No obstante, todas fueron ignoradas póstumamente salvo Frida Kahlo que se convirtió en símbolo de la reivindicación del feminismo. A pesar de esto, la mejicana también fue olvidada, es decir, su importancia artística quedó sustituida y relegada por el mensaje feminista que el mercado le implantó. Así, su eliminación en el mundo del arte se produjo debido a la visión androcéntrica del arte.

5. Importancia de las autoras en su época

El número de pintoras en la antigüedad fue sensiblemente inferior al de los hombres. Al igual que estos, ellas abordaban todo tipo de asuntos y métodos, llegando, incluso, a formar escuela. En uno de sus relatos, Plinio alerta no de la inexistencia de pintoras, sino de su escasa presencia y falta de representación en la actividad. Cuando a mediados del siglo XIX la historiografía del arte se convirtió en disciplina científica, fue cuando se apartó a las mujeres del arte. Sin embargo, a pesar de que estas fueron olvidadas, en su época recibieron el reconocimiento e importancia que merecían, como veremos a continuación.

5.1. Reconocimiento intelectual

A lo largo del trabajo hemos podido ver la importancia y prestigio en el que se movieron nuestras pintoras. Este reconocimiento intelectual vino dado, fundamentalmente, por la introducción de las artistas en los círculos intelectuales o en la aparición de importantes exposiciones.

Por parte de Sofonisba Anguissola, la inclusión dentro de los círculos intelectuales, donde se establecían contactos con grandes personajes de la época, pudo darse debido a que formaba parte de la sociedad aristocrática, como ya se ha mencionado. Por tanto, esto le permitió darse a conocer y relacionarse con las nuevas tendencias artísticas.

En el mismo camino se encontraba Artemisia Gentileschi, que entró en contacto con las innovaciones artísticas debido a su introducción en la Academia de Disegno de Florencia, aunque, su mayor hazaña fue su aparición en el círculo de los Médicis. Al mismo tiempo, durante su estancia en Nápoles se enfrentó con diversos pintores locales creando uno de los talleres más famosos de la ciudad, donde se recibían encargos de coleccionistas importantes. La pintora comenzó a ser admitida en muchos de los círculos más exquisitos, reuniones de artistas, músicos y aficionados, donde a menudo era la única mujer invitada, aceptada como una igual en aquel mundo.

Por el contrario, Mary Cassatt no accedió a asistir a las reuniones burguesas de la época, donde podría haberse adentrado en diversos temas o haberse dado a conocer mucho más. Sin embargo, la inclusión dentro del grupo de los Impresionistas, le permitió realizar diversas exposiciones y ejercer como “marchante” de arte entre amigos y

familiares. Así, su importancia radica en el retrato que hizo de toda la alta clase estadounidense y por ser la introductora de los impresionistas en EE.UU.

En cuanto a Frida Kahlo, durante su vida fue famosa por muchas cosas: por ser la esposa de Diego Rivera, por su visión política, por su sufrimiento físico, por sus clases y por sus cuadros. Su matrimonio con el muralista le ayudó a establecer contactos entre grandes artistas y pensadores de la época, pero fue su capacidad artística la que la hizo darse a conocer. La importancia de la autora en su época ya fue expandiéndose, llegando a realizar varias exposiciones, como ya hemos ido viendo. La primera la realizó en Nueva York, en la galería de Julien Levy, la segunda en la Galería de Lola Álvarez Bravo, y la tercera en el Louvre de París. Tan importante fue y es Frida Kahlo que fue la primera artista nacional en presentar una de sus obras en el Museo Louvre. Al mismo tiempo, gracias a su trabajo *Henry Ford Hospital* y al apoyo de André Bretón, Kahlo expuso en la galería Renon et Collea, París.⁷³ No obstante, la pintora no solo comenzaba a triunfar en el mundo artístico, puesto que apareció en la portada de 1937 de la revista *Vogue*. En ella su estilo y utilización del folclore mexicano en su apariencia no pasaron inadvertidos. Además, posó en más de 800 fotografías realizadas por los mejores fotógrafos del momento como, Nickolas Murray, famoso por sus sesiones con Marilyn Monroe y con el que mantuvo una relación amorosa.



Portada Vogue México (Noviembre 2012)

⁷³ LAIDLAW, Jill. *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*. Primera edición, 2004. Barcelona, p. 28.

5.2. Reconocimiento de autores coetáneos

Hemos visto que las artistas fueron relacionándose con diversos personajes del grupo intelectual, entre ellos diversos pintores que alabaron y admiraron las obras de nuestras artistas.

La trayectoria artística de Anguissola la llevó a recibir elogios de grandes artistas como Vasari, Miguel Ángel o Van Dick. Todo esto le llevó a que incluso fuese mencionada en la obra *La vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*⁷⁴ de Vasari, donde no se le otorga un capítulo, pero que aparezca mencionada ya demuestra su fama e importancia. Vasari realiza una lista de pintoras importantes, pero deja una especial mención a Anguissola, situándola por encima del resto:

Pero Sofonisba la cremonesa, hija del señor Amilcaro Anguissola, se ha esforzado más que ninguna otra mujer de nuestros tiempos, con más estudio con mayor gracia, en las cosas del dibujo, pues ha logrado no solo dibujar, colorear y retratar del natural y copiar excelentemente cosas de otros, sino que por sí sola ha hecho obras de pintura únicas y bellísimas.⁷⁵

En el caso de Gentileschi, sus relaciones estuvieron ligadas a personajes como Galileo Galilei, con quien estableció diversas cartas epistolares, o Miguel Ángel el Joven. Además, sus obras fueron codiciadas por los pontífices, Gregorio XV y Urbano VIII⁷⁶. A pesar de todo esto, incluso antes de morir no fue incluida en *Vidas*⁷⁷ de Giovanni Baglione, y ninguno de los demás biógrafos del siglo XVII se ocupó de ella. El olvido cayó en las obras de Artemisia Gentileschi, que comenzaría a ser recordada solo por el asunto de su violación. No fue hasta el siglo XX que volvió a ser recordada por sus obras.

En Cassatt, a pesar de que formaba parte del grupo Impresionista, no recibió el apoyo y aceptación por todos los integrantes, como es el caso de Renoir:

⁷⁴ Introducción a la teoría y las técnicas artísticas y relato de las biografías de pintores, arquitectos y escultores italianos del Renacimiento, escrito por Giorgio Vasari, en 1550.

⁷⁵ CASO, Ángeles. *Las olvidadas: Una historia de mujeres creadoras*. Barcelona: Editorial Planeta, 2011, p. 162.

⁷⁶ CASO, Ángeles. *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*. Primera edición: julio de 2016. Libros de la letra azul, p. 66.

⁷⁷ Obra a modo a la que la hizo Vasari.

