

SOFONISBA E LAVINIA: DUAS MULHERES PINTORAS E MÚSICAS DO SÉCULO XVI

SOFONISBA AND LAVINIA: TWO FEMALE PAINTERS AND MUSICIANS FROM THE 16TH CENTURY

Sónia Duarte

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa;
CESEM – Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa; FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., Portugal
soniamariaduarte@campus.ul.pt - ORCID | 0000-0002-1192-153X

RESUMO

Duas pinturas a óleo sobre tela com o mesmo título iconográfico, *Auto-retrato tangendo uma espineta*, uma da autoria de Sofonisba Anguissola (ca. 1535-1625), ca. 1556-57, e outra de Lavinia Fontana (1552-1614), 1577, da exposição temporária *História de duas pintoras: Sofonisba e Lavinia* decorrida no Museo del Prado entre Outubro de 2019 e Fevereiro de 2020 servem de mote à presente nota de investigação. Apesar dos valiosos estudos e dados laboratoriais dados à estampa, notámos a ausência de menção à música. Partindo dos dois auto-retratos em apreço, procuraremos responder às seguintes questões: Qual a relevância da música na educação da mulher na segunda metade do século XVI, em Itália? Qual a forma e a função da espineta? Qual o significado de um auto-retrato como mulher e música?

PALAVRAS-CHAVE

Sofonisba | Lavinia | Renascimento | Música | Pintura

ABSTRACT

Two oil paintings on canvas with the same iconographic title, *Self-portrait with a spinet*, one by Sofonisba Anguissola (ca. 1535-1625), ca. 1556-57, another by Lavinia Fontana (1552-1614), 1577, from the temporary exhibition *A Tale of Two Women Painters: Sofonisba and Lavinia* presented in the Prado Museum, between October 2019 and February 2020, serve as the foundation of this investigation note. We noticed, however, that despite the valuable studies and laboratory data given to the print in the homonymous catalog, the absence of any discussion about music. Thus, starting from the two self-portraits in question, we will endeavor to answer the following questions: What relevance does music have for women's education in the second half of the 16th century, in Italy? What are the shape and function of the spinet? What is the meaning of a self-portrait as a female musician?

KEYWORDS

Sofonisba | Lavinia | Renaissance | Music | Painting

NOTA INTRODUTÓRIA

“Imaginaí como seria uma desgraça ver uma mulher tocar tambor, pífaro ou trombeta, ou outros instrumentos semelhantes; e isto porque a sua dureza esconde e retira aquela suave mansuetude que tanto adorna cada um dos actos que a mulher faz.”

Ponto VIII (excerto), livro III, *O cortesão*, do conde Baldesar Castiglione a sire Alfonso Ariosto (Castiglione, 2008 [1528], p. 146)

Dedicado a Dom Miguel da Silva, *O Cortesão* de Baldesar Castiglione é o *vade mecum* dos manuais de civilidade do Renascimento italiano. Com ampla disseminação na Europa e inspirado nas vivências do seu autor na corte de Ludovico Sforza e nos estreitos laços que manteve com os Mântua, os Urbino e os Rovere, não lhe faltam, pois, referências à música. Saber cantar, tocar, ler uma pauta musical ou dançar, eram alguns dos preceitos que o cortesão e a dama de corte deveriam dominar (Castiglione, 2008 [1528]). É, aliás, esta ideia que fica bem expressa na primeira secção da exposição temporária *História de duas pintoras: Sofonisba e Lavinia*, comissariada por Leticia Ruiz Gómez no Museo del Prado, entre os dias 22 de Outubro de 2019 e 2 de Fevereiro de 2020. Dedicada a duas pintoras do Renascimento e Maneirismo italianos, pudemos ver com demora, entre as sessenta e cinco obras postas à vista, dois auto-retratos das artistas onde se representam como pintoras e músicas (Figs. 01, 02).

Notámos, no entanto, e apesar dos valiosos estudos e dados laboratoriais dados à estampa no catálogo e nas Jornadas homónimas, a ausência de menção à música. Vejamos.



Fig. 01. *Auto-retrato tocando espineta*, ca. 1556-57, Sofonisba Anguissola; óleo sobre tela; 56,5x48 cm; Museo e Real Bosco di Capodimonte. (fot. da autora, 2012).



Fig. 02. *Auto-retrato tocando espineta*, 1577, Lavinia Fontana; óleo sobre tela; 27x23,8 cm; Accademia Nazionale di San Luca. (fot. cortesia da Accademia Nazionale di San Luca).

