

La apropiación de obras de artistas mujeres por varones en los siglos XVI y XVII: los casos nórdicos de Judith Leyster y Rachel Ruysch

DI FRANCO, María Eugenia / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – marudifranco@hotmail.com

PALERMO, Alejandra/ UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – palermoalejandra.a@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 – Países Bajos.

Resumen

La carrera de las artistas mujeres fue con frecuencia confinada a permanecer oculta por una historia del arte que prefirió resaltar los logros masculinos englobados dentro de un canon preestablecido. Las pocas veces que lograron trascender, lo hicieron desde un lugar de excepción o avaladas por sus historias particulares que intentaban suplir las «falencias» derivadas de las dificultades para el acceso a una educación artística formal. No obstante, a pesar de estos condicionamientos no fueron pocos los casos en los que las obras de las artistas mujeres pasaron a engrosar los corpus de obras de artistas hombres permaneciendo durante siglos erróneamente atribuidas. Estas particularidades de la producción artística femenina pueden ser abordadas desde una perspectiva de género que posibilite una mayor comprensión del indudable rol que las mujeres tuvieron en el arte europeo de los siglos XVI y XVII. En este caso nos abocaremos al estudio de la obra de las artistas Judith Leyster y Rachel Ruysch, desarrollada en los Países Bajos durante el siglo XVII.

Introducción

Desde la década de los '70 las teorías feministas han ido revisando las omisiones, valoraciones y menosprecio de las artistas surgidas de una visión predominantemente patriarcal. Poniendo en discusión las ideas en torno a la incapacidad de las mujeres de

producir obras de arte significativas, sometiendo las afirmaciones a una revisión historiográfica, que las considere desde otras perspectivas.

La atribución errada, es un tema de especial interés para pensar el menosprecio de las mujeres, en tanto que niega la diferenciación en la calidad productiva. Abundan los casos de obras que han sido atribuidas o apropiadas por los artistas hombres cercanos a estas artistas (esposos, padres, maestros), permaneciendo «confundidas» durante siglos, integrándose sin dificultades en el corpus de obras de los artistas hombres consagrados. Otras artistas, solo han alcanzado el lugar de «ayudantes», sin otorgárseles el debido reconocimiento por sus aportes.

La valoración androcéntrica de genio, desde el que la historiografía jerarquizó el análisis de los distintos momentos estilísticos, excluyó por lo tanto a las mujeres de ser reconocidas por sus producciones plásticas, destacando solo a unas pocas artistas como casos excepcionales. Procurando realizar un aporte que ponga en discusión las concepciones de incapacidad de las artistas de producir obras de arte significativas, la revisión de autorías nos permite considerarlas en el campo artístico, desde otras perspectivas. No con el objetivo de reemplazar con nombres de mujeres la estructura del sistema dominante, sino para pensar de otros modos ese sistema, replanteando sus distorsiones culturales (Pollock, 2013, p. 15), partiendo de entender que el trabajo de las artistas fue y es distinto al de los hombres, porque los contextos productivos lo fueron.

La historia del arte aún tiene mucho por decir. Este trabajo procura hacer un aporte en esa dirección, poniendo voces a lo que todavía no se ha dicho de las relaciones de poder-género, problematizando las formas en que el sistema de significación dominante operó dentro del orden social, produciendo hegemonía y opresión.

Particularidades nórdicas

Para las artistas nórdicas, el liderazgo mantenido por el arte italiano durante el siglo XVII, junto con la dificultad para abocarse al estudio anatómico, generó un doble ocultamiento, como mujeres y como artistas holandesas. Asimismo, las mujeres en los Países Bajos debieron enfrentarse a una doble percepción social. Por un lado, abundan las lecturas misóginas¹ en las que se resalta el rol de las mujeres centralizado al ámbito hogareño —lugar del ideal calvinista de la «buena esposa»— que se diferenció de las actividades públicas reservadas a los hombres. En el contexto cristiano, la educación de las

¹ Véase por ejemplo los libros de emblemas de Jacob Cats donde se incluye la lectura moralizante con fines educativos para las mujeres, como por ejemplo *Houwelyk [Matrimonio]* (1625), o los panfletos misóginos, como *The araignment of leuud, idle, froward, and vnconstant women [La comparecencia de mujeres lascivas, inactivas, malvadas e inconstantes]* (1615), de Joseph Swetnam.

mujeres fue vista como inapropiada, tanto por ser innecesaria para convertirse en buena cristiana, como por ser superflua dado lo limitado de sus roles (Clarke, 2013, p. 348). Sin embargo, también se enfatizaba la mayor libertad con la que contaban las mujeres neerlandesas —en comparación con otras regiones europeas— a la vez que la educación y el prestigio de algunas artistas eran resaltados en la literatura de la época. Eruditas como Anna Maria van Schurman, dedicaron gran parte de su obra escrita al análisis de las similitudes entre hombres y mujeres enfatizando su igual capacidad para el estudio y contrarrestando la naturalizada creencia de la inferioridad de las mujeres. En el ámbito de las artes, durante el siglo XVII, la mayor parte de las artistas mujeres eran aún consideradas «amateurs» (Honig, 2001, p. 31). Pero, si bien, tanto Judith Leyster, como Rachel Ruysch, jugaron bajo las mismas reglas de las instituciones, sus nombres fueron desapareciendo de la historiografía al mismo tiempo que sus pinturas pasaban a engrosar la obra de artistas hombres favorecidos por un mercado que valora el ideal artístico masculino ligado a su carácter de genio. La revalorización de sus obras se enfatizó a partir de la historiografía feminista durante el siglo XX, aunque muchas de sus pinturas aún continúan erróneamente atribuidas.

