

Mujeres artista

Influencias y relaciones desde la Italia de Francesca Caccini

Begoña Fernández Cabaleiro

Women artists. Influences and relationships from Francesca Caccini's Italy

Abstract: Francesca Caccini premiered *La liberazione di Ruggiero* in 1625, considered the first opera composed by a woman, the only one that survives of the five created by Francesca, also the first Italian opera performed outside Italy. In June 2024, four hundred years later, it premiered in Madrid with the collaboration of the Teatro Real, generating a new reflection on women in cultural and artistic creation in the 16th/17th centuries, a time of little female relevance in this field. We will try to reflect circumstances and characteristics of the lives of some women, especially close to the space and time of Francesca Caccini, in the hope of shedding some light on some questions: How did their artistic potential develop in the 16th/17th centuries? What roles were assigned to them? In what areas of relationships could they move? Were they simple shadows or did they have the possibility of exerting influence with their work? What is their situation in History today? This analysis has been carried out along two fundamental lines: First, by establishing a dialogue with her time: Francesca Caccini's environment at the Medici court, the interrelation between artists and different arts. We will also see in a brief profile other artists who developed their art in the Italy of her time with greater or less success. Secondly, we will establish a dialogue with the contemporary world through examples of current artists who propose their own creations as a form of *conversation* with these Italian artists of the 17th century.

Keywords: Women; Opera; Music; Painting; Modern age.

1. Artistas italianas del siglo XVII en diálogo con su tiempo. Francesca Caccini. Relaciones e influencia en la Corte Medici

En el campo de la pintura, las mujeres tuvieron una importante participación en los talleres, generalmente negocios de su propia familia, contribuyendo con su trabajo a la supervivencia económica de todo el conjunto

* Departamento de Filosofía y Sociedad, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid (bfcabaleiro@filos.ucm.es; ORCID: 0000-0002-4644-5799).

de individuos que formaban parte de la misma. Podían participar tanto en la parte de creación artística, recibiendo para ello la formación del resto de los aprendices, como en la administración de los talleres y las tiendas, encargándose de la gestión de los mismos. A pesar de esto, su situación jurídica, junto a las normas morales y sociales establecidas hacían que su actividad se desarrollase generalmente en el ámbito privado, quedando así normalmente en una situación de invisibilidad importante. En el campo de la música el texto de Anna Beer, *Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica* recoge la historia de ocho compositoras silenciadas, desde Francesca Caccini (1587-1641?) y Barbara Strozzi (1619-1677), ambas italianas y pertenecientes al periodo que analizamos, hasta el siglo XX representado por Lili Boulanger (1893-1918) y Elizabeth Maconchy (1907-1994). Casi todas vivieron a la sombra de padres, hermanos, tutores o maridos. En sus vidas reflejan el difícil camino recorrido para hacerse oír en un mundo que, en general, no prestaba gran atención a las capacidades intelectuales de las mujeres.

Francesca Caccini (Florencia 1587-1641), compositora, cantante, poeta, contemporánea de Monteverdi, se movía en la corte de los Medici y junto a ella otras figuras relevantes como Miguel Ángel Buonarroti el Joven (1568-1646), sobrino nieto de Miguel Ángel Buonarroti, Galileo Galilei o la pintora Artemisia Gentileschi (1593-1653) quién también se relacionó con Buonarroti el Joven. Tanto Francesca como Artemisia eran *figlia d'arte*, una expresión italiana utilizada para referirse a alguien criado en una familia de artistas. El padre de Francesca, Giulio conocido como *el romano*, fue un compositor que contribuyó a la creación de un nuevo estilo de música monódica, el estilo recitativo, que se encuentra en el corazón del género de la ópera. Su madre y sus hermanos eran cantantes y su hermana Settima también era compositora. Como familia, formaron un grupo musical que visitó Francia y diferentes ciudades del norte de Italia, con gran éxito. Francesca fue la primera mujer que escribió una ópera, y también fue una magnífica cantante, alabada como tal por el rey de Francia, Enrique IV, quien afirmó que tenía “la mejor voz de Francia”¹. Monteverdi elogió sus habilidades interpretativas instrumentales y la calidad expresiva de su voz en una carta de 1610². Caccini compuso música para más de una docena de obras de teatro de la corte. En 1615 se representó en el palacio Pitti su obra

¹ Tanto Francesca como su hermana Settima eran sopranos. En 1600, las hermanas cantaron en la ópera de su padre *Il rapimento di Cefalo* para la boda de María de Médici y Enrique IV de Francia y, probablemente, también lo hicieron en la ópera *Euridice*, compuesta por Jacopo Peri. La corte francesa intentó que se quedase a su servicio pero esto no fue aceptado por los Medici.

² Emerson (2005, 22-23).

Il ballo delle Zingane, obra similar a una ópera, forma musical que por entonces acababa de nacer³. En 1625 hacía solo un cuarto de siglo que había aparecido la ópera, forma de teatro musical que los nobles desarrollaban en los palacios para enriquecer sus ceremonias y celebraciones especiales. Las cortes competían entre ellas tratando de producir el espectáculo más deslumbrante. De ahí la composición y estreno en febrero de 1625 de *La liberazione di Ruggiero*, basada en el poema épico *Orlando Furioso* (1516). Estas primeras óperas generalmente se representaban sólo una vez, aunque los cronistas de la corte las conservaron para la posteridad con descripciones detalladas que aparecían impresas. En la corte de los Medici, este cargo lo desempeñaba Miguel Ángel Buonarroti el Joven (1568-1646). En este ámbito de relaciones entre Francesca Caccini, Artemisia y Buonarroti, puede resultar ilustrativo referirse al padre de Artemisia, Orazio Gentileschi (1563-1639), padre de Artemisia y autor de *El laudista*, obra de la que se afirma, aunque no está probado, que fue modelo Francesca Caccini. Orazio Gentileschi fue un pintor que conoció a Caravaggio (1571-1610) en Roma y tomó elementos de su estilo, añadiendo también innovaciones propias, como cierto brillo dorado en sus colores que se pueden apreciar en esta obra. La laudista no es una persona cualquiera: en una época en la que la mayoría de los intérpretes aprendían su arte de oído, ella tiene dos libros con partituras, también sabe tocar otros instrumentos, y lo hace sin mirar las notas. La composición dirige nuestra atención hacia su cabeza, el oído, como para enfatizar el origen de sus talentos. Sea o no Caccini la modelo original, es una espléndida prueba de la presencia de la música interpretada por mujeres en la corte Medici y la amplia formación de estas en más de un campo de las artes. Tanto Francesca como Artemisia tuvieron una colaboración productiva con el sobrino nieto de Miguel Ángel, unos veinte años mayor que ellas quien profesó durante toda su vida una verdadera devoción por su gran antepasado, demostrando ser digno de su memoria. Era un amante de las artes y un mecenas de los artistas.

Miguel Ángel (1475-1564), el grande, que siempre se consideró florentino, quería un hogar honorable en Florencia. Por esta razón compró cinco propiedades adyacentes en la ciudad y pidió a su sobrino Lionardo (1519-1599) que las transformara en un palacio familiar, tarea que terminaría Miguel Ángel Buonarroti el Joven, uno de los hijos de Lionardo que,

³ En 1600 nació la ópera como el resultado fallido de una búsqueda: Los músicos, poetas e intelectuales de la Camerata Fiorentina intentaban resucitar la tragedia griega. Ese intento los llevó a crear accidentalmente otra cosa que llamaron "ópera". Uno de los miembros de este grupo fue el padre de Galileo Galilei. Otro de los integrantes fue el padre de Francesca Caccini.

posteriormente reorganizó los edificios y encargó a Artemisia la *Alegoría de la Inclinación*, óleo sobre lienzo, para el techo de la Galería de la Casa Buonarroti, con el tema de la *inclinación*, que se entendía como la capacidad creativa innata (una de las muchas virtudes de Miguel Ángel). Artemisia pintó una mujer desnuda al estilo de los frescos de Miguel Ángel, pero con líneas más suaves. Sabemos que los desnudos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina fueron cubiertos por Daniele da Volterra⁴ después de la muerte del artista. Lo que no es tan conocido es que el desnudo femenino de Artemisia en la Casa Buonarroti también fue cubierto en 1684, ya que el sobrino nieto de Miguel Ángel Buonarroti el Joven, Leonardo di Buonarroti, lo encontró ofensivo. El joven Miguel Ángel escribió varias obras de teatro. Francesca compuso la música de tres de ellas: *La Tancia* (1611), *Balletto della Cortesia* (1614) y *La Fiera* (1619). También escribió las letras de algunas de las canciones compuestas y publicadas por Francesca.

Los tres conocían a Galileo Galilei. Su padre, Vincenzo Galilei (1520-Florenia 1591) fue un músico italiano, laudista, figura esencial del final del Renacimiento como compositor y teórico musical, que contribuyó de forma significativa a la revolución musical que marca el principio del Barroco. Le gustaba escribir poesía y había estudiado dibujo durante dos años. Era compositor y amigo de Giulio, el padre de Francesca Caccini. Su hijo Galileo Galilei (1564-1642) también había estudiado matemáticas junto a Miguel Ángel Buonarroti el Joven, en Pisa. Sus conocimientos científicos probablemente contribuyeron, junto a los de otros estudiosos y científicos, a un cambio de paradigma a la hora de orientar las nuevas representaciones artísticas, plásticas o musicales. El hombre del 1600 se da cuenta de que el universo no es como creía. La tierra es finalmente redonda, descentrada, y los movimientos celestes se rigen por estrictas leyes mecánicas. En consecuencia la nueva cultura, basada en la propia experimentación renacentista, entra en crisis, y es a la vez revolución creativa de nuevas teorías que serían base del pensamiento moderno.⁵ El historiador Alfredo Floristán sostiene que posiblemente la revolución científica del siglo XVII creó un cambio de paradigma respecto a las actitudes del Renacimiento y del Humanismo y que contribuyeron a ello los descubrimientos de figuras como Francis Bacon (1561-1626), Galileo Galilei (1564-1642), Johannes Kepler (1571-1630), René Descartes (1596-1650) entre otros. El trabajo de los tres artistas, Caccini, Gentileschi y Buonarroti reflejará esta evolución en algunos rasgos como la simplicidad en su música, pintura y poesía:

⁴ Daniele Ricciarelli (Volterra, Italia, c. 1509 - Roma, 4 de abril de 1566), más conocido como Daniele da Volterra.

