

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TRABAJO DE FIN DE GRADO 2017

“La vida está llena de sorpresas; intento capturar estos preciosos momentos con los ojos bien abiertos”

Sofonisba Anguissola, una artista en la corte de Felipe II.

Presentado por M^a Ángeles García Borge para optar al grado en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid

Dirigido por la profesora Dra. Valeria Manfrè

(Curso Académico 2016-2017)



ÍNDICE

Capítulo I

Introducción: objetivos, motivaciones y metodología P. 2.

Capítulo II

Ser mujer y artista P. 4.

Capítulo III

Sofonisba Anguissola P. 10.

3.1 Juventud e inicios en Cremona

3.2 Estudio del diseño con Bernardino Campi (1546-1550)

3.3. Formación con Bernardino Gatti “Il Sojaro” (1550-1554)

3.4 Preludio del viaje a España. Estancia en Milán (1558-1559)

3.5 Al servicio de Felipe II e Isabel de Valois

3.5.1 Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II: el valor de las imágenes.

3.5.2 Retratos al servicio de la reina, Isabel de Valois (1559-1568).

3.5.4 Muerte de Isabel de Valois: Sofonisba Anguissola como maestra de las Infantas y dama de Doña Juana y Doña Ana de Austria (1569-1573).

Capítulo IV

Reatribuciones de obras a Sofonisba Anguissola P. 33.

Capítulo V

Éxito y olvido de Sofonisba Anguissola P. 41.

Bibliografía P. 43

Anexo fotográfico P. 46



CAPÍTULO I

Introducción: objetivos, motivaciones y metodología

○ **Objetivos**

El principal objetivo del presente trabajo es aportar todo lo referente a la vida y obra de la artista cremonesa Sofonisba Anguissola (ca.1532-1626), haciendo un recorrido por la historiografía que da cuenta de ella, y proporcionar todos aquellos datos que ayuden a conocer y comprender mejor quién fue Sofonisba y cómo alcanzó el éxito, teniendo en cuenta las condiciones sociales que rodeaban a la artista. Además, he tratado los problemas que hay en torno a las atribuciones de las obras de Sofonisba Anguissola que tradicionalmente se habían atribuido a otros artistas. He hecho hincapié sobre todo en su periodo en España, momento álgido de su carrera y he aportado datos sobre su juventud en Italia.

○ **Motivaciones**

Sofonisba Anguissola y el resto de mujeres que se dedicaron a las artes durante el Renacimiento fueron olvidadas por la historiografía durante muchas décadas, ya sea porque sus obras fueron atribuidas a artistas varones, o simplemente por su condición de ser mujeres. Los museos, enciclopedias y pinacotecas de arte ocultaron durante años las obras de estas artistas, que en vida sí obtuvieron reconocimiento, como fue el caso de Sofonisba Anguissola.

Por ello, este trabajo pretende arrojar luz, en la medida de lo posible, sobre la historia de estas mujeres y en especial sobre Sofonisba Anguissola. Se ha procurado hacer comprender la excepcionalidad de estas mujeres artistas y cómo lograron superar todas las trabas y condicionamientos sociales y morales que se les impuso para finalmente poder desarrollar sus dotes y carreras artísticas. El caso de Sofonisba es el más llamativo al haber sido noble, dama de la reina Isabel de Valois y retratista de Felipe II. El acercamiento a esta pintora ha necesitado un recorrido biográfico que abarca los años de su formación en Italia, su estancia en la corte española y el regreso a su patria en sus últimos años de vida, analizando las obras que pintó a lo largo de su longeva vida.



o **Metodología empleada**

El catálogo de la exposición que tuvo lugar en Cremona en 1994, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, ha sido la fuente fundamental para el desarrollo del presente trabajo, tanto documental como fotográfico, así como los numerosos estudios de la doctora Maria Kusche Zettermeyer que ha sido quien más ha investigado sobre la vida y obra de Sofonisba, también se han considerado los estudios de Jorge Sebastián Lozano que han contribuido enormemente a desentrañar el papel de las mujeres en el Renacimiento y, por otro lado, me he apoyado en el reciente estudio de Cecilia Gamberini *Women Artist in Early Modern Italy* (2016), quien ha investigado en profundidad el periodo italiano de Sofonisba, así como sus orígenes.

En cuanto a las fuentes historiográficas me han sido de gran ayuda en lo que a testimonios sobre Sofonisba se refiere, la obra *Le Vite* (1550-1568) de Giorgio Vasari, la obra *Libro dei Sogni* (1564) de Giovanni Paolo Lomazzo, también Francisco Pacheco en *El arte de la pintura* (1649) dedica unas líneas a Sofonisba, y Antonio Palomino en *El parnaso español pintoresco y laureado*, Tomo III (1724) hace referencia a Sofonisba. El cronista Pietro Paolo de Ribera es quien más fuentes documentales ha aportado a este trabajo al dejar constancia de la correspondencia de Sofonisba, y el envío de cuadros a sus amistades, así como los testimonios de diferentes cortesanos que aparecen recogidos en su obra más conocida *Le Glorie immortali de' trionfi, et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque donne illustri antiche, e moderne* publicada en Venecia en 1609. Los archivos documentales de Miguel Ángel Buonarroti dan testimonio de la correspondencia entre Amilcare, padre de Sofonisba y él. Asimismo, he utilizado los inventarios de las colecciones reales de Felipe II para saber qué obras de Sofonisba había en sus palacios.



CAPÍTULO II

Ser mujer y artista

La autora Patricia Mayayo en el libro *Historias de mujeres, historias del arte* hace la siguiente reflexión que será de gran ayuda para la comprensión de este apartado:

“En efecto, la historia de las mujeres artistas no es simplemente [...] la crónica de una lucha heroica contra la exclusión: las mujeres no han creado sus obras desde un afuera de la historia, es decir, desde un espacio situado fuera de la cultura, un espacio de reclusión y de silencio, sino que se han visto abocadas a trabajar dentro de esa misma cultura, pero ocupando una posición distinta a la de los artistas varones”¹.

Plinio el viejo en el libro *Historia Natural*² escribió “La pintura fue invención de una mujer”, esto aparece recogido en uno de sus relatos publicados a partir del siglo I d.C., donde habla de una joven de Corinto, hija de un alfarero que, tratando de plasmar la imagen de su amado, pintó la sombra de su perfil en una pared. Este relato en el siglo XVIII adquirió gran fama y fue representado, con variantes, en multitud de ocasiones. En este mismo tratado Plinio mencionó a varias mujeres de la antigüedad y cómo era su formación artística o qué temas trataron. Plinio nos alerta de su escaso reconocimiento en la cultura occidental, algo que con el tiempo fue acusándose más hasta quedar ocultas por completo en la historiografía y más aún en la historia del arte cuando se convirtió en una disciplina científica a mediados del siglo XIX³. Además, se acuñó el concepto estilístico de “lo femenino”⁴ caracterizado por el intimismo y la dulzura, en contraposición a un estilo masculino más robusto y fuerte. Es una cuestión complicada de resolver ya que, en los casos de hombres artistas no se habla de una “mirada

¹ MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, 2003, p. 52.

² BLASCO, B., “Mujeres artistas en la Edad Moderna” en *Mujeres en las Artes*. Madrid, Ciclo de conferencias del 8 hasta el 25 de marzo de 2017. *Naturalis Historia* es una enciclopedia escrita en latín por Plinio el Viejo, que consta de 37 libros en los que trata diferentes temas como astronomía, agricultura, pintura etc. A la pintura le dedica el libro XXXV.

³ BLASCO, B., *ob. cit.* P. 4.

⁴ SEBASTIÁN LOZANO, J., “Sofonisba Anguissola, una mirada femenina en la corte” en *Maestros en la sombra*, Madrid, 2013, pp. 203-206. En el caso de Sofonisba, no se puede hablar de un carácter femenino, la forma de pintar de Anguissola se ha forjado a base de las influencias que ha recibido de otros artistas como Moro, Coello o Tiziano. Se ha apuntado que la obra de Sofonisba, al ser sobre todo retratos en un primer momento de su familia y posteriormente de la familia real, aunque también cultivó la pintura religiosa y la miniatura, se ha desarrollado en un entorno en el que primaba lo familiar, y que esto pudo despertar algún tipo de sensibilidad especial en su pintura.



masculina” en sus pinturas, tan solo tienen el estilo de su autor. Estas reflexiones atienden a consideraciones de género que en nada ayudan a desentrañar la pintura de estas mujeres. Al hablar sobre mujeres artistas y su papel en la Historia del Arte tenemos que comprender que éstas siempre han existido pero, aun así, su carácter excepcional estaba muy patente en el siglo XVI, tal y como lo recogen muchas fuentes literarias⁵.

Se tratarán diferentes factores que favorecieron la aparición de estas mujeres artistas. Por un lado, eran habituales los matrimonios entre descendientes de una estirpe de artistas⁶, del mismo modo que era común que las esposas e hijas de éstos participasen en el negocio familiar, también en algunos casos era la propia viuda del artista la que se encargaba de dirigir el taller⁷, éste era uno de los modos que tenían las mujeres de acercarse a las artes.

Por otro lado, se incluyó la pintura como materia de aprendizaje en la educación de la nobleza gracias a la publicación del *Cortesano* de Baldassare Castiglione⁸, donde también se considera como una actividad de ocio, pero necesaria para poseer una buena educación, por lo que las mujeres eran instruidas en pintura y dibujo⁹.

Contamos con muchos ejemplos de mujeres que colaboraron en los talleres familiares. En España destacó Isabel Sánchez, hija del famoso pintor de corte de Felipe II, Alonso Sánchez Coello que colaboró con su padre¹⁰. En Italia también encontramos ejemplos como Artemisia Gentileschi, Marieta Robusti, Lavinia Fontana o Sofonisba Anguissola. Así, se sucede una lista de mujeres que en mayor o menor medida colaboraron en los talleres de sus padres o esposos, algunas continuaron su carrera

⁵ VASARI, G., *Le Vite*, el libro de biografías de artistas recoge la vida y obra de Sofonisba Anguissola. También PACHECO, F., en su tratado, *Arte de la pintura*, 1649, dedica unas líneas a Sofonisba en la p. 95, haciendo referencia al retrato que ésta pintó del príncipe Don Carlos, así como a otras mujeres como Lavinia Fontana y Artemisa Gentileschi, y, PALOMINO, A.A., en *El parnaso español pintoresco y laureado*, Tomo III, 1724, p. 250, dedica también unas palabras a Sofonisba.

⁶ Hay que tener en cuenta que en el Renacimiento el término “artista” aún no estaba acuñado como tal, ya que se les consideraba artesanos.

⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, E. A., “Las mujeres pintoras en España”, en *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las terceras jornadas de Investigación Interdisciplinaria*,. Madrid, 1990, pp. 73-102.

⁸ CASTIGLIONE, B. *El Cortesano*, (1528). trad. por. BOSCÁN, J., Madrid, 2008.

⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, E., *ob. cit.*, p. 5.

¹⁰ SERRERA, J.M. en *Catálogo de la Exposición de Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, menciona a Isabel y se hace referencia a sus dotes artísticas como discípula de su padre, pero no se conoce ninguna obra suya. La información que aporta el catálogo fue extraída de la obra de PÉREZ de MOYA, J., *Varia Historia de Santas e Ilustres Mujeres en todo género de virtudes*, Madrid, 1583, p. 332.



alcanzando gran fama y otras, por el contrario, se dedicaron a vivir tal y como marcaba la norma de la época, casándose y dedicando su vida al cuidado del hogar¹¹.

Por otro lado, también hay que tener en cuenta las condiciones en las que se desarrollaba el trabajo de estas mujeres, bajo las estrictas reglas de la sociedad patriarcal del siglo XVI y creando siempre bajo la tutela de un hombre, ya que no podían pertenecer a un gremio y se les relegaba al trabajo de los talleres, sin cobrar por su trabajo y, en ocasiones, se las pagaba con regalos. Estas condiciones económicas afectaban también a la calidad de los materiales que utilizaban que solían ser peores que los de sus compañeros, todo ello unido a su escaso reconocimiento en el mercado del arte, ya que al ser mujeres se las relegó a la práctica de géneros no tan considerados como los bodegones, las escenas de género o el retrato, siempre en pequeño formato¹².

Sin embargo, casi no aparecen en los libros de Historia del Arte, ya no solo porque sus nombres fuesen borrados de la historia, sino porque en muchas ocasiones sus obras han sido atribuidas a hombres, ya fueran maridos, padres, hermanos o al círculo de ayudantes del taller del artista. Gracias al trabajo de los expertos en arte femenino se ha conseguido que muchas pinacotecas hayan cambiado los letreros de sus obras exhibidas. Éste, por ejemplo, será el caso de la mujer que es objeto de este estudio, Sofonisba Anguissola.

Con estos precedentes que una mujer triunfase en el campo de la pintura era todo un éxito, la historia de Sofonisba es un ejemplo de ello. Anguissola a pesar de su éxito tanto en Italia como en España ha sido olvidada durante años por la historia del arte y ha sido tan solo en las últimas décadas cuando su nombre ha vuelto a suscitar interés¹³.

Durante el Renacimiento el artista no era reconocido como tal por su “genius”, sino por su “ingenium” superior, por ello la menor consideración de la mujer como artista no era debido por su falta de “genius” sino por su deficiente “ingenium”¹⁴ o, dicho de otro modo, por su falta de juicio, habilidad y talento. En el imaginario colectivo del siglo XVI

¹¹ PÉREZ SÁNCHEZ, E., A., *ob. cit.* p. 5.

¹² MAYAYO, P., *ob. cit.* p. 4.

¹³ En los años setenta del siglo XX tuvo lugar una proliferación de las investigaciones sobre el arte femenino con el objetivo de dar a conocer a las grandes mujeres artistas del pasado. Se suele hacer referencia en muchas ocasiones al ensayo de NOCHLIN, L., “Why have there been no great women artists?”, en *Art and sexual politics*, Londres, 1971, pp. 229-233

¹⁴ GARRIDO RAMOS, B., “Isabella d’Este y Sofonisba Anguissola: damas del Renacimiento”, *ArteyHum. Revista Digital de Artes y Humanidades*, n. 4 (2014), pp. 172-181.



el hombre poseía el juicio y el ingenio mientras que la mujer era más pasional, lo que impedía que se la considerase una gran artista¹⁵.

