

Hace poco más de un siglo, las mujeres seguían estando excluidas de la formación reglada en el mundo de las Bellas Artes, y muchas de sus obras eran aún atribuidas a colegas masculinos, en un ejercicio de dolorosa ignominia que la historia está tratando de reparar. Este fue el caso de Michaelina Wautier, una pintora belga, hasta hace poco desconocida, a la que el Museo de Historia del Arte de Viena dedica una gran exposición. Junto a ella, reivindicamos la obra de Josefa de Óbidos, Mary Beale, Elisabetta Sirani, Élisabeth-Sophie Chéron y Anna Waser ALICIA VALLINA



Pintoras barrocas

MICHAELINA WAUTIER

La artista que encandiló al archiduque de Austria

ALBERTO DURERO recoge en su diario personal, durante su estancia en los Países Bajos en 1521, la presencia de mujeres artistas y de cómo una de ellas, Susana, hija del ilustrador y miniaturista flamenco Gerard Horenbout, había realizado una pequeña pintura en la que representaba a Cristo como Salvador y que él mismo había adquirido por un florín, precio que le sorprendió sobremanera porque era una cifra muy elevada para ser un trabajo realizado por una mujer. Por su parte, Lodovico Guicciardini, escritor y marchante florentino, en su obra *Descripción de los Países Bajos*, publicada en 1567, también habla de la existencia de mujeres artistas en la región, y destaca a Levina Teerlink, ilustradora de Brujas que trabajó en la corte de los Tudor; a Maria Bessemers, suegra de Pieter Brueghel el Viejo, o a Catharina van Hemessen, hija de pintor, por la que María de Hungría sentía gran admiración y de la que se conserva un autorretrato pintado sobre tabla de roble en la Galería Nacional de Londres, fechado en 1548, y realizado cuando la artista contaba solo veinte años.

Sin embargo, hasta hace apenas un siglo, las mujeres fueron excluidas del mundo de las Bellas Artes. Olvidadas, infravaloradas, subestimadas simple-

mente por su sexo, muchas de sus obras fueron atribuidas erróneamente a sus colegas masculinos, en un ejercicio de dolorosa ignominia que la historia está tratando de reparar. No se trata de vanagloriar sin mérito a mujeres que no merecieron el reconocimiento artístico, sino de darles, a las que sí destacaron, incluso por encima de sus contemporáneos varones, el lugar que les fue negado durante siglos. Así, el propio Giorgio Vasari, uno de los artistas más reconocidos de la Italia del Renacimiento, arquitecto del palacio florentino de los Uffizi y, para muchos, el primer historiador del arte en sentido moderno, ya afirmaba en su obra cumbre, publicada en 1550, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, que “si las mujeres son capaces de traer al mundo personas reales de una excelente forma, ¿quién se sorprendería de que, aquellas que lo desean, también sean capaces de crear personas pintadas?”. Sin duda la reflexión de Vasari se adelantó en más de cuatro siglos a lo que posteriormente cristalizaría en una especie de “revolución femenina” que hoy tiene como protagonista a Michaelina Wautier, una pintora de origen belga, hasta ahora absolutamente desconocida y de la que muchos aspectos de su vida siguen siendo un misterio.

La reconstrucción de su historia ha dado lugar a una extraordinaria exposición inaugurada recientemente en el Museo de Historia del Arte de Viena, comisariada por Gerlinde Gruber y Julien Domercq, y que cuenta con la colaboración de la Real Academia de Artes de Londres, institución que acogerá el año que viene la muestra.

UNA MUJER VALIENTE

De la artista nacida en Mons, localidad belga cercana a la frontera con Francia, al sudeste de Bruselas, en una fecha alrededor de 1614, destacó la amplia variedad temática que cultivó en sus obras, tales como retratos, bodegones, pintura de historia o mitológica, además de una brillante utilización de los pinceles y una gran habilidad para representar la anatomía masculina en un momento histórico en el que la mujer no podía acceder a la enseñanza del dibujo del desnudo a partir de modelos tomados del natural. Este es un hecho especialmente significativo, ya que, hasta ahora, no se concebía que una artista femenina pudiera representar el cuerpo masculino desnudo del magistral modo en que Michaelina Wautier lo hizo. De lo que no nos cabe ninguna duda es de que fue una mujer valiente que reivindicó su derecho a ejercer la profesión de pintora en medio de un mundo masculinizado que, en muchas ocasiones, le dio la espalda. Prueba de ello es que llegó a firmar dos de sus obras con la expresión latina *invenit et fecit*, es decir, “concebido y ejecutado”, alzando la voz frente a quienes pensaban que la mujer no tenía capacidad→

“Si las mujeres son capaces de traer al mundo personas reales (...), ¿quién se sorprendería de que sean capaces de crear personas pintadas?”, G. Vasari



creativa para desarrollar sus propias producciones y temas artísticos.

Katlijne van der Stighelen, profesora de Historia del Arte en la Universidad de Lovaina y la mayor especialista en la obra de Wautier, reconoce que aún queda un largo camino por recorrer para desvelar quién fue realmente esta artista. Su biografía, aún en construcción, ni siquiera se pone de acuerdo en su nombre. Parece ser que, nacida como Michelle –aunque aún no se ha localizado su partida de bautismo–, pronto adoptó el nombre latinizado de Michaelina con el que firmaba sus obras. Los datos que poseemos de esta singular creadora a veces son contradictorios, y buena parte de ellos surgen de las pinturas recogidas en el inventario de 1659 del archiduque de Austria y gobernador de los Países Bajos españoles, Leopoldo Guillermo. En este inventario, uno de los errores más evidentes es la autoría de la obra titulada *San Joaquín*, que

se atribuyó a una de sus hermanas, Magdalena, a raíz de un claro error del escribano, ya que esta última jamás ejerció como artista. Para deshacer el entuerto, una nota en el reverso, probablemente escrita por David Teniers el Joven, responsable de la colección de Leopoldo Guillermo en Bruselas, nombra a Michaelina Wautier como su autora. Aclarada la confusión, años después, y tras un estudio exhaustivo de la pintura, el análisis radiográfico confirmó que esta era originariamente de formato rectangular y que se había transformado en un óvalo durante la reorganización de la galería imperial bajo el reinado de Carlos VI, y no volvió a su estado primigenio hasta 1967.

Lo que parece claro es que, si el archiduque austriaco no hubiera incluido a Michaelina entre sus artistas predilectas, quizá su obra se hubiera perdido para siempre, aunque afortunadamente hoy en día la colección más importante de los trabajos de Wautier se con-

serva en el Museo de Historia del Arte de Viena, donde permanecen buena parte de los bienes culturales pertenecientes al archiduque y en el que se exhibe esta gran exposición.

A pesar de que en su familia no existía tradición artística previa, Michaelina y uno de sus hermanos mayores, Charles, nacido en 1609 y del que sí se tienen más referencias como pintor porque pertenecía al gremio de artistas localizados en Bruselas, se dedicaron al noble oficio de la pintura. La relación entre ambos debió de ser especialmente estrecha, y parece ser que este pudo convertirse en maestro y principal referente artístico de su hermana, aunque quizá Michaelina pudo también haber recibido lecciones de pintura en su juventud cuando vivió en Mons.

Sea como fuere, los dos hermanos se criaron en un ambiente culto, pues su familia estuvo relacionada con una de las más relevantes de la zona sur de los Países Bajos: los De Merodes. De hecho, su padre, Charles, que había estado casado anteriormente y tenía cinco hijos de su primer matrimonio, siempre estuvo muy bien relacionado –trabajó como paje en su juventud y tenía el título de señor–, aunque para algunos especialistas no resulta descabellado pensar también que hubie-

ra sido, con posterioridad, oficial del ejército en la zona de Flandes.

TRASLADO A BRUSELAS

Después del fallecimiento de sus dos progenitores, en 1617 el de su padre, y en junio de 1638 el de su madre, Charles y Michaelina se trasladaron a Bruselas, primero él, en una fecha alrededor de 1633 y, más tarde, Michaelina, hacia 1640. Quizá bajo el amparo de la rica familia De Merodes pudieron entrar en contacto con la aristocracia y la burguesía de la ciudad, y hasta con el mismísimo archiduque Leopoldo Guillermo. La historiografía menciona, con reparos, que tal vez los hermanos incluso pudieron viajar a Italia para empaparse de las obras de los grandes maestros de la Antigüedad clásica, a pesar de que esto sigue siendo una incógnita a desentrañar, porque los datos que se conocen no son, ni mucho menos, concluyentes. Sin embargo, merece la pena destacar el único dibujo que, hasta el momento, se conoce de la mano de Michaelina Wautier –está firmado por ella y se exhibe también en la exposición de Viena–, claramente de inspiración clásica, que podría representar el busto del bello héroe griego Ganimedes, hijo de Tros, rey de Troya.