⁵ Floristán (2015, 78).

el fondo oscuro con una sola luz lateral en la pintura de Artemisia, el bajo continuo en la música de Francesca, la repetición y recurrencia en la poesía de Miguel Ángel, proporcionan unidad a la obra de arte sin distraerla de su tema principal y parecen encontrarse con la visión del universo de Galileo en su esfuerzo por buscar una explicación más sencilla y unificadora del sistema solar. También presentarán en el conjunto de su obra otros rasgos de mayor complejidad. Pero, podemos establecer un recorrido de puntos de encuentro desde la música de Caccini⁶ a la pintura de Artemisia y los textos de Buonarroti el Joven⁷.

T A V O L A.	
<i>Spirituali.</i>	
Chi è costei, che qual sorgente aurora	a car. 1
Che fai misero core ecco ch'in Croce.	5
Maria dolce Maria	17
Nel camino aspro, & erto	19
Pietà, mercede, aita,	21
Ferma Signore, arresta.	22
Ecco, ch'io verso il sangue	24
Deh chi già mai potrà Vergine bella.	29
Nube gentil che di lucente velo	31
O che nuouo stupor mirate intorno.	43
Su le piume de' venti.	47
Giunto'l dì, che douea'l Cielo.	51
Laudate Dominum de Cælis.	69
Hæc dies quam fecit Dominus.	72
Regina cæli.	74
Adorate Dominum.	76
Beate Sebastianæ.	78
Te lucis ante terminum.	80
Iesu corona virginum.	82
<i>Temporali.</i>	
Ardo infelice, e palsear non tento.	9
Io mi distruggo, & ardo.	34
Lasciatemi qui solo.	38
Io veggio i campi verdeggiar fecondi.	56
La pastigrella mia tra i fiori, e'l giglio.	58
Rendi alle mie speranze il verde, e fiori.	62
Dou'io credea le mie speranze vere.	65
S'io men uò,	a due voci.
Non sò se quel forriso	89
Chi desia di saper che cosa è amore.	90
Chet'ho fatt'io?	91
O viue rose.	a due voci.
Se muoue a giurar fede.	94
Ch'Amor sia nudo, e pur con l'ali al tergo.	95
Fresche aurette.	a due voci.
Dispiegate.	97
O chiome belle	98

Fig. 1 *Il Primo Libro delle Musiche a Una e due Voce*, 1618, Francesca Caccini

⁶ Perre (2022).

⁷ Agúndez (2020). Agúndez hace constar, como prueba de la relación entre estos artistas, que durante estos años Francesca Caccini presentó diferentes obras escenificadas como *Il ballo delle Zigane* o *La fiera*, con Michelangelo Buonarroti el Joven como autor del texto.

Francesca Caccini cantante que tocaba el laúd, el arpa y componía, creó una escuela de música y en 1618 publicó *Il primo libro delle musiche a una e due voce*. Al escribir para una o dos voces, Francesca utilizó el estilo iniciado por su padre, un estilo que reacciona contra la complejidad de la polifonía, que a menudo oscurece la comprensión del texto. Este estilo, llamado *recitar cantando*, es una forma de monodia, o canción solista acompañada, que se convirtió en la base de la ópera y que posteriormente se desarrollaría en tres líneas: arioso, aria y recitativo. De este libro, a modo de ejemplo, analizaremos un par de canciones de Francesca dedicadas a mujeres: una espiritual, *Maria, Dolce Maria* y otra temporal, *Laasciatemi qui solo*. En cada caso, la tercera en la lista de cada tabla, con texto de Buonarroti la primera y relacionadas con imágenes creadas por Artemisia las dos. La música del madrigal⁸ *Maria, Dolce Maria* está escrita para una voz y bajo continuo. Caccini tuvo mucho cuidado en la correspondencia de la armonía con las sílabas de las palabras, para que se pudieran entender con claridad.

La coincidencia de los tres artistas en la corte Médici se pone de manifiesto al relacionar algunas de sus obras. Mientras Francesca Caccini traduce a música la letra de la canción, Miguel Ángel el Joven crea imágenes y emociones con las palabras: en la primera estrofa propone un verbo italiano notable: *imparadisare*. Su origen se encuentra en Dante, quien lo utiliza en sentido figurado para llevar algo al paraíso, o llenar algo de una alegría o dulzura similar a la del paraíso. Por ejemplo, Dante llama a Beatriz, su ángel personal, “la que *imparesca* (emparaísa) mi mente” (28,1). También utiliza la repetición para resaltar la importancia de la palabra: *ogni*, o *cada* que se repite en las cuatro últimas líneas, como para enfatizar la universalidad del nombre de María: nadie está excluido de pronunciarlo. La música refuerza el efecto de esa repetición: el corazón sereno y el alma contenta. En paralelo, podemos contemplar *La Anunciación* de Artemisia Gentileschi, posterior en el tiempo pero no exenta de las características del trabajo de Caccini y Buonarroti el Joven.

⁸ Los madrigales, una de las formas más populares de la época. Consistían en composiciones de música vocal de entre tres y seis voces y texto profano. Casi siempre eran interpretados a capela, aunque podían incorporar instrumentos que doblaran las partes vocales. Además de en Italia, fueron muy populares en Inglaterra. Este éxito se produjo tras la introducción en dicho país de madrigales italianos con sus textos traducidos al inglés. A partir de ese momento comenzaron a surgir compositores ingleses dedicados a este género. Tal fue su popularidad, que la escuela de madrigales inglesa sobrevivió a sus semejantes del resto de Europa, siendo la última en extinguirse. Destaca en este género Maddalena Casulana (1544-1590)



Maria dolce Maria, Nome soave tanto Che'n pronunziar t' 'imparadis' il core. Nome sacro e santo, che'l cor m' infiammi di celeste amore	Maria dulce María, que nombre tan dulce Deja que tu corazón aprenda a pronunciar. Sagrado y santo nombre, que prende fuego a mi corazón del amor celestial
Maria mai semp' io canto. Ne può la lingua mia più felice parola trarmi dal sen gia mai Che dir: Maria.	María nunca siempre canto. mi lengua no puede palabra más feliz sácame del camino alguna vez Qué puedo decir: María.
Nome ch' ogni dolor temprà e consola Voce tranquilla ch' ogni affanno acquetta Ch' ogni cor fà sereno ogn' alma lieta	Nombre que templa y consuela cada dolor Voz baja Eso hace que cada preocupación se haga agua. Eso hace que cada corazón esté en paz cada alma feliz

<https://www.youtube.com/watch?v=OtVmlItfSQ4>

Fig. 2 Artemisia Gentileschi, *La Anunciación* 1630 / Francesca Caccini, *Maria, dolce Maria*

En *La Anunciación* la mirada se centra en una sencilla composición triangular que nos lleva de las palabras del Ángel a la atenta escucha de María mientras la música parece proceder de la luz del Espíritu Santo que da pleno significado a la escena. En esta obra Artemisia deja esa forma de pintura al servicio del drama que utiliza en otras obras y prioriza el espacio y la luz, de cara a la creación de una atmósfera adecuada. La composición clásica establece un principio de orden distinto y, por esta influencia, Artemisia añade un toque de nitidez a la fuerza expresiva del claroscuro, tanto con la luz natural como con la artificial. Este cambio se hace evidente al avanzar los años treinta del siglo XVII. Quizás el paso del tiempo atenúa el dolor vivido y a esto se une su capacidad para asimilar las nuevas formas de creación y composición de la obra con las que se encuentra en su etapa en Bolonia, -otros artistas llevan ecos de Roma- y durante sus estancias en Nápoles e Inglaterra, donde se reunió con su padre en la corte del rey Carlos I (1600-1649).

Lasciatemi qui solo (Déjadme aquí solo) es una de las obras temporales contenida en *Il primo libro delle musiche a una e due voce* que comentaremos brevemente y que nos puede servir para introducirnos en la figura de Artemisia Gentilechi. No conocemos muchos detalles sobre la amistad entre Francesca y Artemisia; los vastos archivos de la ciudad de Florencia pueden aportar datos al respecto. Se sabe de un conjunto de cartas de Artemisia que pueden dar información en este sentido. Francesca también

compuso la poesía de algunas de sus canciones, por lo que posiblemente tuvo a Artemisia en mente para alguna de ellas. Por ejemplo, *Lasciatemi qui solo* es una canción que puede ser eco de momentos de la vida de su amiga pintora que vamos a exponer a continuación.

A los 17 años, Artemisia Gentileschi⁹ firmó su primera obra atribuida durante mucho tiempo a su padre: *Susana y los viejos*. La Susana de Artemisia presenta una versión renovada cuando se muestra esquiva ante la atención de los viejos. En 1611, el acceso a la enseñanza de las academias profesionales de Bellas Artes era masculino por lo que su padre buscó un preceptor para Artemisia, Agostino Tassi (1580-1644) al que conocía por colaboraciones en distintos trabajos. En mayo de 1611, Tassi la violó razón por la que Orazio, padre de Artemisia lo denunció en 1612 ante el Tribunale Criminale del Governatore di Roma. Durante todo el juicio, Artemisia a pesar de la tortura a la que fue sometida, y las declaraciones de Tassi que la describían como una mujer amoral, mantuvo con firmeza la afirmación de su violación. Tassi fue condenado a prisión durante un año y exiliado de los Estados Pontificios¹⁰. Algunas pinturas realizadas en el periodo 1612-1622 reflejan este hecho que marcó a la pintora.

