



MUJERES EN OFICIOS DE HOMBRES.

Artistas en el Renacimiento.



Trabajo realizado por: Elena Cano Alonso

Tutorizado por: Clementina C. Calero Ruíz

**GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
CURSO 2015-2016
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y FILOSOFIA**

INDICE.

1. Introducción	pág. 2
1.1. Objetivos	pág. 2
1.2. Justificación	págs. 2-3
1.3. Metodología	págs. 3-4
2. Contexto socio-histórico: La mujer en las artes, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento	págs. 4-6
3. Mujeres que desafiaron las reglas: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana y Caterina van Hemessen	págs. 7-16
4. Temas desarrollados en sus cuadros	pág. 16
4.1. Autorretratos	págs. 16-26
4.2. Retratos de grupo o familia	págs. 27-32
4.3. Retratos individuales	pág. 33
4.3.1. Sofonisba	págs. 33-38
4.3.2. Lavinia Fontana	págs. 38-42
4.3.3. Caterina van Hemessen	págs. 42-45
4.3.4. Diferencias y semejanzas entre las pintoras estudiadas	págs. 45-46
5. Otros temas pictóricos	págs. 46-47
5.1. Pintura religiosa	pág. 47
5.1.1. Sofonisba Anguissola	págs. 47-49
5.1.2. Lavinia Fontana	págs. 49-53
5.1.3. Caterina van Hemessen	págs. 53-54
5.2. Pintura mitológica	págs. 54-57
6. Escultura: el caso de Properzia de' Rossi	págs. 57-62
7. Diferencias entre mujeres y hombres en el Renacimiento	págs. 62-65
8. Conclusión	págs. 65-66
9. Bibliografía	págs. 67-68

1. Introducción.

Nuestro trabajo aborda el estudio de algunas mujeres que se dedicaron al oficio de las Bellas Artes en la época renacentista. Aunque, en algunos casos, en su momento, fueron valoradas casi al mismo nivel que los hombres y tuvieron una gran influencia dentro de la cultura artística, con el paso de los años fueron cayendo en el olvido. Las pintoras que estudiamos se dedicaron, casi por entero, al género del retrato, al autorretrato y/o a la pintura religiosa, mientras que la escultora ejecuta esculturas de bulto redondo, relieves y miniaturas. Como dato curioso a tener en cuenta, de ellas se decía que estaban dotadas de un mayor sentido del detallismo frente al sexo opuesto. No obstante, es imprescindible saber que las mujeres no tenían las mismas facilidades para afrontar su carrera artística como los hombres, pues la vida familiar estaba muy por encima que cualquier otra actividad.

Desde hace algunas décadas, concretamente en los años 70 del siglo XX, se ha puesto de manifiesto el papel de estas artistas semi-olvidadas y se las quiere devolver al lugar que les pertenece dentro de la Historia del Arte.

1.1 Objetivos.

Nuestro objetivo es abordar la figura de las pocas mujeres artistas en el Renacimiento, concretamente en el contexto italo-holandés, que lograron llegar lo más lejos posible dentro de las posibilidades que la sociedad les ofrecía. Ellas pasaron a la historia -aunque por pocos conocida- por su valentía, su lucha constante y sus reivindicaciones, en un intento por conseguir simplemente realizar su oficio dignamente, al mismo nivel que sus colegas masculinos. Nuestro trabajo no es una reivindicación de carácter sexista, lo que queremos es dar a conocer parte de sus trabajos, para que el día de mañana sean menos desconocidas y comiencen a ser estudiadas al mismo nivel que los artistas varones.

1.2 Justificación.

Para razonar la elección de este trabajo, nos remontamos al estudio de casi todas las asignaturas impartidas en el grado, donde hemos echado de menos la aproximación

al mundo femenino dentro de las Bellas Artes. Antes del siglo XX, el papel de la mujer era limitado, y muy pocas conseguían obtener un lugar privilegiado en el desarrollo de las artes, por lo que nos llama la atención las pocas que lo consiguieron. Al sentir interés personal por la Edad Moderna, nos hemos centrado fundamentalmente, en el papel que jugaron aquellas que vivieron a lo largo del siglo XVI.

Y, pese a ser personas de libre oficio, muchos han sido -a posteriori- quienes han querido esconderlas del mundo del arte, silenciándolas, no reconociéndoles la autoría de sus obras, borrando –incluso- a veces su firma del cuadro y sustituyéndola por la del maestro –al considerarlas meras ayudantes de taller- y/o progenitor –en el caso de que éste también hubiera sido pintor, pero casi siempre negándoles el nombre propio.

1.3 Metodología.

A la hora de abordar el trabajo hemos recurrido a la búsqueda de bibliografía, tanto en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna como a los facilitados por el profesor o consultados por internet. La mayoría nos han ayudado a la hora de realizar el apartado general, el contexto histórico, social y político que les tocó vivir. Al respecto hay que señalar la escasa bibliografía específica que existe.

Hemos utilizado un método biográfico y sociológico, porque sus vidas son determinantes a la hora de entender sus obras, pero también iconográfico, pues no todos los temas les estaban permitidos pintarlos. Por regla general, las pintoras, se dedican al retrato, o a la pintura religiosa, o combinan ambas facetas. El paisaje, así como la pintura de bodegón también lo pueden tratar, pero por supuesto el desnudo les estaba prohibido representarlo. Sin embargo, Lavinia Fontana es la excepción a la regla pues llegó a pintar desnudos no solo femeninos sino también masculinos, tanto en pinturas religiosas como mitológicas.

Nuestra visión es -por un lado- feminista, no porque queramos imponer la importancia de un sexo sobre otro, aunque es cierto que ellas siempre han estado a la sombra del padre, esposo, y en definitiva del taller, sino porque nos interesa conocer más profundamente sus trabajos y sus logros; trabajos que -en ocasiones- quedaron en el olvido a pesar del papel por ellas jugado. Por otro lado, también hemos utilizado una metodología social, para conocer y saber cómo afrontaban las normas impuestas por una

sociedad donde la voz estaba denegada para el sexo femenino. Por último, hemos utilizado un método comparativo para poder relacionar la forma de vida de los hombres dedicados a las artes y la de las mujeres.

2. Contexto sociohistórico. La mujer en las artes, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento.

Prácticamente hasta el Renacimiento, son pocos los nombres que conocemos de mujeres artistas. No obstante, hay que saber que siempre hubo mujeres que hicieron del arte su oficio, pese a encontrarse lejos del reconocimiento dado por la Historia del Arte, ellas contribuyeron eficazmente en su momento y tuvieron una enorme importancia, saliendo del anonimato.

Es el caso de **Iaia de Kyzikos** (c.100 d.C.) que se dedicó a la pintura y a la escultura en la antigua Roma, destacando por sus retratos y la talla en marfil. Fue muy influyente en su época, hasta el punto de que la requerían más a ella que a sus colegas masculinos. Nunca se casó para poder seguir con su labor sin interrupciones y fue considerada una artista rapidísima en la ejecución. Según señala Salza Prina Rocotti, Iaia llegó a retratar a muchas mujeres patricias, que resultaban más liberales de lo que se puede pensar actualmente¹. No obstante, no hay ninguna pintura suya que haya sobrevivido al paso del tiempo. Plinio el viejo, que fue quién recogió la información sobre ella en su *Historia Naturalis*, escribió que *empleaba tanto el pincel del pintor, como el cincel sobre el marfil*².

¹ SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia. *Amori e amanti a Roma tra la Repubblica e Impero*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1992. p. 27.

² ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P. *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona: Ed. Crítica, 1991, p. 86.

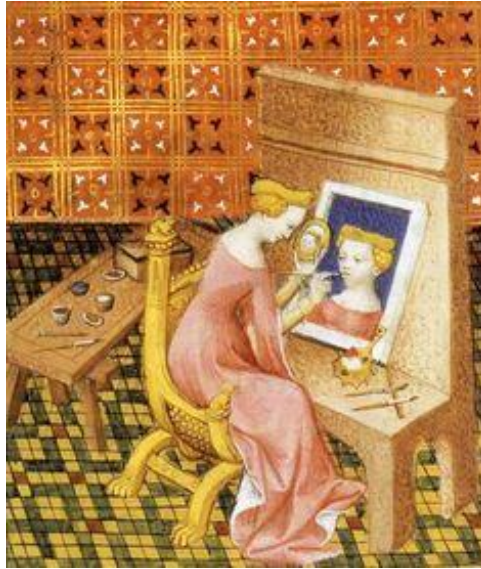


Fig.1. Iaia de Kyzikos reflejada por Boccaccio como *Marcia* en *De las mujeres ilustres en el Romance*. La joven se autorretrata con un espejo y está anacrónicamente vestida.

Durante la Edad Media es muy difícil hablar de artistas propiamente dichas, ya que las pocas que se dedicaron a las artes permanecían en el anonimato, encerradas tras de las paredes de los conventos. No obstante, hubo algunas que llegaron a tener una grandísima importancia en este ámbito, propugnando la devoción a través de sus pinturas y escritos. Según Chadwick, durante este periodo gran parte de las obras de arte se hicieron en monasterios, pues el acceso a la enseñanza y al convento fue el centro intelectual y artístico de la mujer desde –prácticamente- el siglo VI hasta el XVI, siempre y cuanto estas mujeres fueran nobles de cuna, por supuesto. Dentro de estas áreas de silencio y oración, las mujeres tenían acceso al conocimiento, aunque se les negaba impartirlo por la observancia de la admonición de san Pablo, la cual señalaba que:

*(...) una mujer puede ser discípula escuchando mansamente y con la debida sumisión. Pero no permito que una mujer sea a su vez maestra, ni mujer alguna debe dominar sobre un hombre; ha de ser mansa.*³

Esta era –pues- la tónica general con la que tuvieron que lidiar las mujeres hasta no hace mucho tiempo. Una de las primeras reaccionarias fue **Hilda de Whitby** (s.VI),

³ CHADWICK, Withney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 2000. pp. 44-45

cuya fama se debe a la condición que tuvo de abadesa de Whitby, lugar que fue importante por su celo religioso y por la cultura impartida, aparte de por ser un monasterio tanto para hombres como para mujeres. Hilda llegó a involucrarse dentro del Sínodo de Whitby⁴, importante en ámbito religioso para la curia irlandesa -humilde- y romana -poderosa-. Que una mujer estuviera dentro de una asamblea de estas características por estas fechas y en un contexto totalmente religioso, llama poderosamente la atención.

Por otro lado, unos siglos más tarde, aparece **Hildegarda de Bingen** (s.XII), quien escribió tanto libros sobre sus visiones como el *Scivias* y *Liver divinorum operum*, como sobre la vida natural: *Nueve libros de las sutilidades de las diversas naturalezas de las criaturas, Causae et cura, etc.* Incluso llegó a componer música: *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestes* o el *Jardín de las virtudes*. Gozó de una gran estima dentro del monasterio y su vida polifacética sigue sorprendiendo en la actualidad.

Por otro último, hay que tener en cuenta que las mujeres nobles también realizaban trabajos de artesanía fina, bordados y tapices, siendo uno de los mejores ejemplos de este tipo el *Tapiz de Bayeux*, posiblemente realizado por la Reina Matilda y sus sirvientas. El gran lienzo –mide aproximadamente 70 metros-, relata la conquista normanda de Inglaterra en la batalla de Hastings.

Las figuras que protagonizan la escena resultan algo envaradas y esquemáticas, pero hay cierta fuerza dramática en el relato del viaje por mar, los preparativos de la batalla y, al final, la derrota de Haroldo⁵.

Además, también se podían dedicar a la iluminación de libros, como hacía la religiosa **Guda de Weissfauen**. Pero, a pesar de ello, *las mayores virtudes de la mujer eran la castidad y la maternidad; y su territorio el mundo privado de la familia⁶.*

⁴ WATSON, Natalie. K. *Feminist theology*. Michigan: William Eerdmans, 2003. p. 18

⁵ CHADWICK, Whitney. Op. cit. p. 46

⁶ *Ibidem*. p.71

3. Mujeres que desafiaron las reglas: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana y Caterina van Hemessen.

El Renacimiento fue uno de los momentos más significativos de la historia. No obstante, se ha de hablar de un Renacimiento mayoritariamente masculino -por no decir exclusivamente-. La idea de humanismo se refiere –preferentemente- al Hombre como centro del universo. La nueva mentalidad más alejada del teocentrismo se iba imponiendo, poco a poco, en cada país. Italia fue, en el siglo XIV, el lugar donde cuajaron todas estas ideas que terminaron expandiéndose por toda Europa. Y, pese a lo difícil que resulta comprenderlo, en Italia hubo dos pintoras que destacaron por haber roto con las reglas establecidas y los convencionalismos que estaban hechos sólo para el género masculino: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. No obstante, hay que destacar que estas dos mujeres, no surgieron en el núcleo florentino. Como dice Withney Chadwick, hay una ausencia de figuras femeninas en los siglos XV y XVI en Florencia, quizás al ser la ciudad más opulenta, a la par que conservadora, por lo que el nacimiento de renacimiento femenino se encuentra en ciudades como Cremona en el caso de Sofonisba y en Bolonia, para Lavinia Fontana o Properzia de' Rossi -de la que hablaremos más adelante, en el apartado 6 de nuestro trabajo-, lugar controvertido y diferencial ya que la Universidad había admitido a las mujeres desde la Edad Media.⁷ Por lo tanto, la importancia del Renacimiento femenino en las artes no está ligada, como el masculino, a lugares como Florencia, sino que se centra en ciudades-estado italianas situadas al norte del país.

El caso de **Sofonisba Anguissola** fue excepcional. Pintora exquisita, nació en Cremona en 1532, en el seno de una familia nobiliaria impregnada por el concepto intelectual y cultural que se imponía en la Italia del Renacimiento. Fue la mayor de siete hermanos -seis hermanas (Elena, Lucía, Europa, Minerva y Anna María) y un hermano (Asdrubale)-. Su padre Amilcare era miembro de la baja nobleza, mientras que su madre Bianca Ponzoni pertenecía a una influyente familia, también de ascendencia noble. Se decía que su familia paterna descendía de los cartagineses, de ahí los nombres de su padre y hermano. Todo esto, acompañado de la mentalidad renacentista, hizo que Amilcare inculcara en sus hijos el amor por las Bellas Artes, la literatura, la música y la pintura.

