

La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: Estado de la cuestión

NOELIA GARCÍA PÉREZ

RESUMEN

Este artículo pretende realizar un estado de la cuestión de los estudios que sobre el patronazgo artístico femenino se han realizado hasta el momento, planteando una evolución de las metodologías aplicadas.

PALABRAS CLAVE: Patronazgo, mujeres patronas, coleccionismo, historia del arte feminista, metodologías.

ABSTRACT

This article is an attempt to revise the state of the question of the studies on the feminine artistic patronage that have been made until the moment. We will also expose the evolution of the applied methodologies.

KEYWORDS: Patronage, women patrons and collectors, feminist art history, methodologies.

The question of how a feminist should look at art not been answered once and for all; this is not the same question as why there no great women artist.

A. WAGNER¹

En 1971, Linda Nochlin trató de responder a una pregunta ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?'. Desde ese momento, la historiografía feminista del arte dirigió sus investi-

1 TICKNER, L., «Feminism, Art History, and Sexual Difference», *Genders*, 3 (1988), p. 92.

2 NOCHLIN, L., «Why have there been no great women artists?», en *Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, Nueva York, 1971, pp. 480-510.

gaciones, de manera más acentuada, hacia dos objetivos bien diferenciados: El estudio de la mujer artista y la representación femenina a lo largo de la historia del arte³, dejando relegadas a un segundo plano otras facetas no menos interesantes y apenas estudiadas como pueda serlo el patronazgo artístico femenino.

Tanto la crítica como la historia del arte abordada desde una perspectiva feminista son un fenómeno reciente, que se inicia a finales de los años sesenta. Desde entonces hasta ahora, ha ido evolucionado partiendo una primera generación, integrada por Nochlin, Garrad, Broude, Duncan o Harris, que se enmarca dentro de lo que Gouma-Peierson y Mathews han denominado *metodologías conservadoras*, centradas en el estudio de la condición y experiencia de ser mujer; para llegar a una segunda generación en la que cobran más protagonismo los investigadores ingleses como Pollock, Tickner o Callen, basada en el empleo de *nuevas metodologías de la postmodernidad*, como el postestructuralismo, las teorías desconstruccionistas o el psicoanálisis, para, a través de ellas, asumir unas posturas más radicales⁴.

Sin embargo, y aunque inicialmente pretendían analizar la posición histórica e ideológica de la mujer con relación al arte, tanto en el terreno de la producción como en el de la ideología, terminaron centrándose en intentar dar respuesta a las mismas cuestiones suscitadas al principio: ¿Por qué ha sido necesario negar una parte tan importante de la historia del arte, menospreciar a tantos artistas, denigrar tantas obras de arte simplemente por el hecho de que las artistas fueran mujeres?

De este modo, exceptuando algunos casos muy concretos como Isabella d'Este, Margarita de Austria o Isabel la Católica, las mujeres patronas de las artes han sido víctimas de un particular tipo de muerte: el olvido⁵ (Íam. 1). Han sido ignoradas no sólo por los historiadores del patronazgo artístico, especializados en el coleccionismo masculino personificado en reyes, nobles y grandes prelados de la Iglesia, sino también por los estudios feministas que, por paradójico que pueda parecer, relegaron una de las facetas en las que la mujer aparece más claramente discriminada: el estudio de su labor como promotora artística.

En el campo de los estudios feministas de la Historia del Renacimiento se sitúa como indispensable desplazar las fuentes documentales masculinas y optar por las narraciones escritas por las propias mujeres. Tal y como señaló Christine de Pizan, la primera mujer que hizo una defensa feminista de sus contemporáneas, «si las mujeres hubieran escrito libros, tengo por

3 Para una mayor profundización en los últimos estudios publicados sobre arte y feminismo, véase: RECKITT, Helena. *Art and Feminism*, 2001.

4 Para un estudio más detallado de esta división en generaciones al estudiar la metodología de los estudios feministas de la historia del arte, véase: GOUMA-PETERSON, Thalía y MATHEWS, Patricia, «The Feminist Critique of Art History», *The Art Bulletin*, V. LXIX, n.3 (1987), pp.326-358. BROUDE, Nornia, y GARRAD, Mary D, (ed.), *Feminism and art history: questioning the litany*, Nueva York, Harper & Row, 1982. Asimismo, es conveniente, leer la crítica que a este artículo realizaron Norma Broutle y Mary D. Garrad, «An exchange on the feminist critique of Art History», *The Art Bulletin*, v. LXXI, n. 1 (1989), pp. 124-128.