Susana y los viejos, firmada con la inscripción *Arte Gentileschi 1610*, anticipa rasgos de su evolución posterior. El relato del intento de seducción de Susana¹¹ mujer de Joaquín, por dos ancianos jueces, está recogido en el *Libro de Daniel* y fue muy popular en Italia a fines del siglo XVI. Pero la interpretación de Artemisia se aleja de las convenciones: saca a Susana del jardín, metáfora de la feminidad generosa de la naturaleza, y aísla la figura adosándola a un friso arquitectónico que encierra el cuerpo en un espacio rígido y poco profundo. Su desnudez casi completa la transforma en una

⁹ Artemisia Gentileschi nació en Roma el 8 de julio de 1593, hija del pintor Orazio Gentileschi (1563-1639). Comenzó su formación artística con su padre en 1608 y en 1611 fue violada por un pintor colaborador de su padre. Tras ese trágico suceso, dejó Roma para ir a Florencia, donde vivió de 1612 hasta 1620. Su estancia allí marca una fase importante en su desarrollo personal y artístico a la que ahora nos estamos refiriendo especialmente. En 1620 Artemisia regresó a Roma, donde permaneció poco menos de 10 años para mudarse luego a Venecia, Nápoles y finalmente Londres. En 1640 regresó a Nápoles, donde permaneció hasta su muerte en 1654.

¹⁰ Un mes después de que Tassi fuese exiliado, el 29 de noviembre de 1612, Artemisia se casó (en un matrimonio arreglado por su padre) con un pintor florentino, Pierantonio de Vincenzo Stiattesi (o Pietro Antonio Stiattesi), un modesto artista, lo que sirvió para restituirle a Artemisia (violada, engañada y denigrada por Tassi) un estatus de suficiente honorabilidad.

¹¹ El capítulo 13 del *libro de Daniel* narra una historia única en su tipo. Susana una bella mujer, esposa de Joaquín, un rico e influyente judío en el Exilio Babilónico, quien, luego de resistirse a un intento de violación por parte de dos ancianos jueces, es acusada de adulterio por sus atacantes.

joven desamparada con una vulnerabilidad acentuada por el retorcimiento de su cuerpo.

En *Autorretrato como mártir* (1615) y en *Autorretrato como santa Catalina de Alejandría* (1615-17), tras la experiencia de violación y desprestigio, parece clara su identificación con la figura de una mártir que prefirió morir decapitada antes de casarse con el emperador de Majencio. Se pone de manifiesto la humillación que significó para la artista todo aquel proceso. En la obra aparece rodeada por un halo, mirando al espectador mientras con la mano izquierda toca una rueda rota que representa el instrumento de tortura con el que el emperador asirio quiso matar a Catalina y que la mártir logró romper con la fuerza de sus rezos.

Una de las lecturas interpretativas de la imagen es que se realizó a ella misma como un símbolo de la mujer que resiste la violencia de los hombres, un proceso de superación que se consolida con los años y se refleja en sus autorretratos como alegoría de la pintura donde de manera rotunda pone de manifiesto la superioridad de la mujer pintora sobre el varón que se convierte en el retratado, sometido a un espacio reducido y controlado por la autora de la obra. Un año después realiza otro autorretrato de una mujer plena de libertad en el espacio que ocupa y en su manera de presentarse y de ejecutar su trabajo. Pero, hasta llegar a ese punto de madurez y libertad, hubo todo un proceso de *curación* interior por la dolorosa experiencia vivida. Mary Garrad considera¹² que la pintura de Artemisia era reflejo de la catarsis de la artista por la violación sufrida. En especial la obra *Judit decapitando a Holofernes*¹³, realizada en 1612-1613, fecha cercana a su violación, impresiona por la violencia, la oscuridad y dureza de la escena, la frialdad con que Judit decapita a Holofernes, se pueden considerar reflejo de la dura experiencia vivida por Artemisia. No solo la corporeidad de las figuras hace que el cuadro sea inusual, también la disposición de sus miradas en las que no vemos el recato de retratos femeninos anteriores: la mirada de Judit aquí exalta su energía. En su etapa en Florencia pintó una segunda versión de esta obra, mayor que la versión de Nápoles y hoy en los Uffizi. Esta *Judit y Holofernes* o *Degollación de Holofernes* está considerada su obra maestra. R. W. Bisell, especialista en arte barroco italiano afirma en este sentido:

Era también natural que ella representara a – e incluso se identificara con – la famosa heroína. Realmente su grisácea versión de Judit decapitando a Holofer-

¹² Garrad (2024).

¹³ Historia basada en el *Libro de Judit*, rechazado por los protestantes pero que los papas católicos Sixto V y Clemente VIII mantuvieron en la Biblia de 1592.

nes, hoy en la Uffizi, nos hace preguntarnos si, consciente o inconscientemente, Artemisia no le otorgara a Agostino Tassi el desafortunado papel de Holofernes¹⁴.



Lasciatemi qui solo Tornate auggli al nido Mentre l'anim'e'l duolo Spiro su questo lido Altri meco non vopio Ch'un freddo scoglio, E' mio fatal martire. Lasciatemi morire.	Dejadme aquí solo Volved pájaros al nido Mientras el alma en duelo Exhalo mi último aliento en esta orilla No quiero a nadie más conmigo Que una roca fría Él es mi mártir fatal. Dejadme morir.
Dolcissime sirene, Che'n sì pietoso canto Raddolcite mie pene Fate soave il pianto Movet'il nuoto altronde Togliete all'onde I crudi sdegni e l'ira. Lasciatemi morire	Sirenas más dulces, Que canción tan lamentable endulza mis penas Haz dulce el llanto Mueve la natación de todos modos Alájate de las olas La cruda indignación y la ira. Dejadme morir.
Piacidissimi venti Tornate al vostro speco Sol miei duri lamenti Chieggo che restin meco. Vostri sospir non chiamo Solingo bramo I miei dolor finire. Lasciatemi morire.	Vientos muy tranquilos Vuelve a tu tienda Sólo mis duros lamentos Te pido que te quedes conmigo. No llamo a tus suspiros lo anhele solo Mi dolor termina. Dejadme morir.

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=xFdrK8iJwqI>

Fig. 3¹⁵ Artemisia Gentileschi, *Maddalena Penitente* (1627-29) / Francesca Caccini, *Lasciatemi qui solo*

Hecha esta aclaración sobre la vida de Artemisia, podemos volver a la relación establecida entre el aria de Caccini *Lasciatemi Qui Solo* con los sucesos de su vida. El bello acompañamiento de arpa/laúd/continuo es una mera herramienta armónica, para que la voz pueda ganar protagonismo y expresar las imágenes de la naturaleza que al principio pueden parecer cargadas de emociones, pero más bien representan simbólicamente el estado interior del alma: un naufrago en el viaje de su vida, *avarisimi lumi*, luces avaras, escasas en una vida oscurecida. La *roca fría*, el sufrimiento, *lasciatemi moriré* déjadme morir. Una mujer herida que en su dolor y juicio al que es sometida por el mundo, desea la soledad: *déjadme aquí sola, déjadme morir* espléndidamente pintadas por Artemisia en *María Maddalena penitente* (1629). Sentimientos similares son valorados por autoras como Cusik, Hanning y Parisi refiriéndose a la ópera de Caccini, *La Liberazione di Ruggiero*:

¹⁴ Bissell (1999).

¹⁵ Las ilustraciones 2 y 3 son una síntesis de la relación entre texto, música que lo acompaña e imagen pictórica. El enlace que aparece corresponde a la audición musical correspondiente creada por F. Caccini.

El mejor fragmento para ejemplificar esta pequeña ruptura con la tradición florentina es el cromático llanto de Alcina: dirigiéndose a Ruggiero, se retira paulatinamente de la escena mientras crea musicalmente una imagen inquietante de una mujer abandonada cuyo dolor se torna en ira irreconciliable. Precisamente, este tipo de situaciones dramáticas eran epílogos moralizantes que ejemplificaban la virtud femenina basada en aspectos como la fidelidad o la resiliencia ante las adversidades. Con este final dramático de Alcina, Caccini cuestiona ese modo de representación de la mujer¹⁶.

La gran obra de Caccini es *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*. El príncipe Ladislaus Sigismondo (1595-1648) de Polonia visitó Florencia para participar en el carnaval de 1625. La archiduquesa María Magdalena de Austria (1589-1631), esposa de Cosme II de Medici (1590-1621) encargó a Francesca componer una ópera y Francesca compuso *La liberazione di Ruggiero*, un espectáculo que debía estar a la altura de la ocasión. La representación tuvo lugar en la Villa del Poggio y fue un éxito. La obra presenta transformaciones, hechizos, monstruos marinos y barcos alados, y culmina con un ballet integrado por dieciséis bailarines y veinticuatro jinetes a caballo. Los invitados y espectadores en general también se sumaban a la danza final de la composición. Francesca Caccini era capaz de crear un espectáculo en el que espectadores y actores llegaban a fusionarse.

La liberazione di Ruggiero -basada en los cantos VI, VII y VIII de *Orlando Furioso* (1532) de Ludovico Ariosto (1474-1533) presenta dos mujeres extraordinarias en el sentido más literal posible, como grandes fuerzas en conflicto: Alcina es una maga que tiene prisionero y hechizado a Ruggiero en su isla. Melissa es otra hechicera que lucha por liberarlo de los encantamientos de Alcina. Aparecen por tanto tres géneros principales y a cada uno corresponde una forma musical. La maga Melissa neutral, andrógina y buena, presentada en clave de do mayor con la forma de Atalante. Alcina, maga sexual y malvada. Algunos críticos establecen una relación de género en el desarrollo de la obra la obra al considerar que Melisa debe abandonar su feminidad si quiere triunfar y como otras (Alcina en este caso) pueden vencer a través del atractivo de su música.