⁷ *Ibíd.* p. 87

Sofonisba estudió pintura junto a su hermana Elena -que más tarde entraría en un convento- con Bernardino Campi (1522-1591), respetado pintor de la escuela lombarda, nacido también en Cremona, con quien llegó a realizarse un autorretrato (Fig. 2), continuando más adelante su formación con Bernardino Gatti (1475-1576). Hay que destacar que la insistencia de la joven dentro del mundo del arte de su provincia supuso un antes y un después para otras mujeres interesadas en el mismo oficio.



Fig. 2. Sofonisba Anguissola. *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola*.1550. Pinacoteca Nacional de Siena. Este autorretrato con su maestro es una nueva tipología desarrollada por la artista.

Con sólo 22 años, en 1554, la joven viaja a Roma, donde gracias a unos intermediarios conoce a Miguel Ángel Buonarroti. Este encuentro fue muy importante para ella, pues con él aprendió muchísimo. La tradición cuenta que en el momento en el que Miguel Ángel se dio cuenta de su talento, fue cuando le pidió que pintara a un niño llorando, y ésta realizó un dibujo de un niño mordido por un cangrejo, sirviéndole como modelo su propio hermano Asdrubale.



Fig.3. Sofonisba Anguissola. *Niño mordido por un cangrejo*. 1554. Museo de Capodimonte, Italia.

A partir de ese momento, Miguel Ángel se convierte –informalmente- en su maestro, mandándole bosquejos de sus dibujos para que ella los realizara a su manera. Llegados a este punto es necesario saber que, pese al talento demostrado, ni ella ni otras mujeres artistas tuvieron derecho a entrar en las academias de arte⁸; de hecho, la primera mujer en entrar fue Artemisia Gentileschi medio siglo más tarde, que fue admitida en la *Accademia del Disegno* en Florencia, tras haberse instalado en esta ciudad en 1614. La razón principal para denegarles la entrada fue porque desconocían el cuerpo masculino y no podían realizar desnudos al natural. Esto hacía que quedaran excluidas de encargos y, por lo tanto, del prestigio ante mecenas y compradores.

No obstante, Giorgio Vasari, que en esos momentos se encontraba redactando su libro, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* o *Las vidas*⁹, le dedicó estas palabras:

Anguissola ha mostrado su mayor aplicación y mejor gracia que cualquier otra mujer de nuestro tiempo en sus empeños por dibujar; por eso ha triunfado no sólo dibujando, coloreando y pintando de la naturaleza, y copiando excelentemente de otros, sino por ella misma que ha creado excelentes y muy bellas pinturas.

⁸ La primera Academia fue la *Delle Arti del Disegno*, en Florencia. Fundada por Giorgio Vasari en 1563.

⁹ La Edición príncipe fue en 1550 y la segunda edición en 1568, contiene la biografía de los artistas italianos del siglo XVI.

Sofonisba será llamada a la corte de Milán en 1558, donde el Duque de Alba la conoce, pidiéndole un retrato. El propio duque será quien la convenza para que se traslade a la Corte española de Felipe II, cuya nueva esposa -Isabel de Valois- era una amante de las artes y de la pintura tal y como señala Alfredo Alvar Ezquerro en su libro titulado *Una historia de vidas paralelas*. Ezquerro analiza muy bien las relaciones que Amilcare Anguisola mantenía con Felipe II, a quien escribía señalándole que su hija *dentro de poco, estará cerca de Su majestad*. Hay que decir que en España Sofonisba no solo estará como profesora de pintura y dama de compañía de la reina, sino que gracias a su maestría recibirá muchos encargos, preferentemente retratos, que analizaremos más adelante.

Trabajó junto a Alonso Sánchez Coello, hasta el punto de que algunos cuadros de Sofonisba le fueron atribuidos a éste hasta casi la actualidad (caso del magnífico retrato de Felipe II, del Museo del Prado). El golpe más duro durante su estancia en España se produjo a los 10 años de su llegada, en 1568, cuando la joven reina muere de parto, falleciendo también el recién nacido. De este modo Sofonisba pasará al servicio de la cuñada de Isabel de Valois, Juana, convertida en tutora de las dos únicas herederas vivas, continuando, más adelante, al servicio de la nueva reina Ana de Austria, aunque las cosas nunca llegaron a ser como durante la vida de la monarca fallecida.¹⁰

Finalmente, para terminar de entender su vida, Felipe II concierta su matrimonio con el hijo del virrey de Sicilia Fabrizio Moncada, percibiendo por su enlace una gran dote por parte del rey. A poco de casarse muere su marido por lo que ella, lejos de quedarse en Palermo, decide volver a su Cremona natal. En el barco de regreso conoció al capitán Orazio Lomellini, personaje de origen genovés, con quien contrae segundas nupcias, por lo que terminó por permanecer en esta localidad hasta el final de su vida. Isabel del Río señala que *Orazio Lomellino, a su vez, también debía ser una excepción para su tiempo, ¿o no?, porque ni la impidió continuar con su oficio*¹¹. La pintora fallece en Palermo en 1625.

Unos años antes de fallecer, recibió la visita de un joven pintor flamenco, Anton van Dyck, que habiendo oído hablar de ella y conociendo su obra deseaba conocerla, para que le diera consejos sobre pintura, aparte de realizarle retratos y bosquejos:

¹⁰ALVAR EZQUERRA, Alfredo. *Una historia de vidas paralelas: El imperio, Madrid y la pintora Sofonisba*. Madrid: Real Sociedad Económica Matritense, 1996. pp. 18-20.

¹¹DEL RIO, Isabel. *Las chicas de óleo. Pintoras y escultoras anteriores a 1789*. Madrid: Editorial Akron, 2010. p. 26.

Divenne insegnante e confidente del artista fiammingo Anthony Van Dick, que aveva 24 anni quando iniziò la loro candida amicizia. Si dice que con lui fosse prodiga di consigli sull uso delle tecniche pittoriche, tanto che le affermò di aver imparato di più da un'anziana non vedente cha da tutti i suoi maestri pittori in Italia. Il suo ritratto di Sofonisba, conservato al British Museum di Londra, è l'ultimo ritatto per ciu possò.¹²¹³



Fig. 4. Anton van Dyck. Bosquejo del retrato de Sofonisba Anguissola. Museo Británico. Londres

Van Dyck escribió en su “Cuaderno italiano¹⁴” que la pintora,

aún sigue teniendo una buena memoria y el talante muy vivo, y me recibió muy amablemente. A pesar de su vista debilitada por la edad, le gustó mucho que le enseñase algunos cuadros. Tenía que acercarse mucho su cara a la pintura, y con esfuerzo conseguía distinguir un poco. Se sentía muy dichosa. Mientras dibujaba su retrato, me dio indicaciones que no me colocase demasiado cerca, ni demasiado alto, ni demasiado bajo, para que las sombras

¹² Sofonisba se convirtió en profesora y confidente del pintor flamenco Anthony Van Dick, quien tenía veinticuatro años cuando comenzara la buena amistad. Se dice que a él le dio sabios consejos sobre el uso de las técnicas pictóricas, por lo que el pintor afirmó haber aprendido más de esa anciana casi ciega, que de todos sus maestros italianos. El bosquejo de Sofonisba fue el último para el que posó.

¹³ FORTUNE, Jane. *Invisible women. Forgotten artist of Florence*. Ed. Italiana traducida por A. Bonadio. Florencia: The Florentine Press, 2010. p. 48.

¹⁴ Se conserva actualmente en el British Museum de Londres.

no marcasen demasiado sus arrugas. También me habló de su vida y me dijo que había sabido pintar muy bien del natural. Su mayor pena era no poder pintar a causa de su mala vista. Pero su mano no temblaba nada.

Su marido Orazio Lomellini, a los siete años del fallecimiento de la artista mandó grabar en su tumba el siguiente epitafio:

A Sofonisba, mi mujer... quien es recordada entre las mujeres ilustres del mundo, destacando en retratar las imágenes del hombre... Orazio Lomellino, apenado por la pérdida de su gran amor, en 1632, dedicó este pequeño tributo a tan gran mujer.



Fig.5 Anton van Dyck. *Retrato de Sofonisba Anguissola* (det). 1624.

Italiana fue también **Lavinia Fontana**, quien dedicada al oficio de la pintura remaba a contracorriente, haciéndose necesario analizar algunas pinceladas de su vida para poder comprender su obra.

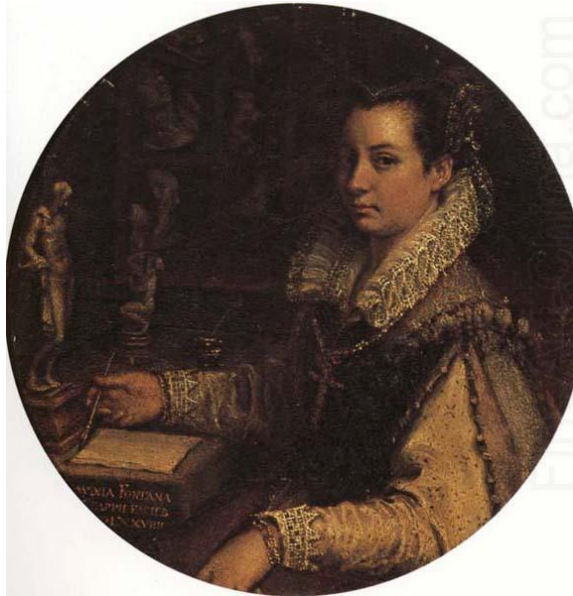


Fig. 6. Lavinia Fontana. *Autorretrato*. c. 1600.

Lavinia nace en 1552 en Bolonia, hija de un artista llamado Próspero Fontana, por lo que recibió desde pequeña una doble formación -clasicista y religiosa-. Como escribió Karen Cordero en su libro *Crítica feminista en la teoría e historia del arte: (...) las mujeres artistas: casi todas sin excepción fueron hijas de padres artistas*¹⁵. Se educó en los principios de la Academia clasicista boloñesa *De los Bien Encaminados*, fundada por Ludovico Carracci en 1582¹⁶, aunque ella no pudo frecuentar sus clases.

Lavinia, al contrario que Sofonisba, se casó pronto con Paolo Zappi, un rico mercader discípulo de su padre, y tuvo once hijos. La pareja siguió formando parte de la familia del padre de ella.

Al contraer matrimonio, su marido aceptó cuidar de los hijos y él pasó a formar parte de su familia -y no al revés-, mientras ella se encargaba de pintar, algo que en ese momento era inusual y muy vanguardista para una familia de la época.

Durante il matrimonio, Gian Paolo rinunciò alla sua modesta carriera di artista per assistere Lavinia, dipingendo

¹⁵CORDERO REIMAN, Karen y SAÉNZ, Ina. *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007. p.37.

¹⁶ La escuela estaba formada en torno a la *Accademia del Naturale*, fundada en 1582 por Ludovico Carracci, y sus primos Agostino y Annibale.

*i drappeggi di sfondo nei ritratti che sua moglie realizzava*¹⁷

¹⁸.

Cuando el Cardenal boloñés Buencompagni se instaló en Roma, muchos artistas boloñeses seguirán sus pasos, haciendo lo propio Lavinia que en 1603 fue llamada por el papa Clemente VIII. Obviamente el mecenazgo del Pontífice le deparó muchos encargos, de modo que en la Ciudad Eterna trabajará tanto en el palacio del Cardenal d'Este como para la basílica de San Pablo de Extramuros. Son tantos los trabajos que va a recibir que terminará abandonando los encargos públicos para centrarse exclusivamente en los privados, pintando fundamentalmente retratos. Su vida fue mucho más corta que la de Sofonisba, falleciendo en Roma a los 62 años.



Fig. 7. Próspero Fontana. *Retrato de Giovanni Maria Ciocchi del Monte* (futuro papa Julio III).

En el norte de Europa, donde la forma de vida no era la misma que en sur del continente destaca la figura de Caterina van Hemessen. Su manera de entender el arte, y en concreto la pintura, es diferente a Italia. Los pintores del norte actúan de un modo más natural y realista, captando con minuciosidad todo aquello que les rodea. No

¹⁷Durante su matrimonio, Gian Paolo renunció a su modesta carrera como artista para ayudar a Lavinia, pintando el fondo de los retratos que su mujer realizaba.

¹⁸ FORTUNE, Jane. Op. cit. p. 155.

obstante, y pese a esta gran innovación, acabaron sucumbiendo a los nuevos aires renovadores que venían de Italia que terminó influyendo de tal manera que trajo como consecuencia una simbiosis de estilos.¹⁹



Fig.8. Caterina van Hemessen. *Autorretrato*.1548. Öffentliche Kunstsammlung, Basilea.

Caterina van Hemessen nació en Amberes (Bélgica) en 1528. Su padre fue un afamado pintor manierista llamado Jan Sanders van Hemessen, por lo que se formó en el taller paterno como un aprendiz más, fórmula que comparte con Lavinia Fontana, pues ambas pudieron convertirse en pintoras de éxito gracias a que sus padres tenían taller abierto.

*Caterina van Hemessen se sabía un caso excepcional: los artistas eran formados desde temprana edad en un entorno exclusivamente masculino, y esto hacía muy difícil el acceso de una mujer a la profesión. Pero ella se benefició de que su padre era pintor*²⁰.

¹⁹ CHECA, Fernando. *Una mirada hacia el Renacimiento en Flandes*. Madrid: Revista *Descubrir el Arte*. Nº 193. Disponible en Pdf: <http://www.descubrirelarte.es/2015/03/10/una-mirada-hacia-el-renacimiento-en-flandes.html> (consultada el día 25 de mayo de 2016).

²⁰ HARBISON, Craig. *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Madrid: Ediciones Akal, 2007 p. 21.

Trabajó para la reina María de Hungría²¹, y fue reconocida por su finura como miniaturista. Además de con la miniatura, se dedicó al arte del retrato, llegando a captar con sus pinceles los rostros de muchos miembros de la corte flamenca. A diferencia de Sofonisba Anguissola y de Lavinia Fontana, al contraer matrimonio con Christian de Morien -famoso organista de la Catedral de Amberes-, abandonó su carrera, dedicándose en exclusiva a atender sus obligaciones familiares, algo muy común en el momento. Durante su matrimonio llegó a residir en España, pues la reina María, cuando se trasladó a la Península se trajo al matrimonio formando parte de su séquito, no obstante, no se le conoce obra en España, aunque sí la realización de un retablo, conocido por el nombre de retablo de Tendilla, para la iglesia de Santa Ana de Guadalajara, actualmente en el Cincinnati Art Museum (USA).

