

ARTE E GÉNERO: PINTURAS DE *CAPRICCIOSO INGEGNO* DE SOFONISBA ANGUISSOLA E DE LAVINIA FONTANA

Fernando António Baptista Pereira

Universidade de Lisboa

Resumo

O nosso texto vai debruçar-se sobre algumas obras de duas importantes pintoras dos séculos XVI e XVII – Sofonisba Anguissola (ca. 1535-1625) e Lavinia Fontana (1552-1614) – procurando interpretar elementos iconográficos, compositivos e narrativos que constituem as especificidades do modo como cada uma das artistas tenta dar visibilidade a valores femininos, tanto nos assuntos representados como na maneira como os representam. Procuraremos enquadrar todos esses aspetos nos contextos pictóricos de um longo período que assiste, por um lado, à formalização do retrato de corte e à afirmação de uma pintura mitológica cortesã, em ambos os casos dentro da matriz artificiosa e «cult» do que designamos por Maneirismo, e, por outro, à emergência de novos géneros atentos ao «real» (instantâneo, notação do quotidiano, paisagem, natureza morta) que irão marcar toda a posteridade que se convencionou chamar de barroca.

Abstract

The present text will approach some of the works by two important painters from the 16th and 17th centuries: Sofonisba Anguissola (ca. 1535-1625) and Lavinia Fontana (1552-1614). It will attempt to interpret iconographical, composition and narrative elements which will show how each of the artists tried to manifest feminine values, both in themes and in representation manner. Born to a noble family from Genoa, Sofonisba Anguissola was born in Cremona, a town belonging to Italian territories under Spanish domination. While she was still very young, she became an apprentice in the workshop of the Cremona painter Bernardino Campi, together with her sister Elena, where she served three years. The reputation of her artistic qualities and her accomplished education gained her in 1559 the invitation to the Court of Castile, to serve as the painting teacher of the new wife of Philip II, Elisabeth of Valois, as well as court portrait pain-

ter. There she would remain until the unexpected death of Elisabeth of Valois in 1568. Sofonisba played a decisive role in the formalization of the Spanish court portrait. On the other hand, Lavinia Fontana was the daughter of Bolognese painter and collector Prospero Fontana, in whose workshop she trained in the taste of late Mannerism, being influenced by Sofonisba Anguissola, the paintings of Northern European masters, with whom she was in touch, and, as well, by the renovation led by the Carracci in her hometown. She married painter Gian Paolo Zappi, with whom she established a greatly successful partnership, both in the affairs of the home (they had eleven children) as well as in the affairs of their workshop (they had orders from several patrons). Our text analyses the most important self-portraits by both painters, which show us how they saw themselves, and especially how they wanted to be seen. There are clear resemblances but also differences. Both present themselves as virtuous maidens, learned and well-versed in the realms of the liberal arts. They are different in their social contexts: Sofonisba, the noble girl with the accomplished education and her main goal to develop her art as portraitist (in a princely court – such as Spain’s – as court lady, teacher and artist, albeit not entitled to a professional title) contrasts with the proud executer of a liberal art (and mother) Lavinia, in her productive workshop which somehow continued her father’s, counting on her husband to be her main helper and collaborator. Finally, this text will deal with some of the «in action» portraits by Sofonisba, especially with the innovations introduced by the painter to an apparently iconic genre – the court portrait – which she helped to codify and to revolutionize. The text will also deal with two allegorical compositions by Lavinia, where the valuation and exhibition of the female body and feminine attributes become clear.



As investigações realizadas nas últimas décadas no âmbito dos estudos de género aplicados às temáticas da História e da História da Arte¹ revelaram, para além dos dis-



1 A bibliografia de referência é já numerosa. Para o período que nos ocupa, ver: Merry E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge UP, 2000, 2ª ed. [1ª ed. 1993]; Paola Tinagli, *Women in Renaissance Art. Gender, Representation, Identity*, Manchester e Nova Iorque, Manchester UP, 1997; Geraldine A. Johnson e Sara F. Matthews (eds.) *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; Fredrika H. Jacobs, *Defining the Renaissance 'Virtuosa': Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge UP, 1999; Claudio Strinati e Joanna Pomeroy, *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*, cat., Washington DC, National Museum of Women in the Arts, 2007; e Jane Fortune (com Linda Falcone) *Invisible Women. Forgotten Artists of Florence*, Florence, The Florentine Press, 2009. Especificamente sobre as artistas em questão, ver: Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., Milão, Mondadori, 1987; Maria Kusche e Sylvia Ferino-Pagden *Sofonisba Anguissola: A Renaissance Woman*, cat., Washington DC, National Museum of Women in the Arts/Skira, 1995; Beatriz Porqueres Giménez, *Sofonisba Anguissola (c. 1535-1625)*, Madrid,