En cualquier caso, los hermanos adquirieron una vivienda en Bruselas en 1668, según consta en los registros de la ciudad, muy cerca de la iglesia de la Chapelle, donde vivieron hasta el final de la vida de la artista, acaecida en 1689 –su hermano falleció en Bruselas en 1703, a la edad de noventa y cuatro años–. Parece ser que ninguno se casó ni tuvo descendencia, y que también pudieron compartir taller, a pesar de que Michaelina nunca perteneció al gremio de pintores de la ciudad. En ese momento histórico, las mujeres estaban sujetas a numerosas restricciones sociales y eran consideradas “seres de segunda clase”, por lo que las posibilidades de que regentaran un negocio o trabajaran por su cuenta en un taller eran prácticamente nulas. Por otro lado, si llegaban a desempeñar el oficio de la pintura, estaban predestinadas a representar solo ciertos géneros, como el de los bodegones de flores y frutas o los retratos, y siempre en formatos reducidos.

Quizá Michaelina se decantara por cultivar este género en sus comienzos, pues la primera obra de la artista de la que tenemos referencia es el retrato de Andrea Cantelmo, un general italiano al servicio de la Corona española durante la guerra de los Treinta Años y la de

Sucesión de Mantua y Monferrato. La composición, realizada en 1643, no se ha podido localizar aún, pero podemos hacernos una idea de cómo pudo ser a partir del grabado realizado por el flamenco Paulus Pontius. En esta obra se immortaliza al militar con mirada firme, vistiendo armadura y portando el bastón de mando sobre el fondo de una encarnizada batalla, y conserva, en su parte inferior, una inscripción en latín que indica que fue Michaelina Wautier quien llevó a cabo la obra original, un trabajo que se cree de gran formato, y que hace pensar que muchas de las composiciones de la artista no le fueron atribuidas. A esto se sumó la variada temática que cultivó, hasta entonces impensable para una mujer. Otra de las razones por la que se ignoró su autoría en muchas de sus composiciones fue la familiaridad con que trató en sus obras el desnudo masculino, quizá gracias a que pudo trabajar, de forma privada, con modelos empleados por su hermano Charles en el taller que ambos compartían en Bruselas, algo que analizaremos después en su obra más relevante, *El triunfo de Baco*.

Tal vez fuera su propio hermano quien le presentara a Cantelmo y le propusiera retratarle, pues no era habitual que una mujer de veintinueve años y en absoluto conocida en el→

De izquierda a derecha, **Los cinco sentidos (Gusto)**, **Los cinco sentidos (Oído)**, **Los cinco sentidos (Vista)** y **Los cinco sentidos (Tacto)**, los cuatro cuadros, 69,5 x 61 cm, Boston, Colección Rose-Marie y Eijk van Otterloo (fotos: © 2025 Boston, Museo de Bellas Artes). Página de apertura, **Dos niños haciendo pompas de jabón**, 1650-55, 90,5 x 121,3 cm, Museo de Arte de Seattle. Página 17, **Autorretrato**, 1650, 120 x 102 cm, colección particular. Todas las obras, por Michaelina Wautier, óleo sobre lienzo.



mundo artístico, inmortalizara a un general de éxito y un excelso humanista que, a buen seguro, contaría con otras opciones de mayor abolengo para pasar a la posteridad. Parece ser que Charles tenía muy buenas relaciones con miembros de la élite militar y cortesana de Bruselas, y que incluso llegó a realizar un retrato del archiduque Leopoldo Guillermo en una fecha alrededor de 1650, probablemente por encargo del propio mandatario, y también es posible que incluso hubiese posado para él. Lo que sabemos con certeza es que el archiduque no poseía obras de Charles en su inventario y sí de Michaelina, algo que denota un claro interés por la obra de la artista.

De hecho, el gusto por la pintura de Michaelina llegó hasta el maestro de baile al servicio del archiduque desde 1649, Adam-Pierre de la Grené, que también enseñó al príncipe de Dinamarca, quien, gran aficionado a la pintura, formó una importante colección. Grené registraba el nombre de los artistas a quienes compraba cuadros, gracias a lo cual tenemos constancia de que, en 1650, en sus registros, conservados en la Biblioteca Real de Bruselas, anotó que había adquirido a Michaelina tres obras: un retrato, por un precio de 24 florines, un cuadro por 15 y un tercero del que nada más sabemos, aunque algunos especialistas aventuran que pudo tratarse de su famoso *El triunfo de Baco*.

Lo que podemos afirmar sin lugar a dudas es que Michaelina Wautier fue mucho mejor artista que su hermano Charles, a pesar de obtener menos reconocimiento. Así lo atestiguan sus obras, de las que únicamente se conservan 35, de las cuales se han reunido 31 en esta exposición de Viena: 29 lienzos, un grabado y un dibujo.

EMBAJADOR DE FELIPE IV

De 1646 es su *Retrato de un comandante del ejército español*, firmado y fechado en el margen superior derecho y conservado en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica (Bruselas). En este cuadro, Wautier muestra su enorme habilidad para captar los rasgos esenciales del personaje, quien, según la mayor parte de las investigaciones, sería Antonio Pimentel de Prado, em→

JOSEFA DE ÓBIDOS

La pintora sevillana que triunfó en Portugal

A pesar de que Josefa de Óbidos mantiene para la historiografía del arte el apellido de la ciudad portuguesa donde falleció con apenas cincuenta y cuatro años y de la que era oriundo su progenitor, esta sevillana de nacimiento, acontecido en febrero de 1630, era hija de Baltasar Gómez Figueira, hombre de familia acomodada que puso rumbo a Sevilla para ingresar en la carrera militar. Fue en la capital hispalense donde conoció a quien terminaría por convertirse en su esposa, Catalina Camacho Cabrera, con quien tuvo siete hijos –parece que contrajeron matrimonio por el previo embarazo de la novia–, uno de los cuales fue nuestra protagonista. Baltasar no llegó a formarse como militar y sí como pintor, en un momento histórico donde proliferaban los grandes encargos para órdenes religiosas, conventos y monasterios bajo las pautas establecidas por la Contrarreforma. Quizá su padre pudo haber trabajado en el taller de Herrera el Viejo, aunque no hay datos fehacientes que lo corroboren. Lo que sí está claro es que este ejerció como padrino de Josefa en el bautizo que se celebró en la iglesia sevillana de San Vicente.

Sin embargo, y con apenas cuatro años, la suerte de nuestra protagonista va a cambiar por completo al ser encarcelado su padre en 1633 por no poder afrontar unas deudas y, a pesar de que logró salir en libertad gracias al aval de un rico comerciante portugués con quien mantenía una estrecha amistad, el matrimonio y varios de sus hijos se trasladaron

a Óbidos, donde su padre pudo continuar trabajando como pintor gracias a los numerosos encargos que tenía comprometidos. Parece ser que Josefa permaneció en Sevilla junto a su padrino, formándose como artista, y que fue allí donde, rodeada de pinceles y paletas, creció y desarrolló su enorme talento. Sin embargo, el destino que le esperaba a una mujer en pleno siglo XVII estaba muy alejado de la idea que la futura artista tenía para sí misma.

ADMIRACIÓN POR SANTA TERESA

Pronto tuvo que regresar con su familia a Óbidos para ingresar en el convento agustino de Santa Ana (Coímbra). Allí, a pesar de que nunca llegó a tomar los hábitos, desarrolló una gran admiración por la figura de santa Teresa de Jesús, animando a las religiosas de su congregación a tratar de alcanzar cierta autonomía económica con la venta de dulces y manualidades para evitar depender de la generosidad eclesiástica y de las limosnas de los fieles. Además, comenzó a cultivar el género de la pintura religiosa, momento en el que decidió abandonar el convento y dedicarse por completo al oficio de artista, absolutamente inusual para la época, por lo que tuvo que obtener el consentimiento paterno para llegar a ser considerada como una doncella emancipada, lo que suponía el poder hacer negocios y transacciones comerciales sin el consentimiento de un hombre, algo similar a un estado de viudedad, aunque Josefa nunca se casó ni tuvo descendencia.



Retrato de la princesa Isabel Luisa Josefa, atribuido a Josefa de Óbidos, h. 1680, óleo sobre lienzo, 46,5 x 33,8 cm, Lisboa, Museo Nacional de Carrozas.

buen parte de la producción pictórica de la artista.

Josefa de Óbidos destacó también en la producción de cuadros de flores y naturalezas muertas, perfectos ejemplos de su maestría en la representación de elementos cotidianos. Sin embargo, y a pesar de todo, su historia aún está plagada de incógnitas y solo son algunos quienes defienden que pudo viajar a Italia para formarse o que, incluso, hubiese podido trabajar para la corte portuguesa.