El número de pinturas que conocemos salidas de sus pinceles es muy limitado. Según Withney Chadwick hay una serie de retratos de un matrimonio, firmados y realizados entre 1551 y 1552, que destacan por su directo y sensible realismo.²²

4. Temas desarrollados en sus cuadros.

Las mujeres no tuvieron los mismos tipos de encargos que los hombres, y en su mayoría –salvo excepciones- se dedicaron a pintar obra religiosa, bodegones, retratos y autorretratos. En este sentido los retratos eran importantísimos pues se las tenía por ser más detallistas y, quizás, más perfeccionistas que el sexo opuesto.

4.1. Autorretratos.

De las tres pintoras estudiadas, la que más se retrató a sí misma fue la cremonesa Sofonisba Anguissola, siendo ella la que marcó un punto diferencial de partida con respecto al resto. El caso de Caterina van Hamessen es aparte, ya que no tenía relación con la cultura del sur del continente -Italia-. No obstante, se autorretrata como una

²¹ Hermana del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Carlos V de España, quien recordamos había nacido en los Países Bajos.

²² CHADWICK, Whitney. Op. cit. p. 104.

mujer amante de las artes y, especialmente, de la pintura. La misma composición que tomaría unos años más tarde Sofonisba en un autorretrato suyo.

Tal como dice Whitney Chadwick en su libro *Mujer, Arte y Sociedad*, Sofonisba estableció unas nuevas normas en el autorretrato femenino, influyendo de manera notable en otras artistas, como es el caso de Lavinia Fontana. Poco se ha hablado del naturalismo innovador de sus cuadros costumbristas y de sus retratos, pero jugó un papel fundamental en la historia del retrato femenino, considerándose la el eslabón entre el retrato italiano y el español en el siglo XVI.²³



Fig. 9. Sofonisba Anguissola. *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola*. 1550. Pinacoteca Nazionale, Siena.

El cuadro titulado *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola* se fecha a finales de la década de 1550, y sugiere que la pintora no sólo era consciente del valor de la propia imagen como ejemplo de mujer triunfante, sino que también comprendía perfectamente la importancia de la relación maestro-discípulo. En el lienzo se autorretrata como si en realidad estuviera siendo retratada por Campi, y está

²³ *Ibidem.* p. 70.

considerado como el primer ejemplo histórico donde una mujer artista quebranta conscientemente la posición sujeto-objeto.²⁴

Como apunta Mercedes Valdivieso,

*en su autorretrato de 1550 Anguissola crea, sin embargo, un nuevo tipo iconográfico, en una especie de homenaje a su maestro Bernardino Campi, se retrata a sí misma siendo pintada sobre un lienzo por éste, es decir crea un cuadro dentro de un cuadro.*²⁵

La obra es una especie de simbiosis entre el retrato -hecho al maestro- y el autorretrato. Por un lado, muestra el agradecimiento que siente hacia su mentor, y por el otro, se autorretrata como una mujer con ideas claras, sabiendo que quiere ser una figura importante dentro del mundo de la pintura. El lienzo muestra un fondo neutro, muy típico en la retratística de la época, para jugar con los efectos lumínicos. La joven viste con ropas nobles, telas ricas donde puede mostrar su maestría en los detalles del tejido. Maestro y discípula miran al espectador, siendo esta *mirada hacia afuera* una constante en su pintura.

La colocación de los dedos, será algo fundamental en sus autorretratos, apreciándose que sigue la estética utilizada por los manieristas, sobre todo por Doméniko Theotokópoulos (El Greco) (1541-1614), quien podría ser una posible influencia en la época que ella estuvo en España, donde podría haber contemplado su obra.

Por último, en el cuadro ella se representa como miembro de una élite refinada e intelectual, por lo que nos quiere dar una imagen de eso mismo.

²⁴ *Ibíd.* pp. 70-71.

²⁵ VALDIVIESO, Mercedes. "El Autorretrato femenino" en VILALONGA, Mercedes. *Pensar las diferencias*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994. p 98.



Fig. 10. Sofonisba Anguissola. *Autorretrato tocando la espineta con una anciana*. 1561.
Collection Spencer, Inglaterra.

Otro de sus autorretratos es el *Autorretrato tocando la espineta con una anciana* (Fig.10), pintado durante su estancia en España, donde observamos la gran impronta y, quizás, el carácter que la joven tenía, centrando toda la atención del espectador hacia ella misma. Como mujer culta y amante de la música, aparece tocando una espineta, algo que nos remite a la exquisita educación que su padre le dio, tanto a ella como al resto de sus hermanos.

Whitney Chadwick al analizar este cuadro aporta ideas interesantes, situándolo dentro de una tradición de autorretratos que articulaban el ideal renacentista del artista como caballero (o señora), más que como un artesano, vinculada con obras realizadas en el norte de Italia²⁶, ya que tanto ella como Moroni²⁷, trabajaban a la sombra de lo que había hecho Tiziano poco antes. Por otro lado, la autora lo pone en relación con los retratos de Alonso Sánchez Coello²⁸ en su función de retratista de la corte de Felipe II. No obstante, con la obra que más relación tiene es con el retrato de Tiziano titulado *La Bella*, (Fig.11) donde se advierte la influencia del neoplatonismo que imperaba en la sociedad renacentista del momento, sobre todo por esa mirada que traspasa el lienzo y

²⁶ Hay que recordar que Milán pertenecía en ese momento a la Corona española.

²⁷ Giambattista Moroni fue uno de los grandes retratistas del siglo XVI, conoció a Tiziano en Trento.

²⁸ Vinculado al Barroco español, retratista oficial de la corte de Felipe II.

se dirige hacia el espectador y por la desviación de la mirada del espectador hacia las manos.²⁹



Fig. 11. Tiziano, *La bella*, 1536.

La relación con esta pintura de la etapa de madurez de Tiziano es, prácticamente, indiscutible. Ambas féminas aparecen mirando al espectador de una manera entrecortada pero decidida, a mitad de camino entre la timidez y la dedicación. La joven de Tiziano parece más fría pues los colores empleados y el fondo neutro, nos transmiten una cierta frialdad y lejanía, por otro lado, propia de la figura de tan noble veneciana.

Sofonisba, por su parte, nos introduce dentro de su mundo externo, al que ella se dedica. Hay que decir que no nos da muchas pistas sobre su personalidad, pues, aunque el cuadro parezca algo más cálido que el realizado por Tiziano –ya que utiliza una paleta algo más clara-, su mirada no permite adentrarnos al fondo de su interior; imposible penetrar en sus pensamientos. Por otro lado, la colocación de las manos nos hace recordar la importancia que a éstas se les da por parte de los pintores manieristas, tal como hace en su autorretrato anterior (Fig.9). La anciana, sin embargo, es una incógnita, y según Chadwick, podría ser una mujer de compañía que la acompañó a España, llamada Cornelia Appiani.³⁰

Este autorretrato (Fig. 10) guarda relación con otro de Lavinia Fontana (Fig. 12). Ambos tienen muchísimas semejanzas, pues aparecen tocando un instrumento

²⁹ *Ibidem*. pp. 74-75.

³⁰ *Ibidem*. p. 72.

musical de teclado, en este caso Lavinia toca el clavicordio. Ella también mira hacia el espectador mientras sus manos sutilmente tocan el instrumento; las manos las coloca también muy al estilo de Sofonisba. Va ataviada de una manera lujosa, algo que seguimos relacionando con la pintura de la artista anterior. Por último, también tiene una especie de sirvienta o ayudante detrás de ella, sujetando una partitura. Ambas quieren destacarse como artistas y, a su vez, amantes de la música. Sin embargo, hay ciertas diferencias entre ellas. En el autorretrato de Lavinia, vemos que el cuadro tiene al fondo una ventana que le sirve de punto de fuga, y delante de la misma se sitúa el caballete de pintura, unificando en un mismo cuadro sus dos aficiones: música y pintura. El lienzo presenta la siguiente inscripción: *LAVINIA VIRGO PROPERI FONTANAE*. Ejecutado en 1577, la artista firmó con nombre de soltera ³¹.

El de Sofonisba, por su parte, presenta un fondo neutro, y no contiene ninguna inscripción. Las dos aparecen sentadas, con postura de tres cuartos, mirando hacia un lado diferente, Sofonisba hacia la izquierda y Lavinia hacia la derecha. Podríamos concluir que estamos ante una composición invertida.



Fig.12. Lavinia Fontana. *Autorretrato tocando el clavicordio*. 1577. Academia de San Luca, Roma.



Fig. 10.

³¹ MANGUEL, Alberto. *Leyendo imágenes: una historia privada del arte*. Madrid: Alianza Editorial. 2007. p.131.

Nuestro recorrido por el mundo del autorretrato femenino, continúa con Sofonisba.



Fig. 13. Sofonisba Anguissola. *Autorretrato*. 1556. Museum-Zamek Lancut, Polonia.

Con este increíble lienzo (Fig. 13), la joven pintora, se retrata haciendo lo que mejor sabe hacer: pintar. Muchos fueron los artistas que se autorretrataron ejerciendo su oficio artístico, y la fórmula que sigue es parecida al autorretrato anterior (Fig. 10). Ella mira al espectador de manera que no quede ninguna duda de la potencialidad que tiene para las artes y el manejo que tiene del pincel. Se retrata pintando un cuadro religioso, donde la Virgen y el Niño son los protagonistas; el típico recurso del recurso del cuadro dentro del cuadro que tantas veces usó como vimos en su autorretrato con su maestro (Fig. 9). La mirada, igual que en el autorretrato anterior (Fig.10), no nos permite ver más allá de lo que ella nos quiere mostrar, no obstante, es una mirada inquietante y magnífica. En este lienzo quiere reivindicar su poder como pintora. Chadwick señala que ella se retrata de forma que revela los atributos internos de recato, paciencia y virtud.³² Algo cierto, ya que pareciera que no quiere rebasar los límites, como sí lo haría en un futuro la romana Artemisia Gentileschi, sino que quiere ser una mujer normal de su época, que adora su profesión, pintar.

³² *Ibíd.* p. 76.

Por último, para concluir la impronta que dejó Sofonisba en los autorretratos, pasaremos a analizar una obra que nos ha llamado poderosamente la atención por el detallismo y la precisión con la que fue realizada, ya que se trata de una miniatura.



Fig. 14. Sofonisba Anguissola. *Autorretrato*. Museo de Bellas Artes, Boston. 1556.



Fig. 6. Lavinia Fontana. *Autorretrato*. Galleria degli Uffizi. c.1600

En este caso advertimos su maestría y detallismo con los pinceles (Fig. 14). Tiene su mirada fija en el espectador y sujeta un medallón con una inscripción en latín donde se puede leer: *La doncella Sofonisba Anguissola, pintó por su propia mano frente al espejo en Cremona*. Se autorretrató frente a un espejo, a la manera en la que se supone que tenían que hacerlo desde la Edad Media, tal y como observamos anteriormente en la ilustración de Boccaccio (Fig.1). Estamos ante un ejemplo bellísimo de cómo la joven dominaba la pintura, entendiendo el por qué estaba considerada como una de las mejores retratistas del momento. Es interesante una comparativa con la miniatura hecha a posteriori por Lavinia Fontana (Fig.6), pues ella también deja la impronta de su detallismo y exquisito gusto por las formas. Se retrata de una manera culta, algo común en ellas, sosteniendo una pluma haciendo que escribe una carta sobre

una mesa de estudio, donde se aprecia su nombre y la fecha de ejecución. Viste de manera noble, con ropajes amplios y opulentos. En su mesa de estudio hay una escultura de tipo clasicista que testimonia su interés por el renacer de las artes y las culturas antiguas. La joven mira hacia el espectador, siendo su fuente directa de inspiración Sofonisba, y en todos los casos advertimos la fuerza con la que ambas se dirigen a un espectador que no está acostumbrado a relacionar a una mujer con el mundo de las artes y de la cultura. Recordar, en este sentido, que pintar era un mundo de hombres. Jane Fortune en su libro titulado *Invisible Woman*³³ (en su versión italiana) refiere al respecto que:

Non può essere solo un caso che nel suo autoritratto, il primo elemento che si vede sia il suo sguardo penetrante, in particolare modo di un occhio. Un occhio è ritrattato in luce, mentre l'altro è leggermente nascosto in ombra, a causa del fatto che l'artista ha eseguito l'autoritratto davanti ad uno specchio.^{34 35}

Con ello nos explica la importancia de la mirada, y el efecto de luz que hace la pintora, dejando media cara iluminada y la otra media en la semi penumbra. Los autorretratos de Fontana son escasos, ya que fundamentalmente se especializó en el género del retrato. En su momento estudiamos su *Autorretrato tocando el clavicordio con una sirvienta* (Fig. 12) donde su principal fuente de inspiración fue el *Autorretrato tocando la espineta con una anciana* de Sofonisba (Fig. 10). Esta pintura está considerada como su primer autorretrato y tras ese realizó la miniatura (Fig.6), donde nuevamente se inspira en la cremonesa.

Respecto al ejecutado por Caterina van Hemessen (Fig. 6), como podemos comprobar al estudiarlo, la joven sale representada de la misma manera que lo hace Sofonisba: pintando. Sólo que la forma de pintar de Caterina nos conduce al mundo nórdico, a los talleres flamencos.

³³ FORTUNE, Jane. Op. cit. p. 154.

³⁴ Ídem.

³⁵ *No puede ser coincidencia que en su autorretrato, el primer elemento que se vea sea su mirada penetrante, en especial uno de los ojos. Un ojo está retratado en luz mientras que el otro está ligeramente escondido en sombras a causa del efecto que el artista ha conseguido al autorretratarse delante de un espejo.*



Fig.8. Caterina van Hemessen. *Autorretrato*. 1548.

