



EDICIÓN 21
ENERO-JUNIO 2025
E-ISSN 2389-9794

“Yo soy artista”: una clave para comprender el autorreconocimiento de Sofonisba Anguissola

Rosita-Marcela Mejía-Caicedo





“Yo soy artista”: una clave para comprender el autorreconocimiento de Sofonisba Anguissola*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.118093>


Rosita-Marcela Mejía-Caicedo**

Resumen: la definición del concepto de *artista* encierra un problema relacionado con la vaguedad de su significado. Determinar quién es un artista es complejo tanto para los teóricos del arte como para los propios artistas. Esta dificultad se agudiza cuando se analiza el autorreconocimiento de una artista mujer dado que intervienen factores contextuales adicionales. Para abordar este problema, se adoptó una metodología analítica. En primer lugar, se analizó el contexto artístico del Renacimiento y la figura de Sofonisba Anguissola. En segundo lugar, se atribuyó a Sofonisba la oración “Yo soy artista” y se procedió a analizar el significado de sus términos. El concepto de *artista* fue abordado desde los planteamientos de Larry Shiner y la idea de *juegos del lenguaje* de Wittgenstein. La expresión “Yo soy Sofonisba” fue examinada a partir de las ideas de John Perry sobre los contenidos autorreferenciales. Como resultado, se concluyó que la afirmación “Yo soy artista” representa un acto de autorreconocimiento artístico por parte de Sofonisba. Este hallazgo cuestiona la idea de que las mujeres artistas del Renacimiento carecían de una reflexión consciente sobre sus representaciones artísticas y se limitaban únicamente a ejecutar sus representaciones con destreza.

Palabras clave: artista; Sofonisba Anguissola; autorreconocimiento; mujer.

* **Recibido:** 24 de enero de 2025 / **Aprobado:** 23 de abril de 2025 / **Modificado:** 17 de septiembre de 2025. El artículo no contó con financiación.

** Doctoranda en Filosofía, Universidad de Salamanca, España. Máster en Lógica y Filosofía de la Ciencia por Universidad de Salamanca, España. Docente de la Universidad Tecnológica de Pereira, Programa Licenciatura en Filosofía, Facultad de Bellas Artes y Humanidades. ✉ rositammc@usal.edu.es rositamarcela.mejia@utp.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0001-9290-0334>

Cómo citar / How to Cite Item: Mejía-Caicedo, Rosita-Marcela. “Yo soy artista”: una clave para comprender el autorreconocimiento de Sofonisba Anguissola”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 21 (2025): 48-74. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n21.118093>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



“I am an artist”: a key to understanding Sofonisba Anguissola’s Self-Recognition

Abstract: the definition of the concept of *artist* involves a problem related to the vagueness of its meaning. Determining who qualifies as an artist is a complex task for both art theorists and artist themselves. This difficulty become even more pronounced when analyzing the self-recognition of a woman artist, as additional contextual factors come into play. To address this issue, an analytical methodology was adopted. An analytical framework was adopted to examine the problem. First, the artistic context of the Renaissance and figure of Sofonisba Anguissola were examined. Second, the statement “I am an artist” was attributed to Sofonisba, and the meaning of its terms was analyzed. The concept of “artist” was approached through the perspectives of Larry Shines and Wittgenstein’s notion of *language games*. The expression “I am Sofonisba” was examined through John Perry’s ideas on self-referential content. As a result, it was concluded that statement “I am an artist” represents an act of artistic self-recognition on the part of Sofonisba. This finding challenges the notion that Renaissance women artist lacked a conscious reflection on their artistic representation and merely executed their works with technical skill.

Keywords: artist; Sofonisba Anguissola; self-recognition; woman.

“Eu sou artista”: uma chave para compreender o autorreconhecimento de Sofonisba Anguissola

Resumo: a definição do conceito de *artista* envolve um problema relacionado à vagueza de seu significado. Determinar quem é um artista é uma tarefa complexa tanto para os teóricos da arte quanto para os próprios artistas. Essa dificuldade se acentua ao analisar o autorreconhecimento de uma artista mulher, dado que fatores contextuais adicionais entram em jogo. Para abordar esse problema, adotou-se uma metodologia analítica. Em primeiro lugar, analisou-se o contexto artístico do Renascimento e a figura de Sofonisba Anguissola. Em segundo lugar, atribuiu-se a Sofonisba a oração “Eu sou artista” e procedeu-se à análise do significado de seus termos. O conceito de artista foi abordado a partir das proposições de Larry Shiner, da Teoria Conceitual Clássica e da ideia de *jogos de linguagem* de Wittgenstein. A expressão “Eu sou Sofonisba” foi examinada com base nas ideias de John Perry sobre conteúdos autorreferenciais. Como resultado, concluiu-se que a afirmação “Eu sou artista” representa um ato de autorreconhecimento artístico por parte de



Sofonisba. Essa descoberta questiona a ideia de que as mulheres artistas do Renascimento careciam de uma reflexão consciente sobre suas representações artísticas e se limitavam unicamente a executá-las com destreza.

Palavras-chave: artista; Sofonisba Anguissola; autorreconhecimento; mulher.

Introducción

Ninguna misiva acompañaba la pintura. Ni una palabra.
 No era necesario. Ella sabía que él entendería.
 A su espalda, una voz preguntó:
 —¿Quién es?
 Anton respondió sencillamente:
 —Es ella.
 Lorenzo de' Medici

Definir quién es un artista es uno de los problemas que enfrentan los estudiosos del arte y del lenguaje. Aunque algunos atribuyen características específicas a esta figura, no existe un consenso establecido. Por ejemplo, Giorgio Vasari considera que una de las características que tienen los artistas (Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y todos aquellos que aparecen en su obra *Le vite*) es su carácter original¹; sin embargo, Larry Shiner, a estos mismos artistas, los clasifica como artesanos y afirma que los artistas propiamente dichos son producto del siglo XVIII². Esta divergencia en las definiciones pone de manifiesto la ambigüedad y complejidad del término. Si definir quién es un artista resulta problemático, el autorreconocimiento de quienes se identifican como tal añade una capa de dificultad. ¿Cuándo un pintor afirma “yo soy un artista”?, ¿a qué significado de la palabra recurre? Las preguntas se tornan aún más complejas al considerar a las mujeres artistas, pues en su caso, el reconocimiento tiene una doble dimensión: por un lado, como artistas y, por otro, como mujeres; lo que suscita interrogantes adicionales como: ¿puede una pintora reconocerse a sí misma como artista en un entorno machista? Estos problemas se analizarán a través de la oración “Yo soy artista”, atribuida a la pintora renacentista Sofonisba Anguissola.

1. Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2011), 257-314.

2. Larry Shiner, *La invención del arte* (Barcelona: Paidós, 2023), 106.



La figura de Sofonisba destaca dentro de un contexto hostil y su singularidad radica en la originalidad de su prolífica obra, especialmente en sus autorretratos, que resaltan por su carácter innovador. Esta pintora no sólo permitirá abordar las cuestiones planteadas sobre el significado del término *artista*, sino que también invitará al lector a adentrarse en una vida inspiradora. Por consiguiente, en las próximas páginas se defenderá que la oración “Yo soy artista”, en el caso de Sofonisba Anguissola, significa un autorreconocimiento como mujer creadora.

En la primera parte del presente artículo se describe el contexto histórico de los y las artistas del Renacimiento desde una perspectiva general hacia un enfoque específico. El foco particular de este estudio es la figura de Sofonisba Anguissola, su vida y su obra. En la segunda parte, se examina el término *artista* a partir de la definición propuesta por Larry Shiner. En este análisis, se señala que dicha definición sigue los postulados de la Teoría Conceptual Clásica y se destacan las limitaciones de este proceder. Además, se critica la postura de Shiner que sitúa el nacimiento del término *artista* en el siglo XVIII. A partir de estas críticas, se plantea la necesidad de reinterpretar el concepto *artista* desde la idea de *juegos del lenguaje*, desarrollada por Wittgenstein. En la tercera parte, se examina la expresión “Yo soy Sofonisba” a partir de los postulados de John Perry y se exponen las razones por las cuales la expresión implica un autorreconocimiento. Finalmente, se reafirma la hipótesis de que Sofonisba se autorreconocía como una mujer dotada de inventiva propia, en un contexto en el que era posible reflexionar sobre la figura del artista.

