

Dos siglos, dos artistas, dos vidas silenciadas por la historiografía: Sofonisba Anguisola y Elisabetta Sirani

ROSA, María Laura / (UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – marialaurarosa@hotmail.com

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – tespanto@hotmail.com

BENITEZ, María Fernanda / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – mariaferbenitez@gmail.com

MARCH, Natalia / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – natumarch68@gmail.com

Eje: enfoques y rupturas en las producciones en los márgenes de la historia del arte

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Renacimiento – Barroco – Teoría feminista de Arte – Italia.

Resumen

La historiografía canónica de la disciplina de la historia del arte aún considera a las artistas mujeres desde perspectivas de análisis androcéntricas. El reconocimiento de que ellas y sus obras son pensadas desde las vidas particulares y especialmente desde su carácter de excepción por el relato canónico, no explica por qué son «confundidas» y pasan a formar parte en muchas ocasiones del corpus de obras de artistas hombres. La importancia que se percibe en esto amerita estudios desde perspectivas teóricas actuales, para comprender cabalmente el rol que la producción de las mujeres cumplió en el desarrollo del arte europeo de los siglos XVI y XVII. Por tal motivo, proponemos aquí el estudio de la obra/figura de las artistas Sofonisba Anguissola y Elisabetta Sirani cuyas trayectorias se ubican en el mundo italiano y español de los siglos XVI y XVII, empleando para ello el abordaje teórico feminista del arte.

Introducción

La década de los '70 es el momento en el que se inicia la revisión de la historia del arte tradicional que excluyó como constante a la mujer de las categorías de «artista» y «genio» características de esta disciplina. Un punto de partida posible para esta situación es el año 1971 con la polémica que desencadena la pregunta de la historiadora del arte

estadounidense Linda Nochlin (1989) acerca del porqué de la no existencia de grandes artistas mujeres. Evidentemente esta omisión no fue casual. La historia del arte demandaba ser analizada a la luz de nuevas premisas ajenas a los discursos canónicos.

La imposibilidad de acceder a un estudio formal confinó a la mujer a lo largo de la historia a los géneros no incluidos en la gran pintura de historia: los retratos y las naturalezas muertas. Esta situación se ve acentuada por la prohibición del estudio de modelo vivo, quizás la más determinante de todas las prohibiciones porque aparta a la mujer de aquellos grandes temas: la pintura religiosa, de historia o mitológica, todas ellas consideradas como el género mayor de pintura, con que un artista recibía el alta en un taller. Este hecho impide la valoración de las artistas dentro de las Academias que van surgiendo paulatinamente dentro del campo de las artes, espacios determinantes para la formación profesional.

La revisión de los juicios de valor que motivan que un artista se vuelva visible para la historia del arte tradicional, condujo a las teóricas feministas a uno de los conceptos más persistentes de esta disciplina: el de genio. El mito del artista genio es pieza fundamental para conformar una narración progresista en donde la historia se concibe como una sucesión de grandiosos nombres, instituyendo la jerarquía de grandes maestros y segundones. La noción de genio es una construcción que se origina en el Renacimiento¹ y que madura con el individualismo liberal y romántico, cobrando un nuevo significado a partir de las vanguardias del siglo XX. El genio, señaló María Ruido (2003), ha servido como explicación simplista de las relaciones del artista y una colectividad, y de la expulsión o de la aparición residual de las mujeres en el relato de la historia del arte. Dotado, a grandes rasgos, de un talento «natural» y espontáneo, que justifica su habilidad profesional, y de un carácter extravagante e individualista que lo aleja de las demandas y los intereses comunes de su contexto, la figura del genio, elaboración paralizante y políticamente manipulable, ha sido, sin embargo, reivindicada por algunos sectores del feminismo, especialmente por aquellos que practican una mera reescritura paralela de la historia sin una revisión en profundidad de los mecanismos de cooptación que los sustentan. La categoría de genio está caracterizada por ser heterosexual, blanco, burgués y masculino, quedando fuera de ella todos aquellos actores sociales que no cumplen estas características. Se da entonces un proceso de invisibilización en la disciplina, que es profundamente sexual, étnico, clasista y eurocéntrico, estructurando de esta manera el canon.