Caterina fue la primera mujer pintora que se retrata con un caballete³⁶. También, la artista *mira hacia afuera* mientras sostiene una paleta y unos pinceles con una mano, y con la otra dibuja en un lienzo, todavía en blanco. Desconocemos lo que va a dibujar Caterina, pues solo se aprecia el boceto de una cabeza. En este detalle se diferencia de Sofonisba, en el sentido de que siempre nos mostraba su cuadro casi terminado. Su vestimenta también aporta algo de riqueza, sorprendiéndonos el brillo del terciopelo, mientras que su tocado es el típico que se utilizaba en los Países Bajos por esas fechas. Por último, destacamos la inscripción que puso en la parte superior del cuadro: *Caterina van Hemessen / pintándome / 1548 / a la edad de 20 años*.

Como recuerda el libro *El espejo del artista* de Craig Harbison, *su autorretrato resulta, por ello, una imagen tentadora, al tiempo que contradictoria, de la ambición de una mujer y de cómo se ve frustrada tanto por la familia como por la sociedad*.³⁷ Esta explicación es una reiteración de lo que ya sabemos -lo que no deja de ser un aspecto fundamental de estas mujeres al representarse pintando o escribiendo- y es el deseo que

³⁶ BEREST, Anne. *Se busca mujer perfecta*. Trad. Mercedes Corral. Francia: Editorial Reservoir Books, 2016. p. 125.

³⁷ HARBISON, Craig. Op. cit. p. 21.

tenían por hacerse un hueco en la sociedad artística y cultural, para que se las considerase artistas y dejar de estar a la sombra del hombre, fuese padre, hermano y/o marido.



Fig. 8. Año 1548.



Fig. 13. Año 1556.

Por hacer una relación, tanto el autorretrato de Caterina (Fig.8) como el de Sofonisba (Fig.13) tienen un parecido muy razonable, con una diferencia de unos pocos años, pues el de Caterina data de 1548, y Sofonisba pintó el suyo en 1556. Lo que no comenta ningún manual, debido a la falta de información de ambas -y sobre todo de Caterina-, es si hubo alguna influencia, pero al verlos juntos, el parecido es innegable, siendo obviamente el retrato de Sofonisba el que parece derivar del anterior. No obstante, la fórmula por ellas utilizada, era la normal para este género. Se sabe que ambas pintoras coincidieron en España, antes de que las dos pasaran por la Corte española. Caterina llegó en 1556 junto con la reina María de Hungría, y en 1559 lo hacía Sofonisba, con el cargo de retratista de la reina consorte Isabel de Valois. Pero, los dos autorretratos fueron realizados antes de estas fechas cuando aún se encontraban en sus países de origen. Cabe también reseñar que Caterina firmó su tela, mientras que Sofonisba no lo hizo.

4.2. Retratos de familia o en grupo.

Dentro de este apartado destacamos aquellos retratos de familia pintados por Sofonisba, quien en varias ocasiones llegó a retratar tanto a su padre como a sus hermanos.



Fig. 15. Sofonisba Anguissola. *Retrato de familia, Minerva, Amilcare y Asdrubale Anguissola*. 1557. Nivaagaard Museum, Dinamarca.

Así, en esta pintura vemos a su padre Amilcare en compañía de sus hermanos Minerva y Asdrubale, junto a un perro, que alude a la fidelidad. La familia se muestra unida, siendo el padre el centro de la misma. Él fue el que enseñó a sus hijos el amor por el arte, de modo que lo retrató como un padre orgulloso:

*Anche se il padre non fu un artista, nutriva un profondo amore per le arti, offrendo alle sue sei figlie e al figlio un'educazione completa che includeva il latino, le lettere, la música e la pittura.*³⁸

El fondo de sus cuadros aún conserva el paisaje utilizado por los pintores renacentistas, un tanto difuminado como Leonardo da Vinci, aunque más adelante los cambiará por otros más oscuros.

³⁸ FORTUNE, Jane. Op. cit. p. 147.

Interesante es este otro, donde en un ambiente relajado y familiar retrató a sus tres hermanas, acompañadas por un miembro de la servidumbre, jugando una partida de ajedrez.



Fig. 16. Sofonisba Anguissola. *Lucía, Minerva y Europa jugando al juego de Ajedrez*. 1555. Muzeum Narodowe, Polonia.

Las jóvenes salen retratadas jugando; las dos pequeñas mantienen el juego, mientras que Lucía –la mayor- mira al espectador. Esta última aprendió el oficio con su hermana, y en su mano izquierda vemos las piezas que le ha comido a Minerva que, con ojos atónitos y deseos de revancha, la mira. Europa, la más pequeña, ríe las ocurrencias de sus hermanas y se dedica a mirarlas. Este retrato jugando al ajedrez se relaciona con la fuerza de representar a mujeres que gozan del mismo derecho a realizar juegos intelectuales que los hombres. Ambas hermanas tienen unos trajes lujosos, de mismo modo que cuando estudiamos los autorretratos de su hermana Sofonisba. La sirvienta se limita a observar el juego y las bromas de las hermanas, y parece ser el mismo personaje que figura en el *Autorretrato con anciana* (Fig. 10). El paisaje del fondo sigue los modelos de Leonardo, tal y como advertimos en el caso anterior, dándole profundidad a la escena (Fig. 15). Como escribiera Isabel del Río:

la obra es técnicamente muy original para su tiempo (...) es un cuadro muy colorista, la escena se desarrolla al aire libre, con un fondo de árboles verdes y lejanas montañas azules, muy

*diferentes a los oscuros cuadros de interior que la harán más adelante famosa, pero, pese a ser un cuadro de juventud, el dominio de las carnaciones y calidades ya es palpable.*³⁹

Por último, para terminar los retratos que realizó de sus familiares, concluimos con el de sus hermanos, pintado el mismo año de 1555.



Fig. 17. Sofonisba Anguissola. *Retrato de hermanos*. 1555.

En este caso, Sofonisba retrata a sus tres hermanos mayores: Lucía, Minerva y Asdrubale. El niño vuelve a aparecer junto a su perro, como dijimos anteriormente, que aporta fidelidad y confianza al grupo: algo fundamental en una familia. A la izquierda de Asdrubale se encuentra Lucía, quien como su hermano mira al espectador y sujeta un abanador, mientras que a la derecha se sitúa Minerva, que en ninguno de los cuadros de la pintora sale con la *mirada hacia afuera*, pues siempre la desvía hacia un lado. En este caso el fondo es neutro; recurso que había puesto de moda Rafael para la mayoría de sus retratos, a diferencia de los ya estudiados (Fig. 15 y Fig. 16), y la sombra que proyectan sus cuerpos sobre la pared le sirve para generar atmósfera. Los jóvenes aparecen

³⁹ DEL RÍO, Isabel. Op. cit. p. 22.

dispuestos ordenadamente, retratados con la dignidad de la nobleza, con ropas que delatan el poder adquisitivo de la familia.

Lavinia Fontana, por su parte, no hizo retratos de su familia, pero sí retratos colectivos de influyentes familias boloñesas.



Fig. 18. Lavinia Fontana. *Retrato de la Familia Gozzadini*. 1585.
Pinacoteca Nacional de Bolonia.

El retrato de la familia Gozzadini, miembros de la clase alta boloñesa, lo ejecuta a la manera formal y simétricamente dispuestos todos los retratados. Las dos mujeres aparecen en primer plano sentadas, una frente a la otra, mientras que los tres hombres aparecen detrás; dos a espaldas de las mujeres y un tercero en el centro (Fig.18). Victoria Combalía, al respecto escribió:

la habilidad de esta pintora destaca en otra composición en grupo, el espléndido retrato de la familia Gozzadini: el viejo senador aparece en el centro del lienzo, flanqueado por sus dos hijas, casadas a su vez, con dos hermanos. El retrato refleja la personalidad y la jerarquía social de los hombres y la serenidad y la belleza de las mujeres, cuyos ropajes y joyas son plasmados con gran lujo de detalle. En esta obra sorprende la representación de las manos: cuatro manos ocupan el centro del lienzo, formando un

*conjunto casi surreal, mientras una mano femenina acaricia a un perrito, la del padre agarra con firmeza el brazo de su hija menor como gesto de control y autoridad.*⁴⁰

Interesante es también el que le hizo a Bianca degli Utili Maselli acompañada por sus seis hijos, durante su estancia en Roma.



Fig. 19. Lavinia Fontana. *Bianca degli Utili Maselli*. c. 1604-1605. Colección privada, Bolonia.

Bianca estaba casada con Pierino Maselli, y aquí aparece representada con seis de sus hijos, aportándonos una información inestimable sobre la moda a comienzos del siglo XVII. La inscripción escrita en dorado, en la parte superior del lienzo, identifica a la familia Maselli. Esta mujer era de origen florentino y murió a los treinta y siete años, después de dar a luz a su decimonoveno hijo. El lienzo se divide en dos partes. Los tres niños de la izquierda, junto con su madre, miran al espectador y su colocación dibuja una forma piramidal, mientras que el posicionamiento de los pequeños de la derecha es menos estricto, pareciera que bromean entre ellos, de hecho, dos se miran como si estuvieran jugando más que posando. El retrato es de un detallismo extremo, viéndose el ejemplo más claro de ello en los ropajes y en los peinados, hechos milimétricamente. Todos están idénticamente vestidos, menos la madre y la hija pequeña llamada

⁴⁰ COMBALÍA, Victoria. *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona: Ediciones Destino, 2006. p. 31.

Verginia. Llama –incluso- la atención que es a esta, quizás por ser la más pequeña, a quien la madre protege amorosa, mientras que la niña acerca su pequeña manita a la pata del perrito, que aquella acuna en su regazo, mientras que con la otra agarra el dedo índice de su madre. Las dos féminas llevan pendientes, y la madre –además- un magnífico collar de perlas de dos vueltas. Uno de los niños –a la izquierda- lleva un ave posada en su hombro, atada con un cordel a su dedo índice para evitar que éste levante el vuelo, mientras que su hermano situado delante de él, sostiene una especie de pequeña fuente con frutas, entre las que advertimos una pera, manzana y cereza, entre otras. Los tres niños de la derecha parecen menos formales. Uno tiene parece esconderse de su madre, otro tiene un medallón donde parecen estar pintadas cuatro figuras, -en concreto la del primer plano parece ser un desnudo femenino recostado – mientras que el más pequeño sostiene una pluma en su mano. La única identificada es la niña pequeña, cuyo nombre –Verginia- figura sobre su cabeza.⁴¹

Hay que ser conscientes de que tanto Sofonisba como Lavinia pertenecían a una clase social privilegiada, lo que motivó que recibieran encargos foráneos para realizar retratos de familias poderosas como los que hemos estudiado. No obstante, puestos a ponerlas en relación, pese al detallismo que revelan en sus obras, a la hora de pintar los detalles de las vestimentas Lavinia parece ser muy superior, al margen de que Sofonisba hace pocos retratos de grupo de otras familias que no sea la suya, mientras que Lavinia no nos dejó ningún cuadro de la suya, pero sí de muchas familias de alto rango en la sociedad tanto romana como boloñesa.

Sofonisba, en sus retratos familiares, muestra una actitud más feminista, dándole una dignidad igualitaria a la mujer frente al hombre (Fig. 16) donde las niñas juegan a los mismos juegos de razonamiento que pueden jugar los hombres. Por su parte, Lavinia, parece ser más conservadora, y presenta a la mujer de un modo más sumiso (Fig.18), tal vez por los férreos principios de la Contrarreforma y la necesidad de contentar a las familias de las que recibía los encargos. Por su parte, la flamenca Caterina van Hemessen, no hizo ningún retrato en grupo, o por lo menos no se ha conservado ninguno.

⁴¹ CANTARO, María Teresa. *Lavinia Fontana bolognese, "pittora singolare," 1552-1614*. Roma: Jandi Sapi, 1989. pp. 128-129.

4.3 Retratos individuales.

Pero si existe un campo en el que coinciden es en el del retrato, pues las tres fueron fantásticas retratistas. Todas resultaron muy conocidas, aunque quizás, la más destacada fue Sofonisba Anguissola, por el hecho de retratar a la familia real española, liderada por Felipe II y su esposa Isabel de Valois.

Como cada una realizó una gran cantidad de retratos -la más discreta en realización fue Caterina- vamos a estudiar alguno de los más importantes de cada una, para luego pasar a enumerar las semejanzas y/o las diferencias entre ellas.

4.3.1. Retratos individuales: Sofonisba Anguissola.

De su primera época, en su Cremona natal, se conservan algunos interesantes retratos, como el que le hizo al poeta cremonés Giovanni Battista Caselli en 1557.



Fig. 20. Sofonisba Anguissola. *Retrato de Giovanni Battista Caselli*. 1557-1558. Museo del Prado, Madrid.

En este retrato ejecutado antes de su viaje a España, entre 1557 y 1558, se aprecia la influencia en Sofonisba de la obra de Moroni y/o Bernardino Campi. En su momento se llegó a pensar que el personaje retratado era San Pedro, pues en su época el cuadro presentaba un aspecto diferente al actual, ya que fue modificado en fecha

desconocida, tal como apuntan las pruebas radiográficas. No obstante, la cabeza del poeta es un ejemplo de la maestría que tenía la artista, apreciándose la soltura de pincel y la delicada resolución pictórica de los rasgos del individuo, aparte de la psicología que desprende el personaje. El poeta aparece escribiendo con una mano y, con la otra, señalando al cuadro de La Virgen con el Niño y san Juanito situado detrás suyo. La ropa que vestía originalmente era la vestimenta doméstica propia de un hombre del siglo XVI, consistente en una camisa y una ropa de levantar. Sin embargo, hoy en día, se cubre con un manto marrón de lana gruesa, que lo aproxima a la forma de representación de los apóstoles. Los datos sobre este literato son prácticamente desconocidos.⁴²

Ya instalada en España, Sofonisba se dedicó a plasmar los rostros de la familia real, siendo uno de los más notables el que le hizo a Felipe II.



Fig. 21. Sofonisba Anguissola. *Felipe II*. 1565. Museo de Prado, Madrid.