El presente trabajo está abocado al análisis de la errónea atribución de algunos de los trabajos de las dos artistas neerlandesas previamente mencionadas. En el caso de Judith Leyster, además de las obras que figuran bajo el nombre de su marido, Jan Miense Molenaer, y de otros pintores de la época, se resalta la constante atribución de sus obras a Frans Hals. De Rachel Ruysch se destacan los trabajos colaborativos con su padre, cuya atribución recayó exclusivamente en el anatomista, omitiéndose la intervención artística de la pintora.

Artistas mujeres en los márgenes de la Historia del Arte: Judith Leyster

A diferencia de otras pintoras mujeres, Judith Leyster no provenía de una familia de artistas ni pertenecía a una clase socialmente acomodada. Nacida en Haarlem en 1609, era hija de un tejedor de telas y cervecero flamenco que había emigrado hacia los Países Bajos durante la Guerra de la Independencia. El apellido «Leyster» fue tomado del nombre de la cervecería en reemplazo del original Willemsz.

En su producción artística fue habitual la adopción de una variedad estilística y temática. Las representaciones alternan entre pinturas de género, naturalezas muertas, autorretratos y retratos de mujeres en actividades domésticas. Asimismo, a la ausencia de firma y datación de algunas de sus obras, debe añadirse que Leyster utilizó distintos métodos de

aplicación de la pintura (Hendricks y Groen, 2011, p.105). Esta diversificación temática, estilística y técnica, no solo dificultó el análisis particularizado de la artista, sino que además derivó en la incorrecta atribución de sus obras.

En efecto, después de la muerte de Leyster en 1660, prácticamente toda su obra fue atribuida a pintores hombres. Algunas fueron adjudicadas a su marido, Jan Miense Molenaer, sin embargo, entre las atribuciones erróneas, resalta la alteración adrede de su firma para que sus obras pasaran como de Frans Hals.

El año 1893 significó el «redescubrimiento» de Judith Leyster cuando *Alegre Compañía*² [figura 1] fue vendida en Londres. Los trabajos de restauración quitaron la falsificada firma de Hals

(F.H.) y descubrieron otra que hasta ese momento era desconocida. Fue el historiador de arte holandés, Cornelis Hofstede de Groot (1893), quien descifró el monograma y lo atribuyó a Leyster basándose en el dibujo de la estrella con el que culmina su nombre (J.L.*).³ Este descubrimiento se manifestó después de más de doscientos años de anonimato en el que se mantuvo la figura de Leyster luego de su muerte y posibilitó además la correcta atribución de otras siete obras, seis de las cuales tenían la misma firma. El desciframiento del monograma realizado por Hofstede de Groot renovó el interés de Leyster y casi cien años después, en 1989, Frima Fox Hofrichter le dedicó su tesis doctoral y le atribuyó nuevas obras (Gellman, 1992, p. 34).⁴

Aunque no se conocen los inicios de su actividad artística, a los 19 años Leyster era una pintora reconocida ya que su nombre figuraba en la *Descripción y elogio de la ciudad de Haarlem* del historiador Samuel Ampzing (1628). Veinte años después, otro historiador de Haarlem, Theodore Schrevelius (1648), se referiría a ella como «la estrella guía del arte», en un juego de palabras con el significado de su apellido.



Figura 1. Judith Leyster, *Alegre Compañía*, 1630, óleo sobre tela, 68 x 54 cm, Musée du Louvre, París

²*Elegant drinkend en musicerend paar* (1630), óleo sobre tela, 68 x 54 cm. Musée du Louvre, París. Cfr.: http://carteles.louvre.fr/carteles/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13779&langue=fr.

³ De acuerdo con el análisis del autor, el monograma se basa en un juego de palabras en el cual, además de la inicial de su nombre, las sílabas del apellido son divididas y utilizadas a su vez como iniciales. Este era un procedimiento habitual entre los artistas neerlandeses de la época. En el caso de Judith Leyster, la J. corresponde al nombre; la L, a la primera parte del apellido (Ley); y una S o el dibujo de una estrella, a la segunda parte del apellido (Ster). Con la estrella finalizando la firma, Leyster afianzó el significado literal de su apellido como «estrella polar».

⁴ Frima Fox Hofrichter encontró 45 obras auténticas, 7 obras de atribución problemática, 12 obras perdidas y 18 obras incorrectamente atribuidas.