A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NA EDUCAÇÃO DE DUAS MULHERES PIONEIRAS, SOFONISBA ANGUISSOLA E LAVINIA FONTANA

Formadas respectivamente em Cremona e Bolonha, dois importantes centros artísticos na dignificação e educação feminina (Gómez, 2019: 39-51)¹, inicialmente debaixo da tutela de seus progenitores, igualmente pintores afamados mas medíocres no debuxo e na aplicação das tintas – Amilcare Anguissola e Prospero Fontana –, Sofonisba, fora uma importante retratista de origem nobre e dama de corte dos Áustrias espanhóis entre 1559 e 1573, e Lavinia, oriunda de berço artesão, fora a primeira mulher que se conhece com oficina de pintura aberta e a integrar a Academia de S. Lucas, em Roma.

Grosso modo, as pintoras rompem com os estereótipos sociais e artísticos da época que as tinham como incapazes, emancipando-se!

Momento e espaço de ruptura acompanhado de uma enorme valorização do antropocentrismo, humanismo, sensibilidade, elegância e sofisticação (Sadie, 2001: 104), o Renascimento italiano abunda em notícias sobre pintores varões que haviam sido cumulativamente músicos. Contam-se, entre eles, Andrea Verrocchio, Leonardo da Vinci, Sebastiano del Piombo, Rosso Fiorentino, Benvenuto Cellini, Paris Bordone, Agnolo Brozino, Paolo Veronese, Jacopo Robusti, Ticiano ou Jacopo Bassano, quase todos coevos de Palestrina, Giovanni e Andrea Gabrieli, Luca Marenzio ou Carlo Gesualdo, e de uma série de outros músicos estrangeiros que estadearam por Itália, como Jacques Ar-

cadelt, Adrian Willaert ou Cipriano de Rore. Ticiano, por exemplo, possuía um *arpicordo*² saído da oficina do veneziano Alessandro Trasontino (Goldfarb, 2013: 28-29) e representa n' *O concerto*³, da coleção do Palazzo Pitti, dois frades que tangerem respectivamente espineta e viola da gamba. Ou a enorme *Bodas de Canã* de Veronese e colaboradores, ca. 1562-63, Musée du Louvre, onde também se apresenta com probabilidade músicos coetâneos, entre eles, Adrian Willaert, Cipriano da Rore, Claudio Merulo ou Annibale Padovano (Gétreau, 2017: 11).

Sobre as mulheres, as notícias são escassíssimas apesar da música ser um dos seus principais divertimentos, como comprovam os epistolários, elogios poéticos ou iconografias coevas onde aparecem a tanger e a ensinar no íntimo dos seus espaços domésticos (Duarte, 2021a; Duarte, 2021b). A primeira mulher com biografia que se conhece na história da arte ocidental a auto-retratar-se é Caterina van Hemessen (1528-1588), numa pintura do Museu de Arte da Basileia (Öffentliche Kunstsammlung). É também a esta artista que se deve o primeiro retrato que se conhece de uma mulher música (Gómez, 2019: 40). Trata-se de uma pintura do Museu Walraf-Richartz que se julga corresponder à efígie de sua irmã Cristina, música amadora, podendo ler-se no canto superior direito: «EGO CATERINA DE / HEMESSEN ME / PINXI 1548 / ETATIS / SVAE / 20» (Fig. 03).

1 Sobre este tema *vide*, também, Fortunati, 1986; 1998: 13-16 e 2007: 41-48; Gamberini, 2016: 29-38 e 2018.

2 Espineta de grandes dimensões.

3 Também conhecida como *O concerto interrompido*.



Fig. 03. Cristina van Hemessen (?) tangendo virginal de configuração poligonal, 1548, Caterina van Hemessen; óleo sobre madeira; 30,5x24,3 cm; Wallraf – Richartz Museum. (fot. cortesia de Wallraf – Richartz Museum).