UNA ARTISTA DE FRONTERA

Sea como fuere, aún hoy algunas de sus obras permanecen ocultas, atribuidas a otros colegas varones o incluso, y por qué no, a su propio padre. Lo que sí es seguro es que Josefa continuó trabajando hasta su muerte, ocurrida el 22 de julio de 1684, dejando un legado pictórico de enorme valor y admirable ejemplo de una mujer creadora durante el barroco peninsular.

Con un estilo de clara influencia del naturalismo tenebrista, Josefa de Óbidos poseyó una singularidad propia, libre de encorsetados academicismos. Su condición de mujer artista en el siglo XVII fue excepcional, pues fue muy activa y respetada profesionalmente en un mundo dominado por hombres. Hoy se la considera una de las grandes pintoras del barroco portugués, con una obra que conjuga a la perfección la espiritualidad de la pintura española con la sensibilidad lusitana y un notable dominio técnico. Josefa de Óbidos fue una artista de frontera entre España y Portugal, entre lo místico y lo cotidiano, entre la devoción y la sensualidad pictórica. ■ Alicia Vallina

Parece ser que sus primeras composiciones las realizó para ser grabadas cuando estaba recluida como novicia en Coímbra, entre las que destacan una *Santa Catalina* y un *San José*, fechadas ambas en 1646. A ellas les siguieron el *Casamiento místico de santa Catalina* (Museo de Lisboa) y el *San Francisco y santa Clara adorando al niño* (Museo de Oporto), muy al gusto del barroco sevillano. Pintó también un *Pentecostés* destinado al altar de la Sé Nova de Coímbra, y destacó como miniaturista, aunque posteriormente abandonó esta actividad artística. De religiosidad profunda y sincera, sus composiciones, de colores cálidos y un delicado empleo de la

luz, describen atmósferas de equilibrada y serena meditación. Por ejemplo, en sus distintas versiones del tema del *Agnus Dei*, se aprecia una clara influencia zurbaranesca, especialmente en la obra custodiada en el Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa, de una sensibilidad conmovedora. De hecho, sus pinturas hagiográficas huyeron del dramatismo imperante en la época para centrarse en el gozo del mundo celestial y la felicidad que espera tras el encuentro con el Salvador. Esta concepción del arte, como ya hemos mencionado anteriormente, entronca de manera directa con el misticismo de la doctrina de santa Teresa de Jesús, cuyo pensamiento inundó

bajador del rey Felipe IV y caballero de la Orden de Santiago, que llegó a Flandes el mismo año en que fue retratado por Michaelina. Permaneció como gobernador de Nieuwpoort hasta 1651 y, posteriormente, fue nombrado embajador de Estocolmo. Terminó regresando a Amberes como asesor del ejército, ciudad en la que falleció en 1671.

El retrato (pp. 32-33) realizado por Wautier muestra a un hombre en posición de tres cuartos, de mirada confiada y fija en el exterior del lienzo, cabellos largos ondulados y delicado bigote, de tez sonrosada sobre la que incide la luz, lo que hace destacar la figura sobre el fondo oscuro. La indumentaria del retratado, atravesada por una banda carmesí, se compone de un jubón de cuero de color ocre sobre un cuello blanco bordado que se abrocha con dos borlas. Lo que sin duda es claro es la pertenencia del personaje al ejército español, ya que la banda carmesí que le atraviesa el pecho era símbolo inequívoco de que se trataba de un alto mando militar al servicio del rey de España. Sabemos que Charles Wautier pintó al mismo personaje, con un atuendo y una pose distinta, en una composición hoy perdida, pero que conocemos gracias a varios grabados donde consta la inscripción que confirma que el hermano de Michaelina realizó el original de la obra, y donde también se hace referencia al nombre del personaje: Antonio Pimentel.

PINTURA RELIGIOSA

En cuanto al género de la pintura religiosa, Wautier realizó, en 1649, *Los desposorios místicos de santa Catalina*, hoy custodiado en el seminario de la ciudad belga de Namur, también de gran formato. En esta composición, firmada en latín *Michaelina Wautier invenit et fecit 1649*, se muestra a la mártir cristiana de Alejandría ricamente ataviada como corresponde a su linaje —era hija del rey Costo—, atravesada por una rueda de radios fragmentados que se corresponde con el instrumento de su martirio, aunque finalmente fue decapitada. La dulzura de los rostros de los personajes, la vitalidad cromática de la composición y el tratamiento de las telas seducen al espectador y hablan de un absolu→

MARY BEALE

Una retratista profesional

El caso de la retratista inglesa Mary Beale es uno de los más relevantes de la historia de la pintura porque fue una de las pocas mujeres que tuvo un taller propio donde desarrollar su actividad, con una clientela prolífica, además de estar asistida en su labor por su propio esposo, quien no solo manejaba los asuntos económicos de la artista, sino que se encargaba de anotar los pedidos de material y de preparar sus lienzos y colores. Como no contaba con el apoyo de importantes mecenas pertenecientes al mundo de la alta burguesía o de la nobleza, creó su propio circuito artístico, trabajó por cuenta propia y desarrolló un rentable engranaje profesional, impensable hasta entonces para una mujer en pleno siglo XVII. De este modo, su tenacidad, talento y constancia la convirtieron en un referente de la pintura femenina inglesa y abrió el oficio a varias generaciones posteriores de mujeres artistas.

PINTAR PARA PALIAR LA SOLEDAD

Nacida como Mary Cradock en 1633 en Barrow, una pequeña localidad del condado de Suffolk, aprendió a amar la pintura gracias a su padre John, un clérigo rural, culto e inteligente, que le proporcionó el acceso a materiales en un momento en que las mujeres no podían recibir una formación académica reglada en ningún campo artístico. Tras el fallecimiento de su madre, cuando apenas contaba diez años, decidió volcarse de lleno en el arte de la pintura para paliar su enorme soledad y comenzó a entrar en contacto con un grupo de pintores locales gracias a las influencias de su padre, de quienes comenzó a aprender el oficio con enorme destreza y voluntad.

En 1651 contrajo matrimonio con Charles Beale, aficionado a la pintura, de quien adoptó su apellido y con quien formó un magnífico tándem, pues apoyó incondicionalmente la carrera de su esposa y se convirtió en una especie de asistente personal. De hecho, gracias a los detallados cuadernos que se conservan de todas sus anotaciones, podemos conocer el sistema de trabajo que empleaba Mary, así como los materiales que adquiría para la elaboración de sus cuidadas composiciones.

Poco a poco, la reputación de la artista fue en aumento, y el matrimonio se trasladó a Londres, donde Mary entró en contacto con el artista de origen alemán Peter Lely, que sería nombrado pintor de cámara del rey Carlos II en 1661. Parece ser que copiaba en su taller muchos de sus retratos, siendo considerada por Lely como una de sus más aventajadas pupilas. De este artista aprendió la caracterización psicológica de los retratados y el tratamiento elegante de los ropajes, y consiguió labrarse una importante clientela que se convertiría en la base de su éxito. Incluso maestro y alumna llegaron a trabajar juntos en la creación de un retrato para el rey, fechado en 1675. El pintor alemán también inmortalizaría al segundo de los hijos de Mary, Bartholomew.

Pero Beale no solo destacó por ser una excelente pintora, sino que también dejó constancia de sus reflexiones sobre el arte en algunos escritos, lo que la convierte en una auténtica pionera en Inglaterra. A pesar de que no había en su tiempo sitio para la mujer en este campo intelectual, Mary llegó a firmar, en 1663, el



Autorretrato como pastora con su hijo Carlos, por Mary Beale, h. 1664-68, óleo sobre lienzo, 53,3 x 45,7 cm, Inglaterra, colección particular.

manuscrito titulado *Observations (Observaciones)* sobre la técnica y materiales que empleaba para pintar albaricoques, así como un ensayo en prosa, *Discourse on friendship (Discurso sobre la amistad)*, en el que realizó un análisis detallado sobre este tema.

CINCO LIBRAS POR BUSTO

Avanzada la década de 1670, Beale alcanzó el éxito definitivo. Estableció su taller en Londres y se rodeó de grandes personalidades de la época que ansiaban ser retratadas por ella. Su esposo Charles y sus hijos —tenemos constancia de la existencia de dos de ellos, Charles y Bartholomew— le ayudaron en el taller, completando algunas de sus composiciones —especialmente cortinajes o elementos secundarios—, en las que destacaba la calidez y el naturalismo de los retratados, lejos del artificio

cortesano de la retratística oficial inglesa. Se dice que cobraba unas cinco libras por realizar pinturas de busto y el doble de precio por ampliarlas hasta la mitad del cuerpo, y que destinaba buena parte de sus ingresos a obras de caridad y a organizar encuentros y reuniones para sus clientes.