La mujer artista es meramente ridícula, aunque yo estoy a favor de las cantantes y las bailarinas.⁷⁸

Por el contrario, Degas, íntimo amigo, la alabó de manera sutil:

Nunca diré que una mujer pueda dibujar tan bien.⁷⁹

Kahlo también recibió el apoyo de sus contemporáneos. Durante su exposición en la galería Renon et Collea de París se relacionó con Picasso y Kandinsky, quienes se mostraron asombrados por su obra. Pablo Picasso en una carta a Digo Rivera decía:

Ni... yo, ni tú, somos capaces de pintar una cabeza como las de Frida Kahlo.⁸⁰

5.3. Influencia sobre otros artistas

La importancia de nuestras pintoras no vino dada solo por el reconocimiento que les otorgaron otros artistas, sino, también, por convertirse en referentes para otros, ya fuese dentro o fuera del mundo artístico.

Así, a pesar de que nunca hubo un periodo en la historia occidental en el que las mujeres estuvieran completamente ausentes en las artes visuales, el gran éxito de Anguissola abrió el camino para que muchas mujeres comenzasen sus carreras. Algunas de sus sucesoras más conocidas fueron Lavinia Fontana, Barbara Longhi o Artemisa Gentileschi. Por ejemplo, Lavinia Fontana escribió una carta donde decía que ella y otra pintora, Irene di Spilimbergo, habían “establecido sus corazones en aprender a pintar”⁸¹ después de ver las obras de Sofonisba. Además, fue imitada por otros artistas como ya se ha mostrado con el retrato de *Felipe II*, o como es el caso de grandes pintores como Rubens en el retrato de *Isabel de Valois*.

⁷⁸ CASO, Ángeles. Conferencia *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*. Museo Nacional del Prado. 9 de marzo de 2016.

⁷⁹ Íbidem

⁸⁰ LAIDLAW, Jill. *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*. Primera edición. 2004. Barcelona, p. 40.

⁸¹ “(...) set their hearts on learning how to Paint”. Frederika H. Jacobs. *Woman's Capacity to Create: The unusual case of Sofonisba Anguissola*. The University of Chicago Press, 1994.



Isabel de Valois de Rubens (1603). Óleo sobre lienzo. Colección Particular.

Durante su época Napolitana, como ya se ha mencionado, Artemisia formó su propio taller, donde desarrolló la mayor y más notable producción. Allí, ejerció su influencia en todo el medio napolitano, especialmente en sus contemporáneos Stanzione, Finoglia y Cavallino.

Por otra parte, la fama como pintora y experta en arte convirtieron a Mary Cassatt en el referente de muchos coleccionistas norteamericanos que recorrían Europa. Pero no solo fue admirada y elogiada por estos, sino también por artistas como Degas o Gauguin.

La influencia que practicó Frida Kahlo se plasmó sobre todo en el grupo de alumnos llamado *Los Fridos*. Cuando murió, la mexicana ya era considerada mucho más que una artista.

5.4. Adecuación a los estilos de la época

La repercusión de las cuatro artistas en su época fue dada a partir de la asimilación de los estilos de cada periodo, otorgándole una característica propia de cada una.

Por tanto, puede que la importancia de Anguissola recayese en su capacidad de adecuar los retratos a las características de la época (predominio del sosiego, distanciamiento y frialdad de los personajes de la corte), pero con ciertos detalles que los hacía más cercanos. Artemisia fue la primera mujer en pintar motivos o escenas religiosas, la única en adoptar el caravaggismo y una de las grandes artistas del Barroco Italiano. Su

importancia radica, completamente, en la calidad de sus obras, cómo transformó su dolor en material artístico. En el caso de Mary Cassatt, fue el contacto y práctica con la pintura impresionista la que permitió su introducción en Norte América. Sin embargo, el caso de Kahlo es todo lo contrario, pues el estilo artístico predominante era el muralismo. Debido a que la mexicana nunca participó de esa tendencia el gobierno mexicano la marginalizó junto a otros pintores, cuyas obras eran tratadas con inferioridad en comparación con el arte muralista. De este modo, la inferioridad y marginalidad que Frida Kahlo sufrió aparecieron representados con una estética feminista en sus obras.

6. Trascendencia en la actualidad

La trascendencia de las pintoras, a excepción de Frida Kahlo, a lo largo de los años fue prácticamente nula. No obstante, con el paso del tiempo el interés hacia estas mujeres y el deseo de querer saber más sobre ellas ha ido abriendo diversas investigaciones. Esto lo que ha generado es que cada día aumente el reconocimiento de las pintoras gracias a estudios monográficos. Poco a poco se las va introduciendo en el ámbito social, como en películas o libros y, sobre todo, son símbolo de la lucha de género. A pesar de ello, cuando se descubre que un cuadro, que tradicionalmente se había atribuido a un pintor, en realidad es de una mujer, su precio y valor descienden. Por tanto, cada vez se van recuperando más obras de estas mujeres, aunque están en un proceso de legitimación.

6.1. Reconocimiento académico

Como ya se ha mencionado las nuevas investigaciones que se han ido generando en torno a las cuatro artistas, han favorecido el reconocimiento de estas. Así, en los últimos años se ha recobrado la figura de Sofonisba Anguissola, lo que ha llevado a que varios museos hayan cambiado la información de los lienzos expuestos para incluir el nombre de nuestra artista. No obstante, todavía no tiene el relieve que se merece, sí que es cierto que es la primera mujer con obra expuesta en el Museo del Prado, museo con más obras de la autora. Durante más de tres siglos estuvo olvidada, hasta que entre 1970-1980 comenzó a ser descubierta, sobre todo por investigadoras feministas de Estados Unidos. A lo largo de los años 90, es cuando se produce esa exposición en Cremona que le otorga mayor reconocimiento. En España la que ha contribuido al conocimiento general de la artista fue María Kusche. Por tanto, poco a poco se va reconociendo el trabajo de la

pintora dentro del mundo académico. Del mismo modo, la importancia de la pintora no solo se muestra en exposiciones o trabajos, sino que actualmente hay una institución con su nombre, el *Liceo delle Scienze Umane ed Economico Sociale Sofonisba Anguissola*.

Por otra parte, hasta hace muy poco la obra de Artemisia Gentileschi había sido analizada por su peculiar biografía y no por su calidad artística. Sin embargo, hoy en día la calidad y técnica de la pintora es alabada. Por ejemplo, destaca la exposición *Artemisia y su tiempo* de 2016 en el Palacio Braschi de Roma, donde la protagonista es la artista. En esta no solo se evidencian las cualidades de la pintora, sino que se la relaciona con otros pintores de su época. De igual modo, la exposición del Palacio Real de Milán de 2012 fue la primera que analizaba la producción artística de la pintora.

Mary Cassatt en la actualidad aún no ha recibido la importancia que merece, es cierto que cada vez van surgiendo más trabajos acerca de su trayectoria artística, pero estos son mínimos. Por tanto, si se realizasen más trabajos de investigación o publicaciones, seguramente se demostraría la importancia que tuvo por su calidad artística. No obstante, su pincelada suave y elección de colores han hecho que sus pinturas sean cotizadas entre los coleccionistas de arte. Cabe señalar, que a pesar de que el reconocimiento de la artista en Estados Unidos tardó en llegar, no fue el caso de Francia, ya que le concedió la Legión de Honor⁸² por sus contribuciones al movimiento impresionista en 1904. También destaca la exposición del año 2014 que realizó la National Gallery of Art donde se explicaba la afinidad entre la artista y Degas y su admiración y apoyo mutuo.