5 «Not a history of women artists, but an analysis of the relations between women, art, and ideology» PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda, *Old mistresses: women, art and ideology*, Nueva York, Pantheon Books, 1981, p. 42.

6 ANDERSON, J., «Rewriting the history of art patronage», *Renaissance Studies*, 10, 2 (1996), p. 129.



Lámina 1. Copia de Bernard Van Orley: Detalle del retrato de Margarita de Austria. Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.

cierto que la cosa habría sido muy distinta, pues saben muy bien que las acusan injustamente⁷. No se trata, pues, de añadir estudios aislados de mujeres al curso de la historia, sino de rehacer las categorías a través de las cuales el pasado se ha ido conformando⁸. Un buen ejemplo a esta necesidad de estudiar la historia de las mujeres desde sus propios testimonios viene dado de la mano de J. Burckardt en su obra *La Cultura del Renacimiento en Italia*, donde señala que «para la comprensión de la alta sociabilidad del Renacimiento es, finalmente, esen-

7 «Mais se les femmes eussent les livres fait, je scay de vray qu'autrement fust de fair car bien scevent qu'a tort sonr enculpée» PIZAN, C., *Epístola de amor*, 1399, pp. 417-419, citado en la obra de la misma autora *La ciudad de las damas*, Madrid, Siruela, 1995, p. 9.

8 Para un estudio más detallado de este tema, véase: HOWARD, J.E., «Feminism and the question of history», *Women's Studies*, 9. 2 (1991), pp. 149-157.

cial, saber que la mujer era igualmente estimada que el hombre»⁹. A esta afirmación, los autores contraponen las palabras de la monja veneciana Arcangela Tarabotti quien describe en sus obras los enormes obstáculos que las mujeres encontraron al tratar de, tal y como hicieran los humanistas, dar forma escrita a sus ideas públicas".

Este radicalmente opuesto punto de vista sobre una misma realidad tiene como fin demostrar que nuestras visiones del Renacimiento han venido de la mano de hombres de clase media que escriben para y sobre la educación de mujeres¹¹. Sin embargo, no se trata ahora de afrontar la educación femenina sino acercarnos a cómo han bordado los estudios feministas esta realidad. Como hemos señalado, no hay una historiografía feminista que estudie el papel desempeñado por la mujer en el mundo del patronazgo artístico, sin embargo, existen dos cuestiones que lo abordan, aunque tangencialmente, y que son de gran interés para esta investigación. Se trata de la concepción del patronazgo artístico como vía de escape a una creatividad reprimida y la posibilidad de una estética femenina que pudiera condicionar la evolución de la historia del arte.

Los estudios feministas que se remiten a la Edad Moderna lo hacen para cuestionarse, una vez más, qué ocurría con las mujeres, qué tipo de marginación sufrían para que la historia presente tan escasas excepciones de mujeres artistas como La Tintoretta, Sofonisba Anguissola o Artemisa Gentileschi. En el proceso de argumentación de esta repuesta el patronazgo artístico es apuntado como una vía de escape a las necesidades artísticas femeninas". Tal y como señalaba Margaret L. King, del mismo modo que la mayoría de las mujeres de las clases dirigentes no gobernaron, compartiendo tan solo algunas prerrogativas de la soberanía, no pudieron participar de una forma directa en los círculos intelectuales, pero sí lograron acceder a la Alta *Cultura* a través del patronazgo artístico. Donde quiera que existieran cortes como centros de riqueza y actividad artística, las mujeres inteligentes actuaban en su papel de patronas de las artes y la cultura". De este modo, el patronazgo constituía no sólo el vehículo más apropiado para mostrar su riqueza y su estatus, sino también la vía de escape a una creatividad frustrada. Aún así, las mujeres no solían comisionar grandes proyectos artísticos de carácter público, quedando reservadas sus iniciativas bien a obras de carácter privado, como la decoración del hogar; bien a actuaciones a caballo entre la esfera privada y la pública como era

9 Asimismo, continúa: «No debemos dejarnos desorientar por las sofisticas y en parte malévolas consideraciones de los autores de diálogos sobre la supuesta inferioridad del bello sexo, o por sátiras como la tercera de Ariosto, que pinta a la mujer como un peligroso niño grande al cual hay que saber tratar y al cual separa un abismo del varón.». BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Edaf, 1996, pp. 304-305.