¹ El concepto de genio procede de la cultura grecolatina. En la antigua Roma, los *genii* eran espíritus masculinos protectores de la supervivencia de un clan familiar. La cuestión se complica cuando el concepto de *ingenium* —cualidad vinculada al talento, la audacia, la fuerza y el vigor creativo— se relaciona con el genio hasta que lleguen a asimilarse la una con la otra, hacia el siglo XVIII. Por ello no es casual que el concepto de genio se consolide durante el Romanticismo, relacionando la genialidad con el vigor sexual masculino, un ejemplo claro en el arte contemporáneo es el de Picasso. Para profundizar en la historia del concepto ver: Battersby, (1989).

En ese sentido, estas cuestiones señaladas motivaron la necesidad de integrar en un contexto cultural a las artistas mujeres, para lo cual se estudian no solo las experiencias sociales, en la esfera pública y la vida privada, sino sus limitaciones educacionales. Y esto fue un hecho decisivo para el análisis de las artes plásticas, puesto que las prohibiciones que ya enunciábamos explicaban por sí mismas las ausencias femeninas en ciertas épocas.

Sofonisba Anguissola, artista de la corte de Felipe II

Sofonisba Anguissola [Cremona c. 1535-Palermo, 1625], artista de Cremona, fue hija de Amilcare Anguissola, miembro del Consejo de Cremona y se ocupaba de la agenda comercial y de las misiones diplomáticas de la ciudad. Su madre, Bianca Ponzoni, pertenecía a una familia de la nobleza cremonesa. Las historiadoras estadounidenses Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin (1977, p. 59) plantearon como un elemento inusitado la decisión de su padre de educar a sus hijas como si de varones se tratara, ya que al tener seis mujeres —Sofonisba, Elena, Lucía, Minerva, Europa y Annamaria— y tan sólo un varón —Asdrubale—, se pensó que Anguissola estuvo impulsado a apostar por una supuesta educación «igualitaria» para sus hijas. Sin embargo, en la actualidad se ha analizado qué implicancia y qué peso tuvo la decisión paterna de repartir seis dotes en la educación de las mujeres, sin por ello quitar el carácter excepcional que esto conllevó.

Sabemos que la posibilidad de profesionalizar a algunas de sus hijas —Sofonisba y Lucía— por un lado, y las estrategias que este desarrollara a través del envío de obras de ellas como regalos a las cortes de Mantua, Ferrara y a las posesiones españolas en la Lombardía, tuvo como finalidad hacerlas conocidas para que fueran contratadas. La angustia de afrontar dotes que no rebajaran el lugar social de sus hijas motivó esta situación muy por encima de una supuesta búsqueda de igualdad de género.

Amilcare Anguissola contrató al cremonés Bernardino Campi como maestro de Sofonisba y Elena en un primer momento, luego se sumó Lucía, y esto solo se da entre 1546 y 1549, ya que luego Campi deja Cremona y su lugar fue ocupado por Bernardino Gatti, quien continuó con la formación de las Anguissola. Durante la década de 1550, tras los estudios con Campi y Gatti, y bajo el impulso de su padre, Sofonisba comenzó a ser reconocida como retratista. Entre 1557 y 1558 su padre envió a Miguel Ángel dos dibujos de su hija para ser juzgados y para obtener una carta de presentación al contar con la opinión del maestro. Tal era el renombre que había alcanzado por entonces que, mientras la artista ya estaba asentada en la corte española, Giorgio Vasari visitó Cremona para conocer el entorno de Anguissola. Fue mientras preparaba la segunda edición de sus *Vite* y quizás incentivado por los comentarios de Buonarroti, que escribe sobre Anguissola elogiosas

referencias. Sin embargo, la coronación de la carrera de la artista con su inclusión en la corte de los Austrias fue también su final dado que su obra comienza a no ser firmada, situación que benefició su atribución a los retratistas varones de la corte. Además, tuvo poco tiempo para pintar exclusivamente encargos, dado que su actividad primaria fue ser dama de compañía.