En 1559, Sofonisba se traslada de Milán a la corte española, para servir como preceptora de pintura y dama de compañía de la nueva reina, Isabel de Valois, tercera esposa del rey. El retrato que le hizo al monarca católico (Fig. 21) es uno de los más elaborados de Sofonisba y al parecer fue pintado en 1565, cuando estaba casado con la reina francesa, pero fue retocado en 1573 para emparejarlo con el de la cuarta esposa real, Ana de Austria. Las radiografías hechas al lienzo para su restauración revelan que

⁴²Disponible en Pdf en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/giovanni-battista-caselli-poeta-de-cremona/f106661c-11c1-4e5f-ba6e-7992ac8d1b4c> (Consultado el 27 de mayo de 2016).

hubo una primera versión subyacente en la que el monarca tenía su mano derecha en el pecho, junto al Toisón de Oro. El Rosario que asoma en la mano izquierda del rey alude a la festividad del Rosario, instituida por el Papa Gregorio XIII, para que se celebrara cada primer domingo de octubre en conmemoración de la batalla de Lepanto.⁴³ Este retrato marca un antes y un después en la forma de representar al rey, pues tal y como refiere Felipe Ruíz Martín en su libro *La monarquía de Felipe II*, desde este momento en adelante, el rey se retratará siempre vestido de negro, color del que hará su uniforme oficial como rey.⁴⁴ La figura elegante y distante se distingue no solo por su porte, sino por el Toisón de Oro que luce sobre su negro jubón.

Durante años se pensó que su autor había sido el retratista real Alonso Sánchez Coello o su entorno, no obstante, los análisis radiográficos demostraron que la técnica y la preparación del lienzo empleada guardaba estrecha relación con otras obras de Sofonisba Anguissola.⁴⁵ Adjudicación que, hoy en día, nadie cuestiona. La pintora también retratará a otros miembros destacados de la familia real, caso de su protectora y amiga, Isabel de Valois.



Fig. 22. Sofonisba Anguissola. *Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II*. 1561-1565. Museo del Prado, Madrid.

⁴³ VV. AA. *Felipe II: Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento*. Madrid: Pública Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. 1998. pp. 400-401.

⁴⁴ RUÍZ MARTÍN, Felipe. *La monarquía de Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2003. p. 28.

⁴⁵ VV. AA. *Felipe II ...* Op. cit. p. 401.

Este retrato muestra a la tercera esposa de rey Felipe II, Isabel de Valois, hija de Enrique II de Francia y de Catalina de Medicis, y madre de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, tantas veces inmortalizadas por los pinceles de Alonso Sánchez Coello. El retrato de la reina francesa (Fig. 22), deriva del que hizo Tiziano de la emperatriz Isabel de Portugal, madre de Felipe II, incorporando soluciones empleadas por Antonio Moro y Alonso Sánchez Coello⁴⁶, caso del camafeo que la reina lleva en su mano, con la efigie del esposo. Con esta simbología en su mano, hace una alusión directa al linaje dinástico y a la figura de su marido, que recordemos era el monarca con más territorios en el mundo y, por lo tanto, el más poderoso.⁴⁷

(...) donde la reina exhibe una miniatura de su esposo. Dejando a un lado lo que estas poses deben a la propia técnica del retrato cortesano (sujetar un objeto con la mano era uno de los recursos que utilizaba el pintor para paliar el mayor hieratismo de las figuras femeninas, carentes de bengalas o celadas que justificasen el movimiento de los brazos), estas imágenes denotan un evidente afecto filial o marital, pero dan fe también de la subordinación de estos personajes hacia Felipe II⁴⁸.

En este fragmento se nos explica la jerárquica relación de todos los personajes de la corte en torno al rey, algo lógico y que no sólo fue representado en los retratos de sus esposas, sino también en los de sus hijos. La figura de rey resultaba capital, tanto como monarca y como hombre. La reina aparece ataviada con ropajes exquisitos, cosa que Sofonisba sabe reflejar perfectamente. Su rostro es de aparente serenidad, pues la reina junto a su artista-amiga sentía una calma y una tranquilidad propia de dos personas regidas por la amistad.

En estos retratos Sofonisba ha cambiado la realización de sus fondos. De tratarlos con un fondo paisajístico (Fig. 13 y Fig. 14), o con un punto de fuga claro, como un cuadro dentro del cuadro (Fig.18), pasa a hacerlos sobre un fondo neutro, donde sólo se enfatiza en las personas y los elementos que las completan y que forman parte de su iconografía. Pero entendemos que esto es totalmente lógico, pues se trata de

⁴⁶ Alonso Sánchez Coello: Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia y a la enana Magdalena Ruiz (1585-1588). Se inserta en la tradición del retrato de corte creado a mediados del siglo XVI, gracias a los retratos de Tiziano y Antonio Moro.

⁴⁷ Disponible en Pdf en: Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-de-valois-sosteniendo-un-retrato-de-felipe/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165?searchMeta=isabel%20de%20valois> (Consultado el 28 de mayo de 2016).

⁴⁸ VV. AA. *Felipe II...* Op. cit. p. 209.

retratos oficiales, y cuando pinta a los reyes ha de regirse por las estrictas normas de la corte, todo lo contrario que cuando retrata a su familia o a personas anónimas.

Tras la muerte de Isabel de Valois, la pintora pasa al servicio de Juana - hermana de Felipe II- y, luego lo será también de la nueva esposa real Ana de Austria.



Fig. 23. Sofonisba Anguissola. *Retrato de Ana de Austria*. 1573. Museo de Prado, Madrid.

Ana de Austria era sobrina de Felipe II, pues era hija de su primo el emperador Maximiliano II y de su hermana la emperatriz María de Austria, de modo que el papa Pío V, en principio, no consintió el casamiento, acusando la elevada consanguinidad que había entre la pareja. No obstante, más adelante les otorgó la dispensa necesaria.

Ana fue quien le dio a Felipe II el ansiado hijo que le sucedería en el trono bajo el nombre de Felipe III (1578-1621), porque los otros cuatro murieron siendo niños. Sofonisba la retrató embarazada de su segundo hijo, el infante Carlos Lorenzo (1573-1575) aunque la ejecución del vestido que lleva la reina y la colocación de las manos, hacen difícilmente perceptible su estado. La reina tiene una expresión seca y serena, con una gran iluminación en su rostro y en su cabello. No obstante, se contrapuntea la severidad general de la composición y la rigidez que desprende. En cuanto a su

vestimenta, muestra un atavío sencillo y porta un collar de cuentas oscuras. En su momento hizo pareja con el ya estudiado de Felipe II (Fig.21).⁴⁹

4.3.2. Retratos individuales: Lavinia Fontana.

Lavinia Fontana, pese a no tener la impronta real de Sofonisba, realizó importantes retratos para grandes familias del momento. Sobre la década de 1570, ya estaba establecida sólidamente como retratista siguiendo los principios del naturalismo promulgados por los Carracci, aunque recordemos que ella no fue alumna de la Academia boloñesa.⁵⁰



Fig.24. Lavinia Fontana. *Antonietta Golsalvus*. 1583. Castillo de Blois, Francia.

Uno de sus retratos más célebres fue el que le hizo a Antonietta Golsalvus (Antonia González)- Tognina- hija del tinerfeño Petrus Gonsalvus –conocido como el *salvaje Gentilhombre de Tenerife*-, nacida en París en 1588 ⁵¹. La niña se hizo famosa por padecer la misma enfermedad que su padre y tres de sus hermanos, la Hipertrichosis o Síndrome del *hombre lobo*, enfermedad rara que hace que se tenga un exceso de vello.

⁴⁹ VV. AA. *Felipe II ...* Op. cit. p. 401.

⁵⁰ VV.AA. *Aportaciones a la historia del arte desde una perspectiva de género*. Sevilla: Junta de Andalucía y Consejería de Educación, 2006. p. 51.

⁵¹ Petrus Gonsalvus fue un gentilhomme, hijo de un cacique guanche, famoso por pertenecer a la corte de Enrique II de Francia. Llegó a conseguir el título de noble, pero es sobretodo conocido por la enfermedad que padecía: hipertrichosis, que cubría de pelo su cuerpo, y que heredaron cuatro de sus seis hijos.

Quien la padece está completamente cubierto de pelo excepto en las palmas de las manos y en la de los pies. Vivió en Fontainebleau, con su familia, en la corte de Enrique II, que acogió a su padre como si fuera un hijo, pidiéndole incluso a sus médicos personales que encontraran una cura para su enfermedad.

Tognina fue retratada muchas veces sola, en compañía de su familia y/o con sus padres Petrus y Catherine. Entre 1580-90 viajó con su familia a Italia, pasando un tiempo en la corte de Margarita de Parma. Se desconoce la fecha de su fallecimiento, pero cabe dentro de lo posible que ocurriera en Viterbo, donde falleció su padre en 1618. En este maravilloso retrato la vemos posando de una forma normal, no obstante, los ojos del espectador van hacia su rostro para preguntarse ¿Qué es lo que le pasa? La pintora la ha representado dotada de una gran dignidad, pero en ningún momento nos da la sensación de pena. La viste como a cualquier niña noble, quizás para reflejar que, pese a tener el problema con el vello y parecer de otro mundo, es una niña completamente normal, educada de una manera exquisita. Antonietta tiene una carta en la mano, en la que se lee:

De las islas Canarias fue llevado, Al señor Enrique II de Francia, Don Pietro, el salvaje, De allí pasó a asentarse en la corte Del duque de Parma, a quien yo, Antonietta, pertenecía. Y ahora estoy con la Señora Doña Isabella Pallavicina, Marquesa de Soragna.

En la descripción que nos hace Enrique Carrasco nos dice:

En cuanto a lo que nos sugiere la pintura, señalar ese fondo oscuro enaltece más a Tognina, ataviada con un elegante vestido de plata con pequeños ornatos vegetales varios en tonos dotados, rosados y azulados. Lleva gorguera a juego con los adornos de los extremos de las mangas. En el cabello, aunque de forma menos visible, porta una especie de escarcela floral.⁵²

Por último, desde un punto de vista diferente, Pilar Pedraza en su libro *Venus barbuda y el eslabón perdido* apunta que:

⁵² CARRASCO, Enrique. *Golsalvus. Mi vida entre lobos*. Tenerife: Ediciones IDEA, 2006. p. 159.

La belleza, feminidad y refinamiento del retrato de Antonietta Golsalvus o González, atribuido a Lavinia Fontana, son tales que la pilosidad del rostro parece una coquetería más. Su pelaje tiene un aspecto suave, gatuno, que tienta la mano a la aventura imposible de acariciarlo. Con su tocado, su lindo vestido de seda, su manita regordeta que sostiene un papel en el que están escritos sus datos, nos mira de frente con sus grandes ojos castaños y, ya (...) estamos atrapados.⁵³

Lavinia Fontana, además, trabajó para muchos nobles, ejecutando interesantes retratos, donde en mayor o menor medida todos siguen el mismo patrón, por lo que pasamos al estudio de uno de los más importantes.



Fig.25. Lavinia Fontana. *Retrato de Constanza Alidosi*. 1594. National Museum of Women in the Arts, EEUU.

Este es uno de los tantos retratos que, en un formato parecido, realiza a los nobles de su ciudad. Tal como dice Victoria Combalía, *Lavinia comenzó a destacar en su ciudad natal por sus retratos preciosistas de la nobleza boloñesa, en los que representaba con gran detallismo los ropajes y las joyas.*⁵⁴ Continuando que, la

⁵³ PEDRAZA, Pilar. *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Editorial Siruela, 2009. p. 35.

⁵⁴ COMBALÍA, Victoria. Op. cit. p. 27.

boloñesa presentaba en escena a sus modelos en formas naturales, leyendo con un libro en la mano o acariciando un perrito faldero; es decir, usaba las fórmulas que por aquel entonces estaban de moda. La importancia de Lavinia como retratista en su ciudad se debe –fundamentalmente- a que en Bolonia no existía, por el siglo XVI, un retratista de élite.⁵⁵

Podemos apreciar la delicada composición de la obra, centrada en la figura de la noble Constanza, sentada al lado de una pequeña mesa donde vemos un búcaro de cristal con flores y unas joyas. Al fondo, en la parte superior izquierda, distinguimos una arquitectura en perspectiva, que tanto podría ser una ventana abierta hacia ella, como un cuadro. En su regazo descansa un pequeño perrito, que de alguna manera tapa con el pañuelo que sujeta en su mano. Hacerse acompañar de un perro estaba de moda, aunque el perro - desde el punto de vista iconográfico- alude a la fidelidad, al margen de servir de compañía. La vestimenta es lujosa, como corresponde a su estatus, y se complementa con collares de perlas y pendientes. Su mirada parece tranquila, pese a que la postura denote todo lo contrario.

En la mayoría de sus retratos siempre siguió la misma impronta, caso del *Retrato de Ginevra Aldrovandi Hercolani* (Fig. 26), esposa del senador boloñés Ercole Hercolani, fallecido en 1593. De nuevo retrata a una noble boloñesa sentada, jugando con el perrito que está sobre la mesita a su lado. La mano izquierda sujeta un pañuelo con bordes de encaje. La vestimenta es la apropiada para su condición de noble. La joven mira al espectador, con un rostro serio y un tanto apesadumbrado. El fondo neutro y el pesado cortinaje de la izquierda permiten que toda la atención se centre en la belleza de los encajes de las mangas de la camisa y del cuello, así como en el largo collar de perlas que resbala por la parte delantera del traje.

Chadwick describe estos dos cuadros (Fig.25 y Fig. 26) como *mundanos y sofisticados. Los exquisitos detalles de trajes y muebles aíslan a los retratados en un espacio conseguido de manera anchurosa y simplificada.*⁵⁶

⁵⁵ Ídem.

⁵⁶ CHADWICK, Whitney. Op. cit. p. 94.



Fig.26. Lavinia Fontana. *Retrato de Ginevra Aldrovandi Hercolani*. 1595.
Walters Art Museum, EEUU.

4.3.3. Retratos individuales: Caterina van Hemessen.

Respecto a Caterina van Hemessen sabemos que, durante su breve carrera pictórica, realizó preferentemente retratos. Ella es menos conocida que sus colegas italianas, no obstante, sus obras son un fiel relato de cómo eran las mujeres de su época en Flandes, ya que siempre pintó a mujeres, a excepción de un cuadro. Caterina, además, firmaba todas sus obras, mientras que las italianas firmaron bastante pocas.



Fig. 27. Caterina van Hemessen. *Joven tocando el virginal*. 1548. Museo Wallraf-Richartz, Colonia, Alemania.