El naturalismo renacentista está presente en la ópera de Caccini presentando paisajes, la isla, y la actividad humana al aire libre en relación con la naturaleza, especialmente la vegetación. Pero también se van manifestando nuevos matices en la obra de los creadores. En Francesca Caccini es la *sprezzatura* el término que define este modo de hacer, una sensación de

¹⁶ Cusick, Hanning, Parisi (2021)

que los músicos no tienen que poner ningún esfuerzo en la interpretación, no solo en la música, sino para afrontar la vida en general. Castiglioni la describe en *El cortesano* como “cierto descuido que oculte toda la destreza, de tal modo que lo que uno hace o dice parezca hacerse sin esfuerzo y casi sin pensarlo...”¹⁷. Esa soltura se observa igualmente en la pintura de Artemisia Gentileschi quien también se aleja del estricto naturalismo renacentista ya desde sus representaciones iniciales como *Susana y los viejos* (1610) hasta su magnífico *Autorretrato como alegoría de la pintura* (1638). Pero también puede percibirse la evolución del naturalismo al artificio barroco en ejemplos como las olas que anuncian a la sirena, plena de fuerza, autoidad, sensualidad, en el fastuoso surtido de efectos teatrales -hipogrifos, una embarcación construida con huesos de ballena, un monstruo marino alado, un ballet ecuestre- y la variada gama de ritornelli, balletti, coros y tríos vocales femeninos, a la manera de los célebres concerti delle donne de las damas de Ferrara.

Francesca Caccini en la Corte de los Medici revela por primera vez cómo estableció una carrera musical plenamente profesional en una época en la que prácticamente ninguna otra mujer podía lograr un éxito comparable. Suzanne G. Cusick¹⁸ sostiene que la carrera de Caccini dependió de la utilidad de su talento para la agenda política de la gran duquesa Cristina de Lorena (1565-1637), madre del Duque Cosme II de Médici¹⁹, regente de facto de Toscana de 1606 a 1636. Basándose en la teoría clásica y feminista, Cusick muestra cómo la música que Caccini hizo para la corte de los Medici fortalecía la cultura femenina que se manifestó también en el poder de Cristina y en sus objetivos políticos²⁰. De hecho las mujeres fuertes de las óperas con frecuencia eran alegorías de las mecenas que las encargaban.

Se puede afirmar que Francesca Caccini fue una personalidad clave en el nacimiento del género lírico. Como signo premonitorio podemos considerar su participación con solo trece años en el estreno de la *Eu-*

¹⁷ Castiglione (2008).

¹⁸ Cusick (2009).

¹⁹ Cosme II de Medici (1590-1621) fue el hijo mayor de Fernando I de Médici, gran duque de Toscana, y de Cristina de Lorena. Débil y enfermizo, hizo cerrar el banco de los Médici, fuente de riqueza de la familia. Protegió a Galileo Galilei, su antiguo maestro. A su muerte, su madre, Cristina de Lorena, y su mujer, María Magdalena de Austria, se disputaron la regencia y favorecieron la investigación que condenó a Galileo.

²⁰ Farge, Zenon (1992, 216-217) amplía información en esta línea. Wendy Heller señala en su introducción cómo la biología, la sexualidad y la política influyeron en el desarrollo de la música barroca. Como ejemplo, destaca el rol que atribuye a la mujer de la época y cómo este influye en la consideración social de las cantantes (Heller, 2017).

ridice de Jacopo Peri (1561-1633), la ópera más antigua cuya música se haya conservado. Caccini encarnó además a la hechicera Alcina en el estreno florentino de su obra, dando así prueba de sus múltiples talentos e inaugurando la ilustre nómina de óperas basadas en la inspiradora obra de Ariosto de autores como Luigi Rossi (1597-1653), Jean Baptiste Lully (1632-1687), Georg Friedrich Händel (1685-1759), Antonio Vivaldi (1678-1741) y Joseph Haydn (1732-1809), entre otros muchos. Vivaldi repite el modelo de ópera en tres actos en su *Orlando* representado por primera vez en el Teatro Sant'Angelo en 1727. La diversidad de tramas, episodios y personajes que habitan las aventuras y quebrantos de Orlando fueron amplia fuente de inspiración de libretistas y abarca óperas desde el *Roland* de Lully (Versalles, 1685) hasta los tres títulos estrenados por Händel en Londres: *Orlando* (1732), *Ariodante* (1733) y *Alcina* (1735), o el cómico *Orlando paladino* de Haydn (Eszterháza, 1782), basado en el texto que sirviera una década antes, en 1771, para *Le pazzie d'Orlando*, del joven compositor Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804) con libreto de Carlo Francesco Badini (1770-1793). El *Orlando paladino* de Haydn mantiene el esquema de una ópera en tres actos. La ópera fue descrita como un drama heroico-cómico, pues la trama mezcla estos elementos. Durante la vida de Haydn fue su ópera más popular.

En diciembre de 1626 fallecía el esposo de Francesca Caccini quien contrajo un nuevo matrimonio con Tommaso Raffaelli con quien tendría un hijo. Tommaso fallecería cuatro años después, dejando a Caccini en una situación bastante acomodada. Regresó de nuevo a Florencia con sus dos hijos, hacia 1634, y volvió a trabajar al servicio de los Médici. Su rastro desaparece cuando deja la corte en 1641.

2. Otras artistas en la proximidad temporal de Francesca Caccini

En el cuadro temporal próximo a Francesca Caccini y en toda la geografía italiana podemos encontrar un grupo importante de mujeres artistas. Se habla de unas treinta, la mayoría centradas en la pintura, ejecutoras de un trabajo de distintas características y de escaso reconocimiento en general aunque algunas tuvieron relaciones importantes tanto en las distintas cortes europeas como entre el papado y alto clero. Muchas de sus obras han permanecido atribuidas durante siglos a pintores varones que trabajaron cerca de ellas. Pioneras algunas en la creación de taller propio, de una escuela o en el acceso a Academias en general vetadas para las mujeres. Haremos referencia a modo de ejemplo y por las limitaciones de espacio y

tiempo, a aquellas que desarrollaron géneros artísticos diferentes o que se diferenciaron de algún modo.

Properzia de Rossi²¹ (1490-1530) Bolonia. Escultora. Fue una de las mujeres artistas del Renacimiento italiano en el que las mujeres escultoras eran una rara avis. Incluida por Giorgio Vasari (1511-1574) en su obra sobre biografías de artistas *Le Vite*, sus comentarios sobre Properzia a veces son contradictorios. Por un lado, da a entender el carácter débil de la mujer y, por otro, termina la biografía con un verso tomado de Orlando Furioso, de Ludovico Ariosto (1474-1533): “Le Donne son venute in eccellenza / Di ciascun’Arte ove hanno posto cura” (“Las mujeres alcanzan la excelencia en cualquier arte al que se hayan dedicado”). Properzia participó en la reconstrucción de la iglesia de San Petronio en Bolonia, aunque no queda constancia de su obra. Los libros de cuentas de fábrica del templo indican que su trabajo consistió en esculpir tres sibilas, dos ángeles y dos bajorrelieves: *La visita de la reina de Saba a Salomón y José y La mujer de Putifar*. Vasari afirma que Rossi vivió un amor no correspondido por Anton Galeazzo Malvasia (1577-1679). A partir de este hecho deduce que el retrato de la esposa de Putifar en el bajorrelieve citado era un autorretrato. Esta consideración respecto a Properzia se apoyaba posiblemente en la creencia renacentista sobre el carácter débil de la mujer y la dificultad de ésta para vencer a su *naturaleza femenina*. Aún así, a Properzia de Rossi la podemos considerar la primera escultora renacentista. Esculpió cuerpos desnudos, aunque fuera como alegorías mitológicas. Mostró a una mujer enseñando los pechos, no como icono religioso o mitológico sino dando paso a la pasión sexual. Tanto el humanismo como el naturalismo se ven expresados quizás por primera vez en la obra de una artista.

Diana Scultori Ghisi (1547-1612). Roma. Una de las primeras grabadoras de Europa, Diana Scultori (también conocida como Diana Mantuana o, erróneamente, Diana Ghisi) se convirtió en la grabadora más famosa de Italia del siglo XVI y la primera en firmar sus grabados. Al principio trabajó con su padre, Giovanni Battista Mantuano (Scultori) (1503-1575). A

²¹ Properzia estuvo casada. La joven entró en el mundo artístico de la mano de su marido, ya que las mujeres difícilmente entraban de otra manera en ese ambiente. Él fue el intermediario para que realizara las obras de la Iglesia de San Petronio. Pero, los artistas masculinos de su época no se lo pusieron fácil, como es el caso de Francesco da Milano, quien presentó cargos acusándola de disturbios y agresión, llegando a calificarla como perturbada y concubina de Antonio Galeazzo. Todos estos problemas, la fueron destruyendo poco a poco, hasta el punto de hacerle abandonar su prometedora carrera como escultora, para dedicarse al grabado en cobre, arte que pasó a ser considerado durante el Renacimiento artesanía. Murió en 1530, con cuarenta años, alejada de la fama y en la miseria.

pesar de que en esa época una mujer no podía tener un aprendizaje formal en dibujo, su padre le enseñó a dibujar y a grabar. Tras su matrimonio con el joven arquitecto Francesco Capriani de Volterra (1535-1594) se trasladó a Roma, donde ambos pretendían triunfar al amparo de la vitalidad artística imperante en la corte papal. Juntos lo hicieron y Diana, a quien se permitió desde el principio tener taller propio y firmar sus trabajos, destacó además como hábil mujer de negocios, llevando una vida desahogada y manteniendo a su hermana y madre viuda, quienes, tras la muerte de su padre, fueron a vivir a Roma con ella. Scultori fue reconocida como Ciudadana honoraria de Volterra (1566) y también fue miembro de la Congregación de San Giuseppe en Cagli (1570). Mencionada en la edición de 1568 de Giorgio Vasari, fue la primera artista conocida que recibió el privilegio papal de publicar sus grabados, privilegio que le concedió en Roma en 1575 el papa boloñés Gregorio XIII (1502-1585).