Contexto histórico de los pintores y las pintoras renacentistas

El Renacimiento fue uno de los periodos más revolucionarios de la historia de la humanidad y en su apogeo, entre 1490 y 1530, Italia fue uno de los epicentros culturales con mayor éxito. A pesar de las denominadas guerras italianas y de las inconformidades que existían en torno al gobierno de los Médici³, Florencia fue una de las ciudades que llevó a cabo diferentes promociones artísticas. Después de que el gobierno de Savonarola se derrumbara en 1498, a causa de las múltiples revueltas por parte del pueblo, el gobierno de los Médici volvió a instaurarse como la máxima autoridad y continuó con su tarea de mecenazgo.

3. Peter Burke, *El Renacimiento Europeo Centros y Periferias* (Barcelona: Crítica, 2000), 59-63.



De la misma forma, fuera de Italia ocurrieron sucesos relevantes para el desarrollo del arte. En Alemania, la reforma protestante, iniciada por Martin Lutero, fue clave para que los artistas desarrollaran nuevos motivos pictóricos. Tras la reacción iconoclasta de los protestantes, a comienzos del siglo XV, la negativa hacia la veneración de imágenes se hizo más evidente en diferentes episodios que involucraron la destrucción de templos y el daño de esculturas y pinturas religiosas. Por ejemplo, hay evidencias que demuestran que la iglesia de Santa María, en Wittenberg, fue destruida en su interior en el año 1522 debido a una reacción iconoclasta. Este cambio a nivel religioso propició que los artistas se concentraran en otros temas, como las escenas de la vida cotidiana.

Por otra parte, la unión marital entre Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón fue determinante para la formación de la monarquía de España y, con ella, la unificación de territorios. Fueron bautizados con el nombre de Reyes Católicos por el papa Alejandro VI debido a su compromiso con la propagación del catolicismo. Su unión permitió que el territorio español se fortaleciera y se consolidara un imperio que, posteriormente, brindaría un gran apoyo a las artes.

Siempre que se habla del Renacimiento en las artes nuestro pensamiento se remite a nombres de grandiosos pintores como Miguel Ángel, Rafael, Ticiano y Leonardo da Vinci, lo cual no es para menos pues, como lo hemos visto en la vasta literatura⁴, sus obras son exquisitas. Incluso su influencia fue tan notoria que pintores posteriores imitaron su manera de pintar, por ejemplo Rosso Fiorentino y Bronzino, que, fascinados por la perfección de los grandes maestros, siguieron el estilo de Miguel Ángel en varias de sus obras. Sin embargo, no todos los pintores de la época buscaban alcanzar esa perfección en sus trabajos. Gombrich, en su *Historia del arte*⁵, quien entre otras cosas no menciona a una sola mujer artista en su obra⁶, muestra que distintos pintores como Federico Zuccaro, Andrea Palladio, Parmigiano, Jean de Boulogne, Giovanni de Bologna, Tintoretto y Jacopo Robusti, dejan de lado ese afán perfeccionista y exploran nuevas formas de representación.

Una de las razones que ofrece este historiador para explicar por qué algunos artistas rechazaron esta tendencia perfeccionista, fue el hecho de que esa forma fidedigna e ideal de representar los objetos no les resultaba ni interesante ni

4. Ver por ejemplo: Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*; Walter Isaacson, *Leonardo da Vinci* (Madrid: Debate 2018).

5. Ernest Gombrich, *La historia del arte* (Londres: Phaidon Press Limited, 2008), 269-286.

6. María Gimeno, "Queridas viejas", conferencia performativa, Museo Nacional del Prado, Madrid, 9 de abril de 2015.



emocionante. Uno de los más fuertes detractores del manierismo, y después un gran exponente del barroco, fue Caravaggio, quien con su estilo naturalista demostró una actitud rebelde frente a las figuras idealizadas que realizaban los grandes maestros. Además de estos pintores, en la época del Bajo Renacimiento existieron otros que, debido a las condiciones sociales, tuvieron que especializarse en una de las ramas de la pintura: el retrato. Tal como lo describe Gombrich⁷, a partir de la crisis producida por la Reforma Protestante en los países de Europa del norte, se produjo un detrimento hacia la pintura religiosa, lo que implicó que varios artistas como Hans Holbein y Nicholas Hilliard perdieran una fuente de ingresos y se quedaran únicamente con las ganancias que dejaban los retratos. Respecto a los países del noroeste de Europa, específicamente en los Países Bajos, los pintores lograron sobrevivir a la crisis de la reforma gracias a que cambiaron su enfoque de representación y se centraron en escenarios cotidianos. Tal es el caso de Pieter Brueghel, el Viejo, que representó escenas de campesinos en sus quehaceres cotidianos al trabajar, comer, festejar, etcétera.

En resumen, en el Alto Renacimiento los pintores buscaron realizar representaciones perfectas, mientras que en el Bajo Renacimiento, aunque algunos artistas pretendieron imitar la manera de pintar de sus antecesores, existieron otros que deseaban destruir los cánones idealistas e incursionar en un naturalismo que tiempo después abriría las puertas para el nuevo estilo barroco. Aparte de ellos, los pintores de Flandes que surgieron en esa época también se alejaron de las representaciones divinas, y se centraron en realizar retratos y escenas cotidianas. Todo esto permite defender la idea de que la coexistencia de diferentes tendencias pictóricas dentro del mismo periodo imposibilita una descripción unívoca de la perspectiva artística del Renacimiento. Asimismo, dentro de esta breve descripción, hace falta mencionar a aquellas mujeres artistas que se destacaron a pesar de sus limitaciones impuestas por un contexto social patriarcal.

Cuando se habla de las mujeres artistas, especialmente en épocas anteriores, es necesario dedicarles un pasaje aparte y no sólo incluirlas dentro de una época determinada. La razón de esto es que, si bien mujeres y hombres artistas convivieron dentro de la misma época, ellas no tuvieron las mismas condiciones que ellos. Hacer esta precisión no resulta, de ninguna manera, una cuestión banal, porque como se verá más adelante, a partir de esas condiciones específicas las pintoras lograron construir su propio camino artístico.

7. Gombrich, *La historia del arte*, 374.



Rosita-Marcela Mejía-Caicedo
"Yo soy artista"

En la época del Renacimiento, la mujer no gozaba de autonomía dentro de la sociedad; ella era *algo* que se definía en relación con el hombre. Siguiendo a Olwen Hufton, "la noción de hija o mujer totalmente dependiente quedaba cuestionada por la limitación de recursos de su padre y del hombre con el que podía aspirar a casarse"⁸. Esto significaba que la mujer tenía un valor, el cual variaba dependiendo de los recursos que poseía el hombre encargado de ella. Por otro lado, no se consideraba apropiado que una mujer recibiera un salario, ya que se esperaba que el hombre fuera el encargado de su sustento. Aunque existieron casos en los que las mujeres se veían obligadas a trabajar debido a su entorno familiar precario, terminaban recibiendo un salario mucho menor al de los hombres. Usualmente, las mujeres trabajadoras eran campesinas que pretendían generar un ahorro en sus familias para disponer de una dote más alta en el futuro y así poder aspirar a casarse con un hombre de mayor estatus.

Esta dependencia que se asociaba a la mujer en relación con el hombre se vinculaba a su supuesta debilidad. Durante la reforma protestante del siglo XVI, se dictaminaron unas características que se presumían innatas al sexo femenino; como lo menciona Françoise Borin, a las mujeres de esta época se les atribuía principalmente la suavidad, la compasión y el amor maternal⁹. Por lo tanto, era lógico encargarles obras de misericordia y caridad, además del cuidado a los niños, pobres y ancianos. Los supuestos propios del sexo femenino hicieron que algunos padres de la iglesia exhortaran a las mujeres a ser puras y honestas, tal como la cita de Borin sobre las recomendaciones que daba uno de los sacerdotes nos lo demuestra: "[mujeres] cuiden su reputación más que su apariencia, castas, constantes, fieles, prudentes, graciosas, no demasiado coqueta, ni maldiciente, ni celosas, ni desenfrenadas"¹⁰.

Esta imagen de mujer honesta, tal como la promovían las autoridades eclesiásticas, tenía como contraparte la imagen de la mujer fatal, aquella mujer que no se ceñía al modelo de la época, una pecadora que tentaba a los hombres hacia los placeres carnales; aquí la debilidad también aparece como su principal característica, pero orientada al desenfreno. La mujer fatal era esa "hija de Eva, quien, debido a su vulnerabilidad ante la tentación, ha provocado la muerte del género humano, es fuente de muerte debido a su sexualidad y belleza efímera y engañosa"¹¹. Esta naturaleza débil, que predispone

8. Olwen Hufton, "Mujeres, trabajo y familia", en *Historia de las mujeres del Renacimiento a la edad moderna*, eds. Georges Duby y Michelle Perrot (Barcelona: Taurus, 2018), 21.