10 Véase: KING, M.L., «Book-Lined Cells: Women and Humanism in the Early Italian Renaissance», en *Beyond their sex. Learned women of European past*, New York. Londres, New York University Press, 1980, pp.67-90 y, de la misma autora, «Book-lined cells: women and humanism in the early Italian Renaissance», en *Renaissance Humanism. Foundations, forms and legacy, V. 1, Humanism in Italy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, pp. 434-453.

11 Véase: FERGUSON, M.W., QUILLIGON, M., y VICKERS, N.J., *Rewriting the Renaissance. The Discourses of sexual difference in Early Modern Europe*, Chicago y Londres, Chicago University Press, 1986.

12 BOVENSCHEN, S., «Is there a feminine aesthetic?», *Heresies*, 4 (1978), pp. 10-13.

13 KING, M.L., «Women and High Culture», en *Women of the Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, p. 160.



Lámina 2 Bernard Van Orley Retrato de Mencía de Mendoza. Berlín. Museo Estatal

creación de la capilla privada de la familia. Algo que, sin duda, limitaba el ejercicio de su gusto artístico, ya que, como es lógico, las mujeres que comisionaban una capilla funeraria en honor a sus padres o esposos no se encontraba con la misma libertad de actuación que al tratarse, por ejemplo, de su propio enterramiento. En el primer caso, se guiarían por los parámetros artísticos que prevalecían en el gusto de los familiares difuntos, mientras que en el segundo se dejarían guiar por sus propios criterios y gusto personal. Un buen ejemplo de esto sería el caso la capilla funeraria de los primeros Marqueses del Zenete: Rodrigo de Vivar y María de Fonseca, y de su hija, Mencía de Mendoza, segunda marquesa del Zenete (lámn. 2). Basta con contemplar la tumba del matrimonio y la de la hija, situadas ambas en la capilla de los Tres Reyes del Antiguo Convento de Predicadores de Valencia, para evidenciar que se trata de dos estilos bien distintos (Iáms. 3 y 4). El modelo de enterramiento de los Marqueses responde de la tipología tradicional de camas y bustos de alabastro, mientras que Mencía dejó expresamente citado en su testamento que para ella deseaba que su cuerpo tan sólo quedara cubierto por

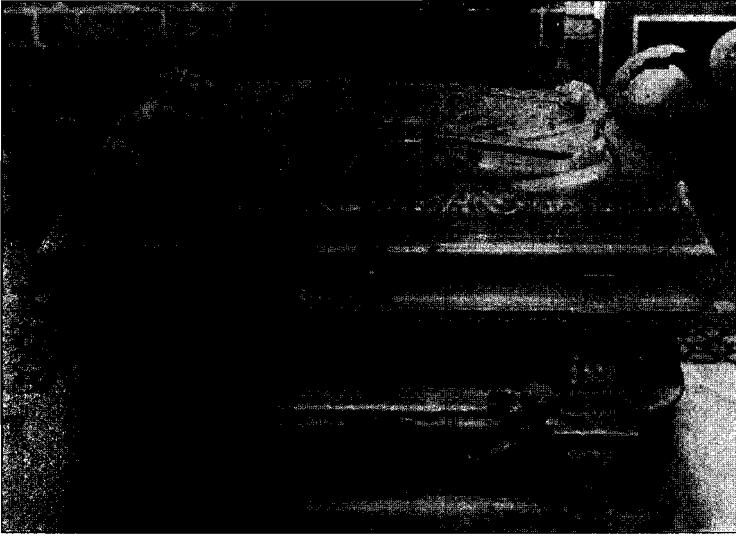


Lámina 3. Sepulcro de los Marqueses del Zenete. Valencia.
Capilla de los Tres Reyes del antiguo Convento de Santo Domingo

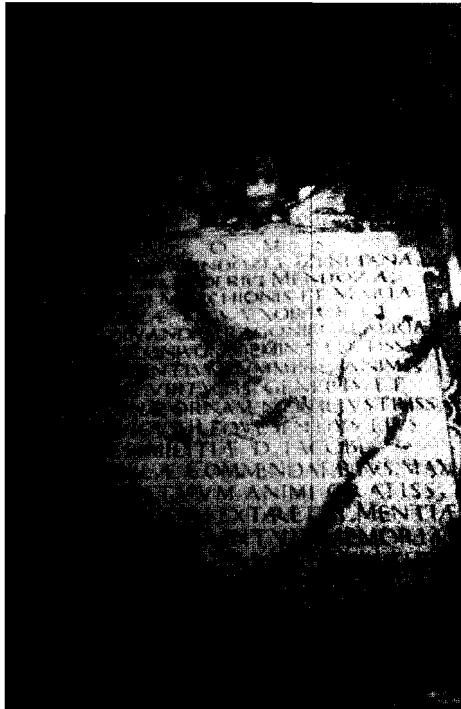


Lámina 4. Losa sepulcral de Mencía de Mendoza. Valencia.
Capilla de los tres Reyes del Antiguo Convento de Santo Domingo.