tintos modelos de comportamento feminino agenciados pela Literatura e pelas Artes, a existência de inúmeras mulheres artistas nos séculos XVI e XVII. Porém, para mais de metade dos nomes recenseados não se encontra obra identificada ou que possa ser atribuída, uma vez que, na maioria dos casos, estamos perante meras referências em dados documentais ou diante de tópicos em elogios poéticos. Em muitas ocasiões, as obras de autoria feminina foram erroneamente atribuídas a pintores do sexo masculino mais conhecidos na posteridade, como aconteceu com as duas pintoras que abordamos (só para citar alguns exemplos, pinturas de Sofonisba foram anteriormente atribuídas a Ticiano ou a Sanchez Coello, enquanto as de Lavinia foram dadas a Antonis Mor ou a Parmigianino antes de lhe serem assignadas). No sentido inverso, também houve um caso de uma pintora – Josefa de Óbidos – cuja fortuna crítica absorveu a obra do seu pai, Baltasar Gomes Figueira, e só pouco a pouco a obra deste tem sido reconstituída nos últimos anos, graças, principalmente, ao labor de Vitor Serrão ou de Jorge Estrela².

Acresce que a questão da clarificação de percursos artísticos «no feminino» que se diferenciem no seio dos movimentos artísticos de épocas recuadas como a que estamos a tratar não tem sido pacífica. Como já foi amplamente estudado, as fontes disponíveis sobre as mulheres artistas dos séculos XVI e XVII são principalmente constituídas por referências críticas ou elogios poéticos escritos por homens que, se reconhecem a existência de uma nova categoria entre as mulheres, a de artistas, não deixam de sublinhar a superioridade masculina nesse domínio e, de caminho, impõem um certo «acantonamento» da produção artística feminina sob os epítetos de «afecção feminina» ou de «graça feminina»³. Está para nós fora de questão «reabilitar» essa estratégia de «acantonamento» da produção artística das duas pintoras que escolhemos, mas tentar surpreender em cada uma delas particularidades de um «olhar feminino» e a maneira como esse modo de estar na pintura singulariza cada uma delas no seu respetivo contexto.

Foi graças ao atrás citado estudo de Fredrika H. Jacobs *Defining the Renaissance*

Ediciones del Orto, 2003; Maria Teresa Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare"*, Milão-Roma, Jandi Sapi, 1989; Vera Fortunati, ed., *Lavinia Fontana 1552-1614*, cat., Museo Civico Archeologico di Bologna, 1994; Vera Fortunati, ed., *Lavinia Fontana of Bologna, 1552-1614*, cat., Milão, Electa, 1998; e Caroline P. Murphy, *Lavinia Fontana: A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, New Haven and London, Yale UP, 2003.

2 Cf. Vitor Serrão (org.), *Baltazar Gomes Figueira*, catálogo da exposição, Óbidos, CMO, 2004, em especial os estudos de V. Serrão e de Jorge Estrela. Não obstante o importante esforço desenvolvido nesse catálogo para separar a obra dos dois pintores, sobretudo ao nível da documentação e das questões de estilo que se reportam à técnica de execução pictórica, não se definiram, a nosso ver, critérios claros para distinguir as composições de cada um dos dois artistas que se integram nos géneros que Baltazar introduziu na Pintura Portuguesa – a Natureza Morta e a Paisagem. Em comunicação que apresentámos num colóquio internacional sobre o Barroco realizado no Porto e que se encontra ainda inédita defendemos, a partir das escassas composições assinadas por cada um dos pintores, que existe um «modo» de compor as naturezas mortas que os diferencia radicalmente: enquanto Baltazar deixa inúmeros espaços «vazios» entre os diferentes elementos, Josefa «preenche» a composição como se se tratasse de um tecido ou tapeçaria.