Estamos ante uno de los retratos más conocidos de la pintora, quizás por el hecho que sea el único en el que la mujer representada aparece tocando un instrumento musical. En estos momentos, las mujeres comienzan a lograr cierta independencia y, por lo tanto, deciden retratarse con esa nueva actitud lejana a la de la Edad Media. La joven aparece vestida exactamente de la misma manera que lo estaba ella en su *Autorretrato* (Fig. 8), por lo que crea confusión de si podría ser o no un autorretrato. No obstante, en la firma no nos da ningún dato al respecto, sin embargo, en su autorretrato sí. Hay que señalar que los fondos neutros son una constante en toda su obra, sirviéndose de ellos para resaltar las luces y los colores.

Se trata de un retrato realista -como todos los que hizo Caterina-, alejado de la obra que realizaba su padre, que tenía una forma amanerada y artificial. Vuelve a retratar la ambición que tiene una mujer frente a la familia y la sociedad para realizar labores prácticamente vetadas para ellas, del mismo modo como hizo en su *Autorretrato*⁵⁷.

Por último, la mirada de la joven no se dirige al espectador, todo lo contrario de lo que realizaban en Italia tanto Lavinia como Sofonisba. Como opina Damian Bayon, *el retrato parece algo infantil, infantil quizá por la flagrante desproporción entre la cabeza de grandes ojos que miran sin mirar y las pequeñas manos*.⁵⁸

⁵⁷ HARBISON, Craig. Op. cit. p. 21

⁵⁸ BAYON, Damian. "La pintura femenina". Revista *ECO: revista de la cultura de occidente*. N° 190. Madrid: Editorial ABC, 1977. p. 416



Fig. 28. Caterina van Hemessen. *Retrato de mujer*. 1551

Este es otro de los retratos que la, aún, joven pintora realiza. Lawrence Cunningham en su libro titulado *Culture and Values: A Survey of the Western Humanities*, dice sobre este retrato que:

is a fine example. The three-quarter-profile, three-quarter-length format provides a more complete, poised, and natural portrait likeness. The sitter's head is subtly cocked and her expression is warm and open, as if she is listening with interest to a conversation. The tiny dog, lush, crimson velvet sleeves, heavy brocade dress, and delicate lace inserto ver the lady's shoulders provide a vehicle for van Hemessen's virtuoso brushwork.^{59 60}

⁵⁹ Es un buen ejemplo. El perfil de tres cuartos en un formato de tres cuartos de longitud, proporciona una mayor semejanza a un retrato natural. La cabeza de la modelo se coloca sutilmente con una expresión en el rostro cálida y expresiva, como si estuviera escuchando una conversación interesante. El pequeño perro está inserto en las exuberantes mangas de terciopelo color carmesí, parte del vestido brocado que porta la joven. Tiene un delicado encaje que permite ver los hombros de la joven.

⁶⁰CUNNINGHAM, Lawrence, S. REICH, Johnny y J. FICHNER-RATHUS, Lois. *Culture and values: A survey of the Western Humanities*. Vol 2. 8th Edition. Stamford: Cengage Learning, 2009 p. 452

De nuevo el fondo neutro hace que la luz recorte la figura, de modo que la atención se centra en el rostro de la anónima retratada. La colocación del ropaje sigue siendo importantísima y continúa utilizando el mismo que usó para los dos retratos mencionados anteriormente (Figs. 8 y Fig. 27). Por otro lado, vuelve a colocar un pequeño perrito que, en esta ocasión, parece haber sido pintado una vez acabóse el lienzo, pues parece sobrar y haber sido su colocación un tanto forzada.

Todos los retratos que realiza Caterina siguen este patrón, pues sus retratadas posan del mismo modo. Las únicas diferencias estriban en las ropas, o en los tocados (Fig. 29) utilizados dependiendo de la riqueza de cada una y en el color que le añade al fondo, aunque siempre prefiere los neutros para crear espacio. Este es un magnífico ejemplo de lo que comentamos, pues la figura se adelanta para mostrarnos las manos – muy bien iluminadas- cuyos dedos juegan con el anillo, por lo que pudiera tratarse del retrato de una joven desposada.



Fig. 29. Lavinia Fontana. *Retrato femenino*. Bowes Museum, Durham.

4.3.4. Diferencias y semejanzas entre las pintoras estudiadas.

No es fácil analizar en conjunto a estas tres pintoras, ya que no existe una bibliografía que hable sobre cada una de ellas dentro de sus similitudes y sus

diferencias. Apenas hay información amplia sobre ellas por lo tanto es imposible hacerlo siguiendo algún libro o manual, simplemente podemos analizarlo mirando los retratos y sacando nuestras conclusiones.

En cuanto a la forma de autorretratarse, todas tienen un objetivo claro y es que, pueden ser mujeres y a la vez grandes pintoras. Al igual que muchos hombres pintores de esta época, eluden ser identificadas por el ejercicio de una profesión artesanal y prefieren hacer constar su talento a través de inscripciones en latín, por ejemplo.

Una vez logrado el reconocimiento de la pintura como arte liberal en el transcurso del siglo XVI aparecen cada vez con más frecuencia en los autorretratos, tanto en los femeninos como en los masculinos, los atributos de este “arte”, los pinceles y la paleta.⁶¹

Caterina van Hemessen (Fig.6) - fue la primera en realizar este tipo de autorretrato- seguida de Sofonisba Anguissola (Fig. 11). En el caso de Lavinia Fontana, ésta no se retrata pintando, pero sí haciendo otro tipo de oficios relacionados con la cultura y el saber, como escribiendo (Fig.5) o tocando un instrumento musical (Fig.10). Recordemos que Sofonisba también se retrató tocando un instrumento, concretamente una espineta (Fig. 9)

En cuanto al ámbito de los retratos, estas pintoras tienen en común que es el género de pintura que más realizaron. Cada una con su estilo propio, pero fueron encargadas de realizárselos a personas de gran rango en las ciudades donde vivían. El caso de Sofonisba es singular por haber trabajado para la corona española, -la más importante de momento-, seguida por Lavinia Fontana, quien tanto en Bolonia como en Roma fue conocidísima por ser una excelentísima retratista. El caso de Caterina van Hemessen fue, tal vez, algo más apagado, pues realizó retratos individuales aunque se desconoce quiénes fueron los retratados, ya que carecemos de información en manuales y libros.

5. Otros temas pictóricos.

Pese a que las artistas que estudiamos se encontraban muy por delante de la actitud normal del momento y se situaban trabajando de una forma algo independiente respecto al resto, trabajando de lleno en una sociedad dominada por el hombre, donde la figura

⁶¹ VALDIVIESO, Mercedes. Op. cit. p 98.

femenina estaba relevada a un segundo plano, en muchos momentos también cultivaron otro tipo de temática, como la religiosa o la mitológica normalmente reservadas a los hombres. En primer lugar, es necesario saber que, como hemos dicho anteriormente, las italianas tuvieron un mayor protagonismo en su producción, sin embargo, a Caterina sólo se le atribuye un retablo, por cierto, hecho a su paso por España.

5.1 Pintura religiosa.

Es el género más utilizado por nuestras artistas tras el retrato y el autorretrato. Ambas la realizaban con una impronta personal y única.

5.1.1. Sofonisba Anguissola: Pintura religiosa.

En primer lugar, conozcamos algunas de las pinturas religiosas que realizó Sofonisba Anguissola, siguiendo los códigos y las reglas de la doctrina.

La edad y el sexo de Sofonisba Anguissola le evitaban participar en un diálogo estético que giraba en torno a los conceptos neoplatónicos de la relación metafórica entre pintura y belleza, lo terrenal y lo celestial, lo material y lo sublime.⁶²

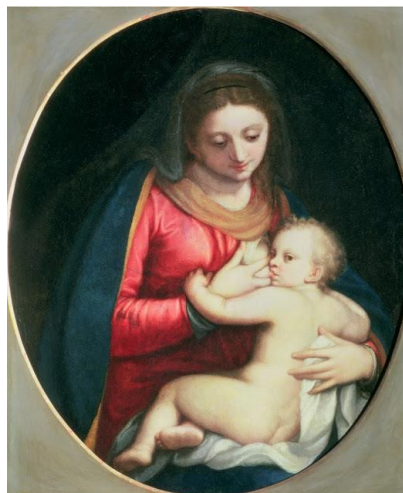


Fig. 30. Sofonisba Anguissola. *Virgen amamantando al Niño*. 1588.

⁶² CHADWICK, Whitney. Op. cit. p. 84

En esta obra se representa a la Virgen amamantando a su hijo, lo que iconográficamente se conoce como *Virgenes de la leche*. En esta pintura se evidencian ecos de otros artistas del momento, caso de *Correggio* y *Luca Cambiaso*, así como con *el círculo de los Campi*.⁶³ En la composición vemos a una serenísima Virgen, que ayuda a que su hijo coma, mientras éste mira hacia fuera del cuadro.



Fig. 31. Sofonisba Anguissola. *La Pietà*. // Fig.32. Bernardino Campi. *Piedad con Santa Catalina de Alejandría, los profetas Elías y Eliseo y Gabriele Quintiano*. 1574

Otra obra conocida de la artista figura a *La Piedad* (Fig.31), aunque cabe destacar su poca originalidad a la hora de realizarla, ya que sigue el modelo de su maestro Bernardino Campi tal y como vemos (Fig. 32), y simplemente cambia a los personajes. Ella se centra únicamente en la Virgen y en Jesús, mientras que Campi acompaña la escena con varios personajes más. Por otro lado, también varía el fondo, que, aunque en ambos casos se abre hacia la derecha del cuadro, el de Sofonisba –como ya se ha apuntado- sigue las directrices leonardescas⁶⁴, dando la impresión de que la escena transcurre en el interior de una cueva, mientras que el de Campi se lleva a cabo en un exterior.

⁶³ *Ibíd.* p. 86.

⁶⁴ Parece recordar el paisaje del fondo de la *Virgen de las Rocas* de Leonardo da Vinci, pintada entre 1483-1486. Museo del Louvre.

Poco más se puede hablar del género religioso dentro de la producción artística de Sofonisba, ya que lo realmente destacado se encuentra en los retratos y autorretratos ya reseñados.

5.1.2. Lavinia Fontana: Pintura religiosa.

Lavinia Fontana hizo más obra religiosa que Sofonisba, y está fuertemente influida por los aspectos naturalistas de los Carracci y, también, por el movimiento imperante de la Contrarreforma, de los sentimientos e imperativos morales para reformar la Iglesia católica.



Fig.33. Lavinia Fontana. *La Consagración de la Virgen*. 1599. Musée des Beaux-Arts, Marseille.

Esta obra, en origen, fue pintada para la capilla de los Gnetti en S. María dei Servi de Bolonia, combinándose las figuras alargadas, semejantes a las utilizadas por los manieristas, con el naturalismo de las figuras de los niños.⁶⁵

El tema de la Virgen con el Niño fue muy popular en toda Europa desde la Edad Media. María sobre un trono de nubes aparece acompañada por un coro de ángeles tocando instrumentos musicales -como la trompeta y el violín-. A sus pies se sitúan la

⁶⁵ CHADWICK, Whitney. Op. cit. p. 93.

emperatriz santa Elena y santa Inés. La primera lleva corona y abraza la cruz, mientras que la segunda porta un cordero, su atributo personal. A continuación, un arcángel –a sus pies dormita un perro- entrega a dos niños unas llaves y una palma, que hacen ademán de adoración, mientras que a la derecha dos niñas se representan como orantes, a los pies de un obispo que vierte un líquido en una pequeña bandeja. Si hay algo importante que destacar del cuadro es la utilización de la iluminación, por un lado, y, por el otro, la oscuridad. La parte del cuadro reservada al ámbito celestial, todo lo que rodea directamente a la Virgen está bañado en luz, no obstante, otras partes parecen muy oscuras. Esta pintura, de corte manierista ya apunta hacia los principios del claroscuro utilizado en el siglo XVII por los artistas barrocos.



Fig. 34. Lavinia Fontana. *Noli me tangere*. 1581. Galleria degli Uffizi

Noli me tangere es otro de los cuadros religiosos de Lavinia, existiendo una descripción del mismo en el libro *Culture and Values: A Survey of the Western Humanities*, de Lawrence Cunningham, donde dice:

we need to keep in mind that women of the era were discouraged from making religious painting. Yet Fontana was commissioned to paint altarpieces as well as portraits. Noli me tangere is named according to the words attributed to the risen Christ in the Gospel of

John. During a surprise encounter, Mary Magdalene suddenly realizes the identity of the gardener and naturally tries to touch him, but he prevents her from doing so. The scriptural passage reads that Mary at first believed that the man she saw was a gardener. Most artists who painted the subject had Christ holding some sort of garden tool. Fontana, perhaps, looking for deeper meaning in the gardening of the Savior - attempting to plant virtue? Picking evil weeds at the Last Judgment?- places Christ in full horticultural garb, with a coarse smock, a straw hat with a brim to protect him from the sun, and a shovel that is large and sturdy enough to do some real digging.^{66 67}



Fig. 35. Il Correggio. *Noli me Tangere*. 1525. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Podemos hacer una relación entre el cuadro de Lavinia Fontana (Fig 33), y el de Correggio (Fig.35), del mismo título. El de Fontana fue realizado más de medio siglo después. En ambos se trata el tema de María Magdalena intentando tocar a Jesús - resucitado- reconociéndolo tras un atuendo de jardinero. No obstante, hay que decir que

⁶⁶ Debemos saber que, en esta época, las mujeres fueron desplazadas de hacer pintura religiosa. Sin embargo, Lavinia tuvo encargos tanto para retablos como de retratos. *Noli me tangere* fueron unas palabras atribuidas a Cristo resucitado según el Evangelio de San Juan. Durante el encuentro sorpresa, María Magdalena se da cuenta de la identidad del jardinero y, naturalmente, trata de tocarlo, pero esto se lo impide hacer. El pasaje de las Escrituras dice que María Magdalena creyó en un principio que el hombre que vio fue un jardinero. La mayoría de pintores que han realizado esta obra le atribuyen a Cristo herramientas dedicadas a la jardinería. Fontana, tal vez, en un significado más profundo de conocer al Salvador jardinero- ¿hace un intento de un plan virtual? - Cristo tiene un atuendo hortícola, con una bata gruesa, un sombrero de pana de lana ancha para protegerse del sol, y una gran pala lo suficientemente resistente como para realizar una excavación real.