Burke en la obra *El Renacimiento Italiano. Cultura y Sociedad en Italia*¹⁶, nos habla de la existencia de un pequeño grupo de mujeres interesadas por la cultura del Humanismo. En el Renacimiento el estudio y aprendizaje artístico requería del traslado del aprendiz a la casa del maestro, lo cual para las mujeres era impensable ya que, dado los prejuicios de la época, se consideraba poco apropiado. A esto hay que sumarle que las mujeres tenían prohibido el estudio de la anatomía del cuerpo humano y, por ende, pintar desnudos, por lo que su aprendizaje era muy inferior al de los hombres a quienes no se les planteaban problemas morales a la hora de estudiar y retratar un cuerpo desnudo¹⁷. Con la publicación de *El Cortesano* de Baldassarre Castiglione, la valoración de la pintura empezó a ser más positiva. Castiglione, en uno de sus capítulos, se dedica a presentar las virtudes de una aristócrata que serían las mismas que las de un hombre: “una refinada educación, habilidades para la pintura y el dibujo, la música, la poesía y el ingenio en la conversación”¹⁸.

Durante la época que nos ocupa veremos cómo se asistió a ese cambio y consolidación de la figura del pintor del rey, artista que trabajó de manera permanente para el monarca. Un buen ejemplo es la corte de Felipe II donde se asistió al desarrollo de grandes proyectos artísticos al reunir a un amplio abanico de artistas. El papel de la mujer en este sentido fue bastante notable actuando de mecenas o clientas regulares, no obstante, ninguna tuvo a su servicio a un pintor que trabajase para ellas de forma permanente, como lo tenía el rey, pero sí encontramos artistas que formaron parte de la Casa de la Reina¹⁹. Este sería el ejemplo de Sánchez Coello artista al que Juana de Portugal encargaba obras con tanta regularidad que en algunos documentos se le llamaba “Alonso Sánchez, pintor de la Serenisima Princesa”²⁰.

No había “mujeres artistas” en la corte y mucho menos mujeres que pudieran pintar para el rey de manera permanente como lo hacía un pintor del rey, por ello el caso

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ BURKE, P., *El Renacimiento Italiano. Cultura y Sociedad en Italia*, Madrid, 2001.

¹⁷ MAYAYO, P., ob. cit. p. 4.

¹⁸ CASTIGLIONE, B., ob. cit. p. 5.

¹⁹ SEBASTIÁN LOZANO, J., *Imágenes femeninas en el arte de Corte español del siglo XVI*, Valencia, 2005.

²⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. ob. cit. p. 5.



de Sofonisba es el que más interés ha suscitado²¹. Que Sofonisba pintase llamaba la atención ya que era algo excepcional el acceso a una formación artística de calidad para las mujeres debido a todas las trabas y todos los condicionamientos de la época, pero hubo casos particulares como los de Sofonisba o Artemisia. Pero a pesar del gran reconocimiento que obtuvo la pintura de Sofonisba entre sus contemporáneos, nunca cobró por sus pinturas y se le pagaba de manera “informal”, es decir, mediante regalos, joyas u otros objetos preciosos²². En las cuentas reales no aparece ningún pago por sus pinturas y tan solo queda constancia de sus pagos como dama de la reina²³.

Entre estas mujeres artistas destaca el caso de Artemisia Gentileschi (1593-1656), hija del famoso pintor Orazio Gentileschi²⁴. Ésta ayudó en el taller de su padre quien la impulsó en la carrera de artista e incluso en ocasiones posó como modelo para él. Para Artemisia algunas circunstancias personales dejaron huella en su arte, el hecho que marcó la vida de Artemisia fue la violación que sufrió por parte de Agostino Tassi²⁵, un amigo y colaborador de su padre a quien Orazio había encargado la enseñanza de Artemisia para que perfeccionase sus dotes en la pintura. Este trágico hecho se ve reflejado en su pintura, concretamente en la obra *Susana y los viejos* (Fig. 1) de 1610 (Pommersfelden, Castillo Weissenstein). El tema de la obra es un tema clásico representado a lo largo de toda la historia del arte, pero tradicionalmente se ha presentado a Susana como una mujer que disfrutaba en el baño siendo observada por lo viejos. Sin embargo, Artemisia nos ofrece una visión diferente al presentarnos a Susana horrorizada y apartándose de la mirada lasciva de los viejos. Otra obra es *Judith y Holofernes* (Fig. 2) de 1613, (Floencia, Galeria Uffizi). La representación de Artemisia desprende una gran crudeza, el ímpetu de la mujer que decapita a Holofernes y la fuerza que hace para sujetarle la otra que aparece como cómplice. El arte de Artemisia se caracterizó por la representación de mujeres fuertes, y por realizar desnudos desafiando así las restricciones de la época²⁶. Ha

²¹ Su redescubrimiento se produce sobre todo a raíz de su inclusión en la exposición *Women Artists: 1550-1950*, en Los Ángeles de 1976 y comisariada por Linda Nochlin y Ann S. Harris. Sin embargo, es durante la década de 1990 cuando más estudios sobre Anguissola se han realizado. La monografía más completa es el catálogo de la exposición de Cremona de 1994.

²² PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., ob. cit. p.5.

²³ GREGORI, M., “Sofonisba Anguissola e le sue Sorelle”, en *Catálogo de la exposición de Cremona*, Roma, 1994.

²⁴ Nacido en Pisa en 1563 y falleció en Londres en 1639. Fue un pintor Caravaggista italiano.

²⁵ Nació en Perugia en 1566 y falleció en Roma en 1644. Fue un artista italiana tardomanierista.

²⁶ BLASCO, B., ob. cit. p. 4.



sido considerada por la crítica feminista como la primera mujer con un trasfondo feminista en su obra.

Por último, otra mujer que sobresalió en su tiempo fue Lavinia Fontana (1552-1614), hija de Próspero Fontana un importante pintor de Bolonia quien, además de ser maestro de su hija, también lo fue de los famosos hermanos Carracci²⁷. La pintura de Lavinia fue muy celebrada por su gran habilidad para pintar retratos, pero Fontana no se conformó tan solo con dedicarse al retrato, género que solo podía tratar por ser mujer, sino que cultivó otros géneros pictóricos que estaban reservados para los hombres como la pintura mitológica y los desnudos. Lavinia fue llamada por el Papa Gregorio XIII en el año 1600 y fue elegida miembro de la Academia de Roma. Podemos relacionar a Lavinia con Sofonisba al comparar sus pinturas, especialmente el *Autorretrato de Lavinia tocando el clavicordio*, (Fig. 3) de 1557 (Roma, Academia de San Lucca) con el *Autorretrato de Sofonisba con espineta*, (Fig. 4) de 1579 (Polonia, Museo Lancut). Las dos mujeres se retrataron tocando un instrumento musical. También Sofonisba se retrató pintando, al igual que lo hizo Lavinia, pero ésta de una manera menos evidente ya que Fontana en el citado autorretrato deja ver, al fondo y frente a la ventana, un caballete haciendo referencia a su labor como artista y reivindicando su trabajo.

Como hemos visto la estela de Sofonisba sirvió de impulso para estas mujeres que tomaron como ejemplo para sí mismas el de la cremonesa Anguissola, quien había gozado de gran reconocimiento en su época para el desarrollo de sus carreras pictóricas.

²⁷ Annibale (1560-1609) y Agostino (1557-1602) Carracci fueron artistas italianos de la escuela boloñesa, a quienes se les enmarca dentro de la tendencia clasicista del Barroco.



CAPÍTULO III

Sofonisba Anguissola

3.1 Juventud e inicios en Cremona

Para introducir la vida y obra de Sofonisba Anguissola, artista nacida en Cremona hacia 1532²⁸ y que falleció el 16 de noviembre de 1626 en Palermo con noventa y seis años, comenzaremos con las citas de dos importantes autores de la época. Por un lado, el apunte que realizó Giovanni Boccaccio (1313-1375) escritor y humanista italiano, en su obra más famosa el *Decamerón* sobre el arte y las mujeres: “el arte es ajeno al espíritu de las mujeres, pues esas cosas sólo pueden realizarse con mucho talento, cualidad casi siempre rara en ellas”²⁹.

Por otro lado, otro apunte contrapuesto a este es el de Giorgio Vasari (1511-1574) uno de los biógrafos italianos más importantes de pintores, escultores y arquitectos del Renacimiento, que dejó escrito:

“Pues si las mujeres son capaces de hacer tan bien a los seres humanos al darles vida, ¿cómo puede maravillarnos que aquellas que lo desean sean capaces de hacerlos igualmente bien pintándolos?”³⁰.

En la iglesia de San Jorge de los Genoveses, ubicada en Palermo lugar donde Sofonisba falleció, encontramos su lápida en la que hay una inscripción de 1632, siete años después de su muerte ya que la fecha coincidía con la celebración del centenario de su nacimiento, en la que se puede leer:

“A su esposa Sofonisba, de la estirpe Anguissola, que por su belleza y sus extraordinarias dotes pertenece a las mujeres famosas del mundo, y que en la representación de la imagen humana fue tan insigne que nadie de su tiempo fue estimado de igual manera”³¹.

De este modo Orazio Lomellino, segundo esposo de Sofonisba, capitán genovés, resumía la figura de su esposa, una de las retratistas más destacadas del Renacimiento.

²⁸ GAMBERINI, C., “Sophonisba Anguissola at the court of Philip II” en *Women Artist in Early Modern Italy*. London, 2016, pp. 29-38

²⁹ MIESLOST, C., “Sofonisba Anguissola. Historia de una artista”, *Revista Atticus*, n. 5 (2015), pp. 47-58.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ SEBASTIÁN LOZANO, J., ob. cit. p. 7.



Anguissola fue una italiana entre las damas francesas y españolas en la Corte de Felipe II, la única mujer artista entre los pintores de dicha corte, dama de compañía de la reina Isabel de Valois, y su maestra de pintura.

Sofonisba Anguissola, era hija de Amilcare Anguissola, perteneciente a una familia noble de Plasencia³², y de Bianca Ponzzone³³, segunda esposa de Amilcare. Era la mayor de siete hermanos, de las que seis eran mujeres y tan solo uno varón. No obstante, en lugar de recluir a sus hijas a la espera de poder casarlas decidió darles una buena formación instruyéndolas en pintura. Así, no solo Sofonisba se dedicó a pintar, sino que también lo hicieron sus cinco hermanas. Su hermana Lucía, discípula de Sofonisba, también murió prematuramente. El temprano fallecimiento de Lucía hace que conozcamos muy pocas obras de ella³⁴. El Museo del Prado posee un retrato de su mano, *Pedro de María, médico de Cremona* de 1557 (Fig. 5), donde se aprecia la gran calidad que poseían las pinturas de Lucía, destacando sobre todo la expresividad del retrato. El cuadro fue enviado por su padre Amilcare a Felipe II, y tenemos constancia de que esta pintura se quedó en Madrid ya que procede de la Colección Real del Palacio del Buen Retiro y se encontraba en el cuarto del Infante don Luis³⁵. Su hermana Elena ingresó en un convento de monjas y las otras dos, Ana María y Europa, continuaron pintando hasta que contrajeron matrimonio y, por último, Minerva se dedicó a las letras.

No están claros los motivos por los que el padre de Sofonisba decidió instruir a sus hijas en el arte de la pintura, puede que lo hiciera gracias a la publicación, en 1528, de *El Cortesano* de Castiglione, ya que aquí se hace referencia a las artes como una de las materias que “el buen cortesano” debe aprender, lo que podría explicar el por qué Amilcare decidió instruir a sus hijas en el arte de la pintura. Sofonisba es la mujer que

³² GAMBERINI, C., ob. cit. p. 10. Los Anguissola pertenecen a una familia ilustre de Plasencia, sus orígenes se relacionaban con las familias importantes de la ciudad. El abuelo de Sofonisba, Annibale, fue capitán del obispado de Cremona. Amilcare nace en 1494 como fruto de una relación clandestina de Annibale con Bianca Crivelli. Amilcare conoció a su esposa, Bianca Pallavicino, con quien se casó en 1510, durante el tiempo que éste estuvo en la corte de Galeazzo Pallavicino, donde le había enviado su padre para “aprender el arte de la guerra”. Bianca era hija de Cristoforo Pallavicino, hermano del marqués Galeazzo Pallavicino. Vemos así, los orígenes nobles y los contactos con las familias importantes de Italia que tenía la familia Anguissola.

³³ GAMBERINI, C., ob. cit. p. 10. Bianca Ponzzone es la segunda esposa de Amilcare con quien éste contrae matrimonio en torno al año 1530.

³⁴ Para conocer más obras de Lucia Anguissola consúltese GREGORI, M., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*. ob. cit. p. 9.

³⁵ <https://Museodelprado.es/coleccion/> Consultado el 14/06/2017.

quizá mejor represente el ideal de aristócrata ilustrada descrito por Castiglione, aprendió latín, música, dibujo y pintura.

3.2 Estudio del diseño con Bernardino Campi (1546-1550)

En 1546, cuando Sofonisba tenía unos catorce años se convierte, junto con Elena, en la alumna de Bernardino Campi (1522-1591)³⁶, un joven pintor manierista, también de Cremona, de la escuela de Lombardía, famoso por sus cuadros religiosos y sus retratos y, además, muy importante en Cremona, ciudad donde realizarán sus primeras obras. Estas niñas no entraron en su taller como aprendices sino más bien como una especie de estudiantes de pago. Aquí aprendieron a preparar el lienzo o una tabla antes de ser pintada, la obtención de los pigmentos etc. Sus obras eran copias de otros artistas y retratos al natural pero, al no estar bien visto que estas jóvenes retratasen a modelos en el taller, se dedicaron al retrato de personas de su entorno más cercano.

La pintura de Campi, como se sabe por su tratado *Parere Sopra la Pittura*³⁷, le confiere una gran importancia al dibujo. Su estilo destacaba por el uso de colores vivos que recuerdan a los usados en la Escuela Veneciana y con su obra definió el estilo de los pintores de Cremona. Además, era seguidor de la pintura de Camillo Boccaccino (1467-1525) con quien también colaboró en alguna obra³⁸ y, a la muerte de este, se convirtió en su sucesor.