Por último, como ya hemos ido viendo, el caso de Frida Kahlo está separado de sus tres compañeras. Durante la década de 1970, los historiadores de arte, los propietarios de galerías y los artistas empezaron a estudiar los trabajos de Kahlo y su reputación artística no ha dejado de crecer desde entonces. Actualmente, sus cuadros se hallan entre los más buscados del mundo y ella es una inspiración para los artistas. De este modo, la artista goza de un reconocimiento académico, pero sobre todo del “popular”. Esto como veremos en el apartado siguiente puede ser entendido como algo positivo o negativo.

6.2. Reconocimiento “popular”

⁸² Distinción francesa más importante y conocida. Se concede a mujeres y hombres por méritos extraordinarios en el ámbito civil y militar.

En el ámbito social, de las cuatro artistas la más popular es Frida Kahlo. Esta es la que sin necesidad de buscar información es conocida. Por el contrario, en el caso de Anguissola, Gentileschi y Cassatt no son populares, por lo que el público necesita una pequeña explicación de ellas. Por ello, en este apartado nos centraremos en la autora mexicana.

Desde su muerte, la fama y el arte de Kahlo se han extendido por todo el mundo, traduciendo su diario a distintas lenguas y exponiendo sus obras en museos y galerías o reproduciéndolo en libros, carteles y tarjetas. Hay camisetas y libros de Frida Kahlo, así como cosméticos y joyería inspirados en ella. A pesar de que muchas de sus obras las regaló o las vendió por unos cientos de euros, en la actualidad alcanzan sumas muy elevadas. Por ejemplo, en 1999, uno de sus cuadros de cuerpo entero se vendió por más de 10 millones de dólares y, en el 2000, un pequeño cuadro de 5 cm de alto, por 400000 dólares⁸³. Hoy en día uno de los museos más visitados es el Museo Frida Kahlo. En el año 1957, tras la muerte de Diego Rivera, la Casa Azul se abrió al público, donde se exhiben las estancias de la misma forma a como eran a cuando vivía Kahlo. Desde entonces cientos de miles de personas han podido ver el estudio donde la pintora creó, la cama donde durmió y su colección de artefactos precolombinos y objetos artísticos.

El problema que presenta el caso de la mexicana es la sobreexplotación que se está generando con todo lo relacionado con ella. La principal dificultad que produce el fenómeno “fridolático” es la cantidad de dinero que mueve. Es decir, el capitalismo, al que tanto criticó, está ensombreciendo el principal motivo de su importancia, su arte. Así, hay tarjetas, postales y estampas, mecheros, zapatos, ropa o mochilas. Vemos que en los tiempos presentes se ha convertido en una explotación que mueve dinero. El capitalismo ha ido modificándola, mostrando a la gente aquello que quieren que vean.

Este ejercicio lo que ha generado sobre la gente es una visión de inexistencia hacia la mujer en el mundo del arte. Se ha explicado que Frida fue la única pintora reconocida en su época, por lo que, solo conocemos lo que el mercado quiere que conozcamos. No obstante, gracias a los trabajos explicados anteriormente esta visión está cambiando. Así, un problema importante en el reconocimiento de las pintoras también se encuentra en la enseñanza, pues siempre se explica a los grandes artistas. Si desde el comienzo de la

⁸³ LAIDLAW, Jill. *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*. Primera edición. 2004. Barcelona, p. 41.

formación se explicase que existieron pintoras importantes en su tiempo, se eliminaría ese prejuicio de que el papel de la mujer en el arte es de objeto y no de sujeto.

6.3. Literatura, cine y música

Ligado al reconocimiento popular encontramos los trabajos literarios, cinematográficos, teatrales y musicales que se han ido gestando a través de la vida y obra de las cuatro pintoras.

De Sofonisba se han producido menos obras de estas artes. Sin embargo, destaca la novela *La Virgen y el violín* de Carmen Boulosa, quien recrea la vida de la artista, al tiempo que presenta historias paralelas de amor, el arte de la época o las peleas entre la nobleza siciliana.

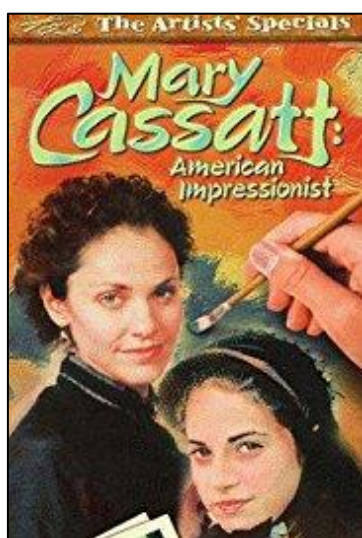
Por el contrario, de Artemisia Gentileschi se encuentran más trabajos ligados a la literatura o el cine. Así, la primera escritora que compuso un libro en torno a Artemisia fue Anna Banti, titulado *Artemisia* (1947). Este es un diálogo abierto entre la escritora y la pintora. En 1999 la escritora francesa Alexandra Lapierre publicó una obra biográfica de Artemisia Gentileschi a la que le dedicó un exhaustivo estudio. También titulado *Artemisia* produce una relación entre la Artemisia mujer y la Artemisia pintora. De más reciente aparición encontramos la novela de 2009 *The Passion of Artemisia* de Susan Vreeland, que vuelve a hacer una lectura feminista de su obra. Por tanto, principalmente se tratan de biografías noveladas y escritas por mujeres. Por lo que respecta al cine, Artemisia apareció en la gran pantalla de la mano de Agnès Merlet. La película, titulada *Artemisia* (1997), centra parte de su interés en el apartado del juicio de Tassi, dando una visión romántica y distorsionada de los acontecimientos, donde el tema de la violación queda olvidado.⁸⁴ Una visión más realista la encontramos en *Il Processo di Artemisia Gentileschi* realizada por el Coro Drammatico Renato Condoleo en 2011.

⁸⁴ DIOS Vallejo, Delia Selene de. *Artemisia*. Federación Internacional de Mujeres Universitarias. 2011, p. 11.



Artemisia (1997). Agnès Merlet.

En el caso de Mary Cassatt, hallamos novelas y películas como: *I always loved you: A Novel* de Robin Oliviera o *Lydia Cassatt Reading the Morning Paper* de Harriet Scott Chessman. Además, encontramos una película biográfica sobre la autora, *Mary Cassatt: american impressionist* (1999).