A finales de la década de 1680, la demanda de retratos y la popularidad de su estilo decayó y con ella el ritmo de los encargos que recibía. Fue entonces cuando tuvo que buscarse fuentes alternativas de ingresos, por lo que acogió a varias estudiantes femeninas en su taller que, años más tarde, se convertirían en destacadas pintoras, como el caso de Sarah Curtis o Keaty Trioche.

Por otro lado, y para abaratar costes, se vio obligada a emplear materiales más económicos en sus trabajos, así como a cultivar técni-

cas menos costosas como la acuarela o el pastel, e incluso a reducir el número de sesiones empleadas para realizar los retratos, rompiendo poco a poco con la pose clásica para desarrollar obras con sus modelos de costado, alejados del oficialismo restrictivo de la época. Durante sus últimos años continuó pintando hasta que le llegó la muerte, el 8 de octubre de 1699. Sin embargo, y a pesar de que su trabajo fue eclipsado por una historiografía dominada por artistas masculinos, el interés por su obra resurgió en el siglo pasado gracias a la recuperación de biografías femeninas en todos los campos del saber. De hecho, Mary Beale es hoy considerada una figura central en el arte del retrato inglés, y su influencia puede rastrearse en pintoras posteriores como Mary Moser, Sarah Biffin o Angelica Kauffmann. Hoy en día sus obras se encuentran en algunas de las más importantes colecciones del mundo, entre las que destaca la Galería Nacional de Retratos de Londres, que conserva un autorretrato suyo fechado, aproximadamente, en 1665, donde se representa a sí misma como pintora en su estudio, además de un retrato de su esposo Charles. El Museo Moisés Hall también custodia un autorretrato de Beale realizado en 1675, de carnaciones blanquecinas y rica indumentaria, además de una pintura de su factura que representa al joven dios Baco, fechada en 1660. En definitiva, la vida de Mary Beale fue un claro testimonio de rigurosa profesionalidad, talento y creatividad, que supo hacerse un hueco gracias a su trabajo como artista, en una época que no ofrecía ninguna posibilidad a las mujeres fuera del ámbito doméstico. ■ A. V.

to dominio de la técnica de la pintura que se asemeja a las composiciones del propio Rubens o de Anton van Dyck, de quien se conserva una obra del mismo tema y dimensiones muy similares en el Museo del Prado, firmada casi treinta años antes.

Por su parte, su pintura *San Joaquín leyendo* (1650), de la colección del Museo de Historia del Arte de Viena –se encuentra recogida en el inventario de Leopoldo Guillermo–, muestra a un hombre entrado en años, de rostro sereno, marcadas arrugas y barba prominente que se encuentra concentrado en la lectura de un libro abierto que sostiene en su mano derecha. De nuevo, la captación psicológica del retratado es evidente, así como la incidencia de la luz sobre las páginas del libro, que destaca sobre el fondo neutro oscuro, en una clara alusión a la pintura del gran Caravaggio.

En el caso de su obra *San José*, también en el inventario del archiduque, está representado por la artista sobre un fondo neutro, de medio lado y solo hasta la parte baja del pecho, con varias túnicas superpuestas, la mirada entornada hacia la izquierda del espectador, el cabello ligeramente revuelto y ondulado y una frondosa y cana barba. El santo porta entre sus manos un hermoso ramo de lirios, símbolo de pureza, inocencia y virginidad, en clara alusión a la naturaleza de su esposa, la virgen María, y del casto matrimonio entre ambos. Se trata de un trabajo delicado e intimista, lleno de energía y elegancia, donde Michaelina explora los efectos de las sombras y las luces y el impacto del paso del tiempo en el rostro del retratado.

De 1655 son sus *Santa Inés* y *Santa Dorotea* del Real Museo de Bellas Artes de Amberes, en las que Wautier vuelve a demostrar su destreza en el tratamiento cromático y textil y en la enorme profundidad psicológica de las retratadas, cargada de sensibilidad y ciertas dosis de melancolía. Poseen gestos y expresiones naturales y descubrimos su santidad por los elementos que las acompañan: un cordero, en el caso de la joven de cabellos rubios, santa Dorotea, que alude al sacrificio de Cristo en la cruz, y la palma, en el caso del otro personaje femenino, que simboliza el martirio y la vida eterna,



De arriba abajo, **Guirnalda de flores con mariposa**, 1652, óleo sobre tabla, 41,1 x 57,4 cm, Bolduque (Países Bajos), Museo Het Noordbrabants (foto: Peter Cox), y **El triunfo de Baco**, 1655-59, óleo sobre lienzo, 271 x 355 cm, Museo de Historia del Arte de Viena, ambas obras, por Michaelina Wautier (© KHM-Museumsverband).

atributos típicos de santa Inés. A santa Dorotea se la suele representar con manzanas y rosas, pues, en el arte sacro, las flores y las frutas son símbolo de pureza y virginidad. Las manzanas, por su parte, son signos aquí de la abundancia del Paraíso, al que santa Dorotea estaba convencida de que iba a acceder tras su muerte. Michaelina era una gran especialista en la realización de frutas y flores, y esto se aprecia excepcionalmente en este trabajo, cargado de detallismo colorista.

También de temática religiosa destaca *San Juan evangelista*, realizado por Wautier hacia 1655 y custodiado en una colección privada. En esta obra toma como modelo a un hombre real de cuello vigoroso y largos cabellos dorados que forman gruesos tirabuzones que caen sobre sus hombros. De piel blanquecina, foco lumínico de la composición, y mirada implorante hacia lo alto, el santo viste túnica y paño de pliegues marcados, y porta entre sus manos un cáliz dorado a modo de generosa ofrenda.

Por su parte, *La educación de la virgen*, fechada y firmada en 1656 sobre la columna que acompaña como fondo a las tres figuras principales, y que hoy pertenece a una colección privada, muestra una escena de acentuado claroscuro y delicada ternura, en la que una dulce niña María, que sostiene entre sus manos un libro abierto, contempla de reojo a su madre, santa Ana, de rostro ya entrado en años, mientras esta la rodea con delicadeza. Tras ellas, san Joaquín, con una poblada barba y manos robustas, eleva su mirada al cielo en señal de gratitud –quizá por haberle dado una hija cuando ya no la esperaban por la avanzada edad de su esposa– sobre un fondo oscuro en el que se vislumbra parcialmente una arquitectura de columna sobre una base elevada. La conexión existente entre los tres personajes es indudable gracias al trabajado juego de miradas, gestos y posiciones de todos ellos. La influencia de Caravaggio se muestra aquí de modo notable en los acentuados claroscuros y en el natu-

ralismo de las figuras, incidiendo la autora en la diferencia de edad entre la joven María y su madre, de marcadas arrugas y rostro anciano. Pero ¿y si no solamente fuera esta una composición religiosa al uso sino un modo de enfatizar, por parte de la propia artista, la importancia de la educación femenina en un momento histórico en que esta se le negaba a la mujer?

Otra de sus composiciones más destacadas es *Dos niños haciendo pompas de jabón* (pp. 14-15), fechada entre 1650 y 1655 y conservada en el Museo de Arte de Seattle, en la que Michaelina aborda con enorme maestría el tema alegórico de la fugacidad de la vida y de su naturaleza efímera, simbolizada en la pompa de jabón y en la vela apagada, algunos de los elementos más relevantes del género de *vanitas*. Los rostros de los personajes infantiles, así como los distintos elementos que conforman la composición, están ejecutados con una magistral técnica de clara influencia caravaggesca, especialmente en el tratamiento del personaje infantil que permanece sentado.

NIÑOS Y JÓVENES

Las representaciones de niños o jóvenes también son frecuentes en algunos de los trabajos que se conservan de Wautier. Entre ellos destaca la serie de *Los cinco sentidos* (pp. 18-19), actualmente en la Colección Rose-Marie y Eijk van Otterloo, compuesta por cinco obras que representan, de modo poco convencional, humorístico y muy sensitivo, a cinco niños personificando los sentidos del ser humano: *Vista*, *Oído*, *Gusto*, *Olfato* y *Tacto*. De la serie completa, desaparecida durante un largo periodo de tiempo, solo se conocía la pintura dedicada al oído porque había aparecido en el catálogo de una subasta parisina en 1975. Sin embargo, y tras la primera gran exposición monográfica dedicada a la artista que tuvo lugar en Amberes en 2018, el interés por Wautier creció enormemente y la serie reapareció en el mercado en 2019, cuando fue adquirida→



por sus actuales propietarios, y que se muestra completa por primera vez en Europa en esta exposición.