Plautina Bricci (1616-1690) Roma. Arquitecta. Junto a los grandes creadores del barroco, como Bernini (1598-1680), Borromini (1599-1667) y Pietro da Cortona (1596-1669), vivieron artistas que trabajaron para un mecenazgo burgués, de cofradías, oratorios y parroquias, donde Plautilla Bricci, pintora y arquitecta, encontró espacio para desarrollar su trabajo en este campo. Evitó así someterse al sustento de un convento, marido o pariente aunque contando con el apoyo de dos figuras centrales en su vida: su padre, Giovanni (1579-1645), también artista, y Elpidio Benedetti (1609-1690), su mecenas. A la artista -ya muy conocida en Italia a través del libro publicado en 2019 por Melania G. Mazzucco, *L'architetrice*-, se dedicó en 2022 la primera muestra centrada en su trabajo comisariada por Yuri Primarosa²², en la Galería Nacional de Arte Antiguo del Palacio Barberini en Roma, centrada en la *arquitectriz* Plautilla Bricci, la *revolucionaria silenciosa* del Barroco. El atractivo de Plautilla, además de la calidad de su pintura de estilo clásico, es su insólito papel de arquitecta, “el único caso conocido en Europa hasta la época preindustrial”, según se afirma en la muestra. La artista despertó el interés de los especialistas a partir del primer libro publicado por Consuelo Lollobrigida²³, que recoge los últimos avances en la investigación, aporta nuevas obras, proyectos arquitectónicos y dibujos que reconstruyen ambientes y personajes entre los que Plautilla se movió. Además, se muestran dos retratos. El descubrimiento de algunos documentos inéditos en la vida de Plautilla Bricci, la identificación de nuevas obras y la restauración de sus proyectos arquitectónicos conservados en

²² Primarosa (2021).

²³ Lollobrigida (2017).

el Archivo de Estado de Roma y expuestos por primera vez junto con una nueva tabla procedente de una colección privada, permiten conocer mejor la vida y obra de esta artista.

La casa donde ella pasó su vejez estaba en Trastevere, a pocos metros del museo. Cerca de ahí, se construyó en la colina del Gianicolo su obra más importante: la Villa de Elpidio Benedetti, conocida como *La barca*, por su forma, que fue destruida por los cañones de las tropas francesas en 1849, una paradoja si consideramos que Plautilla y su mecenas habían estado muy cercanos a Francia pues Elpidio Benedetti era el agente en Roma del cardenal Mazzarino (1602-1661), ministro del rey Sol. Con esta destrucción se perdieron, entre otras cosas, los murales realizados por Plautilla y otros grandes artistas como Pietro da Cortona (1596-1669). En este trabajo (1663) participaron artistas como Bernini, Cortona y Grimaldi, pero fue una mujer, Plautilla Bricci quien dirigió a los capataces: una discreta realidad revolucionaria que fue posible gracias a su mecenas, Elpidio Benedetti. Plautina firmaría por primera vez con una nueva y hasta entonces inexistente palabra: *architetrice*. Aun así, durante mucho tiempo la obra fue atribuida a su hermano.

Giovanna Garzoni (Ascoli Piceno-Las Marcas 1600 – Roma 1670) fue una artista *viajera* pues realizó su trabajo en distintos lugares como Nápoles, Turín, Francia, Inglaterra... Trabajó la miniatura, el bodegón pero destaca especialmente en el campo de la ilustración científica. El contacto con las nuevas academias científicas de Roma, con Cassiano dal Pozzo (1588-1657), y de Florencia, con Jacopo Ligozzi (1547-1627), permitió a Garzoni conocer el entusiasmo de la época por los jardines y las plantas, y la producción generalizada de imágenes botánicas encargadas por entusiastas. Giovanna creó su propia colección, meticulosamente ejecutada, conocida como *Piante Varie*, pero sería la naturaleza muerta botánica, con frutas, flores e insectos, la que se convertiría en uno de sus temas de mayor éxito. También en este caso Garzoni probablemente habría visto las innovadoras naturalezas muertas de Fede Galizia (1578-1630) que pertenecían a la corte de Saboya, pero Garzoni creó un género mucho más ligero y brillante. Sus pequeñas pinturas de frutas, insectos y conchas u objetos exóticos, cuidadosamente realizadas, fueron muy apreciadas por sus mecenas Medici, quienes continuaron apoyándola durante toda su vida. Garzoni trabajó extensamente en Italia, moviéndose entre Venecia, Florencia, Roma, Nápoles y Turín. Incluso fue a Inglaterra donde coincidió con Artemisia Gentileschi y, a su regreso, pasó algún tiempo en la corte de Luis XIII (1601-1643), de ahí su retrato en miniatura del cardenal Richelieu (1585-1642). Como muchas mujeres artistas de su época, había recibido una educación de élite en letras, música y arte que le facilitó el acce-

so a las cortes de Europa. En 1651 ingresa en la Académica de San Luca. Fue citada por primera vez por el biógrafo del arte Carlo Ridolfi (1594-1658) en *Maraviglie dell'arte*, publicado en 1648. En 2020 tuvo una exposición dedicada, *La grandezza dell'universo nell'arte di Giovanna Garzoni* comisariada por Sheila Barker en el Palacio Pitti de Florencia.

Dos de las mujeres consideradas las más notables de la historia del Arte de la segunda mitad del siglo XVI, fueron las pintoras Sofonisba Anguissola (1530-1626) y Lavinia Fontana (1552-1614). El interés por ambas lo demuestra la bibliografía existente que se puede consultar en el catálogo de la exposición, *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, celebrada en el Museo Nacional del Prado desde octubre de 2019 a febrero de 2020. Las dos alcanzan fama y reconocimiento en su tiempo y rompen con los estereotipos sociales asignados a las mujeres en el trabajo artístico. Para Sofonisba es un medio de alcanzar una posición en las cortes y para Lavinia supuso ser la primera reconocida como una profesional.

Lavinia Fontana, hija del pintor Próspero Fontana, convirtió a la pintura en un modo de ganarse la vida, fue la primera mujer en abrir un taller propio y desarrolló una notable actividad que se extendería a Florencia y a Roma; en esta última ciudad fue elegida miembro de la Academia. Su producción traspasó los límites y los géneros impuestos a las mujeres, tratando temas mitológicos con la lógica representación de desnudos, vedados por su condición femenina. En su *Autorretrato tocando la espineta acompañada de una criada*, 1577 se representa a la edad de 25 años ricamente ataviada, tocando el instrumento de teclado que formaba parte de las habilidades deseables en una dama aristocrática, mientras que el caballete del fondo hace referencia a sus aptitudes pictóricas. Lo pinta ante el espejo como regalo de bodas para su marido, Gian Paolo Zappi (1555-1615), pintor del taller de su padre y en la inscripción en latín figura como doncella. Con cincuenta años y una fama consolidada en Bolonia, surge en la vida de Lavinia una nueva oportunidad, la proposición de trasladarse a Roma para ser retratista en la Santa Sede. Dudó si aceptar o no, pero finalmente accedió animada por su marido. Pasó en Roma los últimos once años de su vida, desde 1603, realizando un trabajo intenso y de gran calidad que la hizo ser considerada como *la pintora pontificia* además de llegar a ser miembro de la Academia Romana, algo muy poco frecuente para una mujer. Resulta muy elocuente sobre la consideración recibida al final de la vida de la artista, la medalla acuñada en su honor en Roma y realizada por el escultor Felipe Antonio Casoni (1559-1634) en 1611. En el anverso aparece Lavinia de perfil y la leyenda identificativa. En el reverso se representa una alegoría de la Pintura. Este hecho la sitúa a la misma altura que otros genios del Renacimiento.

Sofonisba Anguisola (1530-1626) representa a la artista que llega a tener importantes relaciones con las cortes del sur de Europa, especialmente con la española. Sus padres, seguidores de las ideas de Castiglione (1478-1529) sobre la importancia de la educación de la mujer, enviaron en 1546 a sus dos hijas mayores, Sofonisba y Elena, al taller del pintor Bernardino Campi (1522-1591), hecho novedoso para la época. En ese taller empezó su primera formación, especialmente en el género del retrato. Su padre promociona su pintura lo que hará que visite las cortes de Ferrara, Mantua, Parma, Urbino o Florencia. La tendencia entonces era pintar emociones y sentimientos humanos. Su padre envió un dibujo suyo a Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) quien le propone que pinte el rostro de un niño llorando. Al ser la mayor de seis hermanos, Sofonisba lo realiza sin dificultad por lo que recibirá algún encargo del pintor. Ya en 1550, el humanista Girolamo Vida (1485-1566) incluyó a Sofonisba *inter egregios pictores nostri temporis*. Giorgio Vasari visitó a la familia y dejó constancia de la preparación de Sofonisba tanto en la pintura como en el dibujo y alude a su estancia en la corte de Felipe II (1527-1598). El año 1556 Amílcar Anguissola (1492-1573) presentó a su hija en varias cortes. A través del duque de Sessa (1521-1578), gobernador de Milán, se le ofreció a Sofonisba, en nombre del Rey Felipe II (1527-1598), el puesto de dama y profesora de pintura de la futura reina Isabel de Valois (1545-1568).