9. Françoise Borin, "Imágenes de mujeres", en *Historia de las mujeres del Renacimiento a la edad moderna*, eds. Georges Duby y Michelle Perrot (Madrid: Taurus, 2000), 250.

10. Borin, "Imágenes de mujeres", 276.

11. Borin, "Imágenes de mujeres", 247.



a la mujer a ser mala y peligrosa, hacía necesario controlarla, y usualmente la forma de hacerlo era educándolas en labores propias para su perfil; se las motivaba, por ejemplo, a practicar la costura, la lectura, la escritura y la pintura. No obstante, todas estas labores debían ser únicamente pasatiempos, pues su verdadera ocupación debía ser el cuidado de los hijos, del marido y de las tareas relacionadas con la casa.

El tema sobre los oficios a los que debían dedicarse las mujeres fue un asunto público. Desde finales del siglo XIV hasta siglos posteriores, se organizaron reuniones que tenían como objetivo discutir sobre las capacidades intelectuales de las mujeres; estos encuentros se denominaron “querella de las mujeres”, pero la participación femenina era escasa. Una de las máximas exponentes de estas reuniones fue Christine de Pizan¹², quien abrió paso a la intervención de otras mujeres.

Uno de los campos en los que las mujeres podían desenvolverse era la pintura, aunque se desempeñaban en géneros considerados secundarios como bodegones, flores, escenas domésticas y obras de pequeño formato¹³. Las mujeres podían asistir a talleres de pintura y algunas llegaban a obtener recompensas por sus trabajos, los cuales conseguían usualmente por pertenecer a una familia de pintores. Artistas como Catharina van Hemessen, Diana Scultori, Lavinia Fontana, Barbara Longhi, Juana Pacheco y Marietta Robusti son ejemplo de esto. Ellas aprendieron su oficio como ayudantes en el taller de su padre o su esposo, lo que implicaba la imposibilidad de un desarrollo autónomo en la representación artística, ya que estaban sujetas a las directrices de otros. En el caso particular de Juana Pacheco, hija de Francisco Pacheco y esposa de Diego Velázquez, se cree que colaboraba en el taller de su padre realizando algunos encargos y aplicando las técnicas artísticas que él empleaba. Más tarde, se convirtió en asistente en el taller de su esposo. Los expertos suponen que Juana fue la creadora de varias obras, pero la falta de su firma en las mismas complica las investigaciones.

Otro aspecto notable sobre las artistas del Renacimiento, que se conecta con el anterior, es que la mayoría de las pintoras no se autorretrataron. Las restricciones impuestas a las mujeres de la época sobre qué debían ser y qué no, impidieron que aquellas se autorreconocieran públicamente como mujeres que pintan. Es conocido que varias de las pintoras renacentistas abandonaron su arte para dedicarse a cumplir otros roles impuestos, como ser esposas y madres. Es el caso de la española María Eugenia de Beer (1640-1652), hija del reconocido pintor

12. Christine de Pizan, *La ciudad de las damas* (Madrid: Siruela, 2024).

13. Ángeles Caso, *Las olvidadas: Una historia de mujeres creadoras* (Barcelona: Editorial Planeta, 2005), 90.



Cornelio de Beer, que se casó con Nicolás Merstraten quien, según algunas estudiosas¹⁴, era un padre ausente, lo que orilló a María Eugenia a dedicarse tiempo completo a su hijo y seguramente le hizo abandonar el grabado y la pintura.

Por otro lado, en cuanto a las representaciones que realizaban las mujeres artistas, es posible afirmar que muchas de ellas reflejaban un estilo estereotipado de la mujer. En caso de las obras de Barbara Longhi podemos notar esto, como en *Dama con un unicornio*, donde se refleja ese ideal de mujer maternal, sensible y pura.

Sobre los casos excepcionales de mujeres pintoras en el Renacimiento, se encuentran aquellas que lograron una independencia económica. Sofonisba Anguissola, Fede Galizia y Josefa de Óbidos son las más representativas. La historia de Josefa de Óbidos (1630-1684) es sumamente interesante, pues logró obtener ganancias por sus pinturas y dejó una herencia exclusiva para sus familiares mujeres. Fede Galizia (1578-1630) al igual que Josefa, recibía encargos y se dice que cobraba por ellos. Lo más particular de estos dos casos es que, hasta donde se puede saber, ninguna se casó ni tuvo hijos. Resulta curioso porque, como se ha mencionado, la mayoría de las pintoras de esta época terminaban cumpliendo los roles de esposas y madres. Respecto a Sofonisba Anguissola, su caso es también uno de los más extraordinarios y, como se verá a continuación, está mucho más documentado.

¿Quién fue Sofonisba Anguissola?

A pesar de las difíciles condiciones que debieron enfrentar las mujeres en el Renacimiento existieron algunas que, como flores de loto, emergieron resplandecientes desde las profundidades del fango. Una de ellas fue Sofonisba Anguissola, quien nació en 1535 en Cremona, Italia. A diferencia de las pintoras del Renacimiento que se mencionaron anteriormente, Sofonisba no provenía de una familia de pintores. Su padre, Amilcare Anguissola, y su madre, Bianca Ponzoni, pertenecían a la baja nobleza genovesa y ninguno de ellos había seguido una carrera en la pintura¹⁵. Aunque en la familia Anguissola no existía esa tradición pictórica, sus padres habían sido influenciados por el ambiente humanista de la época, por lo cual le atribuyeron una gran importancia a la formación artística de sus hijos. Prueba de ello fueron los incentivos

14. Concha Mayordomo, "María Eugenia de Beer". *Concha Mayordomo* (blog) enero 2018, <https://conchamayordomo.com/2023/11/04/maria-eugenia-de-beer/>

15. Griselda Pollock y Rozsika Parker, *Maestras Antiguas. Mujeres, arte e ideología*, trad. Raquel Vázquez Ramil (Madrid: Akal, 2021), 48.



hacia las humanidades que recibieron las hermanas y el hermano de Sofonisba. Según María Kusche¹⁶, todas las hermanas de la pintora, Elena, Lucía, Europa y Anna María, excepto su hermana Minerva, demostraron una gran habilidad para la pintura y fueron instruidas en diferentes talleres. Por otra parte, se dice que Asdrubale, su hermano, demostró un gran talento para la música y el latín, y, de la misma forma que sus hermanas, recibió instrucción en ello. Así como sus hermanas, Sofonisba fue instruida en la pintura. Se sabe que asistió al taller de Bernardino Campi con su hermana Elena, y una vez que este se trasladó a Milán continuó las clases con Bernardino Gatti. Bea Porqueres¹⁷, en la biografía que hace de Sofonisba, expone otra posible razón para comprender por qué los padres estaban interesados en desarrollar las habilidades artísticas de sus hijas. Al parecer la familia Anguissola atravesaba por algunos problemas económicos, así que es posible que sus padres, especialmente Amilcare, quien mantenía diversas relaciones con personalidades destacadas de la época, creyera que el talento de sus hijas podría ser el verdadero y único recurso familiar.

Tal como lo señala Kusche, la vida artística de Sofonisba se puede dividir en tres periodos: primero, su época en Italia, antes de ir a la corte española; segundo, su estancia como dama de honor de la Reina Isabel de Volis en España; y, finalmente, su vida en Palermo y Génova¹⁸.

Las pinturas de la primera etapa de Sofonisba demuestran un naturalismo espléndido. Muestra de ello son los retratos que hace de su familia. Uno de los más conocidos es *Partida de Ajedrez* (Anguissola, 1555, como se reproduce en Museo del Prado, 2019), en el que retrata a sus hermanas jugando ajedrez elegantemente vestidas con trajes de seda. Hay dos aspectos que destacan en esta obra. El primero, es que Sofonisba retrata a una de sus hermanas sonriendo, y no se trata de una sonrisa disimulada, sino de una que muestra, con exquisito detalle, los dientes de la niña. Este tipo de expresión no era habitual en los retratos de la época, ya que se consideraba indecoroso; sin embargo, Sofonisba lo plasma con un naturalismo excepcional. El segundo aspecto es la elección de la escena de sus hermanas jugando ajedrez, pues las representa en plena acción, capturando vívidamente cada gesto y expresión, lo que deja el campo abierto a diversas lecturas, entre ellas, una posible reivindicación de la educación y la inteligencia de las mujeres de su tiempo.