El tema de los cinco sentidos fue ciertamente popular durante el siglo XVII. Los artistas trataron de mirar el mundo de una forma nueva, de percibir con ellos todo lo que rodeaba al ser humano, tratando de explicarlo a través de sus pinceles. El pensamiento científico se preguntaba si era cierto lo que podíamos ver a través de las percepciones o si estas trataban de engañar a nuestra mente. De este modo, autores como Rubens o Brueghel desarrollaron series alegóricas sobre el tema. Especialmente relevante es la conservada en el Museo del Prado, firmada por ambos y fechada entre 1617 y 1618, quizá encargada por los gobernadores de los Países Bajos, los archiduques Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, y Alberto de Austria. Tampoco podemos olvidar la composición realizada sobre este tema por el artista de Amberes Theodoor Rombouts, conservada en el Museo de Bellas Artes de Gante (MSK), firmada en 1632 y encargada al artista por su mecenas, el obispo Antoon Triest.

Pero volvamos a Michaelina Wautier y a su obra dedicada a la vista, en la que representa a un joven de medio cuerpo, girado a la derecha del espectador, de cabellos castaños y frondosa túnica de color ocre que sostiene sus anteojos en la mano derecha mientras se detiene a observar con atención la palma de la izquierda. Por su parte, la centrada en el sentido del gusto también muestra la figura de un muchacho, esta vez de medio cuerpo girado a la izquierda del espectador y con una mirada pícaro, casi de reojo, hacia el exterior del cuadro. El personaje sostiene en su mano derecha lo que parece una rebanada de pan que muerde con delicadeza en un gesto casi culpable, como si todos nosotros fuéramos testigos improvisados de una acción que sin duda juzgaremos. En la dedicada al oído, firmada en la parte superior y fechada en 1650, el personaje representado, también de medio cuerpo, sedente, y ligeramente ladeado hacia la izquierda del espectador, desliza su mirada hacia la misma parte del lienzo mientras toca con dulzura una flauta que sostiene con ambas manos. Lo→

ELISABETTA SIRANI

Autora de heroínas fuertes y luchadoras

Como muchas de sus compañeras, Elisabetta Sirani (Bologna, 1638-65), una de las pintoras más conocidas del barroco italiano, se formó con su padre, Giovanni Andrea Sirani, el colaborador más importante del gran Guido Reni. Con solo diecinueve años se hizo cargo del taller paterno para mantener a su familia, al quedar inválido su progenitor por la gota. Junto a ella trabajaban sus hermanas Barbara y Anna Maria y doce discípulas, entre ellas, Ginevra Cantofoli y Veronica Franchi, que se dedicarían posteriormente a ejercer el oficio de pintoras, por lo que se podría llegar a decir que Elisabetta Sirani creó y dirigió la primera escuela de pintura en Italia para mujeres fuera de un convento.

Es importante destacar también que, a diferencia de la mayoría de sus colegas, Sirani representó a sus heroínas como mujeres luchadoras, fuertes y virtuosas, despojadas de erotismo, algo frecuente en la pintura de historia de la época. Es decir, como mujeres excepcionales que transgredían las convenciones y demostraban su fuerza, dignidad, inteligencia y valentía, especialmente cuando se enfrentaban al desprecio o las ofensas masculinas. Entre estas *femmes fortes* a las que Elisabetta representó, podemos destacar su *Porcia hiriéndose el muslo* (1664); la heroína bíblica hebrea Judith, que mató al enemigo Holofernes, y otras clásicas como Timoclea, que empujó a su violador a un pozo y lo apedreó hasta matarlo. En este sentido, su obra es comparable a las imágenes de mujeres poderosas y activas de la pintora Artemisia Gentileschi, si bien la artista boloñesa también

ofrece otra lectura de algunas antiheroínas como Dalila, Cleopatra, Circe e Iole, destacando sus virtudes en lugar de sus vicios. Aunque su prematura muerte limitaría su carrera artística a apenas una década, Sirani dejó una vasta producción de alrededor de doscientos lienzos –lo que da una media de veinte lienzos al año–, de los que se conservan ciento treinta, quince grabados e innumerables dibujos y bocetos a tinta.

EN DEFENSA DE SU AUTORÍA

La artista tuvo que hacer demostraciones públicas en respuesta a quienes cuestionaban la autoría de sus grandes lienzos en los que representó a mujeres fuertes de la Biblia, como si esos cuadros fuesen demasiado buenos para estar hechos por una mujer, y también tuvo que justificar la gran cantidad de obras que realizaba y terminaba con tanta rapidez, algo que simplemente se debió, dadas sus circunstancias, a la necesidad de mantener con su trabajo a su familia. En cualquier caso, por las cartas y archivos conservados se sabe que despertaba admiración entre sus coetáneos y que importantes personajes visitaron su casa y taller, como la condesa de Brunswick, el cardenal Leopoldo de Médici –uno de sus mayores mecenas– y el conde Carlo Cesare Malvasia, canónigo de la catedral de San Pedro de Bologna, crítico de arte y coleccionista, quien incluyó la biografía de Sirani en su magna obra sobre los artistas boloñeses más importantes, *Felsina pittrice, vita de' pittori bolognesi* (1678). En ella, Malvasia afirma que las obras de Sirani, especialmente las Vírgenes con el Niño,



Autorretrato como alegoría de la pintura, por Elisabetta Sirani 1658, óleo sobre lienzo, s/m, Moscú, Museo Pushkin.

Tolomelli, fue detenida y juzgada, si bien no se pudo probar su culpabilidad, aunque sí sería desterrada de Bologna por la presión popular. Las actas del juicio fueron publicadas por Antonio Manaresi, uno de los biógrafos de Elisabetta Sirani, y, años más tarde, Lucia obtuvo el perdón de la familia Sirani y se revocó su destierro.

Las gentes de Bologna dieron a su “heroína pintora” un funeral digno de un gran artista, para el que se construyó un catafalco con una escultura a tamaño natural de Elisabetta, y a su entierro acudieron cientos de boloñeses. La artista fue inhumada en la capilla de Saulo Guidotti, padrino de la artista, en la basílica de San Domenico, junto a la tumba de Guido Reni, el otro gran “héroe cultural” de Bologna, y también se publicó un libro compuesto por ochenta poemas dedicados a la figura de la pintora y su obra escritos por distintos autores.

ESTILO PICTÓRICO “MASCULINO”

Según coetáneos suyos como Malvasia, Elisabetta triunfó porque sus obras poseían un estilo pictórico “masculino”, y su manera de pintar era “viril y grandiosa”, algo en lo que redundaba Bonaventura Bisi en una carta de 1658 dirigida al príncipe Leopoldo de Médici, en la que decía que “pintaba como un hombre, con mucha audacia e inventiva”. Sirani fue, así, una de las primeras artistas reconocidas públicamente por sus colegas y críticos como una “virtuosa”, poseedora de un genio artístico y una inventiva que normalmente se consideraban fuera del alcance de las mujeres. De hecho, tendrían que pasar siglos para que su trabajo fuese admirado simplemente como el de una mujer que era una excelente pintora. ■ Ángela Sanz Coca

son expresiones íntimas llenas de emociones humanas que se manifiestan en gestos afectuosos y miradas cálidas, y que sus numerosas y variadas *madonnas* eran “las más bellas que se habían visto desde las del gran Guido”. Se ha hablado mucho de la huella de Guido Reni en la obra de Sirani, pero nunca fue indudablemente su discípula, porque era una niña de cuatro años cuando murió el pintor. Elisabetta Sirani destacó también como dibujante, tanto por la facilidad de su trazo como por su originalidad, al punto de que, como afirma Manuela Mena en su *Catálogo de dibujos italianos del siglo XVII* (1983), “los dibujos de la artista boloñesa a aguada, realizados a punta de pincel, con absoluto virtuosismo en la captación de la forma y en los contrastes lumínicos, son imposibles de confundir con los de cualquiera de los artistas contemporáneos”.

Se sabe también por Malvasia que su primer gran encargo fue *El bautismo de Cristo* (1658), un lienzo para la iglesia de la cartuja de Bologna, y por el diario de trabajo de la propia artista, *Nota de las pinturas realizadas por mí, Elisabetta Sirani* (1655-65), publicado posteriormente por Malvasia en su *Felsina Pittrice*, se conocen también sus numerosos mecenas y la variedad y amplitud de su producción artística. En este diario, Elisabetta documentó en detalle cada uno de sus encargos, además de describir su temática y su conceptualización e interpretación, y consignar para quién era la obra. Elisabetta Sirani falleció repentinamente con solo veintisiete años, aparentemente a causa de una peritonitis. Su padre pidió un examen *post mortem*, que fue realizado por varios médicos, algunos de los cuales vieron claros indicios de envenenamiento, y una criada, Lucia

más llamativo de su indumentaria es que porta una boina rojiza con plumas y que, anudado al cuello, lleva un pañuelo de tono azul verdoso.