En 1559 fue contratada como dama de corte y pintora de la reina Isabel de Valois, tercera mujer de Felipe II, en dicha corte permaneció catorce años, hasta 1573. De talante erudito y amante del arte, Isabel impulsó un período de gran actividad artística y cultural. Amante del género del retrato, tuvo a Antonio Moro [1517-1575], Alonso Sánchez Coello [1531-1588] y a la misma Sofonisba Anguissola entre sus retratistas favoritos. A la muerte de Isabel de Valois, Sofonisba se desempeñó como dama de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. Pero la cuarta y última mujer de Felipe II, Ana de Austria, no tuvo el mismo talante para con las artes y se deshizo de varios artistas entre los que se encontraba Sofonisba, para quien buscó un casamiento prometedor con un noble italiano del Reino de Nápoles y las dos Sicilias y procuró que el rey Felipe II entregara dos mil escudos por su dote. Esto puso fin a la presencia de la italiana en Madrid, aunque siguió vinculada a la corte española a lo largo de su vida, incluso desde Palermo, su último lugar de residencia (Strinati, 2007, p.17). La partida de Sofonisba rumbo a su nuevo hogar en Sicilia supuso el fin de catorce años de estancia en la corte española, en la que creó lazos que se mantuvieron por mucho tiempo, y también la separación de las infantas que tenían siete y seis años respectivamente, que no fue definitiva ya que volvieron a encontrarse en Italia en distintos momentos de su vida.

Sofonisba Anguissola: apropiaciones y adjudicaciones

En relación con las obras de autoría supuestamente desconocida y que han estado bajo el nombre de artistas varones, algunas de ellas fueron adjudicadas a Anguissola mientras que de otras aún se discute su autoría, aunque la mayoría de ellas comprenden la producción llevada a cabo en su estadía española. Al respecto, Leticia Ruiz Gómez, Jefa del Departamento de Pintura Española del Renacimiento del Museo del Prado y curadora de la exposición que dicha institución realizó para celebrar su bicentenario, *Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. Historia de dos pintoras*, indica lo siguiente:

La documentación conservada, en la que se reconocen diferentes derechos relacionados con su antiguo cargo como dama, muestra la rúbrica de tres monarcas (de Felipe II a Felipe IV), pero su condición de pintora en los inventarios de las colecciones reales españolas se perdió muy pronto. Su

ocupación como dama de la reina la había excluido de las dinámicas de realización de los retratos de corte: ella no era una retratista al uso y ninguno de sus retratos de ese momento está firmado (Ruiz Gómez, 2019, p. 16).

Lamentablemente no podemos extendernos, dado los límites de esta presentación, sobre varios retratos en los que se discuten si son de su autoría o de la de Sánchez Coello. Aquí nos centraremos en un caso sumamente controvertido, la atribución que realiza una de sus más importantes investigadoras, la ya fallecida María Kusche, de la obra *Dama del armiño* (1591), localizada en la galería Pollock House de Glasgow (Reino Unido) y adjudicada al artista El Greco [figura 1].

Con motivo de la Exposición *Felipe II, un príncipe del Renacimiento* —Museo del Prado, 1999— en la que se exponía este cuadro, María Kusche llevó a cabo una conferencia que se anunciaba *Dama vestida de armiño de la mano del Greco*. Allí sostuvo que era un retrato de la infanta Catalina Micaela en donde vestía piel de lince y que no era una pintura de El Greco sino de Sofonisba Anguissola. En dicha oportunidad la especialista fue desarrollando los argumentos que la llevaron a esta atribución, para lo cual se basó en buena parte en los trabajos sobre la historia del traje español de la especialista Carmen Bernis (1918-2001). Kusche (2000) llegó a tres conclusiones que van a ser fundamentales para la reconsideración de la autoría de la obra: la primera es



Figura 1. Sofonisba Anguissola (?) *Dama del armiño* [Infanta Catalina Micaela], 1591, Pollock House Gallery, Glasgow

que su fecha no está entre 1577 y 1580 como se había venido afirmando sino que sería más tardía y debía situarse a mediados de la década de 1590, afirmación basada en el estudio de la moda y del peinado (p. 387); la segunda situación es que el cuadro no podía ser de El Greco, tanto por su estilo como por la fecha, ya que difería totalmente de la técnica que éste empleó a finales de siglo; por último, la dama representada sería Catalina Micaela —opinión que ya había formulado el especialista Elías Tormo— lo cual reforzaba la imposibilidad de la autoría de El Greco dado que la dama salió de España en 1585 tras su matrimonio con Carlo Emanuel I de Saboya.

A partir de los estudios de Bernis, según Cabanillas Casafranca (2014), se determinó que la dama no era doncella pues llevaba una toca de mujer casada, que era una prenda habitual entre las mujeres españolas, aunque se trataba de una toca de lujo hecha de una tela fina y transparente. Según la experta, Catalina Micaela vestía de calle por lo que, en lugar de llevar un cuello de rizada lechuguilla, lleva sobre los hombros una especie de capa,

llamada «bohemia», forrada de piel de lince que apenas deja ver el traje que viste, del que sólo vemos que asoma un puño rizado.