una losa y una inscripción¹⁴ (lám. 4). En suma, la manifestación del gusto artístico de la patrona se veía limitado, no sólo por las condiciones familiares y socioeconómicas de la misma, sino también por las características del encargo.

Hablamos, pues, de gusto artístico y enlazamos así con la segunda de las cuestiones que la historiografía del arte feminista ha concedido su atención: ¿Ha existido y existe una estética feminista? La posibilidad de que existiera una estética y una sensibilidad femenina expresada en el arte contemporáneo ha constituido uno de los debates más controvertidos de los suscitados en los inicios de los estudios feministas. Considerada por Oresteín como una cuestión teórica central, se pretendía encontrar a través de esta estética una nueva tendencia liberalizadora para la mujer por medio del arte". De este modo, y apoyándose en estudios de psicología, literatura, arte, música o educación, indicaba que las mujeres perciben la realidad de forma diferente a los hombres, presentando, por tanto, distintas expectativas y respuestas a la experiencia humana. Una vez demostrado que existía una sensibilidad femenina, el siguiente interrogante lo constituía determinar cuáles eran las fuentes de esta estética y qué la había motivado. ¿Se trataba de una determinación biológica o era causa de una construcción social? Chicago. Shapiro y Lippard afirmaron reconocer una sexualidad femenina que se manifestaba en las obras". Sin embargo, en la actualidad, artistas y críticos prefieren hablar de *gender difference* en lugar de *female sensibility*. Es decir sitúan el problema en la diferencia existente entre hombre y mujer en la sociedad. Tal y como señalaron Broude y Garrad, la asignación de roles sexuales en la historia ha creado diferencias fundamentales entre los sexos en su percepción, experiencia y expectativas del mundo" que, según Elaine Showalter, hacen que la mujer realice un discurso a doble voz —a *double-voice discourse*—, uno que responde a lo que demanda la estructura social del grupo dominante y otro dirigido al grupo silencioso o subordinado". Y es llegados a este punto donde enlazamos con el tema del patronazgo. Una cuestión aún sin resolver es si podemos hablar de una estética femenina a la hora de adquirir obras de arte. Ciertamente es que el mundo contemporáneo dista mucho del siglo XVI, pero en ambos casos existe una diferencia biológica y social. Por tanto, sería posible que al igual que las mujeres artistas generan un determinado tipo de estética, las mujeres patronas demandaran un estilo o iconografía determinado. Y, por otra parte, podríamos establecer un paralelismo entre los dos

14 De cualquier forma, es necesario señalar que el contrato de los citados enterramientos fue realizado por Luis de Requesens y Giovanni Vrsolini en 1564. Sobre las tumbas de los Marqueses del Cenete, véase: LÓPEZ TORRIJOS, R. «Los autores del sepulcro de los marqueses del Zenete». *Archivo Español del Arte*, (1978), pp. 323-336. Asimismo, sobre el enterramiento de Mencía de Mendoza, véase su testamento, recogido por ROEST VAN LIMBURG, Th. M. *Een Spaansche Gravin van Nassau, Mencía de Meidoza, Markiezijn van Zenete (1508-1554)*, Leiden, A. W. Sitjhoff's Uitgevers-Maatschappij, 1908.

15 GOUMA-PETERSON, Thalia y MATHEWS, Patricia, «The Feminist Critique of Art History», *The Art Bulletin*, V. LXIX, n. 3 (1987), p.334.

16 SCHAPIRO, M. y CHICAGO, J., «Female Imaginery», *Womanspace Journal*, I, Verano (1973), pp.11-14. LIPPARD, L., «What is female imagery?», en *From the center. Feminist Essays in Women's Art*, Nueva York, 1976, pp. 80-89.