Además de sus ocupaciones como dama de compañía y maestra de la reina, Sofonisba se mantuvo muy activa como retratista de los personajes que la rodeaban, la reina, el propio rey, su hermana la princesa Juana, su hijo el príncipe Carlos, y más tarde sus hijas, las infantas a quienes atiende, enseña y pinta desde su más tierna infancia. El eco de su fama llega al Vaticano hasta el punto que el mismo Papa Pío IV le pidió que realizara para él un retrato de la Reina de España. Consta correspondencia entre Sofonisba y el Papa a raíz de este encargo. Sus obras gustaban tanto que otros pintores de la Corte las copiaban por mandato real, de ahí que muchas de sus obras hayan sido atribuidas a otros autores varones. Por ejemplo, una de las obras de Sofonisba que más repercusión tuvo fue su retrato del príncipe Carlos, que pintó hacia 1566-1567. Fue el retrato que Felipe II escogió para la galería de El Pardo. El príncipe estuvo tan satisfecho que le encargó a Sánchez Coello (1531-1588) diecinueve copias, que se ejecutaron en parte por su mano, en parte por su taller. El original no se conserva, pero sí una copia de mano de Sánchez Coello aparte de varias copias de menos categoría. Este retrato le sirvió a Pompeo Leoni (1531-1608) como modelo de su estatua del príncipe en el grupo de la Familia Real en la Basílica de El Escorial. Tras la muerte de la reina de nuevo en Italia tendría contactos con el duque de Médici, al que retrató, y de

nuevo con miembros de la Familia Real Española como la Emperatriz María, hermana de Felipe II o la Infanta Catalina Micaela. A Turín volvió alrededor de 1591 y retrató a Catalina Micaela en un retrato íntimo, privado, abrigada por una piel de lince. Este retrato, llamado hasta ahora *La dama del armiño*, fue atribuido por error a el Greco (1541-1614) como retrato de su querida Jerónima, pero no tiene la técnica suelta de sus retratos, y los rasgos de la retratada son los mismos que los de su retrato anterior realizado por Sofonisba.

En 1623 fue nombrado virrey de Sicilia Manuel Filiberto de Saboya (1553-1580), el tercer hijo de la infanta Catalina Micaela (1567-1597). Con este nombramiento, el prestigio de Sofonisba en la pequeña Corte creció aún más. Manuel Filiberto hizo viajar a Palermo al joven Van Dyck (1599-1641) para que le retratase. Aprovechando esta estancia, Van Dyck visitó inmediatamente a Sofonisba. De esta visita, en 1624, se conserva una hoja del diario del pintor en el British Museum de Londres en la que escribe lo impresionado que quedó de Sofonisba, de su vitalidad e interés por su arte. En la misma hoja dibujó a la pintora, dibujo que después amplió en óleo. Sofonisba murió en noviembre de 1625. Fue enterrada en San Giorgio dei Genovesi, en Palermo, y su marido le dedicó una lápida con la alabanza de sus méritos.

3. Artistas italianas del siglo XVII en diálogo con la contemporaneidad



Fig. 4 Johan N. Muxel, Grabado a partir de un autorretrato de Sofonisba Anguissola / Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como alegoría de la pintura* 1638-39.

Al exponer la vida y trabajo de algunas de estas artistas silenciadas es importante hacer referencia al menos al diálogo que siempre ha existido entre las artes -lo hemos visto al exponer los trabajos de Caccini, Artemisia y Buonarroti- y entre las obras de artistas tanto contemporáneas como distantes en el tiempo. Como paso previo al diálogo con la contemporaneidad, establecemos un diálogo entre los autorretratos de Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi. A partir del grabado realizado por Ohan N. Muxel de un autorretrato perdido de Sofonisba Anguissola, podemos analizar este autorretrato y compararlo con el retrato de Artemisia. El grabado de Sofonisba la muestra vestida con sus mejores galas y joyas, como una gran dama, siguiendo las estrictas pautas de la corte española con la que tuvo gran relación. Es la imagen de la pintora engalanada como prueba del éxito alcanzado en su profesión ejercida en las cortes más relevantes, hecho que le permite presentarse ataviada como una dama más de la corte. Ha alcanzado lo más alto.

El contraste lo ofrece el autorretrato de Artemisia realizado en 1638. Artemisia sigue el manual emblemático estándar de la época, la *Iconología* de Cesare Ripa (1555-1622)²⁴, donde se describe a la pintura como una mujer hermosa, de abundante cabello negro, despeinado y retorcida de diversas maneras, con cejas arqueadas que muestran pensamiento imaginativo, la boca cubierta con un paño atado detrás de las orejas, con una cadena de oro en el cuello de la que cuelga una máscara, y que delante tiene escrito *imitación*. Artemisia capta lo esencial de esta descripción, omitiendo la inscripción en la máscara y la boca amordazada, que pretende simbolizar que la Pintura es muda. Sencillamente vestida con ropas de colores evanescentes, sostiene un pincel en una mano y una paleta en la otra. La obra es también, como decíamos, un autorretrato: como mujer artista en el que Artemisia se identifica como la personificación femenina de la Pintura. Hay precedentes de esta combinación de identidades en representaciones de artistas femeninas. La medalla retrato acuñada por Felice Antonio Casoni (1559-1634), en homenaje a la pintora cremonesa Lavinia Fontana (1552-1614), representa en el anverso un retrato de perfil del artista, mientras que en el reverso aparece una alegoría de la Pintura. Artemisia aquí fusiona dos tradiciones visuales establecidas, en una sola imagen.

Se muestra a Artemisia Gentileschi concibiendo la idea de una pintura: su pincel listo para realizar su visión en el lienzo vacío. Vestida con un delantal sucio y apoyada en una piedra de moler, se esfuerza por observar a su sujeto, con las mangas arremangadas para revelar sus musculosos antebrazos. La cadena de oro

²⁴ Ripa (2007).

alrededor de su cuello, de la que cuelga una máscara que simboliza la imitación, así como su cabello revuelto y su vestido iridiscente, corresponden con la descripción de *Pittura*, la personificación femenina de la Pintura. Al combinar su propia imagen con *Pittura*, Gentileschi crea una imagen verdaderamente original, y una que no está disponible para sus contemporáneos masculinos²⁵.

Artemisia había superado las heridas de la violación sufrida siendo una jovencísima pintora en los inicios de su profesión. La libertad es la nota clave de este autorretrato frente al también libre encorsetamiento y adaptación a los rígidos moldes de la corte española de su colega Sofonisba. Sencillamente vestida, casi como una mujer del pueblo, cabello recogido de manera informal, rompe además con los cánones del retrato oficial. Sus brazos se abren en un gesto de soltura y libertad, casi a modo de vuelo incipiente. El espacio no se delimita, el lienzo limpio, libre también para recibir cualquier ejecución, y su propia imagen, tomada desde un plano de altura superior, al modo de un plano en picado cinematográfico, fuente de inspiración imposible en esos momentos, prueban la enorme libertad de esta artista que apenas esboza su figura, prácticamente representada desde los brazos hacia arriba, dejando que el resto del cuerpo inferior sea completado por la imaginación del espectador. Se trata de un desdibujamiento, que parece adelantarse en el tiempo plástico salvo si la ponemos en relación con otras obras en las que el propio Velázquez (1599-1660) rompe también con la formalidad del retrato cortesano.



Fig. 5 Cartel de la exposición *En diálogo con Sofonisba* / Posible retrato de Eleonora de Medici 1580

²⁵ Catalogue entry *Artemisia Gentileschi. Self-Portrait as the Allegory of Painting* (La Pittura) c.1638-9 <https://www.rct.uk/collection/405551/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura> [Consultado 29 mayo 2024]

Esa libertad de Artemisia nos da paso para comentar las relaciones establecidas entre creadoras contemporáneas y la vida y obra de estas artistas del siglo XVII. Ejemplos claros los mostrados en octubre de 2023 en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria en colaboración con el Museo Lázaro Galdiano. La exposición *En diálogo con Sofonisba Anguissola* parte de un retrato creado por la pintora italiana renacentista, Sofonisba Anguissola, y cedido por la Colección del Museo Lázaro Galdiano para establecer diálogo con una selección de otras seis obras de autoras contemporáneas, Teresa Arozena, Claudia Casarino, Cristina Toledo, Alicia Framis, María Gimeno, Kati Horna. El excepcional retrato de Anguissola realizado en torno a 1580 a una joven dama de la época, posiblemente Eleonora de Medici (1567-1611), converge en el mismo espacio físico con piezas de artistas actuales, en soportes diversos, con la intención de aproximar la línea temporal que las separa. A través de ese encuentro entre obras de arte contemporáneo y la muy anterior de Sofonisba parece que pasado y futuro se vuelven contemporáneos al plantear cuestiones como la vestimenta, rasgos corporales o el papel de la mujer en situaciones vitales impuestas o elegidas, así como la injustificada ausencia de las mujeres en los manuales de Historia del Arte. Aun utilizando en cada etapa elementos formales y de creación diferentes, se busca la conexión de inquietudes entre el momento actual y aquellos siglos XVI-XVII difíciles pero también muy ricos para mujeres que fueron capaces de crear al más alto nivel. Las conexiones conceptuales e incluso formales se ponen de manifiesto en esta breve muestra.

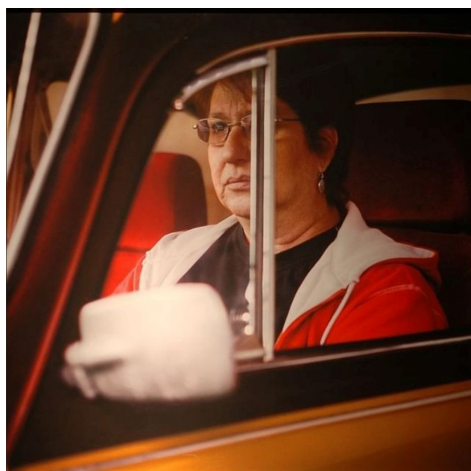


Fig.6 Teresa Arozena, *Sin título III* (serie *Networkers*) 2006 / Sofonisba Anguissola, Posible retrato de Eleonora de Medici 1580.