Los estudiosos confirman la autoría de Anguissola en la que sería una de sus primeras pinturas religiosas, la *Sagrada Familia* (Fig. 6) que se guarda en la Academia Carrara fechado en 1559³⁹, en la que vemos la influencia de su maestro Campi, de quien aprendió algunos elementos de su pintura como captar los rasgos más importantes del personaje retratado y de la composición, así como la eliminación de la luz fuerte, dibujar al natural y el estudio previo o los bocetos de las obras. El aprendizaje de Sofonisba sirvió no solo para asimilar ciertos elementos de la práctica de la pintura, la técnica o el dibujo,

³⁶ BORA, G., "Sofonisba Anguissola e la sua formazione cremonese: il ruolo del disegno", en *Sofonisba Anguissola e le sue Sorelle*, pp. 79-88.

³⁷ KUSCHE, M., "La gran rival: Sofonisba Anguissola, dama y maestra de la reina", en *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, 2003.

³⁸ Hijo del pintor italiano Boccaccio Boccaccino, Camillo, trabajó en Cremona, donde Campi empezó a colaborar con él. Aparece citado por los tratadistas G. P. Lomazzo y G. Vasari. Su pintura, de estilo manierista, se forjó a base de las influencias que recibe de grandes artistas como Correggio, Giulio Romano o Tiziano.

³⁹ GREGORI, M., ob. cit, p. 8.



sino también para adquirir un pequeño repertorio de modelos. La raíz del estilo de Sofonisba lo encontramos en los frescos de la catedral de Cremona, cuya labor pictórica fue iniciada por Boccaccio Boccaccino, padre de Camillo Boccaccino, y a éste le siguieron diferentes artistas entre los que se encuentra Bernardino Campi quien pintó los frescos del presbiterio.

Como veremos en sus retratos, el dibujo ocupó una parte primordial en la enseñanza de Sofonisba. Encontramos una serie de dibujos conservados en el Museo del Louvre que podrían pertenecer a Sofonisba. Se trata de una serie de seis dibujos de pequeño tamaño, realizados con la técnica de punta de metal⁴⁰, muy utilizada en la Lombardía del siglo XVI, en particular, dentro de la tradición leonardesca.

En ellos aparece representada una figura femenina de cuclillas y asustada (Fig. 7) que recuerda, tal y como apunta Giulio Bora⁴¹, a los modelos de Bernardino Luini (h. 1480-1532)⁴². Un examen más exhaustivo de los detalles como las manos o los pliegues remiten directamente a Sofonisba ya que reafirman su capacidad para captar la realidad mediante las poses de las figuras.

3.3. Formación con Bernardino Gatti “Il Sojaro” (1550-1554)

Campi se trasladó a otra ciudad en 1550, sin embargo, a pesar de que la hermana de Sofonisba en este momento ingresó en el convento, tal y como lo confirma una obra de Sofonisba, *Retrato de su hermana Elena* (Fig. 8) del año 1551, (Southampton, City Art Gallery) en la que la retrata con los hábitos de novicia, Anguissola continuó su formación junto a Bernardino Gatti (1495-1576) conocido como “Il Sojaro”, que en este momento estaba trabajando en la decoración del refectorio de San Pedro del Po, y con quien permaneció durante tres o cuatro años más. Giulio Bora, atendiendo a estudios formales y técnicos, ha afirmado que es muy probable que Gatti, influido por los bocetos que realizó Sofonisba, y que éste seguramente conoció, llevase a cabo las figuras que aparecen en el centro y a la derecha de la composición, las figuras de *La multiplicación de los panes y los peces* (Figs. 9-10), dado que son las únicas que difieren del resto y,

⁴⁰ MONTALBANO, L., “Il disegno a punta metallica. Storia di una tecnica ormai dimenticata”, *Revista OPD Restauro*, n. 8 (1996), pp. 241-254.

⁴¹ GREGORI, M., ob. cit, p. 8.

⁴² Pintor italiano, perteneciente a la escuela de Milán, estudió con el gran maestro Leonardo Da Vinci. Era un artista muy conocido por sus frescos y algunas de sus obras han sido atribuidas a su maestro Leonardo. Sus figuras se caracterizan por ser muy expresivas y patéticas, así como por transmitir sensación de sufrimiento.

además, este tipo de rostros no eran habituales en la forma de pintar de Il Sojaro y no los volveremos a ver en ninguna de las pinturas que realice después⁴³. Por otro lado, Bora después de llevar a cabo un *Estudio de un dibujo de Gatti* (Fig. 11) que se encuentra en los Uffizi, afirma que, es probable que dejase el rostro de la figura de este dibujo sin terminar, esperando a que Sofonisba le llevase más bocetos de retratos.

Para comprender la relación de Sofonisba con las pinturas que realizó Gatti en San Pedro del Po, se han comparado los rostros de dichos personajes (Fig. 10) con la serie de estudios del Louvre (Fig. 7). A través de este estudio se han encontrado las mismas soluciones tipológicas y figurativas, las miradas y los gestos, que son propios de la corriente leonardesca de la que Sofonisba era seguidora por influencia de su anterior maestro Bernardino Campi. Con *Il Sojaro*, Sofonisba adquirió una gran técnica pictórica basada en crear superficies mate.

A las influencias artísticas que Sofonisba adquirió con sus maestros Campi y Gatti, cabe mencionar la relación que ésta tuvo con Miguel Ángel⁴⁴, lo cual vemos gracias a las cartas que envía su padre Amilcare al gran maestro⁴⁵. Así, Amilcare Anguissola, convencido del gran talento de su hija, envió a Miguel Ángel un dibujo de Sofonisba en el que representaba a una *Niña enseñando a leer a una vieja* (Fig. 12). Tras ello, el gran maestro pidió que se le mandase otro dibujo, más complejo, con un niño llorando, así, Sofonisba pintó un *Niño mordido por un cangrejo* (Fig. 13) (Galleria Uffizi, Florencia). Se cree que el niño puede ser un retrato de su hermano Asdrúbal. Esta obra tuvo que impactar a Miguel Ángel, quien quedó impresionado por el talento de la joven, ya que después éste le dio algunos consejos sobre el arte de la pintura. Buonarroti guardó este dibujo de Sofonisba que más tarde regalaría al noble Tommaso Cavalieri quien sabemos, por una carta de 1562, regaló a Cosimo de Medici⁴⁶.

En los archivos del propio Miguel Ángel se conservan varias cartas de agradecimiento del padre de Sofonisba como la de 1557 dirigida a Miguel Ángel:

⁴³ GREGORI, M., ob. cit, p. 8.

⁴⁴ TOLNAY, C., "Sofonisba Anguissola and her relations with Michelangelo", *Journal of the Walters Art Gallery*, Vol. 4 (1941), pp. 114-119.

⁴⁵ Miguel Ángel en aquel momento contaba con ochenta años de edad y había abandonado prácticamente la pintura ya que estaba volcado en la arquitectura, finalizando el Palacio Farnese y la Basílica de San Pedro del Vaticano. Wallace, W. E., *Miguel Ángel: obra completa: escultura, pintura, arquitectura*, Barcelona, 2010.

⁴⁶ KUSCHE, M., ob. cit., p. 12.

⁴⁶ CASO, A., *Las Olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. Barcelona, 2005.



“Vuestra alma bondadosa, excelentísima y virtuosa me ha dejado de vos el recuerdo que merece un caballero tan extraordinario. Y lo que me convierte, a mí y a toda mi familia, en vuestro más humilde servidor, es haber comprendido el afecto honesto y sincero que sentía hacia Sofonisba, mi hija, a la que habéis iniciado en el tan honrado arte de la pintura [...] Os pido pues, ya que en el pasado habéis sido tan generoso, con vuestra encantadora cortesía de dirigiros a mi hija y animarla, que os dignéis compartir con ella vuestro divino pensamiento”⁴⁷.

El haber aprendido con Miguel Ángel fue sin duda una de las mejores cartas de presentación de Sofonisba y su fama empezó a despegar. Giorgio Vasari, conocido por su famosísima obra *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, quien dedicó unas palabras a Sofonisba en la segunda edición de sus *Vidas*:

“Pero Sofonisba la cremonesa, hija del señor Amilcaro Angusciola, se ha esforzado más que ninguna otra mujer de nuestros tiempos, con más estudio y con mayor gracia, en las cosas del dibujo, pues ha logrado no sólo dibujar, colorear y retratar del natural y copiar excelentemente cosas de otros, sino que por sí sola ha hecho obras de pintura únicas y bellísimas; por lo que ha merecido que Felipe, rey de España, habiendo escuchado de boca del señor duque de Alba sus virtudes y méritos, haya mandado a buscarla para conducirla muy honorablemente a España, donde la mantiene al lado de la reina, con gran liberalidad y para asombro de toda aquella corte, que admite como algo maravilloso la excelencia de Sofonisba”⁴⁸.

Aquí se menciona el futuro viaje de Sofonisba a la corte de Felipe II. De estos primeros años destacan los retratos de sus familiares como *El juego del ajedrez* 1555 (Fig. 14) donde representó a sus hermanas Lucía, Minerva y Europa y el *Retrato de Amílcar, Minerva y Asdrúbal Anguissola* de 1555 (Fig. 15). De estos mismos años datan algunos autorretratos como *Autorretrato pintando* (Fig. 16) de 1555 (Lancut, Museo Zamek) y *Autorretrato con Espineta* (Fig. 4) de 1555 (Althorp, Colección Spencer).

El padre de Anguissola, preocupado por dejar una buena dote para sus hijas y así concertar un buen matrimonio, decidió ayudar a fomentar la carrera artística de su hija. De este modo, en el año 1556, empezó a contactar con varias cortes; primero se dirigió a la de Ferrara y a la de Urbino, utilizando un autorretrato de Sofonisba y presentándola,

⁴⁸ VASARI, G., *Le Vite*, <http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html> consultado el 10/05/2017.

de este modo, como mujer y como artista. Más tarde se trasladaron a Parma, donde Sofonisba es posible que conociera al miniaturista Giulio Clovio (1498-1578) de quien realizó, en 1556, el *Retrato de Giulio Clovio* (Fig. 17)⁴⁹ (Mentana, Colección Federico Zeri) y del que posiblemente recibió alguna lección sobre miniatura. Un ejemplo de lo aprendido a través de Clovio nos lo da un *Autorretrato en miniatura* (Fig. 18) fechado en torno a 1555 (Boston, Museo de Bellas Artes), en el que aparece ella sosteniendo un medallón rodeado por unas letras doradas en las que se puede leer “Cremona” y “Sofonisba Anguissola”. Otras obras de este periodo, que posiblemente estén influidas por las enseñanzas de Clovio, son sus primeros retratos de representación, como *Retrato de dama o de su madre* (Fig. 19) (Staantiche Museum, Berlín) que data de 1557 y el de *El Marqués de Soncino niño*⁵⁰ (Fig. 20) (Walters Arts Gallery, Baltimore). En el retrato de su madre es clara la influencia de grandes artistas como Tiziano, del que pudo conocer obras cuando estuvo en Mantua, también se aprecia esta influencia en el retrato del Marqués⁵¹.

De sus primeros años destacan pinturas como *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola* (Fig. 21) (Siena, Pinacoteca Nacional), lienzo en que sorprende la complejidad del retrato debido a que pertenece a una época muy temprana de la formación de Sofonisba. El cuadro muestra a su maestro pintándola y aprovechó de este modo, para autorretratarse.

3.4 Preludio del viaje a España. Estancia en Milán (1558-1559)

En el año 1558 Sofonisba se hallaba en Milán, y es aquí donde encontró el español Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba que, en el año 1555, el rey Felipe II había nombrado duque de Milán y un año después virrey de Nápoles, un hombre de la total confianza del rey. Vasari relata que Sofonisba en Milán pintó un retrato del Duque de Alba, hoy desaparecido, y quedó maravillado por las dotes artísticas de ésta, de modo que es el propio Duque de Alba, conecedor ya de la afición de la futura reina de España por el dibujo, quien insta a Felipe II a llamar a Sofonisba como dama de compañía de su

⁴⁹ Según señala LEEMANS, A., “Tra storia e legenda Indagini sul network artistico tra Sofonisba Anguissola, Giulio Clovio e Levinia Teerlinc”, *INTRECCI d’arte*, n. 3 (2014), p. 45. En el inventario de Giulio Clovio se describe el retrato de este modo: “L’impronto de Don Giulio (...) di mano della Soffonisba” lo que indica que pudieron conocerse cuando Sofonisba estaba en Parma.

⁵⁰ ArtWalters.org/portrait-of-marquess-massimilano-stampa/. El niño es Massimiliano Stampa, III Marqués de Socino, según indica una notación en la parte posterior del lienzo. Puede que la familia lo encargase para conmemorar la herencia del niño, en 1557, tras la muerte de su padre.

⁵¹ KUSCHE, M., ob. cit. p. 12



esposa Isabel de Valois⁵². Sofonisba era la candidata perfecta ya que tanto por sus orígenes nobles, como por su educación y su talento se perfilaba como la más adecuada para ser la dama de compañía de la nueva reina.

El Duque de Alba pidió ayuda al Duque de Sessa, gobernador de Milán, que se encargó de llevar a cabo todos los trámites del traslado de Sofonisba a España. Sessa envió a Cremona como su mensajero al Conde Brocardo Pérsico, Marqués de Cassano, que era Comisario General del Ejército español y miembro del Consejo Secreto del Ducado de Milán, además de un gran terrateniente de Cremona y pariente cercano de los Anguissola⁵³. El Duque de Sessa le había encargado a su mensajero que acompañase a la familia de la joven a Milán y establecer así las condiciones con el padre de Anguissola quien accedió a que su hija se convirtiese en la dama de compañía de Isabel de Valois. Tenemos noticia de una carta que Amilcar escribió al Rey el día 6 de septiembre, en la que da su consentimiento⁵⁴.

La familia de Sofonisba estuvo en Milán hasta la salida de ésta en noviembre de 1559, y se alojó en la casa de los Duques de Sessa. En agradecimiento Sofonisba realizó un retrato al Duque de Sessa, hoy perdido, solo tenemos noticia de él gracias a algunos documentos que lo indican⁵⁵. Sin embargo, sabemos de la existencia de algunas obras que se pueden relacionar con esta estancia como el *Retrato de un niño con ama* (Fig. 22) de 1559 (Hermitage, San Petersburgo), se cree que este niño puede ser uno de los hijos de los Duques o un nieto.