16. María Kusche, "Sofonisba Anguissola en España retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa", *Archivo Español de Arte*. Vol. 62, no. 248, (1989): 393.

17. Bea Porqueres, *Sofonisba Anguissola* (Madrid: Archivos Vola, 2018), 12.

18. Kusche, *Sofonisba Anguissola en España retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa*, 392.



Otra obra que demuestra su maestría en la pintura es *Retrato de la familia Anguisola* (ca.1557). En esta obra Sofonisba retrata a su padre Almicare, a su hermana Minerva y a su hermano Asdrubale. Cada uno de ellos tiene una vivacidad natural: el padre presenta una expresión noble; su hermano, una mirada de admiración y respeto hacia su padre; y Minerva se distingue por una expresión más introspectiva. El talento que demostraba Sofonisba era tan notorio que comenzaba a destacar entre todas sus hermanas. Sus dibujos fueron enviados a diversas personalidades influyentes y uno de ellos llegó a las manos de Miguel Ángel. La evidencia fehaciente de esta relación es la correspondencia que se conserva entre el pintor y el padre de Sofonisba, la cual nos conduce a suponer que Miguel Ángel envió algunos dibujos a la pintora para que ella los coloreara. Porqueres nos muestra una de estas cartas:

Muy magnífico Mi señor Michel Angello Honorabilísimo. Vuestras amabilísimas cartas me son más preciosas que lo que me lo serían las que me pudiesen ser escritas por nuestro Serenísimo Rey: lo certifica que entre tantas obligaciones que tengo ante el Señor Dios, entre las primeras os pongo: que viva a tiempo, junto con mis hijos, que un tan excelentísimo gentilhombre por encima de cualquier otro virtuosísimo se digne alabar y juzgar la pintura hecha por mi hijita Sophoniba, la cual además de la virtud de pintar espero que su divina majestad le dé, junto a mis otras cinco hijitas, y uno solo varón, los medios para vivir [...]. En Cremona el XV de mayo del 58. Afectísimo Amigo y servidor Amilcar Angussola.¹⁹

Además de este vínculo, también tenemos noticias de que Sofonisba conoció al miniaturista Giulio Clovio, e incluso se conserva un retrato que la pintora hizo de él. Según cuenta Porqueres, en su etapa inicial, Sofonisba se reunió con familias acaudaladas de Italia, como los Gonzaga, de donde queda el retrato *El niño de la dinastía Gonzaga* (ca. 1570).

La llegada de Sofonisba a España se asume en 1559, justo con el retorno del rey Felipe II, después de recorrer gran parte de Europa, y su arribo en la corte se dio gracias a que el Duque de Alba le comentó a Felipe II sobre el gran talento de la joven. Se presume que Sofonisba estuvo diecisiete años en la corte española, pero nunca tuvo el título de pintora de la corte; en lugar de eso, fue la dama de honor de la reina Isabel de Valois. El puesto de pintor de la corte fue ocupado por Sánchez Coello y, posteriormente, por Pantoja de la Cruz. Una de las posibles causas por las que ella no ejerció este oficio fue su condición de noble, la cual no

19. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 106.



permitía que se le otorgarse un oficio tan desestimado como el de pintora. Sin embargo, tenemos algunas pruebas de que Sofonisba fue la maestra de pintura de la reina Isabel. En una carta de G. Negri al duque Guillermo, le dice:

La reina, que muestra mucho ingenio y es bondadosísima, ha comenzado a pintar, y dice la Sofonisba carmonense, que es la que la enseña... que dibuja del natural con un carboncillo, de modo que se conoce al punto la persona retratada.²⁰

Las investigaciones²¹ sobre sus signos estilísticos confirman que Sofonisba, además de ser maestra de pintura, fue quien pintó los retratos de Isabel de Valois (ca. 1565), Juana de Austria (ca. 1561), Felipe II (ca. 1565) y, posteriormente, Ana de Austria (ca. 1573). Las estudiosas señalan que el retrato de la princesa Éboli también puede ser obra de la pintora²². Varios de estos retratos, incluyendo otros, se han atribuido a Sofonisba Anguissola durante los diecisiete años que permaneció en la corte española. No obstante, es importante señalar que algunas de estas obras fueron adjudicadas a otros artistas durante un tiempo, como es el caso del *Retrato de Felipe II*, que en el inventario de Alcázar de Madrid de 1686 fue atribuido a Juan Pantoja de la Cruz y, posteriormente, a Alonso Sánchez Coello.

Antes de pasar a sus obras posteriores, las cuales realizó en Italia, es pertinente señalar lo siguiente. Sofonisba llevó una vida de comodidades gracias a que logró una independencia económica. Si bien no obtuvo ningún pago monetario por sus pinturas, pues en esa época era mal visto que las mujeres cobraran por sus pinturas, recibió diferentes regalos por parte de aquellos que le encargaban pinturas. Como dama de la corte, debido a su condición de extranjera, cobraba un pago mayor al de las damas españolas. Algunos textos oficiales prueban los pagos que recibió Sofonisba en la corte: “A Sofonisba Angusula veintium mil nuevecientos y ochentay ocho mrs. Por sus gajes desde primo de junio 1560 hasta fin del dicho año a la razón de cien ducados al año 21.988 maravedises”²³. Asimismo, en el Archivo General Simancas, *Patronato Real*, está el testamento de Isabel de Valois, en el cual se señala que a Sofonisba se le otorgan tres mil ducados y una pieza de brocado para una cama.

Por otro lado, antes de salir de la corte, a la edad de 38 años, contrajo matrimonio con el noble italiano Frabrizio de Moncada. Esto era algo inusual en la época, ya

20. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 110.

21. Kusche, *Sofonisba Anguissola en España retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa*, 397.

22. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 34.

23. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 12.



que la mayoría de las mujeres se casaban a temprana edad. Sin embargo, Sofonisba, hasta donde sabemos, no tenía prisa por casarse; en su lugar, se dedicó a la pintura y a ser una fiel dama de honor de la reina Isabel. Este matrimonio representó también una ganancia económica para Sofonisba, pues el rey le concedió una renta anual de 1.000 ducados sobre la aduana de Palermo, 6.000 ducados en metálico y obsequios valorados en 5.811 ducados²⁴.

Después de su estancia en España, Sofonisba se mudó al feudo de la familia Moncada y continuó manteniendo una estrecha relación con la corte española. No se conocen documentos ni pinturas que demuestren la producción artística de Sofonisba en esta época; lo que sí se conoce es que su marido, Frabrizio, murió en una expedición que partió el 25 de abril de 1578. Después de casi dos años de la muerte de su esposo, Sofonisba, una vez arregló asuntos económicos con la familia de su esposo, decidió emprender de nuevo a Cremona. En el barco de regreso conoció a Orazio Lomellino, capitán de la tripulación, quien en poco tiempo sería su segundo esposo. Sofonisba y Orazio se casaron a finales de 1579 y se establecieron en Génova. De este periodo se tienen algunas pruebas de que Sofonisba mantenía la relación con la corte de Madrid, e incluso se sabe que Felipe II le concedió una nueva renta por la boda con Orazio.

Sobre su producción pictórica, se conoce que se encontró con la infanta Catalina Micaela y se presume que Sofonisba realizó un retrato de ella y se lo envió a su padre, el Rey Felipe II. Unos años más tarde, la pintora volvió a encontrarse con Catalina y le hizo otro retrato. También pintó a la tercera hija de Catalina, Margarita de Saboya. Otro retrato importante fue el de la infanta Isabel Clara Eugenia, realizando un año después de la muerte de Felipe II. Después de ese retrato no se tiene documentación de sus trabajos. En sus últimos años, Sofonisba recibió la visita del pintor Van Dyck, quien más tarde realizó un retrato de ella. La pintora muere en 1627, y su esposo, Orazio Lomellino, le dedicó el siguiente epitafio, destacando su belleza y maestría artística:

A la esposa Sofonisba, de la noble casa de Anguissola, situada entre las mujeres ilustres por la belleza y las extraordinarias dotes de naturaleza, y tan notable en retratar las imágenes humanas que nadie de su tiempo pudo compararse a ella.²⁵

24. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 38.