Del poema de Ampzing se deduce que para la época pudo haber formado parte del taller de Pieter de Grebber. También es probable que Leyster haya trabajado con Dirck Hals. Sin embargo, por la similitud de sus obras con las de su hermano Frans, frecuentemente se pensó a Leyster como su discípula, aunque esto no está documentado. El análisis comparativo de sus obras tampoco pudo confirmar la participación de Leyster en el taller de Hals ya que ambos artistas compartían tanto similitudes como diferencias, además de los métodos comunes utilizados también por otros pintores de Haarlem en la época (Hendricks y Groen, 2011, p.110).

En 1633 Leyster ingresó al Gremio de San Lucas de Haarlem como maestra pintora,⁵ y dos años después ya tenía su propio taller donde constan al menos tres discípulos hombres. En 1635 un conflicto con uno de ellos tuvo que ser dirimido por la administración gremial. Su alumno, Willem Woutersz, había abandonado el taller de Leyster a los pocos días de haber ingresado para incorporarse al taller de Frans Hals. Leyster demandó tanto a Woutersz como a Hals. A la madre del alumno le reclamó el pago de tres meses de matrícula y a Hals la devolución del discípulo aduciendo que él ya tenía el máximo de alumnos permitidos por el gremio y que además no lo había declarado. El juicio se resolvió en favor de Leyster y Hals pagó una multa, pero igualmente se quedó con el alumno (Bredeus, 1917).

Estilos, influencias y atribuciones

Ante la variedad estilística de la obra de Judith Leyster, diversos autores consideraron que la pintora copiaba inteligentemente las obras de Hals y de otros artistas, pero que esto también mostraba sus limitaciones (Rosenberg, Seymour y Ter Kuille, 1966/1994, p. 180). Desde este punto de vista, su tarea se limitaba a tomar los recursos utilizados por los pintores hombres y realizar una copia rebajada de sus obras.

De sus primeros años se resaltan sus vínculos con los «seguidores de Caravaggio», especialmente, con la obra de Gerard von Honthorst y Hendrick Ter Brugghen. Es probable que Leyster haya estado en contacto estrecho con los *caravaggistas* en 1628 cuando, después de la bancarrota de la cervecería de su padre, la familia se mudó a Vreeland, ciudad cercana a Utrecht. No es seguro si ella viajó o no con su familia, pero al año siguiente ya estaba de vuelta en Haarlem y de 1629 datan sus primeras obras firmadas.

⁵ Se cree que la primera mujer en ingresar al gremio de San Lucas fue Sara van Baalbergen en 1631, sin embargo, hasta el momento no se conoce ninguna obra de esta artista. Véase Rijksbureau voor Kunsthistorisches Domumentatie (RKD), Sara van Baalbergen <https://rkd.nl/en/explore/artists/415986>.

Una de las primeras obras que tiene su característico monograma es *El alegre bebedor*.⁶ La pintura fue adquirida por el Rijksmuseum de Ámsterdam en 1897 y en la restauración se descubrió que las iniciales de Frans Hals se habían pintado sobre las de Leyster. Si bien la atribución errónea con fines comerciales de sus obras se enfatizó durante el siglo XIX, cuando se revalorizaron las obras de Frans Hals, las atribuciones incorrectas habían comenzado mucho antes. *Niños sonrientes con gato*⁷ también tiene el monograma de Leyster sin embargo, ya en el siglo XVII, Cornelis Danckerts I había realizado un grabado de la obra al que le añadió la inscripción *f. Hals pinxit it.*⁸



Figura 2. Judith Leyster, *Autorretrato*, (c. 1630), óleo sobre tela, 72,3 x 65,3 cm, National Gallery of Art, Washington

Incluso su *Autorretrato*⁹ [figura 2] fue atribuido anteriormente a Frans Hals. En principio se pensó que la retratada podía ser una de las hijas del pintor. En 1927, tanto Wilhelm Valentiniér, como Gerrit Gratama lo reconocieron como retrato de Judith Leyster, pero mantuvieron la atribución a Frans Hals. Fue el Dr. Abraham Bredius quien consideró la obra como un autorretrato y restituyó la autoría a Judith Leyster al añadir su opinión personal al final del artículo de Gerrit Gratama (1930, p. 75). La relación de esta obra con la artista se estableció especialmente por el cuadro que está pintando al momento de autorretratarse. En el cuadro dentro del cuadro, Leyster representó a uno de los personajes de *Músicos bebiendo en un interior*.¹⁰ El análisis con rayos X indicó además que el personaje representado fue modificado y que previamente Leyster habría pintado una figura femenina, probablemente ella misma, por lo que podría considerarse un doble autorretrato (Schjeldahl, 2009).

En 1636 Judith Leyster se casó con el pintor Jan Miense Molenaer. Las pinturas de género realizadas por su esposo tuvieron gran aceptación en el mercado del arte, especialmente en Ámsterdam, ciudad a la que la pareja se trasladó un año después de su casamiento. En la catalogación de las obras de Leyster se resalta que la artista habría dejado de pintar después de su matrimonio para dedicarse —como mujer de negocios— a

⁶*De vrolijke drinker* (1629), óleo sobre tela, 89 x 85 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam. Cfr. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.7470>.