La pintura de Sofonisba desprende un aire espontáneo en el que los retratados dejan de lado la pose y toman actitudes más informales. Por otro lado, lo más llamativo de la obra de Sofonisba es que nos deja pequeños detalles que nos revelan estados de ánimo, el carácter del personaje que se está retratando e incluso una sonrisa esbozada o una mirada intensa, en definitiva, todo aquello que ayude al espectador a dar cuenta de cómo es el personaje que está contemplando. Sofonisba realizó numerosos autorretratos, género que no abandonará en toda su carrera, a través de los cuales exploró su rostro, sus actitudes, y mostrándonos el paso del tiempo sobre sí misma. Sus cuadros la retraen a

⁵² Isabel de Valois, Isabel de Francia o Isabel de la Paz, nacida en Fontainebleau en 1546, falleció en Madrid en 1568, fue la tercera esposa del rey Felipe II y reina consorte de España.

⁵³ KUSCHE, M., ob. cit. p.12.

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ *Ibidem*



partir de la temprana edad de catorce o quince años, momento en el que se retrata con la cara redonda, los ojos claros, el pelo peinado con trenzas y recogido. Otros retratos la representan como una mujer mayor de noventa años de edad, vestida de negro y con el pelo cubierto por un velo transparente (Fig. 46). En relación a su técnica, es característico el tratamiento de la luz y el color de algunas pinceladas haciendo resaltar los rostros, las manos, y los detalles respecto al fondo oscuro en el que se enmarcan.

Finalmente, Sofonisba salió desde Génova y su primer destino debería ser Barcelona, donde debió seguir el viaje hasta Guadalajara, lugar en el que se tenía previsto que se reuniese con la corte para la boda de Felipe II e Isabel de Valois.

3.5 Al servicio de Felipe II e Isabel de Valois

3.5.1 Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II: el valor de las imágenes.

Para comprender la pintura de Sofonisba en la corte española y los cambios que ésta introduce en los retratos de representación del periodo español respecto de los primeros que realiza en Italia, es importante conocer qué tipo de retrato se estilaba en la Corte de Felipe II y su importancia. Desde tiempos muy remotos la utilización de la imagen ha sido una herramienta fundamental del hombre para mostrar su poder. Los monarcas, conscientes de esta simbólica asociación al poder que tenían las imágenes las utilizaron para mostrarse ante sus súbditos como personas poderosas y suscitar admiración y respeto. De este modo, para proyectar esta imagen de poder, los retratistas de corte hicieron énfasis en los elementos más representativos como la indumentaria, los adornos y las actitudes que quedaban reflejadas en las diferentes representaciones. La iconografía del retrato es la que quizá más reforzaba y manifestaba la gloria del soberano. De este modo, el rey se presentaba rodeado de su familia haciendo gran hincapié en sus hijos quienes también jugaban un papel fundamental en estos retratos ya que se les presentaba como continuadores de la monarquía⁵⁶.

El retrato cobró importancia cuando los artistas vieron que era la mejor manera de acercarse a los ambientes cortesanos y conseguir el deseado reconocimiento de su labor como sucedió con Tiziano o Leone Leoni. La corte española de Felipe II fue donde se cultivó dicho género con mayor intensidad y originalidad. Este gusto por el retrato

⁵⁶ ALBADALEJO MARTÍNEZ, M., "Imagen y poder en la Corte de Felipe II: apariencia y representación de la infanta de España", *Revista Internacional de Artes y Humanidades*, Vol. 2, n. 1 (2013), pp. 13-16.



llevó a la creación de espacios determinados como las galerías de retratos. El ambiente arquitectónico se adornaba a partir de imágenes de un mismo formato y tamaño aludiendo a un sentido dinástico con el que se legitimaba el poder político. Sabemos que María de Hungría⁵⁷ había acumulado en su palacio de Binche un gran número de retratos y los había dispuesto en una galería. En España Felipe II agrupó sus colecciones retratísticas en el Real Alcázar de Madrid, pero fue sobre todo en El Pardo⁵⁸ donde se planteó más claramente el sentido dinástico del género con las obras de Antonio Moro y Tiziano en las que aparecían los miembros más importantes de su familia, empezando por su padre el emperador Carlos V y él mismo.

Es importante señalar que la mayoría de los retratos que se colgaron en las salas de los palacios de Felipe II, el Pardo y el Real Alcázar de Madrid, habían sido pintados por hombres. En estas residencias abundaban los retratos de Tiziano, Moro y Sánchez Coello, tan solo encontramos uno pintado por una mujer, Sofonisba Anguissola, es el *Retrato de Isabel de Valois* del año 1561. A pesar de que el retrato que se colgó en el Pardo era una copia de Sánchez Coello según un original de Sofonisba, hoy el único que tenemos que nos ayuda a hacernos una idea de cómo era es la copia de Rubens (Fig. 23) pero es importante remarcar este hecho ya que nos ayuda a comprender la importancia de esta artista en la Corte y cómo se reconoció su gran habilidad para la pintura.

Los retratos de los diferentes artistas que trabajaron para la corte de Felipe II, nos remiten a esa imagen del monarca y del entorno cortesano en el que se planteó la idea de la majestad, de un cortesano cauto, prudente y alejado del espectador, en una imagen regia y de poder. Esta representación del poder político será una de las funciones

⁵⁷ Fue la tercera hija, y quinta descendiente de Juana de Castilla y de Felipe el Hermoso, archiduque de Austria y duque de Borgoña. Reina Consorte de Hungría, desde 1521 hasta 1526, Infanta de España y archiduquesa de Austria, por su matrimonio con el rey Luis II de Hungría.

⁵⁸ Para obtener más información sobre las galerías de retratos de Felipe II consúltense la siguiente bibliografía: KUSCHE, M., "La antigua galería de retratos del pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros", *Archivo Español de Arte*, Vol 64, nº 253 (1991), pp. 2-28; KUSCHE, M., "La antigua galería de retratos del pardo: su reconstrucción pictórica" en *Archivo español de arte*. Vol. 64, nº 255 (1991), pp. 261-275; KUSCHE, M., "La antigua galería de retratos del pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador", *Archivo español de arte*, Vol. 65, nº 257 (1992), pp. 1-36; CHECA CREMANDES, F., *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, 1994; PINCHART, A., "Inventario de María de Hungría", *Tableaux et sculptures de Charles V (1556)*. *Revue Universelle des Arts*, n. 3, (1856), pp. 225-239. Archivo General de Simancas., Contaduría Mayor, la Epoca. leg. 1093; GACHARD, L. P. "Inventario de Carlos V." en *Retiro y muerte de Carlos V*. Tomo II, Bruselas, 1855. pp. 90-93. A.G.S., Contaduría Mayor, la Epoca, leg. 1145 ; SÁNCHEZ CATÓN, J., "Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II", *Archivo documental español*, Tomo X, vol. 1 (1956).



principales que tenían las obras de arte en las cortes renacentistas y sobre todo en la de Felipe II. Por estas razones fueron encargados diferentes series de efigies a pintores de corte como el lienzo realizado por Alonso Sánchez Coello, *Felipe II y Ana de Austria* (Figs. 24, 25) (Pollock House). En este retrato el rey aparece ataviado con una rica armadura en la que destaca el fuerte contenido político que se acentúa al portar espada y bastón de mando y la reina vestida lujosamente. Estas pinturas difieren de la pareja de retratos que realizó Sofonisba Anguissola, *Retrato de Felipe II* (Fig. 26) y *Retrato de Ana de Austria* (Fig. 27), los dos en el Museo del Prado y ambos fechados en 1575, en los que ese fuerte sentimiento político ha desaparecido para ser sustituido por uno más solemne y distanciado dado el hieratismo de las dos figuras, casi inmóviles, y sin prácticamente ningún adorno, en definitiva, menos aparatoso, característica que se irá acentuando con el tiempo⁵⁹.

El *Retrato de Felipe II* de Tiziano (Fig. 28) realizado entre 1550 y 1551 (Museo del Prado) es distinto a los que llevan a cabo los artistas antes mencionados. Tiziano acentúa sobre todo la gloria política del soberano al presentarlo con un gran sentido colorista que nos transmite la majestuosidad real presentándonos a un Felipe II triunfante ataviado con rica armadura y cogiendo su espada con el brazo derecho. En cambio, en los retratos de Moro, Coello o Anguissola lo que les caracteriza es la transmisión de la imagen de un monarca más retraído, solemne y distanciado. Esto podría explicarse porque, al final de su reinado, el rey llevó una vida retirada en el Escorial dados los problemas políticos y personales⁶⁰.

El término “retrato” en aquella época aglutinaba un sinfín de acepciones tal y como muestran las colecciones de Felipe II, en las que se nombran como retratos las representaciones, por ejemplo, de animales o las representaciones de santos.

⁵⁹CHECA CREMADES, F., *Un príncipe del Renacimiento. El valor de las Imágenes en la corte de Felipe II*. Madrid, 1998.

⁶⁰*Ibidem*. Felipe II había incrementado su presencia en el Atlántico lo que aumentó la tensión con Inglaterra que tenía como precedentes, por un lado, el hecho de que los ingleses hubieran ofrecido su apoyo a los protestantes de los Países Bajos, y que España hubiera dado su apoyo a los católicos ingleses y, por otro, las agresiones de los corsarios ingleses a las colonias del Imperio español. Finalmente, todo esto llevó al rey Felipe II a planear una expedición de castigo contra los ingleses y envió a la Armada Invencible, que fue derrotada, iniciándose así la decadencia del Imperio español en Europa. Esto coincide con la vejez y enfermedad del monarca que decide trasladarse al Escorial y se presentará cada vez como un rey más retraído y distanciado.



Por otro lado, encontramos los “retratos a lo divino”, que son las representaciones de personajes contemporáneos en pinturas de carácter religioso que pretendían, por una parte, reafirmar la legitimidad divina de la monarquía y, por otro lado, con un carácter devocional. No obstante, la tipología que más interesó a Felipe II fue la alegórica, un ejemplo del gusto del monarca por este tipo de pintura nos lo da la obra *Alegoría del nacimiento del Infante Don Fernando* (Fig. 29) de 1575 (Madrid, Museo del Prado), obra de Michele Parrasio. Es una obra muy teatral en la que aparecen las virtudes teologales y morales asistiendo al parto de la reina Doña Ana. El simbolismo y la alegoría en los retratos y pinturas que encarga Felipe II es habitual, incluso cuando dicho simbolismo no está tan acusado como en la obra anteriormente citada. En el libro *Visión y Símbolos en la pintura española del siglo de Oro* de Julián Gallego⁶¹, se pone de relieve esta cuestión. El autor señala columnas, cortinas, balaustradas y sillones que aparecen dotados de un valor simbólico, tal sería el caso de la obra de Sofonisba Anguissola, *Retrato de Felipe II* (Fig. 26) que realiza en 1575 (Museo del Prado) y donde se representa al rey cogiendo el rosario que le cuelga del cuello. Para Julián Gallego, esto no solo simbolizaría su devoción, sino que también pretendía mostrarle como el vencedor de los herejes en su incansable lucha contra éstos⁶².

Los esquemas de representación que utilizaron los pintores de la Corte de Felipe II responden al modelo que el escritor Julián Gallego define como “retrato de La Casa de Austria”. Lo que caracteriza a estos retratos es que aparecen figuras de pie, de cuerpo entero, o de tres cuartos; al fondo se abren ventanas o columnas y en ocasiones ambas, aunque también es habitual la colocación de un cortinaje rojo al fondo que enmarca al retratado enfatizando aún más la idea de majestad. También al lado del retratado se suelen colocar bufetes, sillas o perros, símbolo de fidelidad. Asimismo, existen diferencias entre los retratos masculinos y los femeninos. En los primeros, los retratados suelen llevar un bastón, una espada o una vara de mando, mientras que las mujeres portan un libro de oras, un pañuelo, un abanico etc. A esto se le suma también el gusto de Felipe II por las representaciones veraces y reales, aunque siempre dentro de la idea instaurada en la época del siglo XVI en la que se ha de representar la realidad, pero mejorándola como ocurre cuando Sofonisba Anguissola realiza el *Retrato de Don Carlos* (Fig. 30) en 1566-1567,

⁶¹ GALLEGO, J., *Visión y Símbolos en la pintura española del siglo de Oro.*, Madrid, 1897.

⁶² SERRERA, J. M., “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, 1990.



en el que le retrata ocultando sus defectos físicos, hecho que hizo que Don Carlos encargase diecinueve copias de este retrato.

Resulta complicado discernir si los retratos hasta ahora citados de Felipe II y su familia son de carácter privado o público. Maria Kusche define el *Retrato de Felipe II* (Fig. 26) como “retrato entre cortesano y privado”⁶³, lo que ocurre es que es difícil citar un ejemplo en el que lo privado predomine sobre lo público dado que, por ejemplo, hasta en los retratos de temática alegórica el tema dinástico se superpone al familiar ya que se trataba de fijar la memoria sobre determinados personajes y hechos históricos.

Maria Kusche afirma que, con la llegada de Sánchez Coello, Sofonisba Anguissola, Rolam de Mois y Jorge de la Rúa, se consolidó una escuela española de retratos. Ésta tiene su origen en el retrato de cuerpo entero y tres cuartos que comenzó con las pinturas en miniatura de los emperadores y que finalmente se impuso como modelo habitual en las representaciones del caballero cristiano y su dama⁶⁴. Estos retratos solían representar a los caballeros de cuerpo entero con la clásica postura el “contrapposto”, apoyándose en una pierna y dejando la otra relajada, con los brazos en diagonal, empuñando un bastón de mando o un arma. Esto respondería al modelo “Retrato de la casa de Austria”, o retrato de representación.

3.5.2 Retratos al servicio de la reina, Isabel de Valois (1559-1568).

En noviembre de 1559, Sofonisba, acompañada de un pequeño séquito, parte desde Génova con destino a Guadalajara, donde en enero del año 1560 se celebraría en el Palacio del Duque del Infantado la boda de Isabel con Felipe, que por poderes ya había tenido lugar en París (22 de junio de 1559). El 30 de septiembre de 1561 la corte se trasladó a Madrid, donde Sofonisba permanecerá hasta el verano de 1573. Cobraría una pensión de cien ducados anuales, así como ochocientas libras imperiales para su padre. Anguissola se convirtió en una de las dieciséis damas de la Corte de la reina. Sofonisba fue un caso muy particular ya que no era ni española, ni francesa como el resto de las damas y además era pintora de retratos.

No pasó mucho tiempo desde la entrada en la corte de Sofonisba como dama de la reina hasta que ésta empezó a impartirle clases de pintura, así se narra en el libro de

⁶³ KUSCHE, M., ob. cit., p.12.