Sin embargo, tras todas estas precisiones, la autoría no quedaba nada clara, ni siquiera en la actualidad, dado que Leticia Ruiz Gómez expone como uno de los motivos fundantes para la realización de la citada exposición de Sofonisba Anguissola en el Museo del Prado, a las investigaciones que el museo realizó para aclarar esta atribución; así indica:

Los resultados han sido cotejados con los análisis realizados a los grecos del Prado y con los de otras obras susceptibles de ponerse en relación con el ejemplar de Glasgow, fundamentalmente con los retratos atribuidos a Sofonisba y a Alonso Sánchez Coello. En el desarrollo de ese trabajo, y dada la complejidad de las dinámicas de realización de los retratos de corte, del número de autores que se documentan en esa época y de los escasos trabajos técnicos publicados, me pareció fundamental proponer un estudio de los retratos de ese período, involucrando a otras instituciones y museos, y muy especialmente para el caso de Sofonisba, dada la escasez y dispersión de su obra. En ese contexto concebí la idea de dedicar una exposición a esta artista como una manera de iniciar el proyecto, activar los estudios técnicos de sus obras y a la vez dar a conocer su papel en España, un ámbito que resultó fundamental en la vida de esta artista y dama de corte (Ruiz Gómez, 2019, p. 17).

Para concluir, actualmente se cree que esta pieza pertenece a Alonso Sánchez Coello, aunque no se publicaron aún las actas de los encuentros de febrero de 2019 que realizaron el Museo del Prado, la universidad y los museos de Glasgow, los que llevaron por nombre *Desvelando a «La Dama del armiño»* (Pulido, 2019).

Cabe reflexionar si estas incertidumbres no sólo tienen que ver con cuestiones técnicas o si a ellas se suma el tema del *doble juicio crítico*, o sea, la distinta valoración que tienen las obras realizadas por varones y por mujeres. De hecho, en la historia son muchos los ejemplos de obras que, creyéndose realizadas por varones, han cambiado de atribución a mujeres, instante en que el juicio sobre esas pinturas sufrió una remarcable desvalorización.

Elisabetta Sirani, una artista en la Felsina del '600

Para comprender el rol de una mujer artista como Elisabetta Sirani en el panorama artístico de Italia en el siglo XVII, nos enfocaremos en su vida, su producción y el contexto en el que trabajó, que permitieron que la joven pintora ocupara el lugar que le cupo en el medio artístico de Bolonia, su ciudad natal, y las repercusiones que tuvo en su época y con posterioridad. Aquí nos enfocaremos en su particular situación personal y artística en la Felsina del '600.

Elisabetta Sirani [Bologna 8/1/1638-28/8/1665], era hija del pintor Giovanni Andrea Sirani [Bologna 1610-1670] quien a su vez había trabajado con Guido Reni [Bologna 1575-1642]; hermana mayor de dos mujeres —Barbera y Anna Maria— y un varón, Antonio Maria, que estudió medicina y filosofía. Las hermanas se formaron en el taller de su padre y luego con la misma Elisabetta.

La familia Sirani en este siglo fueron pintores e impresores, y provenían de una familia de artistas, artesanos, comerciantes y boticarios. La familia tenía una rama noble compuesta por Virgilio Sirani y el ilustrísimo Giovanni Simone Sirani para quien Elisabetta consigna entre sus obras la realización de un *Descanso en la Huida a Egipto* (1659), pero que ella menciona como *Virgen con San José que duerme a la sombra de una palma, una de cuyas ramas es inclinada con una mano por la mencionada M.V [Maria Virgen]* (Malvasia, 1678, p. 468). Asimismo, poseían propiedades: la casa de residencia en Vicolo Broilo de'Oiatesi, opuesta a la *Piazza di Nettuno*, una casa de campo fuera de la puerta de San Mammolo; y la casa-taller rentada por Giovanni Andrea que se ubicaba en la Via Urbana (Modesti, 2013, p. 48).

La producción de Giovanni Andrea estuvo influida por Reni y los recuerdos de este en la obra de Elisabetta fueron tamizados por la producción de su padre ya que ella contaba con solo cuatro años al morir Reni.

La corta vida de nuestra pintora estuvo signada por la necesidad de hacerse cargo desde muy joven de la manutención de su familia debido a la grave artrosis que sufrió su padre especialmente en sus manos, impidiéndole ejercer su profesión. Con solo 17 años Elisabetta se hizo cargo del taller de su padre² y pasó a cumplir un doble rol: prolífica creadora de obras artísticas y de reconocido prestigio, y el de maestra a cargo de un taller para artistas de ambos sexos, aspecto este que no era común entonces.