Cristina van Hemessen tange um virginal poligonal com ilhargas decoradas com arabescos ao gosto das oficinas antuerpianas locais, onde laboraram construtores como Hans Ruckers e Ruckers-Couchet, Loes Karest, Hans Bos, Marten van der Biest, Johannes Grouwels ou Lodewijk Theewes, alguns deles admitidos

no ano 1557 na Academia de S. Lucas. Ao retrato de Cristina van Hemessen, juntam-se auto-retratos em que as artistas com recurso a um espelho, se debuxam, pintam, exibem e promovem como músicas: Sofonisba (Fig. 01), Lavinia (Fig. 02) ou a *pittrice* Marietta Comin (Robusti), filha de Tintoretto e aluna de Giulio Zacchino Napolitano, que aparece a digitar o teclado de um cravo com a mão direita segurando com a outra mão um livro aberto onde se lê a parte de *cantus* (soprano) de um madrigal da autoria de Philippe Verdelot – “Madonna per voi ardo”, *Primo Libro dei Madrigali*, Veneza, 1533 – hoje na coleção da Galeria degli Uffizi.

No mesmo tempo e espaço geográfico outras mulheres foram músicas reputadas mas não sabemos se pintoras. São os casos da compositora, cantora e alaudista Magdalena Casulana, as freiras-compositoras Vittoria Aleotti e Claudia Sessa, as compositoras, cantoras e instrumentistas Lucia Quinciani, Francesca e Settimia Caccini, comprovando a vivacidade musical

em Itália na segunda metade do século XVI e no início da centúria seguinte (Golddfarb, 2013; Sadie, 2001).

A música vocal e instrumental foi, *grosso modo*, parte fundamental na formação cívica, religiosa e cortesã na segunda metade do século XVI. Assim, não é de admirar o enorme desenvolvimento que teve a impressão musical em Veneza a partir de 1501 que possibilitou a leitura, a aprendizagem da música e a multiplicação de músicos e de músicas amadoras que animavam os lares domésticos. Este incremento teve um paralelo com o desenvolvimento da polifonia e do contraponto horizontal, de novos ou renovados géneros musicais como o madrigal, fantasia, *frotolle*, *canzona* ou *canzonette da battello* acompanhadas ao bandolim ou alaúde, contribuindo para o aparecimento de novos instrumentos musicais e animando o mecenato. Entre os instrumentos que tiveram um maior desenvolvimento contam-se os alaúdes, órgãos, violas da gamba ou flautas produzidas em diferentes tamanhos e tocadas em conjunto (*consorts* ou *ensembles*), mas também os cravos nas suas mais diversas formas e tamanhos.

A ESPINETA

Grosso modo, os cravos, incluindo os virginais e as espinetas, possuem o mesmo mecanismo de corda beliscada por pena de corvo, pato ou pavão (Henrique, 2004: 183). A principal diferença está na dimensão e forma da caixa de ressonância e na disposição das cordas em relação ao teclado. Por comparação, o cravo é de todos o que possui maiores dimensões e as cordas correm verticalmente em relação ao teclado. No caso do virginal e da espineta, as cordas correm na horizontal ou diagonal. O virginal possui geralmente forma rectangular e um ou mais teclados, e a espineta é pentangular ou poligonal possuindo um teclado único, saliente e centrado na caixa de ressonância. Ainda que os termos “virginal” e “espineta” sejam usados indistintamente para designar o mesmo instrumento muito em voga até ao século XVIII (Munrow, 1976: 64), o virginal era produzido com maior incidência em Inglaterra e na Flandres, e a espineta em Itália. Assim, a espineta não permite sustentação de notas longas, nem oscilações dinâmicas independentemente da força empregue para digitar cada uma das teclas (Arkenberg, 2002) e o seu som

é agudo, delicado, brilhante e límpido, comparável ao de um alaúde, ideal para composições polifónicas (Sadie; Latham, 2001: 137). Era essencialmente usada como instrumento solista mas também para acompanhar a voz ou um pequeno agrupamento (Ausoni, 2006: 236). Quanto ao seu significado, a iconografia musical associa-a quase sempre a mulheres que habitam cenóbios, ou solteiras em idade de casar, mas também a frades⁴.

A documentação sobre róis de bens⁵ releva-nos que Maria de Borgonha, Margarida de Áustria de Sabóia ou Leonor Gonzaga de Mântua, possuíam, entre os seus pertences, espinetas (Arkenberg, 2002). Também em Portugal, a lisboeta D. Vicência Maria Joaquina (?-1764) possuía, entre um oratório, uma papeleira, painéis ou vestidos, uma espineta⁶. Para além destas fontes documentais e literárias, a tratadística comprova a sua aparência e detalhes mecânicos. Vejam-se as ilustrações do *De organographia*, o segundo volume do *Syntagma Musicum*, de Michael Praetorius (Fig. 04).