25. Concha Díaz, "Sofonisba Anguissola en Génova", *El Cuaderno de Sofonisba* (blog), 30 de diciembre de 2015, <https://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2015/>



¿Sofonisba se autorreconoce como una artista?

Para responder a la cuestión de si existe un autorreconocimiento como artista por parte de Sofonisba, es pertinente dirigir la mirada a sus obras. Sabemos que realizó diversos autorretratos, y uno de los que más llama la atención por su autorreferencia como pintora es *Autorretrato con Caballero* (1556). En esta obra, la cremonesa no busca resaltar su clase o belleza; por el contrario, se muestra con vestiduras modestas para destacar su acción de pintar. La inclusión del caballero, la paleta y el pincel refuerzan esta intención, y revelan su identidad como creadora activa. Otro detalle significativo de la obra es que no se presenta trabajando sobre una pintura apenas esbozada o esquemática, sino sobre una imagen casi terminada de *La Madonna y su niño*. Esta elección puede interpretarse como una forma de demostrar su maestría en el manejo del dibujo y de la pintura, ya que se trata de una obra que permite observar la destreza en el trazo de la pintora.

Teniendo en cuenta estos elementos y lo que se argumentará más adelante sobre el término *artista*, podríamos suponer que entre los contenidos mentales de Sofonisba se encontraba la afirmación “Yo soy artista”. Para añadir otra prueba que sustenta esta hipótesis, podemos considerar los comentarios de la crítica de arte Jennifer Higgie. En una de sus obras, Sofonisba incluyó la inscripción: “Yo, Sofonisba Anguissola, soltera, soy igual a las Musas y a Apeles tocando mis canciones y manejando mis pinturas”²⁶. En esta frase, Sofonisba se equipara con Apeles, un célebre pintor de la Antigüedad admirado por la excelencia de sus obras, y esta comparación explícita con una figura reconocida del mundo clásico refuerza la idea de que ella se autorreconocía como una artista.

Ahora bien, si buscamos entender el significado de la oración “Yo soy artista”, atribuida a Sofonisba, debemos preguntarnos qué significado tiene para ella los términos que la componen. A continuación, analizaré el término *artista*.

Para comprender el significado del término *artista* es útil remitirnos al contexto histórico y analizar cómo se empleaba en aquella época. Larry Shiner, en su libro *La invención del arte*²⁷, sostiene que durante el Renacimiento los términos *artesano* y *artista* se utilizaban de manera indistinta, ya que ambos aludían a un imitador de la naturaleza que trabajaba al servicio de mecenas o patrón. El filósofo entiende esta definición obedeciendo al contexto de la época, en el cual la

26. Jennifer Higgie, *The mirror and the Palette* (New York: Pegasus Books, 2022), 34.

27. Shiner, *La invención del arte*, 105.

mayoría de pintores realizaban sus trabajos por encargos. Esto significaba que sus obras cumplieran con los gustos de otros, más que los propios.

El mecenazgo fue una práctica común en aquella época, pues era la forma en la que los artistas podían patrocinar y comerciar sus trabajos. Sin embargo, no se puede negar que en esta época los pintores profundizaban en los encargos y realizaban verdaderas obras de arte. Negar su intencionalidad al crear nuevos motivos y omitir su capacidad inventiva e imaginativa sería describirlos como meros productos de ciertas condiciones sociales. Con esto no se busca negar que sus contenidos mentales estaban, en cierta medida, determinados por este sistema conceptual propio de la época; más bien, se trata de afirmar que dichas condiciones no fueron el único factor determinante. Junto a ellas estaban su propio ingenio y las creaciones que cada uno logró desarrollar en el ejercicio de su práctica pictórica. Entonces, no podemos decir que todos los pintores de la época, cuando usaban el término *artista* lo hacían refiriéndose a un *artesano*. Hay evidencias suficientes en las obras de los y las grandes pintores y pintoras del Renacimiento que hacen sospechar que cuando ellos y ellas se referían al término *artista*, lo hacían pensando en ser creadores y creadoras de su propia obra. Esto resulta evidente cuando se observan las particularidades de cada pintor y pintora del Renacimiento.

Lo anterior sugiere una pregunta importante: ¿es posible que en la misma época y en el mismo lugar existan dos definiciones para el mismo término? La respuesta a esta cuestión dependerá de cómo se entienda el desarrollo de los significados de las palabras. Si asumimos que los términos evolucionan de una manera sustitutiva, es decir, que el significado de un término en un momento determinado es reemplazado por otro y así sucesivamente, corremos el riesgo de incurrir en equívocos evidentes. Por el contrario, si afirmamos la posibilidad de la coexistencia de significados de un término en un tiempo específico entonces podríamos comprender la riqueza conceptual y, al mismo tiempo, la dificultad que implica una definición. Siguiendo a Wittgenstein, las palabras están insertas en unos juegos de lenguaje, cada uno con reglas determinadas. Estos juegos no se limitan a las directrices de un ámbito específico, sino que se extienden a diversos espacios de la vida cotidiana. Esta variedad de usos permite que los hablantes, incluso en el mismo lugar y tiempo, compartan distintos significados para un mismo término. Respecto a esta coexistencia de múltiples juegos del lenguaje, el autor recurre a una ilustrativa metáfora:



Rosita-Marcela Mejía-Caicedo
"Yo soy artista"



Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejuelas y plazas, de casas viejas y nuevas, y de casas con construcciones adosadas de diversas etapas; y esto rodeado de un conjunto de suburbios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes.²⁸

Con esta imagen, el filósofo muestra cómo distintas formas del lenguaje, con sus reglas y usos, conviven simultáneamente en un mismo espacio, lo cual refleja la complejidad y diversidad de los significados en el uso cotidiano del lenguaje. Cabe aclarar que, cuando se habla de reglas, no se hace referencia únicamente a las reglas gramaticales, sino también a las normas sociales y contextuales.

Es posible pensar que, en el Renacimiento existía un término de *artista* que se relacionaba con la individualidad del ser humano y su capacidad creadora. Esta conjetura parece viable si recordamos el cambio de valores e ideales que se dio en esa época. De acuerdo con Fabio Bartoli, la figura del artista en el siglo XVI

Asume una posición peculiar dentro del conjunto social [...] el artista comienza a tomar distancia de la sociedad, casi como si entendiera que, con este nuevo planteamiento, el Arte lo aleja de la “normalidad” con la que todo el mundo se conforma.²⁹

El autor nos muestra que ese nuevo posicionamiento convierte al artista en alguien capaz de tomar sus propias decisiones, al margen de cualquier coacción externa. Sobre esto se hablará más adelante. Por ahora, es preciso considerar que, en esos tiempos, el término *artista* también estuvo estrechamente asociado a la figura del artesano. Shiner considera que en esa época el *artista/artesano*, como él lo denomina, era alguien con talento, inspiración, facilidad e imaginación reproductiva que, además, buscaba emular a los maestros del pasado, imitaba la naturaleza y estaba al servicio de otros. El problema de la interpretación de Shiner es que admite que la evolución del término *artista* se da de manera sustituyente, pues considera que a finales del siglo XVIII el término se integra al discurso regulativo y adquiere otro significado. Este nuevo significado se relaciona con la capacidad creativa y libre del ser humano. Aquí, la figura del artista es la de un genio creador con inspiración, sensibilidad, espontaneidad, imaginación creativa

28. Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* (Madrid: Editorial Trotta, 2021), 59.

29. Fabio Bartoli, *Un mismo lado del mundo. La seducción donjuanesca y la decisión fáustica de Kierkegaard y Kafka* (Pereira: Casa de Asterión Ediciones, 2022), 46.



y originalidad, es quien participa de un juego libre³⁰. Esta perspectiva no parece admitir la coexistencia de múltiples significados en un tiempo específico.

Aparte de lo mencionado, hay otro problema con las definiciones de Shiner, y es que parecen apuntar a una especie de esencialismo. El filósofo establece unas relaciones determinadas para definir lo que es y no es un artista en la época del Renacimiento. Esta forma de definir los conceptos se basa en la teoría conceptual clásica, la cual se caracteriza por establecer relaciones demasiado rígidas o estrictas. Según esta teoría, los conceptos son representaciones mentales estructuradas que codifican un conjunto de condiciones necesarias y suficientes para su aplicación³¹. Esto significa que un término está asociado, en virtud de su significado, a ciertas propiedades que proporcionan condiciones necesarias y suficientes para que un objeto sea un elemento de la extensión del término en cuestión. Quiere decir que, si tenemos cualquier término, su significado estará compuesto por ciertas propiedades esenciales, y cualquier entidad que las satisfaga puede ser incluida bajo ese término.