⁶⁴ MARTÍNEZ MILLÁN, J., *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid, 1998

Jorge Sebastián Lozano⁶⁵, en el que relata que el embajador francés, Sébastien de L'Àubespine, obispo de Limoges, en su visita a Toledo en 1560, da cuenta del trabajo de Sofonisba como maestra de pintura de Isabel de Valois. L'Àubespine narra que encontró a la Reina y a su maestra dibujando, además añadió que la Reina pidió que le sean enviados unos lápices desde París⁶⁶. De este modo, L'Àubespine cumplía con el cometido que le había sido encargado por Catalina de Medici de informarla sobre la vida de su hija en la corte de su nuevo esposo.

Sofonisba comenzaría a desempeñar esas labores de pintura a raíz de la admiración de la reina. De hecho, hay documentos que nos señalan el tempranísimo comienzo de Anguissola como pintora. Según cita Sebastián Lozano⁶⁷, en el diario de Madame de Clermont, aparece registrado que, entre finales de abril y los principios de mayo de 1560, “la reina visitó por dos veces los aposentos de sus damas para hacer acabar su pintura y ver su pintura”⁶⁸. Esto señalaría sin duda a Sofonisba, y al ser una fecha tan temprana se cree que se haría referencia al primer *Retrato de la reina* (Fig. 23) llevado a cabo en 1561, hoy perdido.

Vasari narra que, gracias a una carta de Sofonisba que data del 16 de septiembre de ese mismo año a Pío IV y su respuesta a la pintora, un ejemplar de este retrato, por indicación del Nuncio, fue enviado al Papa⁶⁹. Este hecho le hace pensar a Vasari que el retrato fue pintado para Pío IV. Sin embargo, parece más probable que el Nuncio, cuando vio este retrato de la reina, le hablase al Papa de él y éste, Pío IV, encargase otro. Sea como fuere, el hecho de que aparezca dicho retrato en el inventario real nos hace ver que la artista, antes o después, también hizo un ejemplar para los reyes: un retrato de cuerpo entero estaba, tras la muerte de Felipe II, entre los retratos de la familia real en la primera sala de la Casa del Tesoro⁷⁰.

Hoy solo existe un ejemplar de este retrato de *Isabel de Valois* (Fig. 23). Nos referimos a una copia de Rubens y su taller en la que se representa a Isabel de Valois de cuerpo entero con cortina roja y paisaje (Toledo, colección particular) que nos ayuda a

⁶⁵ SEBASTIÁN LOZANO. J, ob. cit. p.7.

⁶⁶ *Ibidem*

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ KUSCHE, M., ob. cit. P. 12.

⁷⁰ *Ibidem*.

hacernos una idea de cómo era el original. Según Maria Kusche⁷¹, una de las innovaciones que introdujo Sofonisba en los retratos fue la introducción de paisajes, por influencia seguramente de Tiziano, del que es seguro que conoció retratos en la corte de Felipe II. Tenemos noticia de una copia que se encuentra en la Colección Martínez de Irujo en Benalmádena en la que aparece con la cortina y sin paisaje⁷². Esta obra destaca por representar el modelo de retrato que se estilaba en la Corte “retrato de la casa de Austria”.

Vemos, también, una versión de medio cuerpo en el Museo del Prado, *Isabel de Valois*, (Fig. 31) 1561, que probablemente sea copia de Pantoja de la Cruz para la nueva Galería de Retratos de El Pardo, que se basa en una versión de Sofonisba que fue enviada al pintor en 1604 desde Valladolid cuando dicha galería se quemó⁷³. El único original que tenemos del retrato de cuerpo entero de la Reina se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena hecho durante la época genovesa de Sofonisba, además está firmado (Fig. 40).

La reina recibió clases de pintura de la joven italiana⁷⁴. Así, Isabel de Valois entusiasmada con lo que ha aprendido de la mano de Sofonisba envió su autorretrato a su primo, el Cardenal de Lorena⁷⁵.

Se ha mencionado que Sofonisba retrató a la reina en una versión de tres cuartos, de éste tenemos una versión como la que se conserva en el Museo del Prado de Pantoja de la Cruz (Fig. 31) y que sustituiría al de Sánchez Coello, quemado en el incendio de la Galería. En las cuentas de la cámara de Isabel de Valois consta otra copia de este retrato. Doña Juana, hermana del rey, también quiso tener una copia que llevó a cabo Coello. Del mismo modo, también fue enviado un ejemplar a Catalina de Medici como indica la carta que le fue enviada por Madame de Vieux, camarera mayor de la reina Isabel, el 30 de septiembre de 1561⁷⁶.

Según relata la propia Sofonisba en una carta que le envía a su antiguo maestro Bernardino Campi, el retrato que le fue enviado al Papa fue seguido de otro *Retrato de*

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ CASO, A. ob. cit., p. 14.

⁷⁵ KUSCHE, M., ob. cit. p. 12.

⁷⁶ *Ibidem*



la *princesa Juana de Austria* (Fig. 32) éste también tuvo mucho éxito⁷⁷. En el inventario del Conde Brocardo⁷⁸, encontramos otro retrato. Es posible que Sofonisba hiciera un retrato para la corte y otro para el Conde. En el Museo Gardner Isabella Steward de Boston, encontramos un retrato de cuerpo entero que parece ser uno de los ejemplares que Sofonisba realizó en Italia, y que ha sido atribuido a artistas como Tiziano o Sánchez Coello. La composición de la figura, muy parecida a la que hace de la reina Isabel de Valois en 1561, apunta a que la obra es de Sofonisba, además fijándonos en la técnica no cabe duda que el retrato es suyo, por ejemplo, la manera de pintar el cielo, el detallismo del cabello, y la forma de iluminar el rostro de Juana, muy similar al que vemos en el retrato de la reina. También se ven influencia de Moro en la postura de Juana que recuerda al que éste hace de la Infanta en 1559. Por otro lado, los dibujos que Sofonisba hace de joven del *Niño con el cangrejo* (Fig.10) en el que también aparece una niña, ha podido servir de modelo para la que aquí vemos.

Hacia el año 1561 Sofonisba retrató a *Alejandro Farnesio*⁷⁹ (Fig. 33) que ya había sido retratado por Moro en 1560. El retrato se basa en gran medida en el que Antonio Moro realizó en 1557 (Fig. 34). Sin embargo, en este Sofonisba deja de lado el tono melancólico de Moro y transformó el personaje en un príncipe apuesto y despierto mirando al espectador de un modo penetrante. En los retratos de Sofonisba siempre vamos a encontrar algo constatare y será la transformación de los personajes hacia lo estético y bello.

Durante este año, según Maria Kusche, Sofonisba realizó el *Retrato del enano con la mona* (Fig. 35) (Gemäldegalerie, Kassel), una obra que destaca por ser cargada de movimiento y que desprende gran realismo. Para Kusche esta obra es inconfundiblemente de Sofonisba Anguissola ya que se puede relacionar con los retratos que ésta hace de *Juana de Austria* y *Alejandro Farnesio* (Figs. 32, 33)⁸⁰. Por otra parte, la forma de pintar las piernas del niño también nos recuerda al retrato que hace de Asdrúbal y su padre (Fig. 16), así como la manera de girar el cuerpo. La expresión del rostro se identifica perfectamente con el modo de retratar de Sofonisba al presentar una expresión muy

⁷⁷ SEBASTIÁN LOZANO, J., ob. cit., p. 7.

⁷⁸ Fue el encargado de acompañar a Sofonisba a España, además, pertenecía a una familia ilustre de Cremona. Felipe II le concedió varios honores entre los que destacan: miembro del Consejo Secreto del Ducado de Milán, Comisario General del Ejército Católico, y Marqués de Cassano.

⁷⁹ Nació en Roma en 1545 y falleció en Arrás en 1592, Hijo de Octavio Farnesio y Margarita de Parma, hija ilegítima de Carlos I, y sobrino de Felipe II.

⁸⁰ KUSCHE, M., ob. cit. p 12.

sentida con el ceño fruncido. La artista siempre se esforzará por mostrar las expresiones y emociones más reales de sus retratados.

En 1565, Sofonisba realizó un *Segundo retrato de Isabel de Valois* (Fig. 36) (Madrid, Museo del Prado). En este año, Sofonisba acompañó a la reina a Bayona, lugar donde se celebró la llamada conferencia de Bayona en la que Felipe II intentó convencer a Catalina de Medici para actuar frente a los Hugonotes y cumplir las normas del Concilio de Trento⁸¹. De este modo, este segundo retrato de la reina posiblemente se pintó para entregárselo a la madre de Isabel de Valois, Catalina de Medici. Aquí vemos cambios en la representación de la reina respecto al que Sofonisba hace en 1561 (Fig. 23). En el retrato del Prado la representa con porte regio, subrayando la majestuosidad de la figura con un traje muy amplio, una mano recogiendo la manga del brazo izquierdo y la otra un poco levantada. Se observa que la reina tiene una miniatura en la mano, en la que aparece retratado Felipe II, que es la que nos confirma que Isabel iba a Bayona en nombre de su marido. Este detalle de la miniatura se vio anteriormente cuando retrató a Giulio Clovio (Fig. 18) en 1556 con la miniatura de su alumna Lavinia Terklins.

Este mismo año Sofonisba realizó un *Retrato de Felipe II* (Figs. 26, 37) 1565-1573 (Madrid, Museo del Prado) y, según apunta Kusche, debió de realizarlo poco después de volver de Bayona ya que, en 1561, su maestro Bernardino Campi en una carta le pide que le envíe un retrato del monarca⁸², pero Sofonisba le contestó que aún no se le había presentado la posibilidad porque en ese momento se encontraba pintando el *Retrato de Doña Juana de Austria* (Fig. 32). La radiografía del cuadro muestra arrepentimientos⁸³, la primera versión del retrato (Fig. 37) de 1565 le representa de forma más elegante e íntima al colocarle la mano en el pecho, con el Toisón y sin capa. El retrato que se contempla en el Museo del Prado es de medio cuerpo, con las dos manos a la vista. El rostro del rey es diferente a las representaciones de otros artistas como Tiziano, Antonio Moro o Jorge de la Rúa que le representan con el rostro más alargado y con armadura. Aquí lo que Sofonisba nos muestra es un rey con el rostro más redondo, expresión de un retrato más íntimo y privado. María Kusche apunta que quizá Sofonisba transformó este cuadro para adaptarlo, como veremos más adelante, al que realizó en

⁸¹ KUSCHE, M., ob. cit. p. 12.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Gracias a los estudios llevados a cabo por Carmen Garrido, se ha demostrado que, en 1573, el retrato fue modificado por la propia artista para emparejarlo con el retrato de la nueva esposa del rey *Doña Ana de Austria*.

1573 de la reina Ana de Austria (Fig. 27) (Madrid, Museo del Prado). Así los dos tendrían una postura similar al ser representados sentados con sus manos izquierdas apoyadas en el brazo de la silla y las manos derechas a la altura del pecho.

Si la década de los sesenta fueron años de gran actividad artística, también fueron años duros para la joven Sofonisba dado que en 1564 murió su hermana Minerva, pintora y humanista y un año después falleció también su hermana Lucía, hechos que sin duda afectaron profundamente a Sofonisba.

La buena relación de Sofonisba con Isabel de Valois quedó patente en el testamento de la reina⁸⁴ que realizó cuando dio a luz a su primera hija la Infanta Isabel Clara Eugenia en 1566. En dicho testamento se reflejaban las cariñosas relaciones que tenía la reina con sus damas que parecen ser una de sus preocupaciones en caso de fallecer. Isabel se las encomendó al rey y fijó las donaciones que las dejó, Sofonisba será la tercera en nombrar, detrás de sus otras dos favoritas, una dama francesa y otra española: “...mando a Sofonisba tres mil ducados y una pieza de brocado para una cama”⁸⁵.

Hacia 1566-1567, Sofonisba pintó el *Retrato del heredero Don Carlos* del que solo tenemos una copia que hace Sánchez Coello (Fig. 30) (Madrid, Colección Particular). Se dice que Don Carlos quedó tan satisfecho con el cuadro que mandó realizar diecinueve copias para repartirlos entre servidores y familia, éstos se irán vendiendo poco a poco en subasta. Sánchez Coello en *Memoria de Alonso Sanchez, Pintor de su magd., de las pinturas que su Alteza mandó que hiciese*, cita el original de Sofonisba y las copias que Don Carlos le encargó. Aquí el artista enumeró lo que le debía el príncipe por las copias del retrato del infante: “Primeramente, trece retratos que por su mandado tengo hechos de su persona hasta las rodillas, los cuales se me debe”⁸⁶. En el reverso se lee: “a treintay ocho ducados por cada uno se le dio [...] todos de una manera y sacados de uno que hizo Sofonisba, dama de su Magd”⁸⁷.

El retrato de Don Carlos tiene muchas similitudes con el de Alejandro Farnesio (Fig. 33), en ambos se observa movimiento: Don Carlos agarra el puñal con su mano derecha casi a punto de sacarlo, Alejandro Farnesio se ponía un guante con la mano

⁸⁴ GONZÁLEZ DE AMEÚZA Y MAYO, A., *Isabel de Valois Reina de España (1546-1568)*, Vol. II, Madrid, 1949.

⁸⁵ KUSCHE, M., ob. cit. p. 12.

⁸⁶ KUSCHE, M. “Retrato de Don Carlos por Sofonisba Anguissola”, *Varia*, nº 292 (2002), pp. 385-394.

⁸⁷ *Ibidem*



derecha. Hay que destacar la gran idealización del rostro de Don Carlos, dado que si hubiera sido un retrato más natural éste no lo hubiera aceptado. De hecho, esta pintura fue muy alabada en la Corte ya que representa al heredero como si fuese “normal” y de manera muy majestuosa⁸⁸.

3.5.4 Muerte de Isabel de Valois: Sofonisba Anguissola como maestra de las Infantas y dama de Doña Juana y Doña Ana de Austria (1569-1573).

El 3 de octubre de 1568 murió de manera inesperada Isabel de Valois a causa de un nuevo embarazo. La reina había dado a luz un año antes a la Infanta Catalina Micaela y el año anterior a la Infanta Isabel Clara Eugenia, por lo que Sofonisba quedó a cargo de ambas niñas. Esta nueva función de Sofonisba vino probablemente por petición del rey Felipe II o por la princesa Juana. Sofonisba Anguissola no se encontraba entre las damas de compañía de estas niñas, pero se encargó de la formación de éstas como primera maestra, especialmente de Isabel Clara Eugenia⁸⁹.