Teresa Arozena (Santa Cruz de Tenerife, España, 1973) en su desarrollo artístico llega a mostrar el cuerpo humano como límite de la soledad interior en un reflejo de la vida cotidiana, un paralelo evidente con la obra de Sofonisba. La crítica de arte Clara Muñoz²⁶ diría sobre Teresa Arozena que su trabajo es, en cierta medida, deudor de los modelos tradicionales de iluminación, escenificación, ambientación o encuadre de la pintura clásica. Sus personajes están contaminados por un ambiente que llega a atraparlos hasta lograr que se diluyan en él. Una propuesta que convierte a las personas en representantes de su género y hasta de su generación. Trabajando la relación cuerpo/espacio, la extrañeza de lo cotidiano, la serie de fotografías titulada *Networkers*, es una investigación realizada sobre el retrato como un género fundamental en la representación artística occidental y como forma de construcción natural del concepto de la identidad.



Fig. 7 Claudia Casarino, *Entre casa*, 2011 / Sofonisba Anguissola, posible retrato de Eleonora de Medici, 1580

A Claudia Casarino (Asunción, Paraguay, 1974) utilizar la vestimenta como sustituta del cuerpo la lleva, no solo a metaforizar el uso del cuerpo, sino también a descubrir las imposiciones con las que conviven las mujeres, el papel que le es atribuido o la imagen que se pretende representen socialmente. Claudia Casarino nos enfrenta así a la violencia sobre la mujer, no solo física, sino a los diversos tipos a los que es sometida, violencia económica, violencia institucional, violencia normativa...

En realidad, lo primero que hice fue fotoperformance, en el año 98. Fue mi primera obra, en la cual me presentaba desnuda y con tres metros de altura.

²⁶ Muñoz (2002, 44).

Necesité la ropa para silenciar ese primer grito. Para seguir hablando del cuerpo desde otro lugar, porque esa primera experiencia resultó demasiado desgarradora. Visceral, me lancé a un lenguaje que no pude sostener porque mi coyuntura emocional no me lo permitió. Encontré que a través de la ropa podía hablar con elocuencia de las mujeres y de muchos otros temas que me convocan²⁷.

Una síntesis de pluralidad de contenidos se concentra en la obra de Cristina Toledo (Las Palmas de Gran Canaria, 1986), incluyendo fotografías de reportaje, publicitarias, de moda, salud y belleza, celebridades, imágenes de luto o *mourning pictures* del tipo de la *madre oculta* o *madre fantasma*. El cuerpo de las mujeres protagoniza la mayor parte de sus composiciones, pero de forma que parece oponerse al retrato clásico: casi siempre en actitud ensimismada o impidiéndonos ver su rostro, bien porque se oculta con algún tipo de elemento o bien porque da la espalda al espectador. Se establece así, en palabras de la artista,

Un juego entre el que mira y el que es mirado en el que es clave lo que se muestra abiertamente, lo que se oculta bajo una capa opaca y lo que se vela o se enseña a medias; un intercambio que en última instancia nos habla de cómo nos relacionamos a través del cuerpo y de lo visible²⁸.

De hecho su trabajo tiene que ver precisamente con la importancia de lo no mostrado, lo invisible, la parte de un espacio a la que no llega la luz.

Para Alicia Framis (Mataró, España, 1967) la obra simboliza la vulnerabilidad de las mujeres, la delicadeza, el peinar, porque he tenido que peinar días y días para hacer la canasta y la red elaborada con cabello natural. Y simboliza el mundo femenino, la fragilidad y, al mismo tiempo, la resistencia. En su proyecto expositivo *Sistershoop*, estudia a través de un equipo de baloncesto femenino la relación entre las mujeres y el deporte prestando especial atención a los términos *espacio seguro* y *hermandad* como medios para combatir la fragilidad de la lucha en solitario en el pasado y en la actualidad.

María Gimeno (Zamora, España, 1970) presenta la reconocida obra del historiador del Arte Ernst Gombrich (1909-2001) acompañada de un cuchillo de grandes dimensiones. La obra hace referencia a la performance realizada por la artista en el museo del Prado como complemento de la exposición *Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. Historia de dos pintoras* (2019). Con este cuchillo se irían rajando las páginas sobrantes del total

²⁷ Abadía (2021).

²⁸ Robayera (2020).

dedicado a artistas varones para hacer hueco así a mujeres artistas ausentes que trabajaron entre los siglos XI y XX.

Las fotografías de Kati Horna (Budapest 1912-Ciudad de México 2000) atestiguan un cambio en la relación entre las personas y las estructuras que definen su ser en el mundo. La imagen del edificio destruido funciona como ejemplo de la ineluctable modalidad de lo visible: se trata de “un objeto visual que muestra la pérdida, la destrucción, la desaparición de los objetos o los cuerpos”²⁹. En este contexto, la muerte ya no puede representarse con la presencia del cuerpo, sino con su ausencia. Las construcciones son volúmenes portadores de vacío que remiten a esta ausencia, la cual coincide con la muerte, con la nada que ésta trae consigo³⁰. Hay que considerar, en efecto, el tamaño original de la fotografía, un 6×6, lo que exige cierto esfuerzo para captar los detalles. Este aspecto introduce una cuestión práctica frente a la imagen fotográfica: para ver hay que acercarse. “Entramos en detalle cómo se penetra en el área electiva de una intimidad epistémica”³¹. Pero acercarse a la imagen significa también trocearla, recortarla para abrir “toda la constelación semántica” que este acto implica.



Fig. 8 Cartel de la exposición de May San Alberto, *Artemisias*, 2013

²⁹ Didi-Huberman (1997, 18)

³⁰ Trías (1999, 150)

³¹ Didi-Huberman (2010, 294)

La exposición *Artemisias* nos ofrece la continuidad temática que estamos tratando, ya no solo en el tiempo sino en cualquier otra civilización. Celebrada en el Museo de la Naturaleza y la Humanidad de Santa Cruz de Tenerife, este proyecto fue expuesto y premiado en concursos de arte contemporáneo en Shanghái, Roma y Venecia. Con las piezas de *Artemisias*, May San Alberto³² (Madrid, 1956) trata de emular las composiciones de las obras de Artemisia Gentileschi para construir un proyecto artístico con el objetivo de reflexionar sobre la fuerza de la mujer, heroína de la cotidianidad, para superarse día a día en cualquier época o civilización. Una propuesta que induce al espectador a especular tanto sobre el contenido formal de las imágenes como sobre la esencia de estas recreaciones de las pinturas de Artemisia Gentileschi puesto que las obras barrocas fueron también, en su momento, versiones de versiones, basadas en temas bíblicos, religiosos o mitológicos, pintadas siguiendo los cánones y el imaginario del siglo XVII. Las protagonistas de las fotografías de Kinshasa son mujeres mayores, algunas incluso ancianas. Son analfabetas y están aprendiendo a leer y a escribir. Mujeres congoleñas que, a pesar de las guerras, las vejaciones, la pobreza y la violencia Toda la documentación vividas día a día en un país convulsionado hasta hace pocos años, todavía son capaces de vencer el desaliento, mirar al futuro y enfrentarse al reto de aprender.

4. El eterno ejercicio de demostración. Lo múltiple femenino, su garantía de valor

La siguiente cita, aparece en la dedicatoria del primer libro de madrigales de Maddalena Casulana (1544-1590) a Isabel de Médicis (1542-1576). Muestra su sentimiento acerca de lo raro que era en su época ser una compositora mujer y, sobre todo, su conciencia del valor de la mujer: “Deseo mostrar al mundo, tanto como pueda en esta profesión musical, la errónea vanidad de que sólo los hombres poseen los dones del arte y el intelecto, y de que estos dones nunca son dados a las mujeres”. En la Italia del siglo XVI, las artistas, en particular Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana, habían creado un nuevo género en el retrato: el autorretrato de la mujer artista con un instrumento musical. Estos autorretratos fueron un ejercicio de fuerza visual que testimoniaba simultáneamente la habilidad de la pintora como retratista, sus logros como músic@ y su inusual estatus

³² Toda la documentación sobre esta artistas así como las imágenes de sus obras, se adquirieron a través del trato directo con la artista. Las imágenes de su obra fueron facilitadas directamente por la artista.

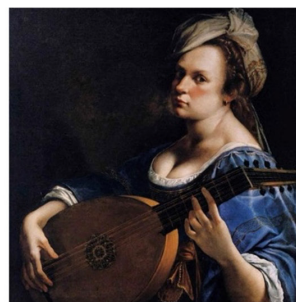
como mujer en una profesión ejercida principalmente por hombres. Así, el primer autorretrato de Giovanna Garzoni (1600-1670), realizado cuando tenía entre 18 y 20 años, la representa como una musa coronada de laurel o un Apolo andrógino, sosteniendo una viola de cuerda. Los autorretratos femeninos a menudo se regalaban a mecenas aristocráticos de las artes con el fin de dar a conocer a una joven artista y crear curiosidad por su trabajo. Con frecuencia la artista incluía una obra propia dentro de su autorretrato, como un medio que le permitía exponer en una sola obra más de un aspecto de su trabajo a la vez que reafirmaba su condición de artista. Además, al retratarse con un instrumento musical, la pintora deja constancia de que la pintura no era el único talento que poseía. Este don para las distintas formas artísticas, unido a su juventud, las acerca a la consideración de *genio* tan anhelado por el artista de aquel momento.