El fallecimiento de Elisabetta con solo 27 años estuvo rodeado de un gran escándalo debido a acusaciones de envenenamiento, el juicio correspondiente y la autopsia final, que junto con las exequias que tuvieron lugar con la magnitud de un *castrum doloris*,³ dan cuenta del papel que ella tuvo en su momento, tema cuyo análisis será abordado en un capítulo aparte.

² Discípulos de Giovanni Andrea que continuaron con Elisabetta su formación fueron: Loreno Tinti, Lorenzo Loli, Giuseppe Diamantino, Conde Giovanni Battista Zani, Giuseppe Aldrovandini, Mario Macchiavelli, Bartolomeo Musotti, Bartolomeo Zanichelli, Marco Antonio Donzelli (Modesti, 2013, p. 51).

³ A partir de los dibujos que se conservan puede verse que la estructura efímera, sus componentes y las loas que se pronunciaron correspondieron a las celebraciones que en general fueron otorgadas a grandes personajes de la historia.

El medio artístico y la crítica de su tiempo

Elisabetta desarrolló su actividad en un medio artístico en el que, según Bohn (2013), debido a las características políticas, económicas y sociales de Bolonia, se produjo un cambio en el sistema de mecenazgo y clientela que permitió el florecimiento de una escuela de artistas mujeres no común en el resto de la península. Según la autora este proceso se inició en el siglo XV, cobró impulso en el XVI y «floreció» en el XVII. Literatas, músicas y pintoras desarrollaron su actividad en este medio gracias a una apertura que incluyó a la mujer en la vida intelectual de la época. Bolonia fue la primera ciudad en permitir el acceso a la universidad a mujeres ya desde la Edad Media (Chadwick, 1992, p. 78): entre ellas Santa Catalina de Bolonia [Caterina dei Vigri, 1413-1463] patrona de los pintores en el siglo XVI y canonizada en 1707.⁴

Bohn sostiene que:

[...] that alterations in public recognition, pictorial subjects, and financial compensation were impacted by changes in patronage. Increasing diversity among patrons, in terms of gender, socio-economic status, and geographical location suggests that Bolognese pittrici achieved a growing acceptance during the Seicento, enabling them to paint more varied subjects, to specialize in the prestigious genre of history painting, and to produce a greater number of lucrative public altarpieces as well as works for private collections (2013, p.113)

En este contexto la floreciente industria de la seda y los textiles de lujo, sumado a la pertenencia de Bolonia a los Estados Pontificios, con su consiguiente estatus político, fueron la razón por la cual el arco social de los mecenas y clientes —para artistas tanto mujeres como hombres— incluyó representantes desde la baja clase media hasta la nobleza: mercaderes, profesores universitarios, notarios, barberos, músicos, etc.

Si bien la proporción según el género de los artistas era marcadamente superior en el caso de los hombres (300 sobre 25), las mujeres lograron el acceso a talleres de artistas (Bohn, 2013, p. 114) ya fueran de su familia como ajenos, incluida la primera escuela de arte femenina⁵ establecida por Elisabetta a mediados del siglo XVII.

En el caso de Sirani la comitencia abarcó no solo el ámbito local sino también el de otras ciudades italianas e incluso tuvo comitentes extranjeros. Entre ellos varias duquesas, duques, condes, entre los que se destacaron la Gran Duquesa de Toscana Vittoria della

⁴ Luigi Crespi en su *Vite de Pittori Bolognese* de 1769, menciona 23 pintoras activas en Bolonia en los siglos XVI y XVII. Citado en: Chadwick (1992, p. 81).

⁵ Se han registrado como discípulas: Ginevra Cantofoli, Veronica Franchi, Angela Teresa Muratore, Elena Maria Panzacchi, Teresa Coriolano, Maria Oriana Galli Bibiena, Lucrezia Bianchi, Lucrezia Scarfaglia, Camilla Lauteri, Catterina Mongardi, Veronica Fontana, Barbara Sirani Borgognoni, Anna Maria Sirani Righi, Vicenza Fabri, Anna Teresa Messieri y Angela Cantelli. Citado por (Modesti, 2013, p. 56), a partir de diversas fuentes.