Durante este tiempo, el rey como tutor de Sofonisba tenía la obligación de casarla, además, éste quería que la boda se celebrase en España para poder así tenerla más tiempo en la Corte, pero Sofonisba rechazó este ofrecimiento de casarse en España dado que deseaba regresar a Italia. Por esta razón Diego de Córdoba, caballero del rey, quien se había encargado de recoger a Sofonisba en Italia y traerla a la Corte, fue el encargado de planear un casamiento en la patria de la joven en torno a 1569. El plan era casarla en el Milanésado con un joven de una familia ilustre, pero la edad de Sofonisba, que tenía en torno a los treinta años, y para la época era ya una mujer mayor y, por otro lado, la dificultad de encontrar un joven capaz de poder mantener el estatus de Sofonisba siendo esta dama de la reina, dificultaron la búsqueda.

Durante los años siguientes todo se desarrolló de manera rápida. La nueva reina, Ana de Austria⁹⁰ llegó a Madrid el 26 de noviembre de 1570, dos años más tarde, en 1572, por fin se encontró un buen candidato para convertirse en el primer esposo de Sofonisba, Don Fabricio de Moncada⁹¹. En ese mismo año, el 23 de septiembre Fabricio

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ KUSCHE, M., ob. cit. p. 12.

⁹⁰ Ana de Austria nació el 1 de noviembre de 1549 y falleció el 26 de octubre de 1580. Fue la cuarta esposa de Felipe II, y por tanto reina consorte de España y Portugal. Hija de la emperatriz María de Austria, hermana de Felipe II, y de Maximiliano II, primo de Felipe II.

⁹¹ Pertenece a una familia nombre siciliana, era hijo del segundo príncipe de Paternó. Nacido en torno a 1533-1535. Fue nombrado por Felipe II primer príncipe de Paternó.

de Moncada otorgó poder a un pariente cercano, Ferrante Moncada, para que haga las funciones de procurador para desposar en Madrid a Sofonisba. En las capitulaciones matrimoniales, fechadas el 26 de marzo de 1573⁹², se puede ver la dote que Felipe II otorgó a Sofonisba: 1000 ducados anuales y 6000 escudos en metálico, y un ajuar valorado en 12000 ducados que se componía de joyas, oro, plata, vestidos etc.⁹³. El día 5 de junio de ese mismo año tuvo lugar la boda en Madrid, en la capilla del Alcázar a la que acudieron la reina Ana, las Infantas y el príncipe heredero Don Fernando.

En el año 1573, Sofonisba viajó a Sicilia con el fin de comenzar una nueva vida junto con su esposo. Antes de su salida hay noticia de los últimos retratos que Anguissola realizó para el rey y su familia, los de los reyes están en el Museo del Prado y los de las Infantas, uno en Londres en la Galería Rafael Valls y otro en Turín en la Galería Sabauda, todos ellos fechados en 1573. El *Retrato de Ana de Austria* (Fig. 27) que se encuentra en el Prado, era pareja del de Felipe II (Fig. 26). Es el primer retrato que la italiana hace de la nueva reina. La retrata vestida de negro, sujetando un collar que adorna su cuello con la mano derecha y la otra apoyada en un sillón rojo que contrasta con el resto de colores fríos de la composición. Se ha señalado que la técnica es más avanzada que en los retratos anteriores apuntando a los contornos y las sombras más suaves, pero con una técnica más suelta, rápida y detallada en el pelo y en la lechuguilla⁹⁴. En cuanto al *Retrato de Felipe II* (Fig. 26), también en el Prado, se ha comprobado, gracias al examen técnico de Carmen Garrido⁹⁵, que Sofonisba no pintó un nuevo retrato del rey, sino que modificó el que realizó de éste en 1565 para adaptarlo y que fuera pareja del de Ana de Austria.

En cuanto a los *Retratos de las infantas, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* (Figs. 38, 39) ambos estuvieron probablemente relacionados con el traslado del cuerpo de su difunta madre Isabel de Valois al Escorial, en 1573, debido a las cadenas que ambas niñas portan en el cuello y que no parecen ser adornos. Llama la atención el de *Isabel Clara Eugenia* (Fig. 38) por su gran similitud con el de la reina Ana (Fig. 27) dado que la mano derecha de la niña también va al pecho y sobre todo el gran parecido que tienen tanto en la expresión, como en el rostro. Por otro lado, del retrato de *Catalina Micaela* (Fig. 39) llama la atención el mono que sujeta entre sus brazos, probablemente su juguete

⁹² GREGORI, M., ob. cit. p. 9.

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ KUSCHE, M., ob. cit. p. 12.

⁹⁵ SERRERA, J. M., ob. cit. p. 21.



preferido, así como la flor que adorna su peinado y que, de algún modo resta seriedad al retrato, muy similar al de su hermana. Las dos vestidas de negro y con un aspecto más bien de adultas que de niñas, ya que tenían siete y seis años.

No se sabe exactamente cuándo parte Sofonisba hacia Sicilia, tan solo hay documentado un acta del día 2 de octubre de 1573 por el que Don Fabricio donó a Sofonisba todos los bienes muebles de su casa. Se trataría de una contradonación a todo lo que ella aportaba de dote⁹⁶. Sin embargo, dos hechos terribles tuvieron lugar en este año y afectaron profundamente a Sofonisba, por un lado, la muerte de su padre Amilcar Anguissola en 1573 y la muerte de Doña Juana en el Escorial en septiembre del mismo año, por lo que la felicidad de la joven por el inicio de una nueva vida junto a su marido en Italia se vio ensombrecido por la pena de perder a su padre y a Doña Juana por quien sentía gran apego.

Aun se deben verificar las atribuciones que se han hecho de Sofonisba durante su estancia en Sicilia (1573-1579) la cual estuvo marcada por los problemas económicos de su marido Fabricio de Moncada⁹⁷, junto con un problema de herencia relacionado con los Moncada-Aragón⁹⁸. Sofonisba y Fabricio vivieron el Palermo en el palacio de la familia. Su marido falleció en 1579 durante un viaje a Nápoles, cuando se dirigía a la corte real para solucionar dichos problemas, su galera fue atacada por piratas. Tras este acontecimiento Sofonisba decidió volver a Cremona en una galera genovesa bajo el mando del capitán genovés Orazio Lomellino, perteneciente a una familia ilustre de Génova, de quien se enamora y con quien se casará entre 1579 y 1580. Sofonisba se estableció definitivamente en Génova en 1580 donde permaneció hasta 1615, momento en el que el matrimonio se trasladó a Palermo, ciudad donde Sofonisba pasó los últimos años de su vida, falleciendo en 1625.

Parte de las obras que pudo pintar Sofonisba durante este periodo en Génova han generado una gran controversia en cuanto a las atribuciones y no parece haber prácticamente ningún cuadro que se atribuya a esta época que quede al margen de dichos

⁹⁶ GREGORI, M., ob. cit. p. 9

⁹⁷ KUSCHE, M., ob. cit. p. 12: "documento fechado en febrero de 1574 hace referencia al empeño de un anillo de diamantes para un préstamo de su esposo y 800 ducados anuales para las milicias de Paternó."

⁹⁸ NICOTRA, A., "Comentarios sobre las atribuciones a Sofonisba Anguissola", *Varia. Archivo Español de Arte*, Vol. 82, nº 327 (2009), pp. 286-287. "Se trata de un conflicto de herencia. Los Moncada-Aragón le habían retirado a Don Fabricio la tutoría del heredero, negándole su parte de la herencia paterna y negándose también a devolverle los gastos que había tenido para mantener el feudo Moncada en Paternó."



problemas de autoría y que se tratarán más adelante. Tan solo quedan al margen de estos problemas un *Busto de Isabel de Valois*, (Fig. 40) que se encuentra en Viena en el Kunsthistorisches Museum fechado después de 1581. La datación del mismo se basa en la comparación de este retrato con el que Sofonisba hace de Ana de Austria en sus últimos años en España (Fig. 27). La pintura de Anguissola ha evolucionado hacia una técnica más suelta, y si nos fijamos en la lechugilla, lejos queda la técnica detallada de los primeros años, ahora nos muestra una factura más suelta y deshecha. No sabemos el motivo por el que Sofonisba pintó este busto, tan solo vemos que aparece firmado como *Sofonisba Lomellina et Anguissola*, lo que no deja duda de que sea de este periodo. Sofonisba no dejó nunca de autorretratarse como demuestra este *Autorretrato con rizos y copete* (Fig. 41) fechado entre 1580 y 1590, que se encuentra en Chantilly en el Musée Condé. Este autorretrato también ha dado problemas para su datación porque, por un lado, encontramos que en el citado museo aparece fechado en torno a 1580-1590 pero Bernardo Castello⁹⁹ realizó una copia de éste en 1620 (Fig. 42) en el que apunta la fecha de 1564. La respuesta puede ser la misma que para el *Retrato del rey Felipe II* (Fig. 26) un retrato modificado de uno anterior, así se cree que Castello, que tenía amistad con Sofonisba, lo copió de uno existente ya de su época española y que Sofonisba había rehecho en Génova. Otra obra de este periodo es el *Retrato de un joven con capa* (Fig. 43) hacia 1590. No se sabe exactamente quién es, se cree que quizá un amigo de la familia o quizá su hijastro Giulio Lomellino, hijo de su marido. La vestimenta del joven ha ayudado a fechar la pintura. La lechuguilla que lleva el joven es grande pero no llega a tapar las orejas, tal y como se llevaba en Italia en aquellos años. La mirada intensa del joven se corresponde con otros retratos que ha realizado Sofonisba, así como el resto de rasgos de la cara, las cejas, los labios o el sombreado de la mejilla. Por otro lado, también encontramos pinturas de carácter religioso como *La Virgen con el niño* (Fig. 44) fechado en 1588 y que se encuentra en Budapest en el Szempmüvészeti Múzeum.

En el año 1624, un año antes de su muerte, llegó a Palermo el artista Van Dyck. Éste ya había estado en Génova en 1621 donde conoció las obras de Sofonisba y quedó impresionado por sus pinturas y anotó en un cuaderno de dibujos (Fig. 45) la visita que le realizó éste en Palermo. Van Dyck cuenta que Sofonisba le dio consejos sobre el tratamiento de la luz para atenuar las arrugas de su rostro reproducido en un dibujo que

⁹⁹Pintor italiano nacido en 1557, en Génova, Italia. Se le considera tardomanierista famoso por sus pinturas de asunto sagrado y sus retratos. Fallece en 1629 en Génova.



el artista hizo de ella y que se encuentra hoy en día en Londres en el British Museum. Se cree que, a partir de este dibujo Van Dyck realizó un *Retrato de la anciana Sofonisba* (Fig. 46) que hoy se encuentra en Kent en Sackville Collection. En el dibujo del British podemos leer:

“Retrato de la señora Sofonisba pintora, hecho del natural en Palermo en el año 1624 el 12 de julio. La edad de ella es 96, teniendo aún la memoria y el cerebro muy despierto, educadísima, aunque a causa de la vejez le faltaba la vista, tenía a pesar de ello el gusto de ponerse los cuadros delante y pegando la nariz a la pintura distinguír algo y tenía gran placer en ello. Haciendo su retrato me dio diversos consejos de que no tomara la luz demasiado alto porque las sombras remarcarían las arrugas de la vejez, y muchos otros buenos consejos y además me contó parte de su vida por la que se conoce que era pintora del natural y milagros y la mayor pena que tenía era que por la falta de vista ya no podía pintar, aunque seguía teniendo la mano firme sin ningún temblor”¹⁰⁰.

Sofonisba falleció en noviembre de 1625, y fue recordada por su marido Horacio en el epitafio que hay en su lápida en la iglesia de San Giorgio de los Genoveses. Sofonisba sería recordada como aquella mujer que fue dama de la corte de Isabel de Valois que había retratado al rey Felipe II y al resto de personajes de la corte española, y que se había rodeado de los grandes artistas españoles. Además, desafió los convencionalismos de su época ya no solo casándose por segunda vez con un hombre más joven y de menos estatus, sino convirtiéndose en la primera mujer artista del Renacimiento.

¹⁰⁰ MIESLOST, C., ob. cit. p. 10.

CAPÍTULO IV

Reatribuciones de obras a Sofonisba Anguissola

Sofonisba Anguissola conoció las obras de aquellos artistas que habían retratado a Felipe II como Tiziano, Antonio Moro y Sánchez Coello. A lo largo del capítulo anterior se ha hecho hincapié en las obras de Anguissola que tenían influencias de estos retratistas¹⁰¹, y en este capítulo se pretende aclarar dichas influencias y tratar los problemas que derivan de ellas, como las atribuciones erróneas. Cuando Sofonisba llegó a la Corte tomó, de los retratos existentes de Coello, Tiziano y Moro, aspectos como la composición. Tiziano será uno de los que más influyeron en la pintura de Sofonisba, de éste tomó la colocación en posturas naturales al personaje retratado, la búsqueda de la belleza en ellos, como vimos en el *Retrato de Don Carlos* (Fig. 30) y, sobre todo, la inclusión de paisaje como vimos en el *Retrato de Isabel de Valois* (Fig. 23). Del artista Antonio Moro le interesó, sobre todo, el esquema que éste siguió del retrato de representación¹⁰² y la introducción de elementos como la silla, la columna etc. Además, también se interesó por el juego cromático de Moro, que combinaba el negro con toques de oro, rojo, blanco o amarillo, así como la colocación de fondos oscuros. Sánchez Coello, también será una fuente de inspiración para Sofonisba quien quedará impresionada por la capacidad de captación psicológica de los personajes de Coello. Estos aspectos compositivos estarán reflejados en las obras de Sofonisba a lo largo de toda su carrera.

La técnica utilizada por Sofonisba es muy característica y puede recordar a la pintura flamenca en el realismo y el detallismo, y a la pintura lombarda por la expresividad de las figuras¹⁰³. Sofonisba se esforzó por mostrar hasta el último detalle en el cabello o los adornos de un vestido. A los personajes les colocaba sobre fondos oscuros haciendo que se recortasen sobre este fondo de una manera más suave dado que los contornos de estas figuras son “algo imprecisos”¹⁰⁴.

¹⁰¹ Véase apartado “retratos al servicio de la reina Isabel de Valois”. p. 23.

¹⁰² Véase apartado “usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II: el valor de las imágenes” pp. 19-23.

¹⁰³ La influencia de la pintura Lombarda lo vemos en la P.12, al hablar de su formación con Bernardino Campi, artista de la escuela de Lombardía.