3 Cf. Fredrika H. Jacobs, *Defining the Renaissance 'Virtuosa'...*, cit., pp. 1-4.

humanidades e na música, de acordo com o que recomendara B. Castiglione para as mulheres da nobreza) valeram-lhe o convite, em 1559, para se dirigir à Corte de Castela para ser a professora de pintura da nova esposa de Filipe II, Isabel de Valois, e retratista áulica. Permaneceria ao serviço da soberana até ao inesperado falecimento desta em 1568, desempenhando um papel decisivo na formalização do retrato de corte espanhol. Nessa data, Alonso Sánchez Coello realizou treze cópias do Retrato do Príncipe D. Carlos pintado por Sofonisba¹². Como dama da corte da falecida rainha, a pintora deveria retirar-se para o seu país de origem. Porém, terá ficado ao serviço de Joana de Áustria até que Filipe II, em recompensa pelos seus serviços e dedicação, lhe arranhou um vantajoso casamento, com avultado dote, em 1573, com Fabrizio Moncada, que a fez retirar-se para a Sicília, onde viveria cinco anos. Precocemente viúva, em virtude de um acidente sofrido pelo marido (afogado na sequência de um assalto de piratas ao navio em que seguia, ao largo de Capri¹³), viria a casar, em Pisa, com o genovês Orazio Lomellini, nos finais de 1579, e, passado algum tempo, radicar-se-ia em Génova até 1615, data em que adquiriu, com o marido, uma grande casa em Palermo, onde ficaria a viver até ao fim dos seus dias (16 de Novembro de 1625). Filipe II e o seu sucessor Filipe III continuaram a protegê-la com o pagamento de uma tença anual. Pouco antes da sua morte, foi visitada, a 12 de Julho de 1624, em busca de conselho, pelo grande retratista Anton Van Dyck, que do acontecimento deixou uma vívida descrição do encontro e um retrato da pintora¹⁴.

Por seu turno, Lavinia Fontana era filha do pintor e colecionador bolonhês Prospero Fontana, em cuja oficina se formou no gosto do Maneirismo tardio, tendo recebido influência da obra de Sofonisba Anguissola, da pintura de mestres do Norte da Europa, com quem entrou em contacto, nomeadamente Denys Calvaert (1540-1619)¹⁵, e, também, da renovação que estava a ser protagonizada pelos Carracci na sua cidade natal. A teologia e o imaginário emergente da Contra-Reforma terão sido também uma das suas referências¹⁶, dominante no meio cultural em que decorrera a sua formação e reforçada com a eleição do bolonhês Ugo Buoncompagni para Papa, sob o nome de Gregório XIII. Por volta de 1578-79 era já conhecida e admirada nos círculos académicos de Bolonha

cit., pp. 404-405).

12 Cf. informação documental recolhida em Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., cit., p. 373. Relativamente a seis das cópias o nome de Sofonisba é explicitamente mencionado. Uma delas foi localizada por Annemarie Jordan no Palácio da Vila, em Sintra, posteriormente repintada como Retrato de D. Sebastião. Ver o excelente artigo desta autora «The Image of a King: Court Portraits in the Collection of Philip II», in Pedro Navascués Palacio (ed.), *Philippus II Rex*, Madrid, Lunewerg ed., 1998, pp. 53-68.

13 Ver os relatos transcritos em Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., cit., pp. 382-383.

14 Ver o relato transcrito em Flavio Caroli, ed., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, cat., cit., p. 401 e a reprodução da folha do Diário do artista com o retrato da pintora na p. 32.

15 Cf. Vera Fortunati, «Lavinia Fontana. Una pittrice nell'autunno del Rinascimento» in *Lavinia Fontana 1552-1614*, cat., Museo Civico Archeologico di Bologna, 1994, pp. 14-20.

16 Cf. Caroline P. Murphy, *Lavinia Fontana: A Painter and her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, New Haven and London, Yale UP, 2003, especialmente a introdução «Art and Society in Sixteenth-century Bologna».



Fig. 1
Sofonisba Anguissola,
Autorretrato em miniatura,
1555-56, Boston,
Museum of Fine Arts



Fig. 2
Sofonisba Anguissola,
Autorretrato ao cavalete,
1556, Lancut,
Museu Zamek



Fig. 3
Lavinia Fontana,
Autorretrato,
1577, Roma,
Museu da Academia
Nacional de São Lucas



Fig. 4
Lavinia Fontana,
Autorretrato,
1579, Florença,
Galleria degli Uffizi



Fig. 5
Sofonisba Anguissola,
*Bernardino Campi retrata
Sofonisba Anguissola*,
finais da década de 1550,
Siena, Pinacoteca Nacional



Fig. 6
Sofonisba Anguissola,
Retrato de Alexandre Farnese,
ca 1565-66, Dublin,
National Gallery of Ireland



Fig. 7
Lavinia Fontana,
Minerva vestindo-se,
1613, Roma,
Galleria Borghese



Fig. 8
Lavinia Fontana,
Alegoria da Prudência,
ca. 1590, comércio de arte