⁷*Twee kinderen met een kat* (c. 1629), óleo sobre tela, 61 x 52 cm. Colección privada.

⁸Cornelis Danckerts I, *Lachende jongen en meisje met kat en koekje* (1616-1656), grabado en papel 21,8 x 17,3 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam. Cfr. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.101039>.

⁹*Zelfportret van Judith Leyster* (c. 1630), óleo sobre tela, 72,3 x 65,3 cm. National Gallery of Art, Washington. Cfr. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.37003.html>.

¹⁰*Musicerend en drinkend gezelschap in een interieur* (c. 1629), óleo sobre tela, 74,5 x 63,2 cm. Colección privada. Cfr. <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/judith-leyster-merry-company-6182936-details.aspx?from=salesummary&intobjectid=6182936&sid=f35d7048-a16b-4709-8668-94173ed0dcf9>.

la venta de las obras de Molenaer (Honig, 1995, p. 45).¹¹ Sin embargo, la relación con las obras de su esposo derivó también en la incorrecta atribución, sobre todo cuando, después de la muerte del pintor en 1668, algunas de sus obras fueron inventariadas como de «la esposa de Molenaer».

Revalorizaciones contemporáneas

La revalorización de la figura de Judith Leyster continuó en 1993, cuando el Museo Frans Hals de Haarlem y el Worcester Museum of Art de Massachusetts realizaron la primera exposición individual en conmemoración del Primer Centenario de su redescubrimiento. En esta ocasión se mantuvieron algunas de las atribuciones anteriores, pero otras fueron rectificadas y atribuidas al «círculo de Hals» o a otros artistas (Honig, 1995, p. 44).¹² Los criterios curatoriales de ambos museos, especialmente la sala dedicada exclusivamente a Leyster en el Worcester Museum, pusieron de manifiesto su diversidad estilística y el parecido con la obra de artistas masculinos a quienes fueron atribuidas las obras tras su muerte. Estos planteos se enfatizaron en la reseña sobre la exposición que la National Gallery of Art de Washington realizó en 2009 conmemorando los 400 años del nacimiento de la artista.

Tanto Peter Schjeldahl (2009) como Aneta Georgievska-Shine (2010), resaltaron que una exposición monográfica de una artista hace algunas décadas atrás, habría enfatizado las motivaciones políticas e ideológicas. Sin embargo, ya en el siglo XXI podía prescindirse de esas lecturas para dar paso a posturas menos ideologizadas, que acentúen las valoraciones estéticas de las obras y no el mero hecho de haber sido realizadas por una pintora mujer. Para la autora la des-atribución puso en evidencia las limitaciones de la obra de Leyster y llevó a su des-mitologización con la evidente necesidad de utilizar otros criterios para su evaluación. La apelación al término integrador de «cultura visual» (Alpers, 2016), fue utilizado con el fin de aportar una visión que prescindiera del análisis comparativo de las obras de las artistas mujeres con las de los hombres. Desde este punto de vista lo que se buscó fue matizar los criterios evaluativos, apelando a la perspectiva particular del género para diferenciarse de la normativa canónica previamente establecida.

¹¹ Esta hipótesis podría ponerse en duda debido a la existencia de otro *Autorretrato*, probablemente datado hacia 1645. Fue atribuido por Hofrichter y exhibido en la muestra *Women Artists of the Dutch Golden Age* en el National Museum of Women in the Arts de Washington (2019) como pintado por Judith Leyster. Cfr.: <https://nmwa.org/press-room/press-releases/exhibition-focused-dutch-and-flemish-women-artists> La obra actualmente pertenece a una colección privada y de acuerdo con el catálogo de venta de Christie's, figuraba en el inventario a la muerte de su marido. Cfr.: <https://www.christies.com/lotfinder/paintings/judith-leyster-portrait-of-the-artist-6048393-details.aspx?from=salesummary&intObjectID=6048393>

¹² De esta exposición surgen 20 obras aceptadas que fueron realizadas entre 1629 y 1636.

Sin embargo, no es objetivo de este trabajo encontrar lo que diferencia la obra de esta artista mujer ni lo que su perspectiva de género puede aportar a la obra de los artistas hombres, sino justamente enfocarnos en lo que *no se diferencian*, ya que las obras de Judith Leyster fueron vendidas, compradas, coleccionadas y admiradas como obras de pintores hombres.