⁶⁷ CUNNINGHAM, Lawrence, S. REICH, John y J. FICHER-RATHUS, Lois. Op. cit. p. 414.

el cuadro de Correggio (Fig. 35) es más clasicista. Jesús va cubierto con un manto azul, sin ninguna referencia en su ropa que nos haga pensar en Jesús jardinero, aunque en el suelo sí que hay instrumentos de jardinería -como una pala-, mientras que María Magdalena viste a la moda veneciana del siglo XVI. En el lienzo de Lavinia (Fig.34) Jesús hace ademán de poner su mano protectora sobre la cabeza de la Magdalena, que se arrodilla ante él. En este caso, Jesús si aparece ataviado con traje de campesino y lleva la pala en su mano. Al fondo se observa el momento en que Magdalena y un santo varón, llegan al sepulcro, que encuentran vacío y sentado sobre él a un ángel que les advierte que Jesús ha resucitado. La composición de Correggio es en diagonal -formada por los brazos de Cristo y de María Magdalena-, mientras que la de Fontana es en vertical, centrando toda la atención los protagonistas.



Fig. 36. Lavinia Fontana. *Visita de la reina de Saba*. 1600. National Gallery of Ireland, Irlanda.

Respecto al cuadro titulado *Visita de la reina de Saba*, pinta a la reina arrodillada ante el rey Salomón, como muestra de respeto. Detrás el séquito, conformado por un gran número de mujeres, vestidas a la moda del siglo XVI, en acusada isocefalia. El cortejo lo completan un sirviente negro que porta una bandeja con objetos lujosos, un perro y un enano, situado de espaldas al espectador. Al fondo una arcada con balaustres,

nos permite contemplar el paisaje. Estamos ante una composición muy del gusto veneciano, del tipo de las pintadas por Veronés, donde los temas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento los traslada a la Venecia del Quinientos.

Lavinia decidió dejar de pintar obra religiosa en Roma, debido a que –al parecer– había pintado un *Martirio de San Esteban* para la Basílica de san Pablo de Extramuros en el Trastévere romano, y Baglione escribió que la obra no le gustó al público, por lo que la artista, en cierto modo, despechada, dejó los encargos públicos para seguir dedicándose al retrato. Desgraciadamente esta obra no se conserva, pues desapareció con la quema del edificio en 1823.

5.1.3. Caterina van Hamessen: pintura religiosa.

Por último, para terminar con las pinturas religiosas de nuestras artistas, pasamos a conocer la única obra de la que hay constancia que realizó Caterina van Hamessen dentro de este género, el retablo de Tendilla, en Guadalajara.



Fig. 37. Caterina van Hemessen y Jan Sanders van Hemessen. *Retablo de Tendilla*. c. 1550.

Cincinnati Art Museum.

Tendilla es –hoy en día- una pequeña localidad de Guadalajara, aunque en el siglo XVI gozó de gran importancia, pues pertenecía a una rama de la familia Mendoza, iniciada por el Conde de Tendilla. Las pinturas de retablo del Monasterio de San Jerónimo de Santa Ana fueron realizadas por el taller de Jan Sanders van Hemessen, aunque se piensa que la mayor parte de ellas son de la mano de Caterina. Las nueve pinturas de la parte central y la predela aseguran los expertos que las hizo nuestra artista, destacando las centrales, que figuran a San Jerónimo y el Calvario, y un precioso nacimiento de Cristo; en la predela pintó a San Francisco, Santa Isabel y San Sebastián. Actualmente se localizan en el Cincinnati Art Museum, expuestas en un lugar preferente de la Galería 204.⁶⁸

El retablo mide 335 cms. de alto x 229 cms, de ancho cerrado y 447 cms abierto. Consta de una estructura de madera que tiene en su parte central seis pinturas, dos puertas que se cierran sobre el centro con una gran pintura abajo y una pequeña arriba por la parte exterior e interior y también consta un banco o predela. Por último, en la parte superior aparecen los escudos de Sotomayor y Arellano, dos influyentes familias de la villa en el siglo XVI.⁶⁹

5.2. Pintura mitológica.

La pintura de temática mitológica estaba –casi en exclusiva- reservada al sexo masculino. Los conocimientos mitológicos tuvieron su auge durante el Renacimiento, momento en el que se comenzaron a encarnar los sentimientos de respeto y aprendizaje del pasado clásico de Grecia y Roma. En el Renacimiento -el renacer de la cultura, las artes y el saber-, se pusieron de relieve los estudios de los autores clásicos en el ámbito de las letras como Plinio y Ovidio -este último fue importantísimo en las artes por su libro *La Metamorfosis*- de donde la mayoría de artistas tomaron los cuentos y las leyendas de la Antigüedad para plasmarla en sus obras. Los artistas querían reflejar en ellos sus conocimientos. No obstante, la mayor parte de las historias relatadas por Ovidio en su *Metamorfosis*, son relatos eróticos o semi-eróticos, por lo tanto, las artistas no debían realizar pinturas de estas características donde se pusiera de manifiesto el desnudo. Este género para ellas estaba totalmente prohibido.

⁶⁸ GARCÍA DE LA PAZ, José L. *Patrimonio desaparecido de Guadalajara: una guía para conocerlo y evocarlos*. Guadalajara: Ed. Aache, 2003. pp. 66-67.

⁶⁹ *Ibidem*. p.66.

En este sentido, de las tres pintoras tratadas, la única que se atrevió a realizar pintura mitológica fue Lavinia Fontana. No nos costa que ni Sofonisba ni Caterina hiciesen alguna. Pero no solo esto, sino que también incluyó algún desnudo en su pintura religiosa.



Fig. 38. Lavinia Fontana. *Minerva vistiéndose*. 1613. Galería Borghese, Roma.

Esta obra representa a Minerva (la diosa de la sabiduría, las artes de la guerra y las artes) -correspondiente con Atenea en Grecia- la protectora de Roma y patrona de los artesanos. Minerva era la hija de Júpiter, que devoró a Metis -diosa de la prudencia- y tras un terrible dolor de cabeza, Vulcano -dios del fuego- le abrió la testa de un hachazo y surgió Minerva, ya siendo adulta y armada.

La joven diosa está representada desnuda, con la cara girada hacia el espectador. Nos permite ver su rostro, pero no observar el desnudo cuerpo en su totalidad, tan solo su silueta de perfil. Quiere colocarse la vestimenta, por cierto, son atuendos del siglo XVI y, por lo tanto, anacrónicos con la época representada. En la composición se encuentran elementos que simbolizan a la diosa como un casco portado en manos de un *putto*, un escudo apoyado en la cómoda y armaduras por el suelo. Se encuentra en una habitación abierta hacia la derecha para dejar ver la balastrada de un jardín, mientras

que a la izquierda pintó un pesado cortinaje, que de algún modo parece presagiar las composiciones del siglo siguiente.

Tal como señala Victoria Combalía, la importancia de Lavinia también le viene dada por el hecho de pintar desnudos, tanto masculinos como femeninos, algo importantísimo para que un artista italiano del siglo XVI demostrara su talento.⁷⁰ No obstante, el hecho de que Lavinia se haya atrevido a pintar desnudos es algo muy a su favor ya que, una vez más, vuelve hacernos partícipes de su atrevimiento y valentía ante una sociedad donde imperaba el espíritu dogmático de la Contrarreforma.



Fig. 39. Lavinia Fontana. *Apolo y las musas (Parnaso)*. 1558-1600. Colección privada.

Esta es otra de las obras de carácter mitológico hechas por la pintora boloñesa. En este caso representa a Apolo, el dios de la belleza masculina y la fuerza física y, patrón de la música y las artes, el encargado de dirigir a las nueve musas, quienes, a su vez, eran inspiradoras de las artes, presidiendo cada una de ellas determinadas funciones. Cada una está representada con su atributo correspondiente: la música, la danza, la poesía, la filosofía, la historia, el teatro y la comedia, la poesía amorosa, la lírica griega y la memoria.

Apolo se encuentra en el centro, liderando el grupo de mujeres, en el monte Parnaso, donde viven las musas y habita Apolo. En un segundo plano aparecen tres

⁷⁰ COMBALÍA, Victoria. Op. cit. p. 31.

mujeres y dos niños -parecen dos *putti*- que observan la escena. En la parte superior aparece Pegaso –el caballo alado de Apolo-, y eros.

6. Escultura: El caso de Properzia de' Rossi.

Para finalizar nuestro recorrido por las artistas más destacadas del Renacimiento y Manierismo, pasaremos a hablar sobre la única que se dedicó a la escultura: Properzia de' Rossi, escultora natural de Bolonia, igual que Lavinia Fontana-. Anteriormente ya hemos mencionado el por qué la ciudad de Bolonia fue tan adelantada a su época con las mujeres, hasta el punto de que éstas desde la Edad Media podían acceder a la universidad, de modo que tenían cabida en todos los quehaceres culturales y artísticos.



Fig.40. Nicolás de Larmessin. Ilustración de *Properzia de' Rossi*. Siglo XVII.

Properzia nació en 1490, más de medio siglo antes que Lavinia (1552), por lo tanto, fue una artista del Renacimiento pleno. Era hija de un notario boloñés -Girolamo Rossi-, por lo tanto, pertenecía a una familia boloñesa medianamente poderosa, lo que le permitió dedicarse a las artes y acudir a la Universidad. La joven tuvo la oportunidad de aprender dibujo con grabador Marcoantonio Raimondi (c.1480- c.1534), contándose que su primer contacto con la escultura fue cuando realizó figuras en miniatura con los huesos de melocotones o albaricoques, tallándolos de forma esmerada y delicada, con

gran detallismo. Estas piezas estaban consideradas como un objeto de lujo y eran muy solicitadas por la alta sociedad boloñesa. Esta forma de escultura va a hacerla muy popular, de modo que su fama comienza a ascender, comenzando a partir de 1520 a recibir encargos públicos, tal es así que Giorgio Vasari la incluyó en sus célebres *Vite*.



Fig. 41. Properzia de' Rossi. *Colgante con hueso de cereza*. Museo degli Argenti. Florencia.

Ese mismo año, tras haber ganado un concurso público, recibió el encargo de realizar la decoración del altar mayor de la iglesia de Santa María del Baraccano que bajo una fiebre constructora, aspiraba a convertirse en la mayor iglesia de Italia, después de San Pedro del Vaticano.

Poco después, la mandan llamar para que participe 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, que actualmente se exponen en el Museo de San Petronio.⁷¹

⁷¹ CHADWICK, Whitney. Op. cit. p. 92.



Fig. 42. Properzia de' Rossi. *José y la Mujer de Putifar*. c. 1520. Museo de San Petronio.
Bologna.

En esta obra, tal y como apunta Chadwick, Properzia,

expresa perfectamente la persistencia del ideal clásico en el siglo XVI boloñés, combinándolo con una noción de elegancia derivada de las principales figuras la obra del arte emiliano del período: el Correggio y el Parmigianino.

El tema de José huyendo de la seductora se hizo muy popular a comienzos de la Contrarreforma, ya que, desde el punto de vista didáctico, escenificaba el recato que perseguía la Iglesia Católica, alejando al fiel del pecado de la tentación de la carne. Los cuerpos de los protagonistas son musculosos, advirtiéndose un equilibrio sorprendente. Los viste con ropas de tipo clasicista, lo que demuestra el conocimiento que tiene de las fuentes de la Antigüedad clásica. La energía que se aprecia en el movimiento de las figuras se asocia con los grupos exuberantes pintados por Correggio, uno de sus más claros referentes.⁷² Vasari, señala que el amante no correspondido - Antonio Galeazzo Malvasía- fue su fuente de inspiración para la realización del relieve.⁷³

⁷² Ídem.

⁷³ FORTUNATI, Vera y GRAZIANI, Irene. *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*. Bologna: Editrice Compositori. 2008. p. 62.

Esta obra tiene una importancia mayúscula ya que es la primera vez, al menos que se conozca, que existe una obra escultórica firmada por una mujer en una iglesia occidental, y la primera documentada, situándola a la misma altura que los escultores más célebres del momento.⁷⁴



Fig.43. Properzia de' Rossi. *Escudo de la familia Grassi*. Museo Civico Medievale. Bolonia.

También es obra suya el escudo de una de las familias más señeras de Bolonia, la familia Grassi. Hecho en filigrana de plata, tiene partes fundidas, cristal de roca, madera de boj, pipas de avellana... La joya consta de once piezas de hueso de ciruela incrustadas, donde Properzia talló las efigies de once santos como San Pedro, Santa Úrsula, Santa Lucía o San Juan Evangelista al lado de inscripciones referidas a los mismos. Llama la atención lo pequeño de sus dimensiones -39 x 22 cms- y el fantástico detallismo usado por la escultora⁷⁵, prueba inequívoca de la fama ganada en este apartado artístico.

Giorgio Vasari, en la segunda edición de su *Vite*, publicada en 1568, añade un retrato suyo, con un texto donde al tiempo que la admira, también la censura, mezclando adulaciones hechas sobre su aspecto físico con datos referidos a su vida privada -como el nombre de su amor platónico -no correspondido- el ya nombrado Antonio Galeazzo Malvasía- y, también, alabando su elaborada técnica escultórica. Vasari admira la capacidad que tenía para compaginar su vida familiar junto con su

⁷⁴ *Ibidem*. p. 11.

⁷⁵ *Ibidem*. p. 63.

trabajo y sus conocimientos sobre las ciencias, por lo que todos los hombres la envidiaban.



Fig. 44. Giorgio Vasari, *Retrato de Properzia de' Rossi*. 1568 (año de la segunda edición de *Le Vite*).

También escribió que tocaba y cantaba mejor que cualquier otra mujer de la ciudad,

*Properzia de Rossi da Bologna, giovane virtuosa, non solamente nelle cose di casa, come l'altre, ma in infinite scienze che non che le donne, ma tutti gli uomini l'ebbero invidia. Costei fu del corpo bellissima e sonò e cantò ne i suoi tempi meglio che femmina della sua città.*⁷⁶

afirmando que la joven entró en el mundo artístico de la mano de su marido, ya que las mujeres no podían entrar de otra manera en ese ambiente. A causa de infortunios y envidias, estuvo metida en varios pleitos, ya que los escultores no la querían en su gremio. Es el caso de Francesco da Milano, quien presentó cargos acusándola de disturbios y agresión, llegándola a llamar perturbada y concubina de Antonio

⁷⁶ BARRIONUEVO PÉREZ, Raquel. *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos ocho historias (Siglo XVI al XIX)*. Madrid: Visión Libros, 2013. pp. 36-37.