Todo esto supone que, si la definición de *artista* en el siglo XVIII —tal como la describe Shiner— no podía estar operando en el Renacimiento, y si las propiedades esenciales del término en este siglo son diferentes de las que tenía en esa época renacentista, entonces cuando los y las contemporáneas de Sofonisba o Miguel Ángel se referían a sus pares pintores, arquitectos, escultores, etcétera, estaban relacionando el término *artista* con el de *artesano*. Sin embargo, como se verá más adelante, esta interpretación resulta especialmente problemática si se considera que en el Renacimiento hubo un cambio de valores, no sólo en la forma de concebir al individuo, sino también en la manera de entender el arte.

Antes de proseguir, conviene revisar la interpretación que Shiner hace del término *artista* en otras épocas. Por ejemplo, en la época de Aristóteles, Shiner sostiene que los términos *artista* y *artesano* eran indistinguibles³². Una de las razones que sustentan esta afirmación es que, en la antigüedad, no existía una distinción entre una categoría de *artes* y otra de *artesanías*. Aunque el autor resalta la delimitación que Aristóteles establece en su *Poética*³³ respecto a las *artes miméticas*, considera inapropiado afirmar que en la antigüedad existía una categoría llamada *artes miméticas* claramente diferenciada de las *artesanías*. Por este motivo, concluye

30. Shiner, *La invención del arte*, 169.

31. Eric Margolis y Stephen Laurence, "Concepts and Cognitive Science", en *Concepts core readings* (Cambridge: Londres, 1999), 10.

32. Shiner, *La invención del arte*, 24.

33. Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1999), 127.



que “Aristóteles creía que el artista/artesano se hace con una materia en bruto (carácter o el cuero) y usa una serie de ideas y procedimientos (la trama o la forma de un zapato) para producir algo (una tragedia o unos zapatos)”³⁴. Aun así, es posible dudar de este supuesto si se tiene en cuenta que el término *artista* que tenía Aristóteles después de escribir la *Poética* estaba relacionado con los conceptos que Shiner le atribuye al término en el siglo XVIII.

Hay que reconocer, como señala el filósofo, que en la antigua Grecia no existía el término *artista*. Platón y Aristóteles, cuando se referían a pintores, escultores, músicos y demás, utilizaban el concepto de *téchne* (τέχνη), ya que se relacionaba con quien poseía la *téchne* o el arte de pintar, esculpir o componer. Este concepto ha sido interpretado de diferentes formas. En los diálogos platónicos, varios traductores lo han entendido como *oficio* o *habilidad*. En el caso de los escritos aristotélicos, aunque con frecuencia se traduce como *oficio*, también se ha asociado a las *virtudes del pensamiento*, especialmente cuando Aristóteles vincula la *téchne* con el razonamiento verdadero.

Teniendo esto claro, en el siguiente ejemplo supongamos que, tras terminar su libro la *Poética*, Aristóteles sale a caminar con un amigo. En su recorrido, ve a uno de los actores que participó de una tragedia a la que él asistió. Entonces le dice a su amigo: “Él posee la *téchne*”. Más tarde, el filósofo y su amigo se dirigen al taller del zapatero; el estagirita recibe sus zapatos y, esta vez refiriéndose a quien ha elaborado sus zapatos, comenta: “Él posee la *téchne*”. En esta situación no parecería coherente suponer que Aristóteles, después de haber reflexionado sobre la tragedia, está utilizando el término *téchne* del mismo modo que cuando se refiere al trabajo realizado por un zapatero. Esto puede analizarse a la luz de la interpretación que ofrece Margolis sobre los sentidos y los contenidos cognitivos, según el cual los sentidos de los términos son, en realidad, contenidos cognitivos. Desde este punto de vista, si dos proposiciones son formalmente idénticas pero poseen contenidos cognitivos distintos, entonces expresan sentidos diferentes³⁵. Siguiendo esta perspectiva, podríamos decir que cuando Aristóteles afirma que el actor posee la *téchne*, lo hace desde su categoría de *arte mimético* y no desde el uso común del término. Si esto es así, no cabría suponer que al pensar en la *téchne* del zapatero y en la *téchne* del actor, Aristóteles se está refiriendo a lo mismo. En consecuencia, puede afirmarse que la presunta indistinción entre los términos *artista* y *artesano* que afirma Shiner en las condiciones descritas, tiene algunos inconvenientes.

34. Shiner, *La invención del arte*, 47.

35. Margolis y Laurence, “Concepts and Cognitive Science”, 6.



Regresando a la definición del término *artista* en el Renacimiento, podríamos considerar que los artistas que vivieron en esta época hacían la distinción entre el término *artista* y *artesano*. El historiador de arte Hans Belting, en su libro *Imagen y culto*³⁶, sostiene que durante el Renacimiento se produjo una crisis de la imagen. Según el autor, esta transformación estuvo vinculada a la creciente profesionalización de la pintura, lo cual se reflejó en la atención y el valor que comenzó a otorgarse a la imagen. Como prueba de ello, el autor menciona los tratados teóricos y técnicos que surgieron en este contexto: *La instrucción para la medida* (1525), de Durero; el *Tratado de pintura* (1651), de Leonardo da Vinci; y el texto homónimo de Leon Battista Alberti (1435). Además, se escribieron recopilaciones sobre la vida de los artistas renacentistas, siendo la más conocida *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550), de Giorgio Vasari.

Estas reflexiones sobre la imagen dieron lugar a una nueva concepción de esta. Dejó de entenderse únicamente como una reproducción fiel de la realidad y comenzó a ser vista como una manifestación de la idea del artista. En palabras de Belting: "La imagen se convirtió en objeto de reflexión tan pronto como exigió al observador no tomar a la representación al pie de la letra, sino que, sobre todo buscara en la obra la idea artística"³⁷. Estas nuevas consideraciones que sugieren figuras como Durero, Leonardo, Alberti o Vasari, demuestran ser un indicio para afirmar que probablemente los artistas distinguían entre el *artista* como alguien creativo y espontáneo, y el *artesano* como un hacedor de algo útil. Esta diferenciación entre dichos términos refuerza la visión wittgensteiniana previamente mencionada sobre la coexistencia de significados, ya que podemos notar que los conceptos no poseen límites fijos ni una esencia única, sino que se agrupan gracias a un parecido de familia. Es decir, los elementos de un concepto pueden estar relacionados con una red de similitudes parciales y permitir la coexistencia de múltiples sentidos en distintas prácticas de uso. Así, en el caso del Renacimiento, podríamos sostener que los términos *artista* y *artesano* son diferentes para los artistas.

Comprender que existía esta distinción es el primer paso para mostrar que en el Renacimiento es posible hablar del término *artista* en sentido de creador, original, espontáneo. Además, nos permite suponer la posibilidad de que el término *artista* en la oración atribuida a los contenidos mentales de Sofonisba, podría ser entendido en relación con la capacidad creadora. En el siguiente apartado, con el análisis de la expresión *yo soy*, se abordará más sobre estos planteamientos particulares.

36. Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2010), 623.

37. Belting, *Imagen y culto*, 628.



Sobre la expresión “Yo soy” y el autorreconocimiento

Uno de los conceptos que más ha inquietado a los filósofos del lenguaje y de la mente es el yo. Preguntas relacionadas a cuál es su naturaleza o qué papel juega en las acciones de los individuos han estado en el centro del debate de las últimas décadas. En lo que sigue, buscaré mostrar que cuando una persona dice “Yo soy” se reconoce a sí misma como agente de acción, ya que es capaz de comprender que está involucrada en una situación específica, y esta capacidad de autorreconocimiento es lo que le permite actuar de una manera determinada.

Uno de los filósofos que ha indagado sobre este asunto es John Perry. Según él, los contenidos mentales que tenemos sobre nosotros mismos (pensamientos, creencias, deseos, etcétera) se obtienen de una manera autoinformativa³⁸. Esto significa que se trata de un tipo de conocimiento que no puede ser transferido ni producido por otro individuo, pues depende de una relación pragmático-epistémica única que cada individuo mantiene consigo mismo. Esa relación implica técnicas epistémicas y pragmáticas. Desde el punto de vista epistémico, podríamos decir que cada uno de nosotros recibe una información sobre sí mismo, es decir, podemos percibirnos y obtener datos sobre nuestro estado. Puedo saber que tengo una mancha en el pantalón mediante la vista, o puedo saber que tengo un dolor en cualquier parte de mi cuerpo. Ahora bien, esa información sobre nosotros mismos nos permite generar acciones, y es ahí donde entra la dimensión pragmática. Podemos realizar diferentes acciones con nuestro cuerpo como moverlo, apretarlo, hacerlo rebotar. Esta relación epistémica y pragmática sólo es posible gracias a que poseemos un yo.