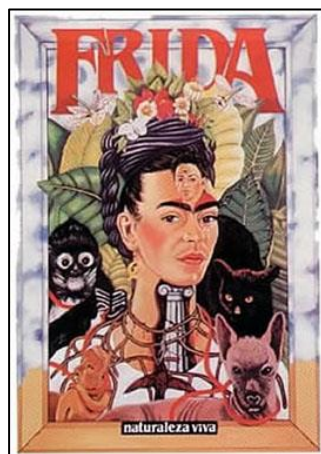
Mary Casstt: american impressionist (1999). Richard Mozer y Heather Conkie

Lo más llamativo de lo que se está realizando de la estadounidense es que, recientemente, algunos de sus trabajos han sido utilizados como motivos para una serie de sellos en Estados Unidos. Del mismo modo, se ha comenzado a desarrollar productos de la pintora como calendarios o libros

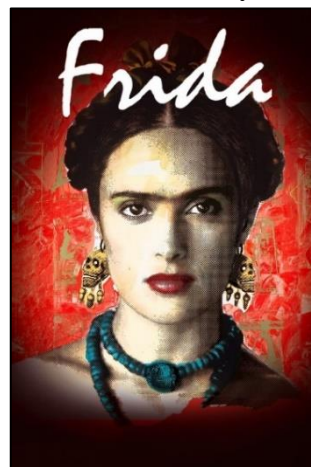


De Frida Kahlo es sobre la que más se ha creado. De este modo, el espacio donde mayor impacto ha tenido la autora ha sido la literatura. Desde su muerte se han producido una gran cantidad de monografías e incluso novelas sobre la vida y obra de la artista, principalmente en las dos últimas décadas. Por ejemplo, Hayden Herrera publicó “Frida Kahlo. Her Life, Her Art” en *Art Forum*, primer fruto de la investigación más completa de Frida Kahlo, su familia, sus relaciones públicas y privadas, sus ideas políticas y su pintura. De igual modo, destaca la obra *The Wounded Deer. Fourteen Poems After Frida Kahlo* de Pascale Petit, donde cada poema se refiere a un cuadro distinto de la autora. Dentro de la novela podríamos destacar *Mi hermana Frida* de Barbara Mujica.

Por lo que respecta al teatro destaca la obra *Las dos Fridas* de Mari Carmen Farías y Abraham Oceransky, entre otras. La misma importancia tuvo la mexicana en el mundo del cine, estrenándose en 1976 el primer cortometraje sobre la pintora dirigido por Karen y David Crommie, *The Life and Death of Frida Kahlo*. Asimismo, en 1984 se estrenó *Frida, naturaleza viva*⁸⁵ de Paul Leduc y en 2002 *Frida*⁸⁶ de Julie Taymor.



Frida, naturaleza viva de Paul Leduc (1984)

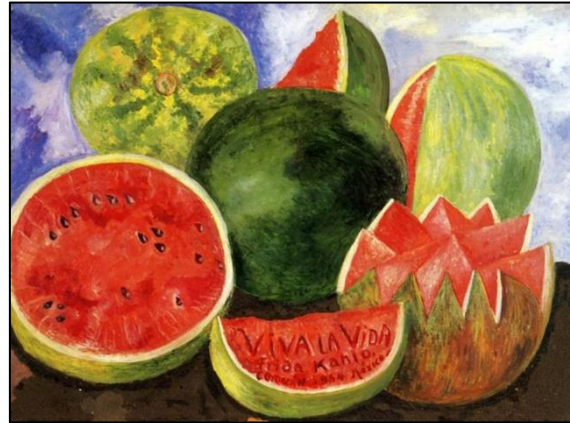


Frida de Julie Taymor (2002)

⁸⁵ Película mexicana de bajo presupuesto filmada en su mayoría en la Casa Azul.

⁸⁶ Protagonizada por Salma Hayek y basada en el libro de Hayden Herrera.

En el ámbito musical, Frida Kahlo es mencionada y respetada por numerosos cantantes. Por ejemplo, en 1994 se presentó la canción *Pobre Frida* en el álbum *Transgresores de la Ley* del grupo mexicano Tijuana No. También, el cantautor Joaquín Sabina la recuerda en su canción *Por el boulevard de los sueños rotos*, la cual en una estrofa dice: *Diego Rivera, lápiz en mano, dibuja a Frida Kahlo desnuda*. Además, la banda británica Coldplay le dio el nombre al single *Viva La Vida*⁸⁷ en honor al cuadro de Frida con el mismo nombre.



6.4. Símbolo de lucha de género

En la actualidad se han formado distintos grupos feministas que toman a estas artistas como modelo en la lucha de género. Principalmente esto se debe a que todas ellas se centraron en la representación de la mujer o el mundo social que la englobaba. Antes de ver los movimientos que han supuesto estas asociaciones debemos tener en cuenta que, aunque las pintoras sean un ejemplo a seguir, ellas no conocían el concepto de feminismo, por lo que el objetivo de sus cuadros no era ese. Con esto nos referimos especialmente a Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi por la época en la que vivieron. Por el contrario, ya en época de Mary Cassatt y Frida Kahlo el ambiente cambió por lo que se vincularon a distintos grupos, como ocurrió con las sufragistas y Cassatt.

En la década de 1970, Artemisia se fue convirtiendo en símbolo de la lucha de género, llamándola incluso “la primera pintora feminista”. Esto último comenzó a producirse debido a que los temas tratados por la artista se basan, como ya sabemos, en

⁸⁷ La obra de Frida fue realizada en 1954. Se trata de un óleo sobre fibra dura de 59,5 x 50,8 cm. Se encuentra en el Museo Frida Kahlo Coyoacán, México.

la representación de mujeres heroicas. Un claro ejemplo es Judith, la cual es una mujer capaz de someter a un hombre, y es fuerte, astuta e inteligente. No es de extrañar que esta tendencia feminista fuese involuntaria por parte de la autora, puesto que solo plasmaba sus propios sentimientos. Además, los temas tratados no quedan muy lejos de los que se producen hoy en día. Por ejemplo, en *Judith decapitando a Holofernes*, la autora no representa el espacio como un mundo mitológico, los personajes no aparecen rodeados de vegetación, sino que el objeto central es una cama. Lo que representa es el mundo de la violencia doméstica, el cual hoy día seguimos sufriendo.

En lo que respecta a Mary Cassatt, esta es muy admirada, pues en 1915 la pintora contribuyó con 18 pinturas al movimiento sufragista, ya que nunca dejó de defender la igualdad de la mujer frente al hombre.

Del mismo modo, Frida Kahlo sirvió de inspiración para las mujeres marginadas del momento. Rompió con los parámetros de su época, en cuanto a lo que tradicionalmente se había asignado a “lo femenino”, participando activamente en la política y llevando la sexualidad más allá de lo permitido. La autora marcó el canon de belleza en torno a sí misma, lo que se muestra en sus cuadros, que simbolizan una catarsis reafirmando su condición de mujer. La referencia a esta formación de lo femenino tiene sentido entendiendo la época en la que vivió la mexicana. Antes del periodo de la Revolución Mexicana las mujeres vivían constantemente detrás de la figura de sus esposos. A pesar de eso, las mujeres mexicanas fueron esenciales en la revolución, hecho que no se les reconoció, ya que nunca fueron tratadas con igualdad. Así, a pesar de ser una artista muy exitosa, siguió mostrando la perspectiva marginal tanto cultural como social en sus obras, lo que le llevó a ser llamada “el alma de México”. Frida Kahlo se ha convertido en un icono feminista por la vida liberal que llevaba o por su forma de vestir. Sin embargo, por lo que debería ser admirada es por representarse como el símbolo de las mujeres que sufren, pues su relación con Diego Rivera era enfermiza. Aceptó sus infidelidades por no perderlo, no porque creyese en el amor abierto. Aquí volvemos a entrar en los valores que el mercado nos ha permitido conocer.