¹⁰⁴ KUSCHE, M., ob. cit. p.12.



Sofonisba desarrolló su propio estilo pictórico caracterizado por la naturalidad de los retratos, la captación psicológica del personaje retratado, y combinaba el retrato oficial con otro más privado lo que hace que los personajes retratados estaban menos distantes del espectador que los de Moro o Coello.

Estas influencias que recibió Sofonisba, y que aplicaría con gran maestría en sus pinturas, son las que han provocado que en numerosas ocasiones muchas de las obras de Anguissola hayan sido atribuidas a estos artistas. Además, el hecho de que muchas de las obras no estén firmadas dificulta el proceso de autenticación de una obra, así como el que no haya constancia en los archivos de pagos que se realizasen a Sofonisba por su trabajo.

Coello será el artista que más copias ha realizado de la obra de Sofonisba. Maria Kusche en el libro *Retratos y retratadores*¹⁰⁵, dedica un apartado a tratar este aspecto¹⁰⁶. Un ejemplo es el *Retrato del rey con capa y gorra* de 1568 (Fig. 47) que hoy se encuentra en el Palazzo Pitti de Florencia. Se ha presentado como original de Coello, sin embargo, hay aspectos, como la elaboración del rostro, que hacen dudar sobre su autoría. Existe un *Retrato de Felipe II* (Fig. 24) realizado por Coello (Pollok House) que se pintó a raíz de su boda con Ana de Austria en 1570. En este retrato, Coello, muestra al rey con un rostro muy envejecido y en el de Florencia, el rostro no ha variado a pesar de que el rey tuviera sesenta años tal y como indica la inscripción que hay en el cuadro¹⁰⁷. Son dos rostros que tienen una concepción diferente, el del Pollok muestra una cara alargada y con barba picuda, similar a las que pintaron Tiziano y Moro, y en el de Florencia el rostro del rey es más redondo con la barba curvada, este último nos recuerda al que realizó Sofonisba, el *Retrato de Felipe II* (Fig. 26) (Madrid, Museo del Prado) de 1573. Por otro lado, los rasgos del rostro del cuadro de Florencia son demasiado duros, la figura tiene un aspecto rígido y poco elegante y da la sensación de ser un retrato poco elaborado. Esto ha llevado a pensar que es un retrato del rey que Coello realizó en una fecha más temprana, entre 1568-1570¹⁰⁸, fechas en las que se enmarca la muerte de Isabel de Valois y el primer retrato de Coello de Felipe II de 1570 (Glasgow, Pollok House),

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ KUSCHE, M., "las copias de los retratos de la familia real según Sofonisba Anguissola" en *Retratos y retratadores*. ob. cit. p. 12.

¹⁰⁷ KUSCHE, M., ob. cit. p. 12.

¹⁰⁸ *Ibidem*

lo que indica que, como Sofonisba se está haciendo cargo de la educación de las infantas, tras la muerte de Isabel de Valois, y no tiene tiempo para pintar mucho, se le encargó a Coello el retrato del rey y usa como modelo el retrato que realizó Sofonisba, que era el cuadro de 1565 en el que el monarca aparecía con la mano en el pecho, y que la artista modificaría en 1573 para adaptarlo al de Ana de Austria. Coello copió el rostro del monarca a partir del cuadro realizado por Sofonisba, pero lo modificó ya que cambió la postura hacia la izquierda y lo realizó de cuerpo entero, endureciendo los rasgos marcando una arruga en la frente del rey, como si estuviera frunciendo el ceño dejando de lado la idealización de Sofonisba.

La estancia en Génova es el periodo que más problemas de identificación ha causado. En el año 1585 la Infanta Catalina Micaela se casó con Carlos Manuel, Duque de Saboya¹⁰⁹. Este acontecimiento es importante porque supuso el reencuentro entre Sofonisba y la Infanta. Dado que el matrimonio se dirigía a Turín, pasaron por Savona donde les esperaba una embajada de las autoridades de la ciudad de Génova que había llegado en la Galera de La Serenísima y que había sido capitaneada por Orazio Lomellino, segundo esposo de Sofonisba, tal y como narra Giulio Pallavicino¹¹⁰, por lo que es probable que Sofonisba hubiera acompañado a su esposo. Una carta del poeta Gabriello Chiabrera que escribió en 1595 a Bernardo Castello¹¹¹, confirma que Sofonisba estuvo en Génova recibiendo a la Infanta y a su esposo ya que, en dicha carta, Gabriello le pidió a Bernardo que le presente a Sofonisba porque no la pudo conocer cuando ésta estuvo en Génova. Durante la estancia de la Infanta en Génova, Sofonisba realizó el *Retrato de Catalina Micaela como duquesa de Saboya* de 1585 (Fig. 48) (Madrid, Museo del Prado). El retrato se atribuyó a Sánchez Coello, pero Carmen Garrido en su estudio técnico¹¹² apunta a una serie de elementos que pueden hacer dudar de la autoría de Coello. Garrido alude a una técnica “más suelta y rápida” y afirma que, el rostro de la infanta en este retrato no se parece a los que solía pintar Coello¹¹³, además Garrido afirma que el historiador

¹⁰⁹ Nació en 1562 y murió en 1630, hijo de Manuel Filiberto de Saboya y de Margarita de Francia, Duquesa de Berry. Era conocido como “el Grande”, fue Duque de Saboya desde 1580 hasta 1630. También fue apodado Bioca d' feu (Cabeza de fuego) por sus marcadas actitudes militares.

¹¹⁰ GREGORI, M., ob. cit. p. 8.

¹¹¹ Artista nacido en 1557 en Albaro, Génova. Artista italiano tardomanierista famoso por sus pinturas religiosas y sus retratos.

¹¹² SERRERA, J. M., ob. cit. p. 21.

¹¹³ *Ibidem*.

Allende Salazar, en el catálogo de la exposición de Coello del Museo del Prado, vio “una mano italiana en su ejecución”¹¹⁴. Kusche se apoya en este examen técnico para otorgarle la autoría a Sofonisba y lo justifica comparando este retrato con el que Sánchez Coello realizó de la *Infanta Catalina Micaela niña* en 1575 (Fig. 49) que se encuentra en el Prado, afirma que la técnica es diferente, la de Sofonisba más suave y el colorido más trabajado con contrastes de negro, oro, grises y toques de rojo, así como la naturalidad de posar la mano en el bufete que vemos en el retrato de 1585.

El retrato que más polémica ha generado y al que más críticos e historiadores del arte ha enfrentado es el *Retrato de la Infanta Catalina con cuello de Lince* (Fig. 50) 1591 (Glasgow, Pollok house), también conocido como *La dama del armiño*¹¹⁵. En el Pollok House se le atribuye al Greco, sin embargo, este cuadro fue cedido a la exposición que se hizo sobre Sofonisba en Viena en 1995¹¹⁶, pero también fue cedido para la exposición de *Felipe II: Un príncipe del renacimiento* que se realizó en el Museo del Prado, como obra de El Greco¹¹⁷. Maria Kusche es la historiadora que más ha investigado sobre la autoría de Sofonisba y ha rechazado la de El Greco sosteniendo como argumentos diferentes fuentes documentales, haciéndose eco de las opiniones de otros historiadores e investigadores de arte y atendiendo a elementos estilísticos y cronológicos que cuestionan que la obra haya podido ser pintada por El Greco. El cuadro fue comprado por Serafín García de la Huerta, mercader madrileño, a principios del siglo XIX probablemente en alguna almoneda y lo vendió en 1836-1837¹¹⁸ como “hija del Greco” al Barón Taylor¹¹⁹ para la colección de Louis-Philippe y se expuso en la galería española de París en 1838. Poco después se supo que El Greco no había tenido hijas y entonces se pensó que podría ser su mujer Jerónima de las Cuevas, sin embargo, no hay prueba que sostenga esta afirmación. En cuanto a la

¹¹⁴ *Ibidem*

¹¹⁵ Recientemente, en 2014 se han realizado dos exposiciones de El Greco, una en el Museo de Santa Cruz de Toledo y otra en el Museo del Prado, donde pudo verse esta obra. En la cartela del Prado se informa sobre las dudas que hay en torno a su autoría, en la de Toledo, se daba una breve explicación sobre el debate que había en torno a la pintura. En los catálogos se cita a Sofonisba entre otros artistas como posibles autores. MARIAS, F., *El griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*. 2014; VV.AA., *El Greco y la pintura moderna*. Madrid, 2014.

¹¹⁶ KUSCHE, M., ob. cit. p. 12.

¹¹⁷ CHECA CREMADES, F., ob. cit. p. 20.

¹¹⁸ Maria Kusche en *Retratos y retratadores* alude al libro de BATICLE, J., y MARINA, C., “La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre (1838-1848)” en *Notes et Documents des Musées de France 4*. París 1981, obras atribuidas al Greco, pp. 170-173 y a Sánchez Coello, pp. 64-71.

¹¹⁹ Intelectual, filántropo, aficionado a la artes y autor de obras como *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* (1820-1863) y *Voyage pittoresque en Espagne* (1826-1838).



cronología, lo seguidores de la autoría del Greco lo fechan en el año 1580. Los críticos que cuestionan tanto la autoría como la identificación de la mujer son: Manuel Bartolomé Cossío, Elías Tormo y Monzó, Aureliano de Berruete y Moret, Juan Allende Salazar, Francisco Javier Sánchez Catón, Manuel Gómez Moreno, y Enrique Lafuente Ferrari, entre otros¹²⁰. Todos ellos llaman la atención sobre la vestimenta de la mujer y que el rostro se parecía al de la Infanta. La investigadora Carmen Bernis al analizar el cuadro en su obra, *La dama del Armiño y la moda*¹²¹, demostró que dicho retrato, atendiendo al peinado de copete y los puños anchos, sería de la década de los noventa, esto fue aceptado por la mayoría de los historiadores, y aquellos que le negaban la autoría a Sofonisba se apoyaron en esta nueva cronología para relacionar el cuadro con otro del Greco, *La dama de la Flor* (Fig. 51) que se fecha hacia 1590 (Londres, Warwick House, Colección Vizconde de Rothermere). Carmen Bernis, en el Simposio que se celebró en 1999 *El Greco en Creta*, haciendo referencia a las manos reafirmó la autoría de Sofonisba:

“el punto débil de Sofonisba siempre fueron las manos y en este cuadro de “La dama del armiño” éstas no están a la altura de la calidad del retrato, lo que no hubiera ocurrido si el Greco hubiera sido el autor del cuadro ya que le habría otorgado la misma importancia al rostro y a las manos”¹²².

Para la identificación de la mujer como la Infanta Catalina Micaela, debemos fijarnos en la piel que lleva en el cuello, no es armiño sino lince, de pelo largo y manchas grandes e irregulares, este tipo de pieles solamente eran utilizadas por personas muy pudientes¹²³. La infanta Catalina Micaela fue retratada en numerosas ocasiones por artistas como Moro, Sánchez Coello o Sofonisba Anguissola, y a pesar de las diferencias estilísticas que existen entre estos artistas, en los retratos de la infanta siempre se repiten las mismas características. Nos referimos a la representación del rostro triangular y asimétrico, la nariz recta, y los ojos de grandes párpados, características que se repiten en la dama del armiño.

Para la cuestión de la identificación del autor, al fijarnos en el *Retrato de la Infanta Catalina Micaela* (Fig. 48) del Museo del Prado, obra en la que Kusche se

¹²⁰ KUSCHE, M., ob. cit. p.12.

¹²¹ BERNIS, C., “La Dama del armiño y la moda” en *Archivo español de arte* vol. 234, (1986). Pp. 147-170.

¹²² KUSCHE, M., ob. cit. p.12.

¹²³ *Ibidem*.



apoya para la identificación la autoría, y en el de Glasgow, llama la atención la tez suave de la mujer, una característica propia de Sofonisba, pero también es notable el tono rojizo que hay en la decoración de los peinados de ambas mujeres. Los ojos también son un elemento fundamental para la atribución, a pesar de que en los del Prado bajan un poco los párpados y en los de Glasgow están más abiertos. Para Kusche no cabe duda de que la manera de pintarlos es de la misma persona, Sofonisba. Además, la pincelada es muy ligera en ambos, así como en la lechuguilla y en los puños del retrato del Prado como en el borde de la toca y de los puños del de Glasgow. También vemos cómo el contorno de la figura de Glasgow se funde de una manera más suave con el fondo, como ya se empieza a apreciar en el del Prado. Para Kusche, todas estas cualidades se corresponden con la pintura de Sofonisba Anguissola y constan en las obras que pintó en España, ya sean retratos oficiales o autorretratos. Sin embargo, y a pesar de todos estos argumentos llevados a cabo por Maria Kusche y otros investigadores, el debate sobre la autoría sigue en la actualidad ya que ninguno consigue dar la autoría a uno u otro artista.

Otro retrato que tradicionalmente se había atribuido a Sánchez Coello es el *Retrato de Margarita de Saboya con el enano* (Fig. 52) fechado hacia 1593 (Madrid, Colección Marqués de Griñón). Éste retrato fue heredado por el Duque de Montellano y sucesivamente adquirido por los Duques de Osuna que originalmente provenía de la colección de Don Íñigo de Mendoza, V Duque del Infantado¹²⁴. Se había identificado a la niña retratada con la Duquesa de Béjar, pero ésta no fue Duquesa hasta que contrajo matrimonio en el año 1595 con Don Alfonso Diego de Zúñiga, VI Duque de Zúñiga, por lo que quedó descartado que sea la Duquesa de Béjar dado que, por esa fecha, años noventa del siglo XVI, ya era adulta y no una niña. La cronología del retrato fue aclarada por Carmen Bernis que lo fecha en los primeros años noventa atendiendo a los ropajes (lleva copete y la lechuguilla le tapa las orejas). A la identificación de la niña como Margarita de Saboya han contribuido Allende Salazar y Sánchez Catón y Tormo, al llamarles la atención el gran parecido de esta niña con el de la Infanta Catalina en “La dama del armiño”, pero en este caso, la niña retratada no es la Infanta Catalina porque ésta en los años noventa, también

¹²⁴ KUSCHE, M., ob. cit. p.12.



era adulta. La niña es Margarita¹²⁵, cuyo parecido con los retratos de su madre niña es evidente, se cree que tendría en torno a los tres o cuatro años por la vestimenta a la moda de aquel tiempo.