La apropiación como gesto legitimador

Cuando *Alegre compañía* se vendió en Londres en 1893, lo hizo como obra de Frans Hals. El cuadro, realizado hacia 1630, ya había sido vendido con su firma en el siglo XVIII a Sir Luke Schaub. Tras su muerte en 1758, pasó a integrar la colección privada de William 5° Lord Byron, y en 1769 fue adquirido por Sir John Griffin, 1° barón Braybrooke (Foucart, 2009) permaneciendo por un tiempo en su colección en Audley-end. La autoría de Hals se mantuvo en la exposición de la Royal Academy en 1885 en Burlington House. El 8 de enero, el diario *The Times*¹³ reseñó la muestra resaltando las dos pinturas de Hals expuestas. Del presente cuadro, consignado como *The Fiddler* (o *El violinista* en referencia a uno de los personajes), el autor remarca la elegante ejecución de los rostros y el detallismo en la representación de los objetos. En el catálogo de exhibición (1885, p. 22) se aclara además que la obra está firmada con monograma y datada en 1630. El problema con la atribución a Frans Hals comenzó cuando en 1892 el comerciante de arte Wertheimer, que había adquirido la obra después de 1885, la vendió a otro galerista de Londres, Lawrie & Co., en julio de 1892. El descubrimiento de la firma falsificada derivó en un juicio que la firma inglesa hizo al galerista Wertheimer. El diario *The Times*¹⁴ reprodujo el juicio el 31 de mayo. Wertheimer había ofrecido la obra por un precio de £4.500 aduciendo que no solo era de Frans Hals, sino que era la mejor obra de Hals que había visto en su vida, y que además estaba firmada con el monograma «F. Hals». Por su parte Lawrie & Co. quiso rescindir la compra porque había tenido conocimiento de que la obra no era en realidad de Frans Hals. Finalmente, Lawrie & Co. se quedó con el cuadro pagando por él un monto de £3.000 más £500 por costos. En 1914, la obra pasó a formar parte de la colección del museo del Louvre, tras ser donada por el barón Basile de Schlichting en París, de quien se sabe que ya poseía el cuadro en 1906 (Foucart, 2009).

En este punto nos preguntamos cómo podría conjugarse la incorrecta atribución, mantenida a lo largo de siglos, con el ocultamiento de la obra de una artista mujer, a la que normalmente se la acusa de ser una «copista» menor de los mejores pintores de su época,

¹³ Cfr. Old Masters at Burlington-House (1885, January 8). *The Times*, p. 10, col. 1-3. Recuperado de [link]

¹⁴ Cfr. Lawrie and other v. Wertheimer (1893, May, 31). *The Times*, p.3, col. 4. Recuperado de [link].

cuya obra —en comparación— delata sus limitaciones (Rosenberg, *et al.* 1966/1994, pp. 180-181) y las debilidades de la mano femenina, a las que aludía James Laver en 1964 (Chadwick, 1990). ¿Cómo pudo ser posible que esas falencias o debilidades no fueran perceptibles cuando las obras estuvieron en posesión de estudiosos y conocedores del arte durante siglos y eran exhibidas como las mejores obras del «maestro de Haarlem»? Lo que se pone en cuestionamiento con este planteo es la valoración de la obra de arte ligada al nombre de un artista hombre famoso, ya que el descubrir que la pintura no era auténtica de Frans Hals no redujo la calidad del cuadro, pero sí redujo su precio de mercado.

La historia del arte repite el antiguo paradigma afianzado a lo largo de los siglos, según el cual las obras de las artistas deben ser valoradas solo por el hecho de haber sido realizadas por mujeres. Mujeres anómalas que, en los márgenes de la historia del arte, crearon obras *casí* tan buenas como las de los hombres y que pueden ser consideradas la contraparte femenina de su referente masculino o, en el caso de Judith Leyster, «un Frans Hals mujer» (Van Emden, 1918, p. 501). Por otro lado, cuando se busca evitar la valoración puesta exclusivamente en su carácter de género, se apela a una *evidencia de verdad* y resignación, para considerar solo su efectividad estética. Una efectividad que pocas veces logran alcanzar cuando son comparadas con las obras de los mejores ejemplos masculinos de pintura, cuya estética está avalada por los años de pertenencia al canon establecido. Sin embargo, esas mismas obras logran aumentar su valor en cuanto tienen la firma de un hombre reconocido, debido a que el foco de atención de la historia del arte sigue siendo el *nombre-hombre* creador y no la obra de arte como objeto en sí mismo, desligada de su antiguo condicionamiento canónico.

Rachel Ruysch y la posibilidad de creatividad, en los márgenes de las artes consagradas

La historia del arte occidental está plagada de ausencias. Supo canonizar aquellas producciones que consideraba «bellas», y expulsó a sus márgenes toda otredad.

Raquel Ruysch [La Haya, 1664 - Ámsterdam, 1750] fue una artista que puede ubicarse en el centro de las producciones plásticas aceptadas para que realice una mujer (dentro del género naturaleza muerta o bodegón de flores) en la Holanda de los siglos XVII y XVIII. No fue la única, a pesar de los obstáculos educativos, sociales y culturales, varias mujeres contemporáneas a Ruysch se dedicaban a este género, pudiendo comercializar sus obras y dedicarse a la pintura. Esta excepción en la historia de las artes plásticas respecto de las mujeres, que se dio en este tiempo y este lugar, generó que no solo puedan producir,

comercializar y firmar sus obras, sino que incluso puedan contar con talleres propios,¹⁵ superando la condición habitual de poder dedicarse al arte, solo si integraban un taller liderado por su padre, esposo u otro hombre de la familia.