17 BROUDE, Norma, y GARRAD, Mary B., (ed), *Feminism and art history: questioning the litany*, Nueva York, Harper & Row, 1982, pp. 331-346.

18 SHOWALTER, E., «Feminist criticism in the wilderness», *Critical Inquiry*, VIII, Invierno (1981), pp. 179-205.

tipos de arte que señala Showalter como respuesta a dos tipos de realidades y los dos tipos de patronazgo: el patronazgo que, aunque dirigido por mujeres, está destinado a satisfacer cuestiones familiares y dinásticas, como la construcción de la capilla funeraria familiar o los retratos de familia, que denominaremos patronazgo activo condicionado; y las actuaciones que responden a la satisfacción de deseos e intereses puramente personales de la comitente, como su retrato personal o su propio enterramiento. Por tanto, la historia del arte feminista, a pesar de no haber dedicado sus investigaciones a esta faceta de la historia de la mujer en el arte, aborda algunas cuestiones que precisarían de trabajos futuros.

Los estudios que hasta la actualidad se han realizado sobre la actuación de la mujer como patrona, mecenas o coleccionista han evolucionado notablemente desde unas primeras investigaciones enfocadas desde una perspectiva biográfica para estudiar el caso de grandes, pero escasas, mujeres patronas, como Isabella d'Este, para replantearse, a finales de los ochenta, el enfoque metodológico con el que se iban a abordar las futuras investigaciones. Estos nuevos presupuestos planteaban en primer lugar, acometer el estudio de patronas y coleccionistas menos relevantes que las grandes figuras pero con una importancia significativa, como es el caso de María de Hungría, Alfonsina Orsini, Fina de Carrara, Margarita de Austria, Eleanora de Toledo, Vittoria Gambara o María de Medicis y, en segundo lugar, desplazar el enfoque biográfico para estudiar proyectos y actuaciones concretas, tratando de resolver alguna de las cuestiones que, aún hoy, precisan un estudio detallado (Íam. 5). ¿Existe una estética femenina? ¿Qué factores influyeron en su formación? ¿Cuáles fueron los principales campos de actuaciones de estas patronas? ¿Hasta que punto se veían condicionadas en las figuras masculinas a la hora de ejercer su patronazgo? ¿Demandaban un estilo o iconografía determinada? Y de ser así, qué repercusiones tuvo este gusto en la demanda contemporánea y en la evolución de la historia del arte¹⁹. A este replanteamiento metodológico contribuyó sensiblemente la dedicación que los historiadores comenzaron a invertir en el estudio de la mujer en la Edad Moderna, destacando de manera especial la labor realizada por Margaret L. King en su obra *Women of the Renaissance* publicada en 1991, en el que aborda el estudio de la mujer desde los distintos roles que podían desempeñar en la sociedad: el familiar, en sus versiones de madre, hija, esposa, viuda; el religioso dedicando su atención a la vida y las funciones de la mujer en el convento y, por último, la relación existente entre la mujer y la alta cultura".

Paralelamente a la preparación de esta obra, comenzaron a realizarse en Estados Unidos e Inglaterra una serie de seminarios, conferencias y simposiums que recogían el tema del patronazgo y coleccionismo femenino en la Edad Moderna. Así, en 1989 se dedica un monográfico en la *Art Historian Conference* al tema de *Widows as patrons 1480-1550 in Italy*; en 1990 la Universidad de Temple organiza un simposium bajo el título *Matronage: Women as Patrons and Collectors of Art, 1300-1800*; en 1992, en las conferencias sobre *Medieval Women: Art, Literature and Spirituality* celebradas en Nueva York, se aborda el tema Medieval and

19 Algunas de estas cuestiones y la necesidad de abordarlas detenidamente quedan recogidas por: LAWRENCE, C. (ed.), *Women Art in Early Modern Europe*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1997, pp. 1-20.

20 KING, C. E. *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy 1480-1550*. Manchester, Manchester University Press, 1998.



Lámina 5 Copia de Tiziano: Retrato de María de Hungría. París. Museo de Artes Decorativas.