De acuerdo con Perry³⁹, el yo es un agente-relativo que está presente en cada uno de nosotros. En otras palabras, el yo no es una sustancia separada con un referente fijo, sino que su referencia cambia según quién lo enuncia. Para ilustrar esta idea, podemos imaginar que nuestra mente es como un computador, dentro del cual hay una carpeta llamada yo. La información contenida en esa carpeta se adquiere de manera exclusiva, a través de una relación pragmático-epistémica. Esta carpeta es distinta de otras carpetas mentales que corresponden, por ejemplo, a los nombres de nuestros amigos o familiares como Alberto, Claudia, Marta, e incluso difiere de la carpeta que designa nuestro propio nombre. Tanto la carpeta

38. John Perry, *Thinking about the Self* (Londres: Hackett Publishing Company, 2011), 19, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511732355>

39. John Perry, *Thinking about the Self*, 14.



Rosita-Marcela Mejía-Caicedo
"Yo soy artista"

del yo como la carpeta que tiene nuestro nombre residen en un mismo archivo mental, pero no son la misma. Esa vinculación permite que la información que obtenemos sobre nosotros mismos sea atribuida por y hacia nosotros mismos.

Retomando la oración que se le ha atribuido a Sofonisba, "Yo soy artista", la cual puede ser concebida como una creencia, analicemos lo siguiente. En primer lugar, en esta creencia aparece el indexical primario yo, el cual implica un autorreconocimiento. En segundo lugar, el término *artista* se presenta como algo que el sujeto predica de sí mismo y, como se explicó en el apartado anterior, este término puede entenderse en relación con la capacidad creadora de quien lo enuncia.

Por lo tanto, para que Sofonisba se dé ese autorreconocimiento como artista primero debe existir un reconocimiento de sí misma. Siguiendo la explicación de Perry, esto implica que la carpeta del yo de Sofonisba debe estar operando. Si imaginamos que un día Sofonisba mancha con pintura uno de sus vestidos y dice: "Yo tengo una mancha en mi vestido", podríamos suponer que esa información la obtuvo de una forma exclusiva, es decir, de una manera que nadie más podría haberla obtenido. Sólo ella puede referirse a sí misma gracias a su carpeta del yo. La situación se complicaría si imaginamos que, en algún momento, Sofonisba pierde la memoria. En ese caso, no podría reconocerse, y resultaría complejo suponer la existencia del autorreconocimiento.

Teniendo en cuenta lo anterior, consideremos las siguientes expresiones:

1. Sofonisba es Sofonisba
2. Yo es Yo
3. Yo soy Sofonisba

En (1) y (2) no se produce un autorreconocimiento; únicamente en (3) puede hacerse visible dicho autorreconocimiento, pues es donde nos damos cuenta de que la carpeta del yo de Sofonisba está funcionando estrechamente con la carpeta que designa su nombre. Una vez explicado este reconocimiento primario, podemos avanzar y preguntarnos: ¿existen evidencias de que Sofonisba se autorreconocía como artista? La respuesta es afirmativa, y a continuación presentaré algunas pruebas que lo demuestran.

Se sabe que Sofonisba fue una pionera del autorretrato femenino⁴⁰. Aunque muchos de sus autorretratos seguramente tuvieron fines propagandistas, varios

40. Pollock y Parker, *Maestras Antiguas*, 47.



de ellos muestran que van más allá de la mera propaganda. El estilo que maneja en estas obras revela una gran maestría en la pintura. Entre los autorretratos que se todavía se conservan están *Autorretrato tocando la espineta* (1555), *Autorretrato en miniatura* (1556), *Autorretrato con caballete* (1556) y *Bernardino Campi pintando a Sofonisba* (1559). En este último Sofonisba se aleja de las representaciones tradicionales y se convierte en “generadora de nuevas vías”⁴¹. Valdivieso, en su texto *Autorretrato femenino*⁴², destaca que Sofonisba es pionera en un nuevo tipo iconográfico: la metapintura, es decir, un cuadro dentro de un cuadro. Esto se evidencia claramente al observar que, en dicho autorretrato, la pintora se representa a sí misma dentro de un lienzo que está siendo pintado por su maestro, Bernardino Campi. Adicionalmente, Sofonisba crea un juego interesante con el espectador, situándolo en un lugar significativo, pues no es simplemente un observador externo, sino que se sitúa en el lugar de quien está siendo retratado. Esto implica que el espectador, de alguna forma, está dentro de la composición y tiene una mirada más íntima de lo que sucede en la escena. Esto mismo lo hará posteriormente Velázquez en su obra *Las Meninas* (1656). Otro aspecto que se puede observar en esta obra es que Sofonisba no sólo es la creadora, sino que también es objeto de representación. Esta doble posición que asume la autora con su pintura permite una reflexión aguda sobre los dos roles que históricamente han desempeñado las mujeres en el arte. Aunque el rol de objeto de representación ha sido más evidente a lo largo de la historia del arte, el rol de artistas también fue asumido por mujeres que, a pesar las condiciones de opresión en las que vivieron, lograron abrirse paso en el ámbito artístico.

Algunas historiadoras del arte como Jennifer Higgie y Susie Hodge han estudiado el tema del autorretrato femenino y coinciden en afirmar que estas autorrepresentaciones implican un acto de autorreconocimiento de las mujeres artistas. En su libro *The mirror and the Palette*, Higgie comenta que

Un autorretrato (...) puede decir algo más general sobre la condición humana – no es solo un reflejo de alguien que se retrata, es más bien sobre quienes son ellos, y que piensan y sienten sobre el mundo. Esto puede ser usado para significar la religiosidad del artista o su irreverencia o esto puede funcionar como una tarjeta telefónica para mostrar las habilidades de un pintor.⁴³

41. Porqueres, *Sofonisba Anguissola*, 83.

42. Mercedes Valdivieso, “El autorretrato Femenino”, en *Pensar las diferencias*, comp. Mercedes Vilanova (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994), 98.

43. Higgie, *The mirror and the Palette*, 17.



Esto sugiere que a través de los autorretratos es posible interpretar el mundo interior de las artistas. En el caso de Artemisa Gentileschi, algunas estudiosas han coincidido que sus autorrepresentaciones destacan una fortaleza y valentía inigualables. En cambio, en el caso de Sofonisba, se resalta sobre todo la intención de presentarse y autorreconocerse como artista.

Cabe recordar la obra *Autorretrato con caballete* y la inscripción que Higgie atribuye a Sofonisba. Ambas son evidencias de que una de las intenciones de la pintora era presentarse como creadora. En la obra previamente referenciada, es evidente que Sofonisba se muestra como pintora. Hodge, en su libro *Breve historia de las mujeres artistas*, afirma:

Sofonisba Anguissola se presenta, a sí misma como una mujer modesta que está pintando a la Virgen y a Cristo; y el hecho de que decidiera pintarse con la paleta, el pincel y el tiento insinúa que deseaba obtener reconocimiento por su habilidad artística.⁴⁴

La inscripción es una prueba de que Sofonisba se considera la creadora de sus pinturas, subrayando que fue ella y nadie más quien realizó tanto sus autorretratos como el resto de sus pinturas. Al destacar su singularidad, Sofonisba se distancia de las fórmulas manieristas y se posiciona como una creadora original dentro del panorama artístico de su tiempo.

Respecto a las condiciones objetivas particulares de Sofonisba, conviene destacar aspectos que podrían respaldar su originalidad en sus creaciones. El primero se refiere a la relativa independencia que tuvo al realizar sus obras. A diferencia de sus contemporáneas, Sofonisba no estuvo constreñida por una autoridad familiar superior diestra en la pintura. No trabajó ni en el taller de su padre o esposo, ya que ninguno de ellos se dedicaba a la pintura. Si bien asistió a talleres de reconocidos pintores, no permaneció demasiado tiempo en ninguno de ellos. Entonces, podríamos decir que esta itinerancia permitió que Sofonisba se librara de anquilosar estilos ajenos y se dedicara a desarrollar su autonomía creativa. Kusche resalta el singular naturalismo de la pintora y señala que una de las particularidades de sus obras es la vitalidad que transmite en cada una de las representaciones de las personas retratadas⁴⁵. Podríamos decir que Sofonisba era una pintora que retrataba almas, que veía esa parte psicológica que se esconde tras el cuerpo de una persona.