Algunos datos claves fueron que sus obras se vendieron en vida, por mayor valor que las de Rembrandt; en 1701 se convirtió en la primera mujer miembro de una sociedad de artistas en La Haya; de 1708 a 1716 fue pintora de la corte en Düsseldorf; ganó junto a su esposo la lotería en 1722, pero continuó pintando por deseo (no por necesidad), produciendo obras hasta sus 80 años (*Rachel Ruysch*, s/f) y fue madre de 10 hijos. Estos factores permiten pensar que la marginalidad en tanto mujer se acentuó a posteriori, en la construcción de la historia del arte, que midió las producciones de las artistas desde la vara del canon, sin contemplar las diferencias educativas, laborales, sociales y culturales, que forjaron otras tramas para las obras de las mujeres.

Lo extraño, lo inquietante y lo deforme en los trabajos colaborativos de Raquel Ruysch y su padre

Entre sus trabajos, es posible encontrar otras realizaciones localizadas a los márgenes de la historia del arte de la época, y eran las producciones plásticas que realizaba de forma colaborativa junto a su padre, Frederik Ruysch [1638-1731], conocido profesor de anatomía y botánica en Ámsterdam, que gustaba de coleccionar «rarezas». Era famoso por poseer un museo privado (que ocupaba varias habitaciones de su casa), donde exhibía una inusual colección de especímenes embalsamados (gracias al desarrollo de una técnica que mantuvo en secreto y le permitía preservar partes de cuerpos, flores e insectos en un estado casi vivo). Rachel desde muy temprana edad, ayudaba a su padre a preparar esos especímenes (Cahill, 2019).¹⁶ Amorós Blasco (2019) también afirma que:

[...] existen evidencias de que Rachel Ruysch ayudara a su padre desde una edad temprana, no sólo asistiendo a sus disecciones anatómicas sino también cosiendo los puños de encajes a los esqueletos y a otros materiales orgánicos utilizados para algunos de los más notables retablos anatómicos que se expusieron en el insólito espacio familiar [...] El Museum Anatomicum Ruyschianum (p. 91).

¹⁵ Ortiz (2013) encuentra esta particularidad también en Italia: «El hecho es que las pintoras del barroco italiano del siglo XVII parecen no encuadrar en ese estereotipo más aun cuando observamos la libertad con la que ejercían su actividad, dirigían sus propios talleres y contrataban con mecenas por cuenta propia. Por haber sido caracterizadas a través de estereotipos se ve a las mujeres como un grupo homogéneo e invariable que actúa de forma colectiva y por esa razón ha sido difícil apreciarlas en forma individual y concreta» (p. 3).

¹⁶ Cfr. Cahill, N. (2019, 8 de marzo). Rachel Ruysch: Painter of the court and mother of 10. *National Gallery*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GqToJVkIxU4>.

La carga estética que se les otorgó a los cuerpos embalsamados (fetos, arterias, cálculos renales, tumores, órganos) permite comprender que no se trataba meramente de objetos de análisis de un laboratorio, sino que estaban atravesados y dispuestos para su observación, por un modo de ver que excedía lo científico, en dirección hacia lo artístico. Los cadáveres o sus trozos se disponían como inmersos en una escena, con escenarios realizados a partir de otras partes de cuerpos, telas de encajes o brocados, vegetación u otros elementos. Eran figuras momificadas a las que se les otorgaba un realismo, eran dispuestas en poses que producían sentidos diferentes:

[...] la mano de un niño, exquisitamente envuelta en una manga de encaje confeccionada por Rachel, [...], sujeta, en elegante reposo y conservada en un recipiente de vidrio con alcohol, el tejido de una cuenca ocular; caras inocentes con calma o con los ojos de vidrio abiertos, ya conservadas en frascos o embalsamadas y dispuestas en camas pequeñas; complicados arreglos de sesos y genitales, todos rodeados por delicados bordados que servían para ocultar las incisiones del anatomista, las puntadas y los cortes que habrían destruido la ilusión de una paz eterna (Blom, 2013, p. 92).

Estas producciones en las que participó Rachel, le brindaron el acceso a la observación de partes del cuerpo humano embalsamado, sorteando así uno de los obstáculos principales que tenían las mujeres artistas en la época, como era el estudio de cuerpos desnudos (actividad que sí podían realizar los hombres), lo cual les impedía adquirir habilidades necesarias para pintar temas históricos y bíblicos. La colección estaba también compuesta de animales y plantas, por lo que el acceso de Rachel a la posibilidad de estudio de formas diversas era muy amplio y poco habitual. El fácil acceso a una biblioteca de especímenes naturales pudo haber sido una de las razones por las cuales Ruysch se dedicó a pintar bodegones.