4 Veja-se, por exemplo, *O concerto* de Ticciano, do Palazzo Pitti.

5 Cf. acerca deste assunto, por exemplo, Tudela, Almudena Pérez de (2017). *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal, 1535-1573*. Jaén: Universidad de Jaén.

6 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Feitos Findos, Inventários *post mortem*, Letra V, mc. 4, n.º 2.

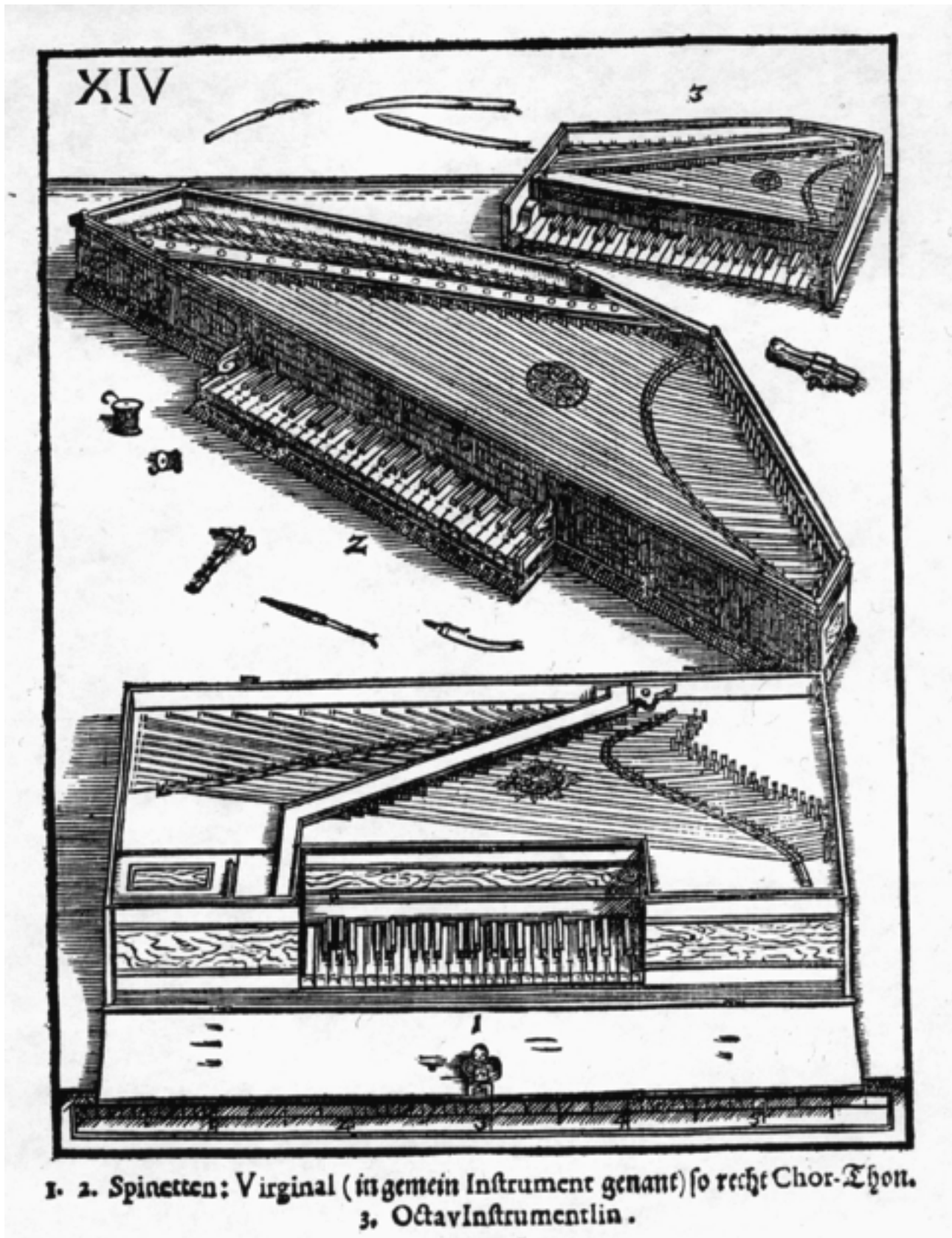


Fig. 04 - Espinetas, 1619, *De Organografia*, Praetorius. De baixo para cima: Virginal, Espineta e Octavina. (Fonte: archive.org).