En cuanto a la autoría, el retrato se había atribuido a Sánchez Coello, pero al fijarnos en los retratos de Catalina Micaela niña y éste, vemos que el rostro de la niña tiene la misma viveza en los ojos, al igual que su madre en el retrato de Glasgow. Las razones técnicas que apuntó Carmen Garrido para la atribución del retrato de “La dama del armiño” son las mismas que sirven para llevar a cabo la atribución de este retrato. En cuanto al tema, el retrato se basa iconográficamente en los retratos de adulto con niño o con enano que existen en las cortes españolas. Maria Kusche comparó los retratos de parejas de niños de Sánchez Coello, *Infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* (Fig. 53) 1568, e *Infantes Diego y Felipe* (Fig. 54) de 1579, ambos en Madrid, Descalzas Reales, con el de *Margarita de Saboya* de Sofonisba, apuntando a la diferencia del tratamiento ya no solo técnico, sino también psicológico. Kusche afirmó que los retratos de Coello están más alejados del espectador que los de Sofonisba, quien siempre otorgaba a sus pinturas un aire más íntimo y personal, también apuntaba que los niños de Coello no están tratados como tal, sino como adultos, es decir, que no hay nada en sus rostros y actitud que nos recuerde a un niño, tan solo los colores que Coello utilizó de tonos más suaves que los que empleó para retratar a adultos. Se suele relacionar esta pintura también con otra que pintó Sofonisba antes de partir hacia España, el *Retrato de niño noble con ama* (Fig. 22). Han pasado treinta años desde que Sofonisba pintó el cuadro del niño, y ahora al compararlo con el retrato de Margarita, se aprecia la evolución artística de Anguissola. En el de Margarita la pintura es más suelta y la factura más deshecha, mientras que, en el otro, vemos que es más dibujado y la composición más natural que la del niño del Hermitage.

Para finalizar este apartado, se tratarán otras dos pinturas que Sofonisba pudo pintar durante su segunda estancia en Italia, el *Retrato de Isabel Clara Eugenia recién casada*, (Fig. 55) de 1599 (París, Embajada Española) y una *Miniatura de Isabel Clara Eugenia*, (Fig. 56) del año 1599 (Madrid, Subastas Alcalá). En el año 1599, la Infanta Isabel Clara Eugenia y su marido el Archiduque Alberto de Austria,

¹²⁵ Nacida en abril de 1589, primera hija de la Infanta Catalina Micaela, nieta de Felipe II, fue Duquesa de Mantua y Virreina de Portugal bajo el reinado de Felipe IV.

pasaron por Génova en su viaje hacia Bruselas. Sabemos que Sofonisba y la Infanta tuvieron un encuentro que la artista aprovechó para retratarla. El retrato que Sofonisba pintó de Isabel Clara Eugenia recién casada (Fig. 55) atribuido en muchas ocasiones a Coello, se debió de enviar a la corte española como un regalo de la Infanta y de la propia Anguissola ya que aparece en el inventario de Felipe III de las obras que éste tenía en Valladolid¹²⁶. Se trata de un retrato de representación, la Infanta aparece de pie al lado de una silla en la que apoya su mano derecha y con la otra sosteniendo un pañuelo, enmarcada por cortinajes de seda verde con toques dorados que contrasta con el vestido negro y la silla de terciopelo rojo, bordada en plata que, junto con los adornos del vestido y las joyas de la infanta, dan muestra de la suntuosidad del retrato. El problema que presenta esta obra es que a pesar de saber con certeza que Sofonisba pintó un retrato de la Infanta recién casada, no hay un vínculo documental que confirme que ese retrato y el que se encuentra en la Embajada Española desde 1882, sean el mismo. Sin embargo, la técnica blanda y delicada del rostro son muy afines a la manera de pintar de Sofonisba¹²⁷, pudiéndolo relacionar con el de su madre Isabel de Valois y con el de Doña Juana¹²⁸.

Por último, encontramos una *Miniatura de Isabel Clara Eugenia* (fig. 56) de 1599 (Madrid, Subastas Alcalá). Esta miniatura es la aparición más reciente de todas las tratadas anteriormente y, dada su calidad técnica y los ojos pintados con una pincelada suave, casi velados, podría basarse en el retrato anterior. Esto llevó a Kusche a pensar que se pueda tratar de otra obra de Anguissola, constituyendo así la primera miniatura de Sofonisba de su segunda época italiana. Sin embargo, no se sabe con exactitud el o la artista que realizó la obra, y tampoco Kusche ha aportado más datos que puedan llevar a una identificación por lo que el tema aún está sin resolver. Esta miniatura, si fuera de Sofonisba, podría servir para descubrir alguna pintura más de este género que se sabe que Sofonisba cultivó como se vio en el autorretrato que hace en miniatura (Fig. 19)¹²⁹.

¹²⁶ SÁNCHEZ CATÓN, J., ob. cit. p. 20.

¹²⁷ SEBASTIÁN LOZANO, J., ob. cit. p.7.

¹²⁸ KUSCHE, M., ob. cit. p.12.

¹²⁹ Se ha publicado recientemente una Tesis Doctoral, *El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III* por Julia de la Torre Fazio, de la Universidad de Granada del año 2009 y dirigida por Rosario Camacho Martínez y Maria Kusche Zettelmeyer, donde la doctora atribuye una serie de miniaturas a Sofonisba Anguissola. Consúltese dicha tesis para conocer más sobre este género que Sofonisba cultivó. Pp. 135-142.



CAPÍTULO V

Éxito y olvido de Sofonisba Anguissola

La estancia de Sofonisba en la corte de Felipe II le proporcionó un innegable reconocimiento y prestigio en su época, tal y como lo recogen algunas fuentes literarias que dan cuenta de ella ya desde del año 1550, pero es sobre todo su estancia en España en la que mejor aparece documentada, lo vemos en la obra *Libro dei Sogni* de Giovanni Paolo Lomazzo en 1564:

“Traigo a su atención los milagros de una mujer cremonesa llamada Sofonisba, que ha asombrado a todo príncipe y sabio en toda Europa por medio de sus pinturas, que son todos retratos, así como la vida parecen conformarse a la naturaleza misma. Muchos valientes profesionales la han juzgado que le quiten un cepillo de la mano del divino Tiziano; Y ahora es muy apreciada por Felipe Rey de España y su esposa que prodigan los mayores honores del artista”¹³⁰.

Las escasas referencias que tenemos de Sofonisba en Italia dan muestra de cómo su nombre ha sido olvidado durante décadas por la historia del arte. Tan solo hace unos años se han retomado las investigaciones sobre ella y su juventud en Italia, hasta ahora desconocida¹³¹.

Vasari, en la segunda edición de sus *Vidas*, también dedica unas palabras a Sofonisba, aunque no le dedica una biografía completa como hizo con otros artistas. En el año 1624, el artista Van Dyck también dio cuenta del arte de Sofonisba a pesar de haberla conocido cuando era una anciana.

Tras analizar estas fuentes, me llama la atención la cantidad de testimonios extranjeros, que contrastan con las pocas referencias bibliográficas que tenemos de Sofonisba en España, al menos de aquellos que fueron contemporáneos a la artista, y los que lo hacen se basan en lo que ya había escrito Vasari. El testimonio de Argote

¹³⁰ LOMAZZO, G. P., *Libro dei Sogni*, 1564 en WOODS-MADERSEN J., *Renaissance Self-portraiture: the visual Construction of identity and the social status of the artists*, Yale University Press, 1998.

¹³¹ GAMBERINI, C., ob. cit. p. 10.



de Molina¹³² en 1582 a raíz del retrato que Sofonisba realizó de la reina Isabel de Valois, da cuenta del carácter excepcional que tenía ser mujer y destacar en pintura.

Anguissola fue principalmente dama de la reina, lo cual es importante tenerlo presente a la hora de estudiar la figura de Sofonisba y su fama, dado que su origen noble fue lo que realmente le permitió entrar en la corte española, aunque es cierto, que sus dotes para la pintura también sirvieron para este llamamiento y obtuvo reconocimiento por ello, de este modo, Sofonisba representaría el ideal de cortesano que Castiglione describió en *El Cortesano* (1528).

La explicación que podemos dar para justificar su olvido en la bibliografía atiende a varios motivos; por un lado, Anguissola en España dejó de firmar sus obras, por otro lado, ella no cobraba por sus pinturas ya que eso le habría puesto al nivel de un artesano y ella, era noble, por lo tanto, en las cuentas reales solo aparecen pagos como dama de la reina, quienes tenían un estatus mayor y eran consideradas casi de la familia real.

Sofonisba nos ha dejado unas cincuenta obras que se puede afirmar con total seguridad que son suyas, sin embargo, estos problemas de autoría también contribuyeron a su olvido, dado que, tras varias atribuciones erróneas su nombre fue borrado poco a poco de la historia del arte. Ha sido gracias a los expertos en arte femenino y a la crítica de arte feminista cuando su vida y obra ha empezado a recuperar la importancia que le corresponde, pero aun así su nombre sigue siendo menos conocido que el de otros artistas contemporáneos a ella como Jorge de la Rúa o Coello. Queda mucho trabajo por hacer para que estas mujeres por fin ocupen el mismo lugar que tienen los artistas varones y obtengan el reconocimiento que sin duda merecen.

¹³² SEBASTIÁN LOZANO, J., ob. cit. p. 7.



BIBLIOGRAFÍA

ALBADALEJO MARTÍNEZ, M., “Imagen y poder en la Corte de Felipe II: apariencia y representación de la infanta de España”, *Revista Internacional de Artes y Humanidades*, Vol. 2, nº 1 (2013), pp. 13-16.

BARÓN THAIDIGSMANN, F. J., *El Greco y la pintura moderna*. Madrid, 2014.

BERNIS, C., “La Dama del armiño y la moda”, *Archivo español de arte*, vol. 234, (1986), pp. 147-170.

BLASCO, B., “Mujeres artistas en la Edad Moderna” en Ciclo de conferencias *Mujeres en las Artes*, Madrid, 8-25 de marzo, 2017.

BURKE, P., *El Renacimiento Italiano. Cultura y Sociedad en Italia*, Madrid, 2001.

CANTÓN, J. S., *Archivo documental español. Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II* *Archivo documental español*. Real Academia de la Historia, Madrid, 1956.

CASTIGLIONE, B. *El Cortesano*, (1528). trad. por. BOSCÁN, J., Madrid, 2008.

CASO, A., *Las Olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, 2005.

CHECA CREMANDES, F., *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Madrid, 1994.

CHECA CREMADES, F., “Un príncipe del Renacimiento. El valor de las Imágenes en la corte de Felipe II”, en *Felipe II. Un Monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, pp. 25-55.

GAMBERINI, C., “Sophonisba Anguissola at the court of Philip II” en *Women Artist in Early Modern Italy*. London, 2016, pp. 29-38.

GALLEGO, J., *Visión y Símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1897.

GARRIDO RAMOS, B., “Isabella d’Este y Sofonisba Anguissola: damas del Renacimiento” *Arte y Hum. Revista Digital de Artes y Humanidades*, nº 4, (2014), pp. 172-181.

GONZÁLEZ DE AMEÚZA, MAYO, A., *Isabel de Valois Reina de España (1546-1568)*, Vol. II, Madrid, 1949.

GREGORI, M., “Sofonisba Anguissola e le sue Sorelle”, en *Catálogo de la exposición de Cremona*, Roma, 1994.



KUSCHE, M., “La antigua galería de retratos del pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros”, *Archivo Español de Arte*, vol. 64, nº 253 (1991), pp. 2-28.

KUSCHE, M., “La antigua galería de retratos del pardo: su reconstrucción pictórica” *Archivo español de arte*. Vol. 64, nº 255 (1991), pp. 261-275.

KUSCHE, M., “La antigua galería de retratos del pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador”, *Archivo español de arte*, vol. 65, nº 257 (1992), pp. 1-36.

KUSCHE, M., “La gran rival: Sofonisba Anguissola, dama y maestra de la reina” en *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, 2003.

KUSCHE, M. “Retrato de Don Carlos por Sofonisba Anguissola”, *Varia* nº 292 (2002), pp. 385-394.

LEEMANS, A., “Tra storia e legenda Indagini sul network artistico tra Sofonisba Anguissola, Giulio Clovio e Levinia Teerlinc”, *INTRECCI d'arte*, n. 3 (2014), pp. 35-55.

MARÍAS, F., *El griego de Toledo: pintor de lo visible y lo invisible*, Madrid, 2014.

MARTÍNEZ MILLÁN, J., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998

MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid. 2003.

MIESLOST, C., “Sofonisba Anguissola. Historia de una artista”. *Revista Atticus*. Nº5 (2015), pp. 47-58.

MONTALBANO, L., “Il disegno a punta metallica. Storia di una técnica ormai dimenticata”, *Revista OPD Restauro*, n. 8 (1996), pp. 241-254.

NICOTRA, A., “Comentarios sobre las atribuciones a Sofonisba Anguissola” *Varia*. *Archivo Español de Arte*. Vol. 82, nº 327 (2009), pp. 286-287.

PALOMOINO, A. A., *El museo pictórico y escala óptica. Tomo III, El parnaso español pintoresco y laureado, 1724*, Madrid, 2000.

PACHECO, F., *El Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. 1649*, Madrid, 2000.

PÉREZ SÁNCHEZ, E., A., “Las mujeres pintoras en España” en *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las terceras jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid, 1990, pp. 73-102.

PAOLO DE RIBERA, P., *Le Glorie immortali de' trionfi, et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque donne illustri antiche, e moderne*. Venecia, 1609.

SÁNCHEZ CATÓN, F. J., “Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II”, *Archivo Documental Español*, Tomo X, 1956-1959, P. 240.



SEBASTIÁN LOZANO, J., *Imágenes femeninas en el arte de Corte español del siglo XVI*, Valencia, 2005.

SEBASTIAN LOZANO, J., “Sofonisba Anguissola, una mirada femenina en la corte” en *Maestros en la sombra*, Madrid, 2013, pp. 185-206.

SERRERA, J. M., “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte” en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, 1990, pp. 37-65.

TOLNAY, C., “Sofonisba Anguissola and her relations with Michelangelo”, *Journal of the Walters Art Gallery*, Baltimore, Vol. 4 (1941), pp. 114-119.

VASARI, G., *Le Vite*, <http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html>.

WOODS-MADERSEN J., *Renaissance Self-portraiture: the visual Construction of identity and the social status of the artists*, Yale University Press, 1998.

ArtWalters.org/

<https://Museodelprado.es/coleccion/>