Renaissance matrons. Italian-Historians; en mayo de 1993 la universidad de Siracusa organiza un nuevo simposium sobre el patronazgo femenino en el Renacimiento y Barroco italiano; en 1995 se celebra en la Universidad de Hertfordshire el seminario *Women as patrons in the Italian Renaissance* o en 1996. la ciudad de Cambridge acoge un nuevo simposio sobre *Women and courtesans in High Renaissance Rome*. Al mismo tiempo, en 1995 Kate Lowe en un artículo titulado *The progress of Patronage in Renaissance Italy*, en el que animaba al resto de historiadores a reexaminar este tema, a considerar nuevas direcciones en las investigaciones sobre patronazgo, señalando que ninguno de los libros publicados hasta la fecha. trataban el tema el patronazgo femenino y añadiendo que el estudio de este tema sería de gran utilidad para entender las relaciones de género, el lugar de la mujer en la sociedad y nuestra comprensión del proceso de patronazgo". Un año después. en 1996, la revista *Renaissance Studies. Journal of*

21 LOWE, K. «The Progress of Patronage in Renaissance Italy», *Oxford Art Journal*, 18(1995), p. 140

the Society of the Renaissance dedica un volumen monográfico a las mujeres patronas del arte del renacimiento²¹. En él, Jaynie Anderson escribía sobre los motivos que originaban que estos estudios hubieran sido relegados a un segundo plano, al tiempo que planteaba la necesidad de describir la historia del patronazgo artístico, apelando a los historiadores a dirigir sus investigaciones sobre figuras menores pero no menos interesante que los grandes personajes

Fruto del creciente interés que comenzaba a suscitar este tema, salieron al mercado, en forma de ediciones compilatorias, obras que recogían las comunicacioies y poneicias presentadas en algunos de los seminarios y congresos citados, Así, Cynthia Lawrence editó en 1997 *Women and art in early nzodern Europe: patrons, colleccctors*; Geraldine A. Johnson y Sara F. Matthews Grieco coordinaron, también en el mismo año, *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy* y, más recientemente, el pasado año, Sheryl E. Reiss y David G. Wilkins editaron *Beyond Isabella. Secular Women patrons of art in Renaissance Italy*²³. Paralelamente a la publicación de estas obras en las que se estudiaban personajes muy concretos con sus respectivas intervenciones, como es el caso del complejo funerario de Margarita de Austrio e Brou. la capilla de Eleanora de Toledo en el Palacio Vecchio, Caterina Piccolomini y el Palazzo delle Pápeze en Siena o Vittoria Colonna y la comisión de un cuadro de María Magdalena realizado por Tiziano, se publicaron otras investigaciones que enfocaban el patronazgo femenino tratando de emitir respuestas a algunas de las preguntas suscitadas al principio. Obras como *Women in Italian Renaissance Art. Gender Representation Identity*, de Paola Tinagli, planteaban el estudio de estas patronas a través de sus representaciones artísticas, agrupando las imágenes de acuerdo con su función y con las razones que llevaban a las mujeres a comisionarlas²⁴. Al tiempo que exploraba las intenciones de estas patronas y la evolución eii los modos de representación desde la primera mitad del SXV a la segunda mitad del siglo XVI. Un año después, Catherine King publicaba su obra *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy. 1300-1550*, en el que presentaba sus investigaciones sobre las obras comisionadas por una serie de mujeres, actuando siempre en función de su posición social de esposa o viuda²⁵.

Una de las publicaciones más recientes sobre este tema, *Beyond Isabella*, evidencia que los planteamientos metodológicos que se propusieron en su momento han sido plenamente aceptados y que, hoy en día, es el enfoque que recibe cualquier estudio de patronazgo que se pretenda acometer. Se trata, pues, de no limitarse a las grandes figuras, que en el caso femenino son limitadas, como tampoco de hacerlo desde una perspectiva únicamente biográfica. Se pretende ir más allá, haciendo del arte un instrumento para conocer algo más sobre la posición, gustos, intereses y actitudes de la mujer en la Edad Moderna.

22 «Women Patrons of Renaissance Art. 1300-1600», *Renaissance Studies. Journal of the Society of Renaissance Studies*, v.10, 2, jun (1996).

23 LAWRENCE, C.. Op. Cit; JOHNSON, G. A. Y MATTHEWS CRIECO, S.F (ed.), *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Nueva York. Cambridge University Press, 1997 y REISS, Sheryl E. Y WILKINS DAVID G. (ed.) *Beyond Isabella. Secular women patrons of art in Renaissance Italy*, Kirksville, Missouri. Truman State University Press. 2001.

24 TINAGLI, P. *Women in Italian renaissance art. Gender, representation, identity*, Manchester y Nueva York. Manchester University Press. 1997.

25 KING, C. E. *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy 1300-1550*, Manchester: Manchester University Press. 1998.