El museo llegó a ser uno de los más visitados del mundo, su atractivo se comprende al conocer que la burguesía protestante demostraba un alto interés por «las disecciones anatómicas. En numerosas ciudades se autorizaron las disecciones públicas en teatros anatómicos, a las que podían asistir no sólo médicos y estudiantes, sino [...] cualquier ciudadano de a pie» (Blasco Amorós, 2019, p. 90). La colección fue adquirida por el zar Pedro el Grande en 1713. Viajó a Rusia y se ubicó en el primer museo ruso fundado por él, en San Petersburgo. Aún pueden ser observadas muchas de estas producciones en la *Kunstkamera* (edificio que aloja el Museo Pedro el Grande de Antropología y Etnografía de la Academia de Ciencias Rusa) [figura 3 y 4].

A pesar de la fama lograda en vida, su nombre y el género de los bodegones con flores (aceptado para las mujeres), fueron minimizados con el transcurrir del tiempo, su nombre



Figura 3. Feto de 5 meses en servilleta de encaje y con pieza de placenta inyectada, Ámsterdam, f. s. XVII – p. s. XVIII (Museo de Antropología y Etnografía Peter The Great (Kunstkamera), academia de Ciencias de Rusia, [\[link\]](#))



Figura 4. Pierna de niño con escorpión, de la colección del Museo de Antropología y Etnografía Peter The Great (Kunstkamera), Academia de Ciencias de Rusia, [\[link\]](#)

perdió la importancia que tuvo mientras producía obras y en el caso de los bodegones, fueron categorizados de inferiores respecto a otros géneros.

El reconocimiento que no tuvo en vida por las producciones de especímenes momificados, lo acentuó la historiografía, que no le dio ningún mérito por el trabajo colaborativo realizado sobre ellos, quedando adjudicados meramente a su padre. No resulta sorprendente ya que es un problema de atribución habitual a lo largo de la historia del arte occidental, que los nombres de las mujeres sean omitidos o directamente reemplazados por el de un hombre de su entorno artístico más cercano (padre, esposo, maestro, artista coetáneo). Sumado en este caso al reconocimiento que poseía Frederik Ruysch, por su trayectoria como anatomista y botánico, por la posibilidad de haber estudiado medicina (los estudios universitarios estaban vedados a las mujeres) y acceder a publicar libros, otra vía de reconocimiento a la que no accedían ambos géneros. Frederik publicó entre 1701 y 1716 *Thesaurus Anatomicus Primus*, una compilación de 10 volúmenes colmados de ilustraciones, en las que se encuentran 42 calcografías realizadas por el grabador Cornelius Huyberts, donde pueden encontrarse representaciones en línea con las producciones que integraban el museo anatómico o «gabinete» y *Thesaurus Animalium Primus*, publicada en 1710, con láminas calcográficas de animales en frascos.

El interés por lo efímero ante la inminencia de la muerte

Estas producciones responden a la concepción de la época barroca, del «gusto por lo extraordinario, por lo que puede suscitar asombro y, en este clima cultural, se explora el mundo de la violencia, de la muerte y del horror [...] no temen recurrir a lo que la estética clásica consideraba irregular» (Eco, 2007. p. 169). Lo extraño, lo extravagante, lo inquietante y lo deforme se hacen presentes en estos cuerpos intervenidos: fetos, niños, completos o en trozos, con gestualidad nostálgica, solos o combinados, acompañados con materiales usados en vida, tumores y malformaciones, genitales y órganos, podían ser convocados a formar parte de estos frascos, luego de pasar por la intervención estética que se les otorgaba.

Dentro del género naturaleza muerta, pintura de flores y bodegón (que Rachel conoció en profundidad), la vanitas tuvo durante el Barroco su especial desenvolvimiento. A los márgenes de la pintura religiosa, reflexiona sobre la futilidad del mundo, lo fugaz de la vida y del conocimiento humano, la vacuidad de los placeres mundanos ante la inminencia de la muerte. Estos pensamientos, presente en los y las artistas de la época, aparecen expresados en estas producciones escultóricas propuestas por los Ruysch, que tanto atraían a los espectadores. Pero en oposición a la pintura donde la muerte no está explícita, sino que se representaban sus triunfos, aquí se parte de ella. La ciencia muestra lo efímero desde los cadáveres y se estetizan estos cuerpos, agregándoles elementos simbólicos de la vida (telas, plumas, sombreros, ojos de vidrio, pigmentos u otros adornos que remiten a la vanidad de la vida), que sirven para establecer un anclaje, tomar consciencia y acortar las distancias «científicas» del espectador y el elemento muerto que reside en ese frasco que observa.

Un proceso de creatividad como el propuesto en estos objetos, de producciones llevadas al extremo por la originalidad de los materiales empleados para la época, difícilmente sería atribuido a una mujer, por más reconocimiento artístico que tuviera en su contexto. Un argumento que permite ampliar esta comprensión de la falta de atribución por su género, lo presenta Torres López (2007), quien ha sostenido que en una cultura donde la creatividad se definía en términos puramente masculinos, casi todas las artistas experimentaron conflictos de género, posicionando a las mujeres ante la actividad creativa, en una lucha por la liberación de unos cánones prefijados, poniendo a las artistas en la obligación de crear una doble personalidad, ubicada en medio de su realidad y su arte (p. 22-23).