7. Conclusiones

En conclusión, la importancia y relevancia de las artistas es incuestionable. Se ha demostrado su calidad artística mediante los distintos reconocimientos académicos y públicos de los que gozaron en su vida. Sin embargo, muchas de sus obras fueron

atribuidas a pintores de aclamada fama. Estas propiciaron un cambio en la concepción de la mujer como objeto del arte, otorgándole un espacio a la mujer artista donde poder formarse. No obstante, también era institucionalmente imposible para las mujeres alcanzar el éxito de la misma forma que los hombres.

El principal problema que se presenta es que, a pesar de los distintos estudios e investigaciones de los últimos años, las pintoras y sus obras siguen suscitando dudas o recelos. Con esto nos referimos a que siguen existiendo distintos prejuicios que no permiten comprender y disfrutar de la calidad de las artistas en su totalidad. Por otra parte, mediante la comparación entre unas artistas y otras se puede ver como fueron cayendo las barreras para las mujeres en la educación artística a lo largo de los siglos. Lo interesante es ver cómo ante los obstáculos que se les presentaron supieron hacerles frente.

Es por este motivo por lo que este trabajo pretende romper con el tabú del patriarcado artístico. La visión androcéntrica del arte ha eliminado a muchas artistas que merecen un lugar destacado en la historia y en el colectivo artístico. Nuestras cuatro pintoras, y muchas de sus compañeras, sabían captar la esencia de la acción y de los personajes. Se centraron en la representación de un mundo de figuras femeninas, donde no había lugar para la figura masculina. Sin embargo, supieron apartar esa concepción de candidez y espíritu femenino que hacía que los hombres viesen en ellas la incapacidad de crear. Lo característico era la cercanía con que componían sus obras, produciendo sensaciones en el espectador.

Para que estas pintoras se conozcan, la base debe encontrarse en la educación, algo ya mencionado. No obstante, son los museos, galerías, academias, etc. los que deben llevar a cabo una labor de acercamiento e interés a todo el público. Será a partir de esto cuando se normalice la visión de las pintoras a lo largo de la historia en la mayoría de la gente. Cada vez son más los nombres de pintoras que aparecen en las paredes de los museos, pero es un proceso muy lento y particular, es decir, son muy pocos los museos los que cuelgan cuadros de mujeres. No obstante, hoy en día el papel de la mujer artista ha cambiado mucho. Hoy en día, destacan pintoras tan importantes como Cecily Brown que combina figuración y abstracción; Julie Mehretu, con obras abstractas de gran escala; o Sue Coe, cuyos dibujos y grabados se centran en la protesta social. Actualmente, estas, y muchas otras son aclamadas y sus obras tienen un alto precio en el mercado del arte. Estos avances en el mundo de la pintura son el resultado de todo el trabajo llevado a cabo

por las pintoras a lo largo de la historia, como es el caso de las cuatro tratadas en este trabajo.

En general la elaboración del trabajo ha sido compleja debido a la poca información que se encuentra sobre las artistas, aunque cada día hay más. El mayor obstáculo ha sido el hecho de que muchos trabajos destinados a valorizar la labor de las artistas están enfocados a ensalzarlas a toda costa. Por otra parte, gracias a esta investigación, he podido conocer un ámbito que, aunque parezca pequeño, no lo es y está en constante estudio, compuesto por una gran cantidad de pintoras que deben ser revalorizadas. Al mismo tiempo, ha abierto nuevas vías de investigación para desarrollar todas estas cuestiones, siendo la base de futuras investigaciones que me gustaría seguir tratando.

8. Anexo de Imágenes

8.1. Sofonisba Anguissola



Ilustración 1 Autorretrato. Óleo sobre tabla, 19'5 x 14'5 cm. Kunsthistorisches Museum (Viena)



Ilustración 2 Retrato familiar. Óleo sobre lienzo, 157 x 122 cm. Nivaagaards Malerisamling, Niva, Dinamarca



Ilustración 3 Retrato de Isabel de Valois.
Óleo sobre tabla, 119 x 84 cm. Museo del Prado de Madrid.



Ilustración 4 La dama del armiño. Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm. Pollok House, Glasgow



Ilustración 5 Grabado de El juego del ajedrez



Ilustración 6 Felipe II de Sánchez Coello (1587)



Ilustración 7 Felipe II de Salvador Martínez Cubells
Óleo sobre lienzo (20 x 30 cm). Segunda mitad del
siglo XIX



Ilustración 8 El príncipe Carlos y el duque de Alba de José Uría y Uría
(1881). Óleo sobre lienzo (96 x 123 cm). Museo del Prado, Madrid.

8.2. Artemisia Gentileschi



Ilustración 9 Dánae. Óleo sobre cobre,
40'5 x 52'5 cm. Museo de Arte San
Luis, EEUU



Ilustración 10 Autorretrato como mártir. Óleo
sobre lienzo, 31'7 x 24'8 cm. Colección privada



Ilustración 11 Retrato de un confaloniero. Óleo sobre lienzo, 208 x 128 cm. Palacio de Accursio, Bolonia.



Ilustración 12 La Virgen con el niño con rosario. Óleo sobre lienzo, 59'5 x 38'5 cm. El Escorial, Madrid.



Ilustración 13 Tondo Doni (1506). Óleo y temple sobre madera (120 x 120 cm). Galería Uffizzi, Florencia. (Miguel Ángel)



Ilustración 14 La expulsión del Paraíso (1508-1512). Pintura al fresco. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.



Ilustración 15 Susana y los Viejos (1509-1595). Óleo sobre tabla (56'8 x 86'1 cm). National Gallery of Art, Washington. (Annibale Carracci)



Ilustración 16 Judith y Holofernes (1599). Pintura al óleo (144 x 195). Galería Nacional de Arte Antiguo de Roma(Caravaggio)

8.3. Mary Cassatt



Ilustración 17 Autorretrato. Acuarela y gouache sobre papel, 60 x 41 cm. Museo Metropolitano de Nueva York.



Ilustración 18 En el palco. Óleo sobre lienzo, 43'2 x 61 cm. Colección privada.



Ilustración 19 Lydia en un palco, llevando un collar de perlas. Óleo sobre lienzo, 81'3 x 59'7 cm. Museo de Arte de Filadelfia.



Ilustración 20 Niños en la playa. Óleo sobre lienzo, 97'6 x 74'2 cm. Museo de Arte Nacional de Washington.