Es curioso cómo la obra que hace referencia al sentido del tacto emplea, como personaje principal, a un joven sentado frente a una mesa de madera que muestra un gesto de desagrado al contemplar cómo el dedo índice de su mano derecha ha recibido un corte, del que manan abundantes gotas de sangre, al tratar de desbastar, con un cuchillo, un palo de madera, ambos situados sobre una mesa. Por su parte, el último de los sentidos, el olfato, es representado por un niño de mirada triste y penetrante, clavada frontalmente en el espectador, que sostiene en su mano izquierda un huevo podrido mientras con la derecha se tapa la nariz, indicando el desagradable hedor que emana del alimento. El joven, tocado con un sombrero de color marrón oscuro, viste una túnica parda abrochada hasta el cuello. La composición es tan real que casi podemos sentir el olor insoportable del huevo descompuesto, pues el muchacho está tan cerca del espectador que da la sensación de que podemos tocarlo. Nos introducimos, sin quererlo, en el espacio de la propia pintura porque ¿quizá Wautier quiso que así fuera?

Es interesante destacar cómo en toda la serie, Michaelina personifica cada sentido en un joven muchacho que sitúa en medio de la composición, siempre de medio cuerpo y sobre un fondo neutro, sin prácticamente ningún elemento decorativo. Además, y a excepción de la obra dedicada al sentido de la vista, la artista denota un interesante tratamiento de la luz, que suele incidir en las pieles blanquecinas y delicadas de los retratados, así como en los cuellos de sus camisas, que no pretende ocultar tras los densos y pesados ropajes.

ORGULLOSA DE SU OFICIO

Por otra parte, una de sus obras más destacadas, no solo por su calidad técnica, sino por el valor intrínseco de su representación, es su *Autorretrato* (p. 17), fechado en 1650 y que hoy se encuentra en una colección privada. Realizado con una clara intención reivindicativa, Wautier se presenta ante



La educación de la Virgen, por Michaelina Wautier, 1656, óleo sobre lienzo, 144,7 x 119,4 cm, La Haya, colección particular (cortesía: Fundación del Museo Hoogsteder).

el espectador como una mujer orgullosa de su oficio como pintora. Sentada con cierta rigidez frente a su caballete, y con la paleta y los pinceles en las manos, la autora quiere subrayar la relevancia de su trabajo, fruto de la creatividad, del pensamiento y de una habilidad técnica que sin duda poseía. Cabe destacar cómo la artista introduce en la composición la presencia de un reloj, apoyado en la parte inferior del caballete, quizá haciendo referencia a que su trabajo perduraría en el tiempo. Esta obra nos recuerda al autorretrato realizado por la italiana Sofonisba Anguissola más de un siglo antes y conservado en el castillo polaco de Lancut, y también al de Artemisa Gentileschi como alegoría de la pintura, del palacio de Buckingham (Londres), realizado apenas diez años antes que el de Michaelina. En el primer caso, la artista se muestra al es-

pectador deteniendo directamente su mirada sobre él, fuera del lienzo, en una clara muestra de reafirmación de su oficio como pintora. Así, con sus pinceles en la mano y frente a la paleta de colores, realiza una obra de carácter religioso cuyos protagonistas son la Virgen María y su hijo, ambos en actitud cariñosa y condescendiente. Por su parte, en el autorretrato de Gentileschi, la pintora se representa a sí misma en una posición menos rígida y más distendida que la adoptada por Wautier en su obra, como una personificación de las Artes, una clara alegoría de la importancia del oficio en un tiempo en que este se negaba a las mujeres como sujetos independientes en materia artística y creativa. Ambas composiciones dan buena muestra de que Michaelina Wautier pudo conocer la obra de sus predecesoras en el arte de la pintura y que la influencia de→

ÉLISABETH-SOPHIE CHÉRON

Una mujer de muchos saberes

Nacida en París el 3 de octubre de 1648, Élisabeth-Sophie Chéron es una de esas personas que sobresalen por aunar distintos talentos y saberes: literatura, poesía, música –tocaba varios instrumentos de cuerda–, pintura, grabado o traducción –de textos clásicos y bíblicos–. Fue además una de las pocas mujeres de su tiempo en ser nombrada miembro de dos Academias: de la de Ricovrati, en Padua, en 1699, con el nombre de Erato, y previamente, en 1672, tras presentar su *Autorretrato* como obra de ingreso y apadrinada por el pintor Charles Le Brun, de la Real Academia de Pintura y Escultura de Francia, formando parte del primer grupo de cuatro mujeres admitidas en esta distinguida institución.

En su autorretrato de 1672 –junto a estas líneas–, la pintora se representa de medio cuerpo, sosteniendo en sus manos una hoja de papel en la que se adivinan los primeros trazos de una nueva obra. Para poder dedicarse al arte y ver cumplida su pasión, Élisabeth renunció a tener hijos, por lo que fue criticada y equiparada a una de esas mujeres de las que Molière se reía en su comedia *Las ridículas damas cursis*. Y es que, como afirma Ángeles Caso en su libro *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*, “se había puesto de moda en determinados círculos burlarse de las mujeres que, en pleno *Grand Siècle* de la cultura francesa, hicieron un enorme esfuerzo por dedicarse a estudiar y demostrar públicamente su capacidad, a pesar de todos los intentos por acallarlas”.

TODAS LAS TÉCNICAS DE LA PINTURA

De padre calvinista y madre católica, Élisabeth-Sophie optó finalmente por esta última fe tras pasar un año en un convento. Se formó como pintora de miniaturas al pastel –consideradas las mejores de su época– y de esmaltes en el taller de su padre, el pintor, poeta y músico Henri Chéron. Nuestra artista, al igual que muchos

de sus colegas, se dedicó sobre todo al retrato, porque era el género con el que más probablemente se podía alcanzar éxito y buenos ingresos económicos, y con apenas veintidós años pintó a Hardouin de Beaumont de Péréfixe, arzobispo de París y preceptor del joven Luis XIV. Consolidada su reputación como retratista, Chéron recibió numerosos encargos, sobre todo, de mujeres que se distinguían por su servicio a las musas, como las escritoras Anne Dacier y Madeleine de Scudéry, y la filósofa Antoinette Deshoulières, pero también de personajes tan diversos como la mística francesa Madame Guyon, el teólogo jansenista Pierre

Nicole, el rey Casimiro de Polonia, la princesa de Mónaco o el joven duque de Sully. Su obra, hoy en su mayor parte perdida, incluyó también pintura costumbrista y de paisaje, así como de temas bíblicos y de historia. Además, destacó por su dominio del dibujo y el grabado, y fue una consumada talladora de gemas. Aunque se conservan muy pocos cuadros de Élisabeth-Sophie Chéron, gracias a los grabados reunidos en el Gabinete de Estampas de París, al contemplarlos hoy en día, pocas dudas quedan de que estamos ante una artista con una vida marcada por el esfuerzo y coronada por el éxito. ■ Á. S. C.



Autorretrato, por Élisabeth-Sophie Chéron, 1672, óleo sobre lienzo, 88 x 73 cm, París, Museo del Louvre, Colección Museo de Historia.

todas ellas se mantuvo muy viva a lo largo de su carrera.

De exquisita factura es también el retrato realizado por la artista a Martino Martini (p. 31), fechado en 1654 y conservado en la Colección Klesch (Londres). Lo curioso de esta obra es que en su tiempo era realmente extraño que personajes de especial rango o linaje fueran retratados por mujeres. Pues bien, el jesuita italiano Martini fue uno de los cartógrafos más relevantes de su época, ya que realizó el primer atlas impreso de China, que dedicó al archiduque Leopoldo Guillermo. Quizá durante una posible estancia del erudito y misionero en la corte del mandatario austriaco pudo coincidir con Michaelina, quien lo captó con exquisita e intuitiva agudeza, vistiendo el traje de corte del país asiático. De nuevo en este trabajo, Wautier sigue las pautas establecidas en muchas de sus anteriores composiciones en el género del retrato, ya que representa a Martini sobre un fondo neutro, de medio cuerpo y girado hacia la derecha del espectador, con una profusa barba que le llega hasta el pecho y la mirada perdida, tocado con un gorro oriental de color carmesí y cubierto por pesadas telas de tonalidades nacaradas y azules. Esta obra se subastó en Zúrich en 2017, donde pasó de un precio estimado de unos 82.000 euros a venderse por un importe muy superior, casi 470.000 euros. Solo unos meses después, la Colección Klesch londinense la adquirió por un millón de euros.