La intérprete de laúd. Presumiblemente un retrato de Francesca Caccini. 1620. Orazio Gentileschi



El don del arte y del intelecto de Maddalena Casulana (Autor: Desconocido)



Artemisia Gentileschi. Autorretrato como portadora de laúd. 1610



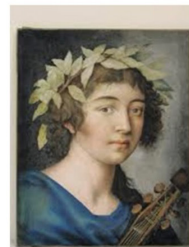
Lavinia Fontana. Autorretrato tocando la espineta. 1577



Autorretrato con caballete. 1556-57 Sofonisba Anguissola



Autorretrato tocando la espineta. 1555. Sofonisba Anguissola



Giovanna Garzoni. Autorretrato como Apolo, 1620

Fig. 9 Recopilación de retratos de mujeres artistas con facetas artísticas diferentes

Estas imágenes resumen la realidad de las pintoras con variadas capacidades artísticas, recogen el diálogo entre las artes y los tiempos del arte y ponen de manifiesto ese eterno ejercicio de demostración, entonces y hoy, sobre la multiplicidad de tareas que una mujer debe realizar para lograr el reconocimiento de su valía en cualquier campo: mujer, profesional multi-

facética, madre, esposa, hija, responsable de las tareas domésticas... en un vivir donde el delantal y el traje de fiesta se conjugan, al mismo tiempo que los instrumentos de las distintas artes que dominan, en esa difícil tarea del arte de vivir.

Referencias

- Abadía M. (2021), *Entrevista a Claudia Casarino*, “Mujeres Mirando Mujeres”: <https://mujeresmirandomujeres.com/claudia-casarino-mi-la-abadia/> [Consultado 29/5/2024]
- Agúndez D. (2020), *Francesca Caccini: la Monteverdi de Florencia*, “Ritmo.es”: <https://www.ritmo.es/actualidad/opinion-lasmusas-francesca-caccini-la-monteverdi-de-florencia-por-delia-agundez> [Consultado 30/04/2025]
- Antolín Herrero M. S. (2021), *Francesca Caccini, la primera mujer que compuso una ópera*, “Diario Feminista del 11 de septiembre”: <https://eldiariofeminista.info/2021/09/11/francesca-caccini-la-primer-mujer-que-compuso-una-opera/> [Consultado 27/3/2024].
- Argullol R. (2013), *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Barcelona: Acantilado.
- Barker S. (ed) (2016), *Women Artists in Early Modern Italy: Careers, Fame, and Collectors*, London: Harvey Miller Publishers.
- (2020), *La grandezza dell’universo nell’arte di Giovanna Garzoni*, Firenze: Sillabe.
- Beer A. (2019), *Armonías y suaves cantos*, Barcelona: Acantilado.
- Bissell R. W. (1999), *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical reading and Catalogue Raisonné*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Castiglione B. (2008), *El cortesano*, Madrid: Alianza.
- Catalogue entry, *Artemisia Gentileschi. Self-Portrait as the Allegory of Painting (La Pittura) c.1638-9*, “Catalogue entry”: <https://www.rct.uk/collection/405551/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura> [Consultado 29/5/2024].
- Combalia V. (2006), *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Barcelona: Destino.
- Cusik S. (2009), *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power (Women in Culture and Society)*, Chicago: University of Chicago Press.

- Cusick S. G., Hanning B. R., Parisi S., *Familia*, Caccini: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719> (13/VII/2021) [Consultado 30/4/2025].
- Denunzio E. Porcio G. (eds) (2023), *Artemisia a Napoli en Galleria d'Italia*, Museo de Intesa Sanpaolo, Napoli: <https://masdearte.com/artemisia-gentileschi-galleria-italia-napoles/> [Consultado 31/5/2024].
- Didi-Huberman, G. (2004), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- (2010), *Ante la imagen*, Murcia: Cendeac.
- Emerson I. P. (2005), *Francesca Caccini, La Cecchina in Five Centuries of Women Singers*, Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Farge A. y Zemon D. N. (1992), VII. *Mujeres y políticas*, en Duby, G. y Perrot, M. (Dir.), *Historia de las mujeres en Occidente* (vol. 3), Madrid, Santillana pp. 216-217.
- Ferrer S. (2012, 13 de enero). El deseo de la música, Maddalena Casulana (1540-1590) en “Mujeres en la historia” <https://www.mujeresenlahistoria.com/2012/01/el-deseo-de-la-musica-maddalena.html> [Consultado 7/5/2024].
- (2015), *La primera compositora de óperas, Francesca Caccini (1587-1641?)*, “Mujeres en la Historia”, <https://www.mujeresenlahistoria.com/2015/12/la-primera-compositora-de-operas.html> [Consultado 27/3/2024].
- Floristan A. (2015): *Historia Moderna Universal*, Barcelona: Ariel.
- Framis A. (2021), *Sistershoop*, “Aliciaframis.com”: <https://www.aliciafram-is.com/work/3/sistershoop> [Consultado: 29/5/ 2024].
- Garrad M. (2002), *Artemisia Gentileschi around 1622. The shaping and re-shaping of an artistic identity*, Berkeley: University of California Press.
- (2024), *Artemisia Gentileschi y el feminismo en la Europa de la Edad Moderna*, Madrid: Akal.
- Gómez de Zamora A. (2019), *La mujeres en los talleres de arte españoles del Siglo de Oro: Artífices y Administradoras*, “Historias olvidadas, Mujeres en el arte, Retratos de mujer” <https://www.investigart.com/2019/11/19/la-mujeres-en-los-talleres-de-arte-espanoles-del-siglo-de-oro-artifices-y-administradoras/> [Consultado 27/3/2024]
- Heller W. (2017), *La música en el barroco*, Madrid: Akal.
- Hill J. W. (2008), *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*, Madrid: Akal.
- Jezic D., Wood E. (1994), *Women Composers: The Lost Tradition Found*, New York: Feminist Press at the City University of New York.

- Kusche M., Ferino-Padgen S. (1995), *Sofonisba Anguissola: A Renaissance Woman* (con Sylvia Ferino-Pagden), Washington D. C.: Museo Nacional de Mujeres en las Artes.
- Llorens T. (2005), *Miguel Ángel*, Madrid: Arlanza.
- (2020), *La formación del joven Miguel Ángel* en “Descubrir el arte” <https://www.descubrirelarte.es/2020/03/27/1-la-formacion-del-joven-miguel-angel.html> [consultado 29/4/2024]
- Lollobrigida C. (2017), *Plautilla Bricci. Pictura et Architectura Celebris. L'architetrice del Barocco Romano*, Roma, Gangemi Editore.
- Lozano Cabañero R. (2021), *Mujeres e historia de la música. Un recorrido extenso aún por descubrir*, “Revista digital CSMV”, <http://revistadigital2.csmvalencia.es/mujeres-e-historia-de-la-musica-un-recorrido-extenso-aun-por-descubrir/> [Consultado 27/3/2024].
- Manzanares Rubio S. (2006), *Susana y los viejos. Artemisia Gentileschi*: <https://www.uv.es/mahiques/susana%20y%20viejos.pdf> [Consultado 29/5/2024].
- Mazzucco M. (2019), *L'architetrice*, Torino: Einaudi.
- Muñoz C. (21/11/2002) *Derivas de la fotografía insular*, “La Provincia”: <https://www.laprovincia.es/hemeroteca/2011/11/21/buscador/> [Consultado 27/5/2024].
- Neuls-Bates C. (ed) (1995), *Women in music: an anthology of source readings from the Middle Ages to the present*, Boston: Northeastern University Press.
- Pelizzon L. (2014), *La interpretación de la muerte en la obra de Kati Horna*, “Jeu de Paume. Le magazine”, <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2014/07/lisa-pelizzon-la-interpretacion-de-la-muerte-en-la-obra-de-kati-horna/index.html> [Consultado: 29/5/2024].
- Perre C. (2022), *Francesca Caccini y la ópera con la que el género se abrió camino*, “Revista 17 Musas”, <https://revista.espacio17musas.com/francesca-caccini-y-la-opera-con-la-que-el-genero-se-abrio-camino/> [Consultado: 17/4/2024].
- Pollock G. (2007), *La heroína y la creación de un canon feminista*, en Reiman K. C., Sáenz I. (compiladoras), *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Primarosa Y. (2021), *Una rivoluzione silenziosa. Plautina Bricci pittrice e architetrice*, Roma: Officina Libraria.
- Punzi L. (2021), *Francesca Caccini and her Artistic Colleagues*, “Written Word”, <https://earlymusicseattle.org/francesca-caccini-and-her-artistic-colleagues/> [Consultado: 18/4/2024].

- Ridolfi C. (1835) [1648], *Maraviglie dell'arte, o Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, Padua: Tipografia Y Fanderia Cartallier.
- Ripa C. (2007) [1603], *Iconología*, Madrid: Akal.
- Robayera (2020), *Archivo de sombras. Cristina Toledo*, “Noticias Sala de Arte Robayera”, <http://www.cristinatoledo.es/noticias/2020/08/03/archivo-de-sombras-en-sala-robayera> [Consultado: 26/5/2024]
- San Alberto M. (2023), *May San Alberto*, “Arteinformado”, <https://www.arteinformado.com/guia/f/may-san-alberto-11778> [Consultado: 1/5/2024]
- Sans F. y Martín-Maestro L. (2020, 9 de julio), *Maddalena Casulana, una pionera en el mapa* en “Melómano Digital” <https://www.melomanodigital.com/maddalena-casulana-una-pionera-en-el-mapa/> [consultado 19/4/2024].
- Spiller M. (2014), *Composer Biography: Maddalena Casulana (c1540-c1590)*, “Melanie Spiller and Coloratura Consulting”: <https://coloraturaconsulting.com/2014/10/06/composer-biography-maddalena-casulana-c1540-c1590/> [Consultado: 7/5/2024].
- Taruskin R. (2005), *Music in the seventeenth and eighteenth centuries*, Nueva York: Oxford University Press.
- VV. AA. (2019), *Catálogo historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Madrid: Museo del Prado.