Ilustración 21 Madre joven cosiendo. Óleo sobre lienzo, 92'4 x 73'7 cm. Museo metropolitano de arte de Nueva York.



Ilustración 22 Retrato del hijo del artista André. Óleo sobre lienzo (1878) de Alfred Cluysenaar



Ilustración 23 The Boating Manet. (1874). Óleo sobre lienzo (97'2 x 130'2 cm). Museo Metropolitano de Arte de Nueva York

8.4. Frida Kahlo



Ilustración 24 Autorretrato con traje de terciopelo.
Óleo sobre lienzo, 79,7 x 60 cm. Donación de Alejandro Gómez Arias, Ciudad de México.



Ilustración 25 El autobús. Óleo sobre lienzo, 26 x 55'5 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.



Ilustración 26 Frida y Diego Rivera. Óleo sobre lienzo, 100 x 79 cm. Museo de Arte Moderno de San Francisco. Colección de Albert M. Bender



Ilustración 27 Hospital Henry Ford. Óleo sobre metal, 30'5 x 38 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México.

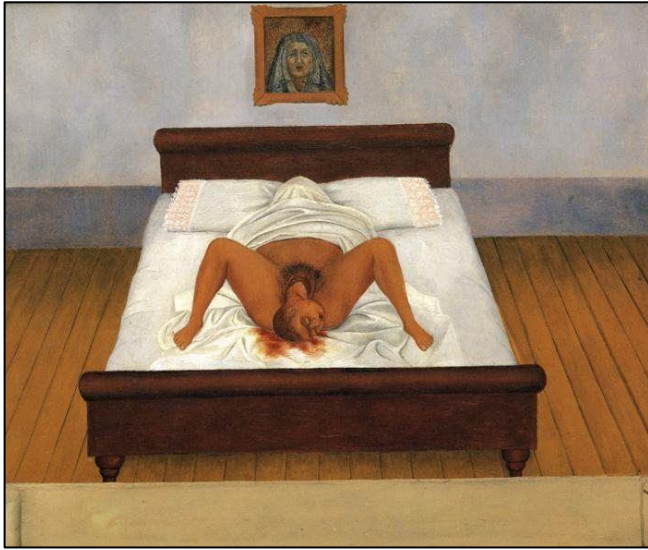


Ilustración 28 *Mi nacimiento*. Óleo sobre metal, 30'5 x 35 cm.
Colección privada de la "Madonna".

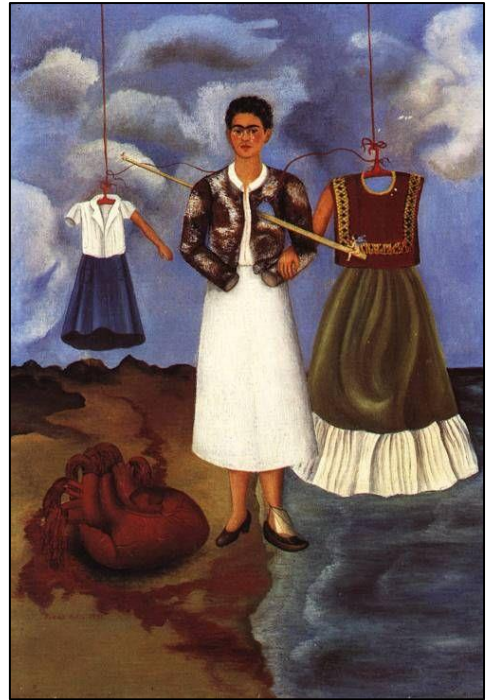


Ilustración 29 *Recuerdo o El corazón*. Óleo sobre metal, 40 x 28 cm. Colección Michel Petitjean, París.



Ilustración 30 *San Sebastián* (1408) de Andrea Mantegna, Lienzo (255 x 140 cm). Museo del Louvre, París.

9. Bibliografía

La bibliografía está realizada mediante las normas ISO y se presenta de manera alfabética.

BOSCH BELLO, Sandra. *Artemisia Gentileschi: La Mirada de la Mujer Artista*. Universidad de la Laguna, 2013-2014. Grado en Historia del Arte. Disponible en: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/405/ARTEMISIA+GENTILESCHI.+LA+MIRADA+DE+LA+MUJER+ARTISTA.pdf;jsessionid=5AA2F8615868A89DFF84C8349285A418?sequence=1>

BRAHIMI, Denise. *La peinture au féminin: Berthe Morisot et Mary Cassatt*. 2000, París. Jean-Paul Rocher, Editeur. ISBN:2-911361-28-8

CABRA, Guillermina; GARCÍA MARTIN, Camila; FÜKELMAN, M.^a Cristina. *Artemisia Gentileschi, una revisión desde el análisis historiográfico*. Universidad Nacional de la Plata. 2º Jornadas estudiantiles de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales, 2016. ISBN: 978-950-34-1377-7

CASO, Ángeles. *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*. Primera edición: julio de 2016, Oviedo, Libros de la letra azul. ISBN: 978-84945745-1-1

CASO, Ángeles. *Las olvidadas*. 2011, Barcelona, Editorial Planeta S.A. ISBN: 978-84-07097-9.

DEL CONDE, Teresa. *Frida Kahlo. La pintora y el mito*. Segunda edición 2004. Barcelona: Plaza y Janés. ISBN: 1-4000-8478-4.

DIOS VALLEJO, Delia Selene de. *Artemisia*. Federación Internacional de Mujeres Universitarias. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

FERNÁNDEZ JACOB, Carmen. *Uso de los espejos en la obra de Mary Cassatt. Su enfermedad ocular*. Información oftalmológica, Hospital de la Paz, Madrid. [Consulta: 17 de noviembre de 2017]. Disponible en: http://www.mujeresdermatologas.com/userfiles/file/JACOB_DAME.pdf

GARRARD, Mary D. *Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist* (Renaissance Soc. of America), 1994, vol. 47, no. 3, pp.556-622. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/2863021?seq=1#page_scan_tab_contents

GREER, Germaine. *La carrera de obstáculos: Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Primera edición: 2005, Madrid, Bercimuel. ISBN: 84-932964-3-0

HARGRAVE, Isabel. *Sofonisba Anguissola (1532/38-1625): una pintora italiana no renacimiento espanhol*. 2010, Encontro de História da arte, UNICAMP.

HERRERA, Hayden. *Frida: Una Biografía de Frida Kahlo*. Vigésima primera edición 2001. México: Editorial Diana, S.A. ISBN: 968-13-1684-3

JACOBS, Frederika H. *Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola*. *Renaissance Quarterly* (Renaissance Soc. of America, New York), 1994, vol. 47, no. 1, pp. 74. Gold: History. ISSN 1935-0236.

KATTENMANN, Andrea. *Kahlo*. 1999. Alemania: Taschen. ISBN: 3-8228-6548-6.

LAILAW, Jill A. *Frida Kahlo. Los artistas en su mundo*. Primera edición 2004. Barcelona: Art Blume. ISBN: 84-932442-4-4.

LE CLÉZIO, J.M.G. *Diego y Frida*. Segunda edición 2002. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, S.A. ISBN: 84-8460-218-4.