NATURALEZAS MUERTAS

Nuestra protagonista también destacó en el género del bodegón y las naturalezas muertas, siendo especialmente significativa *Guirnalda de flores con mariposa* (1652) (pp. 24-25) que se exhibe en el Museo Het Noordbrabants de Bolduque como préstamo a largo plazo de una colección privada de Connecticut, Estados Unidos. Esta composición, de un detalle y precisión exquisitos, destaca especialmente por la presencia de un ramo de flores en primer término al que acompaña una mariposa, además de por su pincelada firme y el empleo de variedades cromáticas de gran riqueza compositiva. En los extremos laterales de la obra se

ANNA WASER

De niña prodigio, a la frustración y la locura

El autorretrato que ilustra este texto fue realizado por Anna Waser (Zúrich, 1678-1714) cuando era aún una niña, aunque ya se representa a sí misma segura y satisfecha de haber tomado la decisión de ser pintora. Sus padres, Johann Rudolf y Esther Müllery Waser, alentaron su talento artístico y la enviaron a estudiar con el pintor local Johannes Sulzer, a quien Waser retrató en este cuadro, en el lienzo que está pintando sobre el caballete. Recibió también una amplia educación humanística y estudió latín, francés, italiano y matemáticas. Con catorce años se trasladó a Berna para seguir formándose con el miniaturista y pintor de historia Joseph Werner, uno de los más destacados de Suiza, en cuyo “taller de aprendizaje para pintar”, como se denominaba, era la única mujer. Cuatro años después regresa a su ciudad natal e inicia su carrera profesional como retratista. Alcanza cierto éxito y recibe encargos de retratos de un amplio círculo social, tanto de su ciudad como de otros lugares donde la joven se había dado a conocer, llegando a contar entre sus clientes a las cortes principescas de Stuttgart y Baden-Durlach. Además, con solo veintiún años, el conde y mecenas Wilhelm Moritz von Solms la nombró pintora de la corte de su castillo de Braunfels, en Hesse, y mantuvo correspondencia –de la que se conservan algunas cartas– con otros pintores y figuras conocidas del mundo del arte de la época. Pero en 1702, justo cuando iba a ir a París y Alemania para llevar a cabo varios encargos, la carrera de esta joven artista se vio truncada al tener que regresar a Zúrich para hacerse cargo de su madre enferma y de su padre, porque su hermano, Johann Rudolf, había decidido



Autorretrato a los doce años, por Anna Waser, 1691, óleo sobre lienzo, 83 x 68 cm, Museo de Arte de Zúrich.

viajar como capellán militar a los Países Bajos. A partir de entonces, solo pudo realizar de vez en cuando retratos de pequeño formato, grabados y miniaturas con escenas pastoriles, facetas por las que sería más conocida. En 1708, tras el fallecimiento de sus padres, decide relanzar su carrera artística y envía a un grabador alemán varias obras junto con su biografía con la idea de tener una reunión, que desgraciadamente no se celebra porque el hombre fallece poco antes. Una tragedia que Waser no pudo superar al ver que de nuevo el destino le cerraba las puertas a lo que más había deseado durante toda su vida: tener una carrera como pintora. Poco después pierde la razón y, a consecuencia de una caída, fallece con treinta y seis años y totalmente olvidada como artista. **Á. S. C.**



Retrato de Martino Martini, por Michaelina Wautier, 1654, óleo sobre lienzo, 69,5 x 59 cm, Londres, Colección Klesch.

aprecian dos cráneos de bueyes, prácticamente imperceptibles para el espectador, que se relacionan simbólicamente con la vanidad, y para los que quizá, según los expertos, pudo inspirarse en los relieves del *Ara Pacis* de Roma.

Como ya hemos mencionado, podría ser mucho aventurar pensar que Michaelina viajara a Italia, pero lo que sí es seguro es la influencia que el arte clásico ejerció en buena parte de sus trabajos, posiblemente a través del conocimiento y copia de grabados de la Antigüedad. Wautier también pudo inspirarse para la realización de este tipo de composiciones en las obras de su contemporáneo Daniel Seghers, un pintor de origen flamenco nacido en Amberes que tuvo como maestro a Jan Brueghel el Viejo y que se centró especialmente en la producción de guirnalda y arreglos florales de brillante y delicada simetría. Sin embargo, las obras de Michaelina

contienen una variedad y precisión de detalles mayor que las de Seghers.

Del año 1653 es *Estudio de hombre joven* (Museo Real de Bellas Artes de Amberes), en el que, de modo ligeramente abocetado, Wautier intenta practicar su destreza en el tratamiento de las telas y paños y en el manejo del retrato masculino que tanto cultivó a lo largo de toda su producción artística. Pero especialmente destacable es la excepcional obra que se conserva en España, en el madrileño Museo Lázaro Galdiano, un *San Juan Bautista* fechado, aproximadamente, en 1655 y que fue adquirido por el coleccionista José Lázaro Galdiano a comienzos de 1913. Esta obra fue atribuida hasta 2018, cuando participó en la primera gran retrospectiva dedicada a la artista belga, a pintores de la escuela madrileña del siglo XVII: primero al círculo de Mateo Cerezo, posteriormente a Ribera y más tarde

al entorno de Bartolomé González. Sin embargo, en fechas recientes, el galerista parisino Jacques Leegenhoek puso en conocimiento de Katlijne van der Stighelen, experta en la obra de esta artista, la posibilidad de que el *San Juan* de esta institución madrileña pudiera haber sido realizado por Michaelina. La especialista terminó trasladándose a España para analizar la pintura de primera mano y concluir que se trataba, sin duda, de una obra de Wautier. De hecho, y a pesar de que el lienzo había sido cortado por los cuatro lados, las marcas dejadas por un bastidor antiguo confirmaban que sus medidas originales coincidían con otra composición dedicada a san Juan Evangelista que fue realizada también hacia 1655 y que se conserva actualmente en una colección particular italiana. Pero quizá lo más relevante de todo sea el hecho de que el modelo empleado para el santo del Museo Lázaro Galdiano es idéntico al utilizado por Michaelina para el niño que hace pompas de jabón (doble página de apertura), en otra de sus composiciones. Incluso la aplicación de las capas pictóricas son las características de esta artista: ágil en la pincelada y con empastados finos y seguros. El *San Juan* (p. 3) del museo madrileño es, sin duda, una pintura que conmueve, pues tiene como protagonista a un niño tierno y vulnerable, de expresión seria y concentrada y rostro girado a la derecha del espectador, acompañado de los atributos que le son propios, como la cruz de caña y el cordero. El tratamiento de la luz es ciertamente asombroso porque incide sobre el rostro y el pecho desnudo del personaje con una intensidad desbordante y una enorme fuerza que contrasta con el fondo oscuro de la composición. Parece ser que los investigadores sitúan al menos otras dos obras de Michaelina Wautier en España, que pertenecieron a la colección del conde de Molina, Antonio Messía de Tovar, según el inventario póstumo de sus bienes de 1675, aunque aún no hay nada claro al respecto y los datos sobre quién pudo realizarlas no son definitivos.

Sin embargo, la obra más destacada de todas las que hasta ahora se han identificado como procedentes del→

pincel de la artista belga es su magnífico *El triunfo de Baco* (pp. 24-25), fechado entre 1655 y 1659 y recogido en el inventario del archiduque Leopoldo Guillermo. Actualmente pertenece al Museo de Historia del Arte de Viena, y es el protagonista principal de la exposición que recopila las obras más importantes de Wautier conocidas hasta la fecha. Es posible que la pintura fuera encargada por el archiduque, porque se trata de una composición original y muy novedosa para su tiempo que requería un lugar específico para ser mostrada dadas sus colosales dimensiones. El óleo fue cortado un siglo después de ser realizado y perdió unos 40 centímetros, quedando en sus 271 por 355 actuales. Hoy en día, y gracias a la colaboración con el Ars Electronica Futurelab austriaco, estas secciones perdidas se han reconstruido mediante inteligencia artificial, lo que permite al público revivir la monumentalidad original de la obra. Restaurada en 2014, no tiene nada que envidiar a las de sus contemporáneos masculinos, grandes nombres de la historia de la pintura como Rubens o Van Dyck, pero ¿realizó Wautier algún boceto previo?, ¿en qué se inspiró? y ¿qué obras empleó como referencia? De lo que no cabe duda es de que se trata de un trabajo muy original e innovador para su tiempo, a pesar de que era un tema que gozó de gran popularidad en la pintura flamenca del siglo XVII, y que Rubens y Van Dyck lo cultivaron con frecuencia.