Rovere⁶ y la duquesa de Brunswick, que la visitó en su taller. Además de trabajar para miembros de la nobleza, Elisabetta realizó numerosas obras para clientes de los grupos de artesanos y profesionales, tales como los mencionados anteriormente. A ellos se deben agregar los comitentes religiosos, individuales e instituciones, que solicitaron sus servicios, llegando a abarcar cerca de la cuarta parte de las obras que Elisabetta incluyó en su registro personal.

La amplitud de la producción cultural del taller Sirani consistía no solo en obras de arte (dibujos, pinturas y grabados) comisionadas por clientes aristocráticos y mercaderes, sino también por material comercial y religioso para el mercado popular y profesional (producción religiosa serial, grabados seculares, ilustraciones y frontispicios de libros, conclusiones de tesis e imágenes impresas devocionales para religiosos, instituciones pías y laicas, y para uso doméstico) (Modesti, 2013, p. 51).⁷

La importancia de nuestra artista en el medio boloñés fue recogida años después de su muerte por quien fuera su biógrafo más notable, el Conde Carlo Cesare Malvasia [Bologna 1616-1693], que la incluyó con un tratamiento especial en su obra *Felsina Pittrice* (1678) sobre la vida de los artistas boloñeses. Le dedicó 23 páginas e incluyó el listado de obras que la misma artista había consignado en una libreta personal, así como la introducción y el texto del *Pennello Lagrimato* (1665), panegírico leído en sus funerales, escrito por Giovanni Luigi Picinardi, que contenía también poemas en su honor de diversos autores y que Malvasia también reproduce.

La valoración de Elisabetta por parte de Malvasia ya estuvo denotada en el encabezamiento de la *Vida* cuando con caracteres del mismo valor menciona: «Di / Gio. Andrea / Sirani / e di / Elisabetta / sua figliuola», dando a entender que padre e hija se encontraban en el mismo rango de artista.

Adentrándonos en el lenguaje del biógrafo se evidencia la admiración que sentía, ratificada según su relato con el rol que la pintora tuvo en su medio:

Las mujeres mismas, las jóvenes han aquí seguido la guía de sus progenitores, y como dice Vasari en la vida de nuestra Properzia Rossi tan excelente escultora: *no se han avergonzado, por casi quitar a los hombres el manto de la superioridad, de meterse con las tiernas y blanquísimas manos en las cosas mecánicas; y entre la aspereza de los mármoles, y la dureza del hierro, para conseguir su deseo, y lograr con ello la fama.* Una de ellas ya vimos en nuestro siglo ha sido Antonia Pinelli, y en el anterior la muy famosa Lavinia Fontana; ahora otra de pocos años la sucede, que la supera por mucho, que en su perfecto trabajar no dejó jamás una cierta modestia y refinamiento propia del sexo débil; donde esta audacia se ve más pronto, y trabajando de un modo

⁶ Para la relación de Vittoria della Rovere con Elisabetta Sirani, así como también con otras artistas mujeres Cfr.: Modesti (2020).⁷

⁷ Agradecemos a Adelina Modesti la cesión de artículos de su autoría sobre Elisabetta Sirani.

enérgico, que tuvo de viril y grande, se diría, superando en la resolución y ferocidad incluso a su padre, que de todos modos es un gran hombre.

[...]

Viví admirador de tal mérito, que en ella fue inalcanzable, de aquella virtud no ordinaria, de aquella humildad incomparable, modestia indecible, bondad inimitable. Yo fui, aquél (puedo bien decir) que quiso absolutamente que el padre, por otra parte reticente, la aventurase a los pinceles, yo que la animé siempre a la digna empresa, yo en resumen, me vi a mí mismo más que ningún otro digno para hacer cualquier comparación y consejo en las más difíciles circunstancias, y en las más insignes labores, que fui vocero vivo e incansable de su valor; pero que en lo mejor de su carrera vi también detenido su camino, que vi a la indigna hoz de la muerte cortar la más bella flor en su incierto despuntar, truncado el más bello fruto en ciernes fuera de estación (Malvasia, 1678, p. 454).⁸