LIÑO BASCUÑANA, María Francisca. *Mary Cassatt y Los Espacios de la Feminidad*. Universidad de Murcia, 2015. Departamento de Historia del Arte. [Consulta: 20 de noviembre de 2017]. Disponible en: <http://tesisenred.net/handle/10803/365563>

MIELOST, Cristian. *Sofonisba Anguissola: Historia de una artista*. 2015, *Revista Aticus*, pp. 46-57. ISSN: 2173-951 X

NICOTRA, Alfio. *Comentarios sobre las atribuciones a Sofonisba Anguissola*. 2009, *Varia*, pp. 258-316. ISSN: 0004-0428

ROMERO, Carmen. *Artemisia Gentileschi*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 1995, n° 7, págs. 73-81. ISSN: 1131-5598

SEBASTIÁN LOZANO, Jorge. *Entre publicidad y virtud. Sofonisba Anguissola, autorretratista*. 2013, Congreso internacional *Me veo luego existo*, Valencia, pp. 523-537.

This Month in Art Literacy. *Mary Cassatt*. 2011. Págs. 13.

9.1. Webgrafía

ALONSO, Maribel. *El marxismo sanará a los enfermos 1954, de Frida Kahlo* [en línea]. Grandes genios de la pintura, 2011. [Consulta: 13 de octubre de 2017]. Disponible en: <http://maribel-grandesgeniosdelapintura.blogspot.com.es/2011/09/el-marxismo-sanara-los-enfermos-1954-de.html>

ARANDA, Carme y NAVARRO, Mónica. *Frida Kahlo: el marxisme sanarà els malalts*. [en línea], Slideshare, 2009. [Consulta: 13 de octubre de 2017]. Disponible en: <https://es.slideshare.net/mcarmearanda/frida-kalho-el-marxisme-sanar-els-malalts>

Art and the Bible. *Artemisia Gentileschi: Jael and Sisera*, [en línea] 2018. [Consulta: 1 de marzo de 2018]. Disponible en: <https://www.artbible.info/art/large/727.html>

ArteHistoria, *Leyendo “Le Figaro”*. [en línea] 2017. [Consulta: 1 de marzo de 2017]. Disponible en: <https://www.artehistoria.com/es/obra/leyendo-le-figaro>

ATENEARTE. *Características de la pintura de Frida Kahlo*, [en línea], SlideShare. 2009. [Consulta: 7 de octubre de 2017]. Disponible en: <https://es.slideshare.net/atenearte/caractersticas-de-la-pintura-de-frida-kahlo>

ATENEARTE. *La columna rota*, [en línea]. Sildeshare, 2009. [Consulta: 12 de octubre de 2017]. Disponible en: <https://es.slideshare.net/atenearte/comentario-la-columna-rotade-f-kahlo>

BARRIUSO, Natalia. *Artemisia Gentileschi: la gran artista del barroco italiano*. Croma cultura [en línea]. 2015. [Consulta: 12 de noviembre de 2017]. Disponible en: <https://www.cromacultura.com/artemisia-gentilleschi/>

BROOKS, Mike,. *Frida Kahlo Fans* [en línea]. [Consulta: 7 de octubre de 2017]. Disponible en: <http://www.fridakahlofans.com/mainmenu.html>

CABANILLAS CASAFRANCA, África. *El Greco, Sofonisba Anguissola y la autoría de La dama del armiño*. El arte no tiene sexo, pero el artista sí, Arte y cultura visual, Madrid, [en línea] 2014 [consulta: 22 de octubre de 2017] Disponible en: <http://www.marteyculturavisual.com/2014/08/03/el-greco-sofonisba-anguissola-y-la-autoria-de-la-dama-del-armino-el-arte-no-tiene-sexo-pero-el-artista-si/>

CAMARA, Esperança. *Gentileschi Judith Slaying Holofernes*. Khan Academy. [en línea] 2015. [Consulta: 13 de noviembre de 2017]. Disponible en: <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/baroque-italy/a/gentileschi-judith-slaying-holofernes>

CALCANO, Liz. *Frida Kahlo: Mujer rebelde*. Mujeres rebeldes en México [en línea]. [Consulta: 9 de octubre de 2017]. Disponible en: <https://sites.google.com/site/lasmujeresenmexico/frida-kahlo>

CONTRERAS URIEGAS, Ana María. *Análisis de la obra Las dos Fridas de Frida Kahlo*. Always Mind Travel [en línea]. 2013. [Consulta: 1 de octubre de 2017]. Disponible en: <https://alwaysmindtravel.wordpress.com/2013/10/22/analisis-de-la-obra-las-dos-fridas-de-frida-kahlo-3/>

DEL RÍO, Isabel. *Una mujer inventó la pintura en el siglo VII a.C*. Las Chicas del óleo. Editorial Akrón. [en línea]. 15 de agosto de 2010. [Consulta: 2 de abril de 2018]. Disponible en: <https://laschicasdeloleo.wordpress.com/2010/08/15/una-mujer-invento-la-pintura-en-el-siglo-vii-a-c/>

DÍAZ, Concha. *Cuaderno de Sofonisba*. [en línea] [Consulta: 28 de octubre de 2017] Disponible en: <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com.es/>

El arte en la mirada. *Sofonisba Anguissola, la pintora olvidada*, [en línea] 30 de octubre de 2014. [Consulta: 22 de octubre de 2017] Disponible en: <https://enclasedehistoria.wordpress.com/2014/10/30/sofonisba-anguissola-la-pintora-olvidada/>

El cuadro del día. *Artemisia Gentileschi. Autorretrato como alegoría de la pintura* [en línea]. 2015. [Consulta: 3 de noviembre de 2017]. Disponible en: <http://www.elcuadrodeldia.com/post/134417261848/artemisia-gentileschi-autorretrato-como>

El poder del arte. *Niña en el sillón azul, obra de Mary Cassatt*. [en línea] 2016. [Consulta: 18 de noviembre de 2017]. Disponible en: <https://elpoderdelarte1.blogspot.com.es/2016/12/nina-en-sillon-azul-obra-de-mary-cassatt.html>

ESQUINCA, Julenne. *¿Por qué Frida Kahlo es tan importante?* Fahrenheit Magazine [en línea] 2015. [Consulta: 7 de octubre de 2017]. Disponible en: <http://fahrenheitmagazine.com/arte/por-que-frida-kahlo-es-tan-importante/>

FONTANÉS, Gonzálo. *Mary Cassatt (1844-1926)*. Arte y artistas, 2009 [en línea]. [Consulta: 17 de noviembre de 2017]. Disponible en: <https://arteyartistas.wordpress.com/2008/03/11/mary-cassatt-1844-1926/>

GONZÁLEZ CASTILLO, María N. *Identidad cultural mexicana en la obra de Frida Kahlo*. Universidad de La Laguna [en línea]. 2015/2016. [Consulta: 12 de octubre de 2017].