44. Susie Hodge, *Breve historia de las mujeres artistas* (Barcelona: Blume, 2020), 42.

45. Kusche, *Sofonisba Anguissola en España retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa*, 404.



El segundo aspecto por destacar tiene que ver con la independencia económica que logró Sofonisba. Como se mencionó en la sección dedicada a su biografía, gracias a los estipendios y regalos que recibió durante su servicio como dama de honor de la reina Isabel de Valois, la pintora pudo llevar una vida relativamente holgada. Además, tras la trágica pérdida de su primer esposo, heredó todas las posesiones que estaban a su nombre, lo cual fortaleció su autonomía económica.

En conclusión, la creencia de Sofonisba Anguissola sobre su identidad como artista refleja un autorreconocimiento como creadora de sus obras, algo inusual para una mujer del Renacimiento. Su vida y obra no demuestran únicamente una conciencia aguda de su propio talento, sino también una intención de ser reconocida como autora. A través de sus autorretratos y su posicionamiento social, Sofonisba no sólo desafió las convenciones de género de su época, sino que sentó las bases para nuevas formas de representación en la historia del arte.

Metodología

El presente artículo adoptó una metodología analítica, cuyo propósito principal fue descomponer una totalidad en sus partes constitutivas. Esta división permitió examinar cada elemento de manera independiente, fuera de su marco específico, y contrastarlo con otros. No obstante, esta perspectiva analítica no se consideró en ausencia de su contraparte, la síntesis, ya que todo análisis parte de un todo previamente sintetizado y, a su vez, conduce a una nueva síntesis. En este texto se analizó principalmente la oración “Yo soy artista” atribuida a Sofonisba Anguissola, a partir de algunos planteamientos de la filosofía del lenguaje.

Para llevar a cabo esta metodología, se inició con la atribución de la creencia “Yo soy una artista” a Sofonisba, una prolífica pintora del Renacimiento. Las razones que se encontraron para realizar dicha atribución residen principalmente en sus autorretratos, que reflejan la capacidad inventiva de la autora y su destreza compositiva.

Una vez justificada esta autoatribución, se prosiguió con su análisis. En primer lugar, se examinó el concepto de *artista* a la luz de la definición propuesta por Larry Shiner en su libro *La invención del arte*. Esta definición fue problematizada a partir de la teoría conceptual clásica, según la cual los conceptos se definen mediante condiciones necesarias y suficientes. Dicha teoría permitió evidenciar



Rosita-Marcela Mejía-Caicedo
"Yo soy artista"

que las definiciones históricas de *artista* y *artesano* ofrecidas por Shiner siguen el modelo de la teoría conceptual clásica. Posteriormente, se presentaron críticas a esta perspectiva a partir de los planteamientos del historiador Hans Belting y de la noción de *juegos del lenguaje* que Ludwig Wittgenstein propone en su texto *Investigaciones filosóficas*. Estas críticas permitieron comprender el término *artista* dentro de un contexto específico de uso, en el cual puede coexistir con otros significados. En segundo lugar, se examinó la expresión "Yo soy" a partir de los planteamientos del filósofo del lenguaje John Perry. El andamiaje conceptual propuesto por Perry permitió abordar conceptos como la relación pragmático-epistémica del *yo*, los cuales explican la relación autoinformativa que mantenemos con nosotros mismos. El análisis de la expresión "Yo soy" permitió afirmar que cuando alguien dice "Yo soy x" está autorreconociéndose, ya que es capaz de mantener una relación exclusiva consigo misma. Este análisis condujo a una síntesis general que se evidenció en el significado de la proposición atribuida a Sofonisba "Yo soy una artista".

Además de este análisis proposicional, se realizó un análisis representacional, ya que se examinaron algunas obras de Sofonisba, en particular *Sofonisba con caballete* (1556) y *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola* (1559). Estas obras permitieron sustentar que la autoatribución realizada por la artista trascendía lo que había señalado Shiner. Sofonisba no se consideraba una simple artesana, sino una pintora que recurría a su propia inventiva y creaba obras originales. Esta idea no fue respaldada sólo por el análisis de sus pinturas, sino también por la evidencia proporcionada por la crítica de arte Jennifer Higgie, quien cita la siguiente inscripción hecha por la pintora: "Yo, Sofonisba Anguissola, soltera, soy igual a las Musas y a Apeles tocando mis canciones y manejando mis pinturas".

Finalmente, una de las conclusiones plausibles de esta investigación es que la creencia atribuida a Sofonisba nos lleva a pensar que lo que ella buscaba expresar era que se reconocía a sí misma como una mujer creadora. Este autorreconocimiento revela un aspecto significativo de Sofonisba: que era consciente de su capacidad inventiva y no estaba determinada por las ideas que otros le atribuían.

Bibliografía

- [1] Aristóteles. *Poética*. Traducido por V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1999.
- [2] Bartoli, Fabio. *Un mismo lado del mundo. La seducción donjuanesca y la decisión fáustica de Kierkegaard y Kafka*. Pereira: Casa de Asterión Ediciones, 2022.



- [3] Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2010.
- [4] Borin, Françoise, "Imágenes de mujeres". En *Historia de las mujeres del Renacimiento a la edad moderna*. Editado por Georges Duby y Michelle Perrot, 230-267. Madrid: Taurus, 2000.
- [5] Burke, Peter. *El Renacimiento Europeo Centros y Periferias*. Barcelona: Crítica, 2000.
- [6] Caso, Ángeles. *Las olvidadas: Una historia de mujeres creadoras*. Barcelona: Editorial Planeta, 2005.
- [7] Comune di Cremona. *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* [Catálogo de exposición]. Cremona: Comune di Cremona, 1994.
- [8] De' Medici, Lorenzo. *El secreto de Sofonisba*. Barcelona: Ediciones B, 2009.
- [9] Díaz, Concha. "Sofonisba Anguissola en Génova". *El Cuaderno de Sofonisba* (blog), 30 de diciembre de 2015. <https://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2015/>
- [10] Gimeno, María. "Queridas Viejas". Conferencia performativa, Museo Nacional del Prado, Madrid, 9 de abril de 2015.
- [11] Gombrich, Ernest. *La historia del arte*. Londres: Phaidon Press Limited, 2008.
- [12] Higgie, Jennifer. *The mirror and the Palette*. New York: Pegasus Books, 2022.
- [13] Hodge, Susie. *Breve historia de las mujeres artistas*. Barcelona: Blume, 2020.
- [14] Hufton, Olwen. "Mujeres, trabajo y familia". En *Historia de las mujeres del Renacimiento a la edad moderna*. Editado por Georges Duby y Michelle Perrot. Barcelona: Taurus, 2018.
- [15] Kusche, María. "Sofonisba Anguissola en España retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa". *Archivo Español de Arte* vol. 62, no. 248, (1989): 391-420.
- [16] Margolis, Eric y Stephen Laurence. "Concepts and Cognitive Science". En *Concepts core readings*. Cambridge: Londres, 1999.
- [17] Mayordomo, Concha. "María Eugenia de Beer". *Concha Mayordomo* (blog), enero 2018. <https://conchamayordomo.com/2023/11/04/maria-eugenia-de-beer/>
- [18] Museo del Prado. *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* [Catálogo de exposición]. Museo Nacional del Prado, 2019.
- [19] Perry, John. *Identity, personal identity, and the Self*. Londres: Hackett Publishing Company, 2002.
- [20] Perry, John. *Thinking about the Self*. Londres: Hackett Publishing Company, 2011. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511732355>
- [21] Pizan, Cristina. *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela, 2024.
- [22] Pollock, Griselda y Rozsika Parker. *Maestras Antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Traducido por Raquel Vázquez Ramil. Madrid: Akal, 2021.

- [23] Porqueres, Bea. *Sofonisba Anguissola*. Madrid: Archivos Vola, 2018.
- [24] Shiner, Larry. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós, 2023.
- [25] Valdivieso, Mercedes "El autorretrato Femenino". En *Pensar las diferencias*, compilado por Mercedes Vilanova, 97-124. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994.
- [26] Vasari, Giorgio. *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- [27] Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Editorial Trotta, 2021.