Frente a este panorama no podemos dejar de referirnos a una cualidad poco común para la época como es la propia valoración y la conciencia que Elisabetta Sirani tuvo de su papel en el campo de las artes dado que registró minuciosamente su producción en una libreta personal consignando temas, mecenas y clientes, descripciones y en ocasiones referencias a la técnica; procedimiento este de gran valor para todo historiador del arte que necesite investigar la producción de la artista dado que de muchas de sus obras se desconoce el paradero. Esta libreta —bajo el título *Note della pitture fatte da me Elisabetta Sirani* (Malvasia, 1678, pp. 467-476)— que ella comienza

dando cuenta de su nacimiento remarcando el día, el mes y la hora, haciendo referencia a su bautismo y al nombre del padrino Senador Saulo Guidotti —en cuya capilla, junto a Guido Reni, fue enterrada al morir—, da cuenta de su autovaloración frente a un mundo dominado por los hombres. Allí también remarca los distintos niveles sociales y económicos de sus clientes, destacando algunos como el caso del Príncipe Leopoldo Medici para quien realizó tres alegorías: Justicia, Caridad y Prudencia, consignando que recibió como retribución una cruz con 56 diamantes (Malvasia, 1678, p. 474).

Elisabetta no desarrolló su actividad solamente en el campo de las artes visuales, sino que también tuvo una activa participación en el de la música y la literatura. Mujer de una gran cultura abordó incluso temas de la Antigüedad clásica, mitológicos y religiosos, temas que en la época estaban incluidos en el gran género de Historia [figura 2].



Figura 2. Elisabetta Sirani, *Autoretrato como Alegoría de la Pintura*, 1658, Museo Estatal de Bellas Artes A.S.Pushkin, Moscú

⁸ Las traducciones de Malvasia y Picinardi son nuestras.

Según un inventario de 1672 sabemos que la biblioteca Sirani comprendía cerca de 80 títulos sobre literatura clásica (Ovidio), historia antigua (Plinio y Plutarco), mitología (Cartari), textos bíblicos, hagiográficos, así como también textos contemporáneos sobre arte y teoría artística (Lomazzo, Vasari), e incluso *Iconología* de Cesare Ripa (Modesti, 2013, p. 55).

A partir de la erudición y capacidad como artista de Elisabetta, su escuela se convirtió en un importante «salón» cultural en la Bolonia de su tiempo, concurrido no solo por los alumnos sino también por las personalidades de la época: intelectuales, políticos, religiosos y visitantes extranjeros, donde se discutía de arte, literatura y música, además de mostrar la pintora sus habilidades como tal frente al público que deseara presenciarlas.

Ya hemos mencionado las grandes celebraciones llevadas a cabo al morir nuestra artista, cuyo catafalco se conoce solo por dibujos en los que se la ve con todos los atributos de artista y cuya iconografía merece un análisis aparte [figura 3].

Piccinardi (1665) en su elogio fúnebre establece una relación entre la historia, el poder y las glorias de Bolonia con las virtudes de Elisabetta. Se pregunta si sus críticos dudarían de ellas si la artista no fuera mujer, para luego justificar el rol que le cupo en el medio artístico boloñés, oponiéndose a las críticas que algunos planteaban sobre su arte, parangonando su figura con la de grandes mujeres de la historia antigua (pp. 9- 10 y 11), y continúa:

[...] Pero cuando luego de todas estas glorias aún fuese denostado el sexo femenino, una sola ELISABETTA lo podría volver ilustre frente a aquellos esplendores, que a precio de sangre, tanto como de sudores, conquistó el sexo masculino. Nace mujer, pero de femenina solo tiene la apariencia del nombre [...] (*ibidem*, pp. 11-12).

Retomando entonces tanto las palabras de Malvasia como las de Picinardi y a pesar de recibir de ellos los epítetos de *Virtuosa*, *Pittrice cellebrissima* y *Pitricce Eroina* vemos que aún al alabar el valor artístico de nuestra artista finalmente la justificación de su calidad en la práctica del arte llega por su comparación con los valores masculinos tales como vimos: «trabajando de un modo enérgico, que tuvo de viril y grande, se diría, superando en la resolución y ferocidad incluso a su padre», características estas no propias del «*débil sesso*».



Figura 3. Grabado que muestra el catafalco levantado para los funerales de Elisabetta Sirani (tomado del texto de Picinardi, 1665)

Consideraciones finales

Dos siglos, dos mujeres, dos mundos, dos vidas muy diferentes: una longeva, Sofonisba y la otra muerta en plena juventud, Elisabetta. Pese a estas diferencias ambas coincidieron en el éxito que tuvieron en vida y en el silencio que la historiografía impuso a las mujeres artistas durante siglos.