El protagonista de la composición, perfectamente equilibrada, es el dios del vino, quien, completamente ebrio y luciendo un cuerpo voluptuoso que cubre con una piel de leopardo, se tumba sobre una carretilla tirada por un sátiro entrado en años de pelo y barba canos. En torno a Baco, diversas figuras acompañan la lujuriosa festividad, como Sileno, cuyo cuerpo, algo más vigoroso, se cubre parcialmente con un paño de color azul intenso. Situado junto al dios en posición estática, exprime directamente sobre su boca un lustroso racimo de uvas. Tras él se encuentra su asno y, junto a este, una ménade, varios personajes masculinos y, además, algunos sátiros, uno de ellos tocando una trompeta, integran la desenfrenada celebración. Especialmente significativa es la



Retrato de un comandante del ejército español, por Michaelina Wautier, 1646, óleo sobre lienzo, 63 x 56,5 cm, Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.

presencia de la figura femenina de pecho descubierto que mira directamente al espectador y que porta un tirso de hiedra con varias hojas de vid entrelazadas. Esta es una representación de la propia artista, que se incluye como una observadora de la escena. Su mirada es la única proyectada hacia el exterior del cuadro. Michaelina pudo inspirarse para su realización en las bacantes del arte clásico griego, que conoció con total seguridad, y que inspiraron otros muchos de sus trabajos. Pero ¿por qué se retrató en la obra? ¿Quizá trataba de reivindicarse como artista? Los hombres, protagonistas de la composición, sucumben al placer, a la embriaguez y a la lujuria, a diferencia de la figura femenina. Esta permanece inalterable, prudente, sabia, con cierto recato, tratando de alejarse de las pérfidas influencias que emanan del grupo masculino. A los pies de esta, una cabra, símbolo de la lujuria, se hace acompañar de tres niños que parecen compartir juegos con el animal.

Durante mucho tiempo esta obra fue atribuida a pintores masculinos contemporáneos a Wautier, pues nadie consideró nunca que una composición de semejantes dimensiones pudiera haber sido ejecutada por una mujer. Además, era una temática demasiado compleja, inspirada en un asunto mitológico, donde los desnudos masculinos afloraban con una naturalidad inusitada e impensable de realizar por una fémina. Los detalles anatómicos de los cuerpos siempre hicieron pensar, sin ninguna duda, que el autor de tan magnífica obra no podía ser otro que un artista varón. Nada más lejos de la realidad. Este trabajo, anotado en el inventario del archiduque y realizado por la mano de la artista belga, es hoy uno de los más laureados entre sus composiciones y quizá, gracias a que compartió taller con su hermano Charles, pudo copiar del natural modelos anatómicos masculinos, algo prácticamente imposible de alcanzar por ninguna mujer en aquel tiempo.

De hacia 1656 es su *Joven fumando en pipa* (p. 34), conservado actualmente en una colección particular, en el que vuelve a retomar el modelo masculino

de medio cuerpo y girado hacia la izquierda del espectador. Tocado con un gorro alto con pluma lateral sobre cuyo rostro sonrosado incide la luz, el muchacho trata de permanecer concentrado en el acto de fumar de una alargada pipa que sostiene con su mano derecha.

EL TRATAMIENTO DE LAS TELAS

Uno de los últimos trabajos que se conocen de la mano de Michaelina Wautier es, de nuevo, un asunto religioso, *La Anunciación*, firmada y fechada en 1659, actualmente propiedad del Museo Domaine Royal de Marly-le-Roi. La obra –la de mayor formato sobre tema religioso que realizó– representa, con enorme ternura, las figuras del arcángel Gabriel y de la Virgen María, sobrevoladas por el Espíritu Santo, mostrado en forma de paloma, que destaca, luminosa, en medio de un cielo de nubes negras. De nuevo, el tratamiento de las telas y el cromatismo imperante en la composición vuelven a definir el estilo de Wautier de modo asombroso. El potente contraste entre las luces y las sombras genera un dramatismo intenso que recuerda a algunas obras de Caravaggio. Parece ser que este trabajo, que algunos creen que fue un encargo para una iglesia o institución religiosa, decoró, a finales de la década de 1680, la capilla privada de una de las residencias del rey Luis XIV de Francia, el palacio de Marly-le-Roi, situado a escasos kilómetros de Versailles. A finales del siglo XVIII, la obra fue trasladada a la iglesia de Marly y, finalmente, al museo donde hoy se encuentra. La pintura se atribuyó al pintor francés Pierre Bédou hasta que una restauración y limpieza, acometidas en 1983, revelaron la firma de Michaelina Wautier sobre la columna.

El último de los retratos que se conoce de mano de la artista belga parece que fue el dedicado a su hermano Pierre Wautier, realizado alrededor de 1660. En él se muestra a un hombre de perfil, girado hacia la izquierda del espectador y mirada hacia el exterior del lienzo. De cabellos ondulados que caen sobre sus hombros y un fino y delicado bigote, su rostro, de piel sonrosada y marcadas arrugas en la→

frente, denota el paso del tiempo. Viste un jubón de color ocre bajo un enorme cuello blanco sobre el que incide la luz, en un claro contraste cromático sobre el fondo negro del cuadro.

INFLUENCIAS DE OTROS PINTORES

Michaelina Wautier recibió influencias en sus composiciones no solo de su hermano Charles, con el que hemos visto que compartió taller durante la mayor parte de su vida, sino de grandes nombres de la pintura universal como Caravaggio, Rubens o Van Dyck. De hecho, de este último, se muestra un retrato en una de las salas de esta exposición del Museo de Historia del Arte de Viena, que representa al músico *Nicolas Lanier* *cual Jacobo*, fechado hacia 1628, frente a un retrato de Wautier que inmortaliza a un adolescente con un pañuelo al cuello. El virtuosismo pictórico de Van Dyck se enfrenta a la viveza en el tratamiento de las miradas de los personajes de la artista, así como a la destreza al pintar el cabello, con finísimos y caprichosos mechones que caen de forma natural sobre los representados.

La exposición del museo vienés consigue sentar las pautas para establecer reinterpretaciones y nuevos análisis sobre la obra de Michaelina. Por otro lado, dialoga de modo ágil y dinámico con composiciones de otros grandes maestros de su tiempo, como el caso del propio Rubens o Van Dyck, reuniendo hasta un total de 80 trabajos de enorme calidad y singular relevancia.

Sin embargo, y a pesar de la escásima documentación que se conserva de la obra de Wautier, son sus pinturas las que hablan por ella. Lo que aún sigue siendo un misterio es por qué su última composición conocida está fechada casi treinta años antes de su fallecimiento. ¿Siguió pintando durante todo ese tiempo? Si así fue, ¿dónde están sus trabajos posteriores? Aspectos todos ellos que están aún en el aire. No obstante, y gracias a la visibilización de su trabajo en las dos exposiciones celebradas hasta ahora, la obra de Michaelina Wautier ha alcanzado actualmente elevadas cotizaciones en el mercado del arte y, a pesar de que quedan muchas incógnitas por resolver, su trabajo ya se ha consolidado, y hoy en día está considerada una de las pintoras



Joven fumando en pipa, por Michaelina Wautier, h. 1656, óleo sobre lienzo, 68,5 x 58,5 cm, colección particular.

más originales y relevantes del barroco internacional. Por tanto, no es de extrañar que cobrara por sus trabajos y que desarrollara a su alrededor una red de importantes coleccionistas que deseaban hacerse con sus obras. Pero ¿estaba Michaelina relacionada con la corte del archiduque Leopoldo Guillermo? ¿Qué será lo próximo que descubriremos sobre ella? Probablemente puedan aparecer obras fechadas antes de 1643 o después de 1660. Quizá se encuentren documentos que nos permitan conocer aspectos hasta ahora desconocidos de su formación artística y de su trabajo como pintora e, incluso, se llegue a la conclusión de que obras atribuidas a sus colegas masculinos sean fruto de sus pinceles. El tiempo lo dirá. Lo que ya es una clara eviden-

cia es el respeto y reconocimiento que merece Michaelina Wautier como uno de los grandes nombres de la pintura barroca, no por el hecho de ser mujer, sino por su calidad y originalidad como creadora. Disfrutemos de su genio durante siglos eclipsado, pues fueron muy pocas las mujeres que lograron elevarse sobre las páginas de una historia hasta hace bien poco escrita y protagonizada por hombres. ■

DATOS ÚTILES

Michaelina Wautier, pintora

Museo de Historia del Arte de Viena

Hasta el 22 de febrero

www.khm.at/en

Royal Academy, Londres

Del 27 de marzo al 21 de junio

www.royalacademy.org.uk