Es por ello que estos objetos resultan significativos: podemos ver en estas producciones hechas en los márgenes artísticos, el trabajo de una mujer holandesa del siglo XVII, sin

todos los cánones prefijados, sin antecedentes directos respecto de este tipo de producciones y por lo tanto menos condicionantes. Estos objetos exóticos, que no responden a una tradición artística, sino que se hayan alojados en los márgenes del arte tradicional, nos permiten la configuración de nuevas identidades respecto de las mujeres artistas veladas por el canon, como es el caso de Rachel Ruysch. Márgenes de autonomía y libertad que nos llevan a revisar los saberes y reformular los conocimientos sobre los caminos transitados por las artistas mujeres.

Referencias

- Alpers, S. (2016). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Buenos Aires, Argentina: Ampersand. (Trabajo original publicado en 1983).
- Amorós Blasco, L. (2019). Estrategias discursivas en la ideación de un proyecto artístico a partir de la biografía y la obra de Rachel Ruysch. *Asparkia*, 34(34), 89-108. Recuperado de: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/3535/3188>
- Ampzing, S. (1628). *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland*, Haarlem, Holland: Adriaan Roman.
- Blom, P. (2013). *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*, Barcelona. España: Anagrama.
- Bredius, A. Dr. (1917). Een conflict tusschen Frans Hals en Judith Leyster. *Oud Holland*, 35, 71-73, Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/42722061>
- Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, España: Destino.
- Clarke, D. (2013). Anna Maria van Schurman and Women's Education. *Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger*, 203(3), 347-360. Recuperado de www.jstor.org/stable/42773326.
- Eco, U. (2007) *Historia de la fealdad*. Barcelona, España: Lumen.
- Emden, F. van (1918). Judith Leyster, a Female Frans Hals. *The Art World*, 3(6), 500-503. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/25588385>.
- Exhibition of works by The Old Masters, and by Deceased Masters of the British School, Winter Exhibition, Sixteenth Year (1885)*. London, UK: WM. Cloves and Sons, The Royal Academy. Recuperado de <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/1885-old-masters-and-deceased-masters-of-the-british-school>.
- Foucart, J. (2009). *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*. Paris, France: Gallimard/ Musée du Louvre éditions.
- Gellman, L B., (1992). Reseña *Judith Leyster: A Woman Painter in Holland's Golden Age*, de Frima Fox Hofrichter (1989), The Netherlands: Davaco. *Woman's Art Journal* 13(1), 34-36. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/1358258>.
- Georgievska-Shine, A. (2010). Reasons to Look Back: Judith Leyster, 1609-1660, National Gallery of Art, Washington, DC, June 21-November 29, 2009. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 5. Recuperado de <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/emw/article/view/14867>.
- Gratama, G. (1930). Het Portret van Judith Leyster door Frans Hals. *Oud Holland*, 47, 71-75. Recuperado de www.jstor.org/stable/42722402
- Hendriks, E. y Groen K. (2011). Judith Leyster: A Technical Examination of Her Work. En Dr. Groen, C. M. *Paintings in the laboratory: scientific examination for art history and conservation*, London, UK: Archetype Publications. Recuperado de <https://dare.uva.nl/search?identificator=9def77e5-47ed-4fc1-87d8-29e7ac11b486>.
- Hofstede de Groot, C. von (1893). Judith Leyster. *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 14, Berlín: Weidmannsche Buchhandlung. Recuperado de <https://archive.org/details/jahrbuchderkonig14unse/page/190/mode/2up>
- Honig, E. A., (1995), Reseña de *Judith Leyster: A Dutch Master and Her World*, de James E. Welu y Pieter Biesboer (eds.) (1993), Yale University. *Woman's Art Journal* 16(2), 44-47. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/1358576>
- Honig, E. (2001). The Art of Being "Artistic": Dutch Women's Creative Practices in the 17th Century. *Woman's Art Journal*, 22(2), 31-39. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/1358900>.
- Ortiz, M. L. (2013). Las mujeres pintoras como productoras de arte en el Barroco italiano del siglo XVII. XIV. *Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Mendoza, Argentina: Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Argentina: Fiordo.
- Rosenberg, J., Seymour, S., Ter Kuille, E. H. (1994), *Arte y Arquitectura en Holanda 1600/1800*, Madrid, Barcelona: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1966).
- Schjeldahl, P. (June 22, 2009). A Woman's Work. The brief career of Judith Leyster. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2009/06/29/a-womans-work-2>
- Schrevelius, T. (1648). *Harlemias, of eerste stichting der Stad Haarlem*. Haarlem, Holland: Joannes Marshoorn.
- Torres López, M. (2007). *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX* [Tesis doctoral]. Universidad de Málaga, Málaga. Recuperado de: <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/17114913.pdf>