De Sofonisba dijo Vasari:

(He) visto este año en Cremona de mano de ella en casa de su padre, y en un cuadro hecho con mucha precisión retratar a sus tres hermanas jugando ajedrez y con ellas una vieja mujer de la casa, con tanta diligencia y vivacidad que parecen vivas y a las que no les falta nada más que la palabra (1568, p.161).

Las opiniones sobre Elisabetta de parte de su biógrafo Malvasia y las loas de Piccinardi en ocasión de sus exequias, ya las hemos señalado. Ambas, aunque con un recorrido diverso, fueron reconocidas en su época; tuvieron repercusiones distintas, la primera pudo llevar adelante un desarrollo internacional aunque, sin embargo, por su posición en la corte española como dama de compañía su actuación quedó un tanto desdibujada al no llevar su firma muchas de las obras que realizó, motivando en ocasiones la apropiación de algunas de ellas. Elisabetta, en cambio, si bien tuvo comitentes internacionales, su corta trayectoria se desarrolló en su lugar de origen, Bolonia, logrando una presencia no común para las mujeres artistas de la época. El legado que deja a partir de *Note della pitture fatte da me, Elisabetta Sirani*, permite otro acercamiento a la hora de estudiar su producción pictórica.

Referencias

- Battersby, C. (1989). *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetic*. London, UK: The Woman's Press.
- Bohn, B. (2013). Patronizing pitricci in Early Modern Bologna. In G. M. Anselmi, A. De Benedictis, & N. Terpstra (eds.). *Bologna. Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship* (pp. 113-126) Bologna, Italia: Bononia University Press. Recuperado de: https://www.academia.edu/26095345/Patronizing_pitricci
- Cabanillas Casafranca, Á. (2014). El Greco, Sofonisba y La dama del armiño. El arte no tiene sexo pero el artista sí. *M Arte y Cultura Visual*, (10), 148-155. Recuperado de: https://issuu.com/mavmujeresvisuales/docs/m_10
- Chadwick, W. (1992). *Mujer arte y sociedad*. Barcelona, España: Ediciones Destino, Thames & Hudson.
- Harris, A. S. & Nochlin L. (1977). *Women Artists 1550-1950* [exhibition catalogue]. New York, USA: Alfred Knopf
- Kunche, M. (2000). El retrato de Don Carlos por Sofonisba Anguissola. *Archivo Español de Arte*, 73 (292), 385-394. Doi: <https://doi.org/10.3989/aearte.2000.v73.i292.841>
- Malvasia, C. C. (1678). *Felsina Pittrice. Vite de Pittori Bolognesi, Tomo Secondo*. Bologna, Italia: Per l'Erede di Domenico Barbieri.
- Modesti, A. (2013). "A casa con i Sirani": A Successful Family Business and Household in Early Modern Bologna. In E.J. Campbell, S.R. Miller & E. C. Consavari (eds.). *The early Modern Italian Domestic Interior. 1400-1700. Objects Spaces. Comesticities* (pp. 47-64). Farnham, UK: Ashgate Publishing.
- _____ (2020). *Women's Patronage and gendered cultural networks in Early Modern Europe. Vittoria della Rovere Grand Duchess of Tuscany*. New York, Routledge, Taylor & Francis.
- Nochlin, L. (1989). Why have there been no great women artists?. In *Women, Art and Power and other essays* (pp.145-177). Colorado, USA: Westview Press.
- Picinardi, G. L. (1665). *Il pennello lagrimato*. Bologna, Italia: Giacomo Monti. Recuperado de: <https://archive.org/details/ilpennellolagrim00pici>.
- Pulido, N. (2019, 22 de octubre). "La dama del armiño": ni del Greco, ni de Sofonisba Anguissola; su autor es Sánchez Coello. *ABC*, Recuperado: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-dama-armino-greco-sofonisba-anguissola-autor-sanchez-coello-201910211241_noticia.html
- Ruido, M. (2003) Plural líquida sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna. En M.S. Aznar Almazán (coord.), *La memoria pública* (pp. 29-107). Madrid, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- Ruiz Gómez, L. (2019). Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. En *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* [catálogo de exposición]. Madrid, España: Museo del Prado.
- Strinati, C. (2007). On the origins of women painters. In V.V.A.A. *Italian women artists from the Renaissance to Baroque*. Washington, USA: National Museum of Women in the Arts.
- Vasari, G. (1568). *Delle Vite de' Piu Eccelenti Pittori Scultori et Architettori*, Terza Parte, Volume Secondo. Firenze, Italia: Giunti.