Galeazzo.⁷⁷ Properzia estuvo casada, y su marido era el intermediario de la empresa de San Petronio -por ese motivo pudo trabajar en la decoración de esta iglesia-, aunque en ningún documento aparece su nombre completo. Todos estos problemas, la fueron destruyendo poco a poco⁷⁸, hasta el punto de hacerle abandonar su prometedor carrera como escultora, pues tal eran las envidias desatadas en su ciudad, 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.⁷⁹

Con ocasión de la visita que hizo a la ciudad el 24 de febrero de 1530, el papa Clemente VII, para imponer la corona del Sacro Imperio Romano Germánico a Carlos V, preguntó por la artista, siéndole comunicado su fallecimiento esa misma semana. Apenado por su muerte, al igual que muchos de sus conciudadanos que la consideraron un “milagro de la naturaleza”, y para honrar su memoria, se colocó en tumba un epitafio en latín:

SI QVANTVM NATVRAE ARTIQVE PROPERTIA,
TANTVM FORTVUNAE DEBEAT MVNERIBVSQVE
VIRVVM, QUAE NVNC MERSA IACET TENEBRIS
INGLORIA, LAVDE AEQVASSET CELEBRES MARMORIS
ARTIFICES. ATTAMEN INGENIO VIVIDO QVOD POSSET
ET ARTE, FOEMINEA OSTENDVUNT MARMORA
SCVLPTA MANV.⁸⁰

7. Diferencias entre las mujeres y los hombres en el Renacimiento.

Durante el recorrido por la vida y obra de estas artistas, hemos llegado a la conclusión de que la valentía y las ganas han sido las palabras claves para entender cómo pudieron llegar a ser tan importantes en su momento.

Es necesario saber que los hombres en el Renacimiento ejercían oficios diversos y tenían prácticamente libre elección -dependiendo de su condición social-. Un hombre podía ser príncipe o guerrero, artista o humanista, comerciante o clérigo, sabio o aventurero. No obstante, las mujeres muy pocas veces podían desempeñar estos papeles. Ellas podían ser madres, hijas o viudas, vírgenes o prostitutas, santas o brujas. Todas

⁷⁷ *Ibíd.* p. 37.

⁷⁸ GONZÁLEZ DE SANDE, Estela y CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles. *Las revolucionarias. Literatura e insumisión femenina*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2009. p.103.

⁷⁹ CHADWICK, Whitney. *Op. cit.* p. 93.

⁸⁰ GONZÁLEZ DE SANDE, Estela y CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles. *Op. cit.* p.106.

estas condiciones en la mujer dependían de su “status” sexual. No obstante, aún así, la mujer luchó durante siglos por la necesidad de definir y expresar su personalidad.⁸¹

Está claro que las dificultades a la que se enfrentaban eran enormes. Las familias y, por supuesto, la figura paterna era la que tenía la potestad sobre ellas. Una vez contraían matrimonio, casi siempre fijado por la familia de los correspondientes esposos, su vida pasaba a estar controlada y dictada por el marido. Como dice Margaret L. King,

El matrimonio era producto del cálculo, pues esta institución servía de mecanismo para la producción, preservación y transmisión de la propiedad. No obstante, también había matrimonios que por muy materialistas que fueran en su origen, resultaban, a la postre, bastante semejantes a los propios románticos de siglo XX: maduros y llenos de compañerismo⁸².

En el caso de nuestras artistas todas estuvieron casadas y, menos Caterina van Hemessen, las demás tuvieron una vida profesional más allá de matrimonio y aceptada por sus maridos. Pero estos casos son excepciones a la regla, ya que muy pocas eran las que tenían el derecho a hacer lo que realmente querían. Nuestras cuatro figuras, pese a haber contraído matrimonio, tuvieron una vida muy liberal, dentro de una sociedad donde su “obligación” era la cuidar de la familia. Los hombres, por su parte, siempre y cuando tuvieran un alto status social, podían decidir a qué dedicarse y conseguirlo por sus propios medios.

En el mundo de las artes, las mujeres han sido vetadas no tanto por sus compañeros contemporáneos si no, incluso, por los propios recopiladores que ha tenido la Historia del Arte, donde la importancia que éstas tuvieron hizo relegarlas a un segundo plano. Sin embargo, el carácter luchador y la fuerza que tuvieron para y por realizar un trabajo que era únicamente para hombres, hace que estudiarlas sea importantísimo tanto a nivel social como cultural y artístico.

A la hora de hacer retratos individuales, familiares, así como pintura religiosa o mitológica, tanto los hombres como las mujeres los realizaban del mismo modo. No obstante, ellas recibían muchos menos encargos que ellos, sólo por el hecho de

⁸¹ KING, Margaret L. “La mujer en el Renacimiento”, en GARIN, Eugenio et alt. *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1990. p. 261.

⁸² *Ibidem*. pp. 268-271.

pertenecer al sexo femenino. También se debe tener en cuenta que ellas no solían realizar desnudos -excluyendo a Lavinia Fontana-, ni podían pertenecer a ninguna Academia oficial -hasta el Barroco-.

No obstante, la gran diferencia entre ambos se encuentra a la hora de autorretratarse, donde vemos diferencias considerables entre hombres y mujeres.



Fig. 45. Rafael Sanzio. *Autorretrato*. 1506

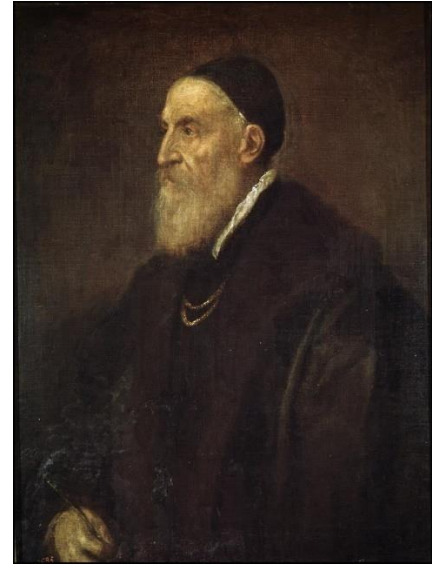


Fig. 46. Tiziano. *Autorretrato*. 1562

En este caso tenemos ejemplos de dos de los grandes maestros renacentistas -Rafael Sanzio y Tiziano Vecellio-. Ambos se retratan de una forma solemne, cada uno a su estilo. No obstante, en ningún momento vemos que ninguno deba reivindicarse como pintor. En los autorretratos masculinos no es requisito indispensable que el hombre reivindique mediante las herramientas el oficio artístico que desempeña, mientras que en los autorretratos de mujeres (Fig.8 y Fig. 13), por norma general o posan con la paleta y los pinceles, o lo hacen autorretratándose pintando o esculpiendo, con el fin de que la sociedad las vea como auténticas artistas que eran. *Todas parecen haber interrumpido por un momento su trabajo para volverse hacia el espectador.*⁸³, reivindicando que aparte de ser mujeres también eran artistas, pintoras, escultoras, grabadoras, etc.

La comparación entre ambos sexos es muy amplia, ellas nunca contaron con la importancia que gozaron sus compañeros contemporáneos, quienes muchas veces -

⁸³ VILALONGA, Mercedes. Op. cit. p. 99.

como ocurrió en el caso de Properzia de' Rossi- las hacían de menos, intentando apartarlas a un plano secundario o simplemente invisible, pudiéndolas tachar de concubinas, o de llevar una vida lejana a la de cómo debía de hacerlo una señora en el siglo XVI. Por eso llama la atención Sofonisba, por su amplia participación en la vida artística y social de su época, viajando –igual que Lavinia Fontana- fuera de su ciudad y –lo que es peor- saliendo fuera de su país a trabajar

Por su parte, también, nos resulta interesante el caso de Lavinia Fontana, que no quiso casarse con nadie que no respetara su oficio o que la hiciera abandonarlo, por lo tanto, sorprende la actitud independiente y moderna que podían llegar a tener.

Es por lo que llegamos a la conclusión de que, pese a las envidias que acarrearón y los problemas sociales a los que estuvieron expuestas -aparte de no ser aceptadas en las Academias, y de no poder pintar según qué temas- algunas consiguieron salir del anonimato, dejando a un lado el estereotipo de mujeres débiles y sumisas, para sumarse a la lista de artistas universales.

8. Conclusión

Este trabajo nos ha servido para abordar y conocer, un poco más, el mundo de las mujeres que un día quisieron ser artistas y lo lograron. Han sido las grandes olvidadas del arte. Las que querían llegar lejos tenían que luchar contra su sociedad y contra los valores establecidos, por lo tanto, realizaron una gran muestra de valentía por lo que fue un placer poder adentrarnos en la vida de cada una de ellas. Nunca creímos que hubiera tantas que desafiaron las normas morales y sociales del momento, pero, estudiándolas, nos hemos topado con unas vidas espectaculares, centradas en la ambición, en las ganas y en la lucha constante, mucho más fuerte que la que tuvieron que lidiar los hombres dedicados al mismo oficio.

La elección de este trabajo nos ha parecido fantástica porque, pese a la falta de información que hay sobre cada una de ellas, hemos aprendido mucho sobre la sociedad y la fuerza que ésta imponía especialmente a las mujeres, y aun así son realizadoras de grandes trabajos artísticos.

El papel que estas precursoras jugaron es fundamental, pues abrieron el camino para las que vinieron a posteriori, caso de Artemisia Gentileschi o Elisabetta Sirani en

Italia, o Clara Peteers y Judith Leyster en Holanda. No obstante, el concepto de mujer artista no sólo floreció en estos países que iban a la vanguardia del arte, sino también en lugares como Francia con artistas como Louise Moillon, dedicada a los bodegones, como Josefa de Óbidos en Portugal, la escultora Luisa Roldán en Sevilla, Cádiz y Madrid y/o Juana Francisca en La Laguna⁸⁴, entre otras muchas.

Estas mujeres no sólo sirvieron como modelo para sentar las bases de las artistas que llegaron al mundo de las artes después, sino que también fueron referente de algunos artistas masculinos, caso de Sofonisba Anguissola, quien creó una imagen real de Felipe II que se seguiría utilizando hasta el final de sus días y que hoy asociamos con la iconografía del monarca.

Finalmente, cabe destacar que la Historia del Arte, como ciencia que estudia una parte de la historia, ha dejado de lado a, probablemente, muchos artistas, que seguramente en su momento tuvieron una importancia mayúscula para el desarrollo del arte. Sin embargo, nos sentimos orgullosos de poder compartir, hoy en día, obras y documentos de mujeres que, hasta el siglo XX, estuvieron olvidadas por una sociedad que, echando la vista atrás, fue muy selectiva con los artistas que ensalzaba y con los que dejaba de lado.

⁸⁴ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. “Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca”. *Actas del VI Coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1988.

9. Bibliografía:

- ALVAR EZQUERRA, Alfredo. *Una historia de vidas paralelas: El imperio, Madrid y la pintora Sofonisba*. Madrid: Real Sociedad Económica Matritense, 1996.
- ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P. *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona: Ed. Crítica, 1991.
- BARRIONUEVO PÉREZ, Raquel. *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos ocho historias (Siglo XVI al XIX)*. Madrid: Visión Libros, 2013.
- BEREST, Anne. *Se busca mujer perfecta*. Trad. Mercedes Corral. Francia: Editorial Reservoir Books, 2016.
- CANTARO, María Teresa. *Lavinia Fontana bolognese, "pittora singolare," 1552-1614*. Roma: Jandi Sapi, 1989.
- CARRASCO, Enrique. *Golsalvus. Mi vida entre lobos*. Tenerife: Ediciones IDEA, 2006.
- CHADWICK, Withney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 2000.
- COMBALÍA, Victoria. *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*. Barcelona: Ediciones Destino, 2006.
- CORDERO REIMAN, Karen y SAÉNZ, Ina. *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- DEL RIO, Isabel. *Las chicas de óleo. Pintoras y escultoras anteriores a 1789*. Madrid: Editorial Akron, 2010.
- FORTUNATI, Vera. y GRAZIANI, Irene. *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*. Bologna: Editrice Compositori, 2008.
- FORTUNE, Jane. *Invisible women. Forgotten artist of Florence*. Ed. Italiana traducida por A. Bonadio. Florencia: The Florentine Press, 2010.
- GARCÍA DE LA PAZ, José L. *Patrimonio desaparecido de Guadalajara: una guía para conocerlo y evocar*. Guadalajara: Ed. Aache. 2003.
- GONZÁLEZ DE SANDE, Estela y CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles. *Las revolucionarias. Literatura e insumisión femenina*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2009.
- HARBISON, Craig. *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

KING, Margaret. “La mujer en el Renacimiento”, en GARIN, Eugenio et al. *El hombre del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

MANGUEL, Alberto. *Leyendo imágenes: una historia privada del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

PEDRAZA, Pilar. *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Editorial Siruela, 2009.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita. “Pintoras doradoras tinerfeñas: Ana Francisca”. *Actas del VI Coloquio de Historia Canario-Americana (1982)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1988.

RUÍZ MARTÍN, Felipe. *La monarquía de Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2003.

SALZA PRINA RICOTTI, Eugenia. *Amori e amanti a Roma tra la Repubblica e Impero*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1992.

VV.AA. *Aportaciones a la historia del arte desde una perspectiva de género*. Sevilla: Junta de Andalucía y Consejería de Educación, 2006.

VV. AA. *Felipe II: Un monarca y su época. Un príncipe del renacimiento*. Madrid: Pública Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. 1998.

VALDIVIESO, Mercedes. “El Autorretrato femenino”, en VILALONGA, Mercedes. *Pensar las diferencias*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994.

WATSON, Natalie. K. *Feminist theology*. Michigan: William Eerdmans, 2003.

Archivos Web:

CHECA, Fernando. *Una mirada hacia el Renacimiento en Flandes*. Madrid: Revista *Descubrir el Arte*. Nº 193. Consulta online: <http://www.descubrirelarte.es/2015/03/10/una-mirada-hacia-el-renacimiento-en-flandes.html>

Museo del prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-de-valois-sosteniendo-un-retrato-de-felipe/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165?searchMeta=isabel%20de%20valois>

Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/giovanni-battista-caselli-poeta-de-cremona/f106661c-11c1-4e5f-ba6e-7992ac8d1b4c>