Histoire des Arts. *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos (Frida KHALO, 1932)*. [en línea] 2015. [Consulta: 10 de octubre de 2017]. Disponible en: <http://lewebpedagogique.com/histoiredesartscamus/autorretrato-en-la-frontera-entre-mexico-y-estados-unidos-frida-khalo-1932/>

Másdearte.com. *Sofonisba Anguissola, el naturalismo innovador*, 2017 [en línea] [Consulta: 23 de octubre de 2018] Disponible en: <http://masdearte.com/especiales/sofonisba-anguissola-el-naturalismo-innovador-2/>

La interpretación del arte. *Las dos Fridas: Análisis* [en línea], 2014. [Consulta: 30 de septiembre de 2017]. Disponible en: <http://lainterpretaciondelarte.weebly.com/blog/las-dos-fridas-analisis>

La Vanguardia (vida). *El Palacio Brachi de Roma homenajea a Artemisia Gentileschi, primera pintora en entrar en la Academia de Florencia* [en línea]. 2016. [Consulta: 11 de noviembre de 2017]. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/vida/20161129/412260930114/el-palacio-brachi-de-roma-homenajea-a-artemisia-gentileschi-primera-pintora-en-entrar-en-la-academia-de-florenia.html>

LÓPEZ MORALES, Yaztiel. *Mary Cassatt*. Slidshare, 2009 [en línea]. [Consulta: 19 de noviembre de 2017]. Disponible en: <https://es.slideshare.net/eskuadroon/mary-cassatt-1248563>

Museo Frida Kahlo. *Biografía* [en línea]. Philadelphia Museum of Art. [Consulta: 30 de septiembre de 2017] Disponible en: <http://www.museofridakahlo.org.mx/esp/1/frida-kahlo/biografia>

National Portrait Gallery. *Mary Cassatt Self-Portrait*. [en línea] [Consulta: 1 de marzo de 2018]. Disponible en: http://npg.si.edu/object/npg_NPG.76.33?destination=portraits/search%3Fedan_q%3DMary%2520Cassatt%26edan_local%3D1%26edan_fq%255B0%255D%3Dp.edanmmdm.descriptionnonrepeating.unit_code%253A%2522NPG%2522%26incCAP%3Dfalse%26op%3DSearch

National Gallery of Art. *Degas/Cassatt*. 2017. [en línea] [Consulta: 25 de noviembre de 2017]. Disponible en: <https://www.nga.gov/exhibitions/2014/degas-cassatt.html>

Ondas culturales. *Frida Kahlo: Autorretrato en la frontera entre México y EEUU* [en línea] 2015. [Consulta: 9 de octubre de 2017]. Disponible en: <https://ondasculturales.wordpress.com/2015/04/05/frida-kahlo-autorretrato-en-la-frontera-entre-mexico-y-eeuu/>

Picturing America Artwork, Essays, and Activities. *The Boating Party, 1893/1894*. [en línea] [Consulta: 18 de noviembre de 2017]. Disponible en: https://picturingamerica.neh.gov/downloads/pdfs/Resource_Guide_Chapters/PictAmer_Resource_Book_Chapter_14A.pdf

RAE. Diccionario de la lengua española [en línea], 2017. [Consulta: 30 de septiembre de 2017] Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=TYasYn8>

REYES SEPÚLVEDA, Sofía. *Frida Kahlo: La inquietante extrañeza femenina en un arte de ruinas*. Universidad de Chile [en línea]. Santiago, 2009. [consulta: 9 de octubre de 2017]. Disponible en: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2009/reyes_so/sources/reyes_so.pdf

RODRÍGUEZ, María. *Trabajo sobre “La columna rota” de Frida Kahlo*, [en línea], Taller de semiótica, Departamento de Letras-Facultad de Humanidades-UNMDP, 2009. [Consulta: 12 de octubre de 2017]. Disponible en: <https://tallerdesemiologica.wordpress.com/trabajos-2007/trabajo-sobre-%E2%80%99La-columna-rota%E2%80%9D-de-frida-kahlo-maria-rodriguez/>

RODRÍGUEZ, Anabel. *Artemisia Gentileschi. El Barroco más intenso* [en línea]. Extremadura, 2016. Consulta: 11 de noviembre de 2017. Disponible en: <http://elcorreoweb.es/aladar/artemisia-gentileschi-el-barroco-mas-intenso-FY1980403>

SÁNCHEZ AGUILAR, Dulce Alejandra. *Frida Kahlo: vida e impacto en la sociedad contemporánea*. [en línea] Author Stream. 2014. [Consulta: 8 de octubre de 2017]. Disponible en: <http://www.authorstream.com/Presentation/dulcebusey-2197012-frida-kahlo-su-obra-impacto-en-la-sociedad-contemporanea/>

SEBASTIÁN LOZANO, Jorge. *Conferencia Sofonisba Anguissola. Una mirada femenina en la corte*. Fundación Amigos del Museo del Prado, [en línea] 2013. [Consulta: 24 de octubre de 2017]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/sofonisba-anguissola-una-mirada-femenina-en-la/140a40ed-5f45-4764-b653-0110b848a5f3>

SÉVART, Olivia. *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos, Frida Kahlo*. Universidad Lumière Lyon [en línea]. 2016. [Consulta: 9 de octubre de 2017] Disponible en: http://cle.ens-lyon.fr/art-et-litterature-+/autorretrato-en-la-frontera-entre-mexico-y-estados-unidos-frida-kahlo-307723.kjsp?RH=CDL_ESP110000

SUÁREZ, Marta R. *Mujeres impresionistas (II): Mary Cassatt*. Compos Times, 2013. [en línea] [Consulta: 24 de noviembre de 2017]. Disponible en: <http://compostimes.com/2013/08/mujeres-impresionistas-ii-mary-cassatt/>

TALAMAS, Kelly, *Carta Vogue. Desvelamos las claves del enigma de la artista mexicana*. Revista Vogue [en línea] 2012. [Consulta 8 de octubre de 2017]. Disponible en: <http://www.vogue.mx/especiales/frida-kahlo/articulos/carta-vogue/1669>

TAMARA, Mercedes. *El Baño Mary Cassatt*. Pinturas impresionistas, modernistas y neoimpresionistas. [en línea] 2013. [Consulta: 18 de noviembre de 2017]. Disponible en: <https://pinturasimpresionistas.blogspot.com.es/2013/06/el-bano-mary-cassatt.html>

TAMARA, Mercedes. *Niños en la playa Mary Cassatt*. Pinturas impresionistas, modernistas y neoimpresionistas. [en línea] 2015. [Consulta: 20 de noviembre de 2017]. Disponible en: https://pinturasimpresionistas.blogspot.com.es/2015/03/ninos-en-la-playa-mary-cassatt_8.html

Triana. *Mary Cassatt: la pintora de niños y mujeres*. Trianarts, 2017. [en línea] [Consulta: 19 de noviembre de 2017]. Disponible en: <http://trianarts.com/mary-stevenson-cassatt-la-pintora-de-ninos-y-mujeres/#sthash.UNduoabH.EUZiNm1J.dpbs>