AUTO-RETRATOS DE PINTORAS TANGENDO ESPINETA: OS CASOS DE SOFONISBA ANGISSOLA E DE LAVINIA FONTANA

No exímio auto-retrato do Museo e Real Bosco di Capodimonte, proveniente da colecção particular de Fulvio Orsini (Fig. 01), Anguissola representa-se terçada e a meio corpo, olhando para o espectador e tangendo uma espineta. O pequeno instrumento musical de corda beliscada, só parcialmente visível na composição, está pousado no tapete verde colocado sobre a mesa. Possui um teclado bicolor com três oitavas e meia, saliente relativamente à caixa harmónica e flanqueado por decoração vegetalista. Do lado direito da caixa de ressonância, e por se encontrar o tampo levantado, vêem-se as cravelhas do instrumento, e, à frente, poussa-se uma chave de afinar. A efígie de Sofonisba leva-nos a supor, que, para além de dama de companhia, de ensinar desenho e pintura – não sendo a retratista oficial de corte, cargo que pertencia a Alonso Sánchez Coello –, podia ainda tanger para divertimento e/ou ensinar instrumentos de tecla às rainhas e infantas da corte espanhola. Note-se que esta composição deu origem a várias cópias, sendo a mais célebre a que se encontra na colecção particular de Lord Spencer, em Northamptonshire, em que a artista ladeada por uma criada tange uma espineta, atributos que nos permitem entender melhor o desafogado meio social, artístico, económico e intelectual em que se movia. O auto-retrato, representa, assim, a forma como a artista gostaria de ser perpetuada: como uma mulher de rara cultura e virtuosa, que domina os preceitos da pintura e da música.

Também proveniente de colecção particular (Giuseppe Primorli) e hoje na Academia de S. Lucas em Roma (Gómez, 2019), está o auto-retrato assinado de Lavinia Fontana tangendo um espineta: «LA-

VINIA VIRGO PROSPERI FONTANAE /FILIA EX SPECVLO IMAGINEM /ORIS SVI EXPRESIT ANNO /MDLXXVII⁷» (Fig. 02). Debaixo do tampo harmónico de madeira clara pode ver-se quase toda a caixa de ressonância e as cordas dispostas na diagonal relativamente ao teclado centrado com quatro oitavas e meia. Acrescem a ponte, a abertura sonora no tampo harmónico decorada com uma roseta, a chave de afinação e o gancho para fechar o tampo. Na régua frontal, à semelhança da espineta de Sofonisba, não se debuxou qualquer inscrição ou decoração que nos detalhe a proveniência. Lavinia coloca-se em primeiro plano tangendo a espineta, tendo atrás de si uma criada que sustenta nas mãos um livro de música com notação instrumental que ela já não necessita ver, pois domina completamente todos os exercícios.

Lavinia pinta-se contida e disciplinada repleta de atributos – criada, jóias, vestido, instrumento musical e *cassoni* – que reforçam a sua boa condição económica e reputação junto da família do noivo Giovanni Paolo Zappi (Gómez, 2019: 105). A pintura de pequenas dimensões, ideal para ser ofertada, impossibilita a identificação e transcrição para notação moderna, mas um exame laboratorial poderá contribuir para descortinar a partitura e o seu autor, não sendo de admirar tratar-se de um esquisso musical da própria Lavinia.

Por fim, e à semelhança dos de Sofonisba Anguissola, também este auto-retrato de Lavinia deu origem a variantes e modelos. É o caso de uma cópia vendida num leilão de 2013, comprovando o sucesso que granjeava desde tenra idade (Fig. 05).

⁷ Isto é, Lavinia Virgem Filha de Prospero Fontana /pintou-se a si mesma /a partir de um espelho no ano de /1577.



Fig. 05. Lavinia Fontana tangendo espineta, autor desconhecido; óleo sobre cobre; 26x22,8 cm; colecção particular. (fot. cortesia da Christie's, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Forma de auto-promoção, memória e perpetuação entre os seus pares e comitentes, os auto-retratos activos em análise revelaram-nos duas mulheres pioneiras na segunda metade do século XVI em Itália, que se representam como versadas e virtuosas pin-

toras e músicas. A música está presente por toda a Itália na esfera pública e privada, e, aproveitando o ensino, Sofonisba e Lavinia mostram-se como duas artistas atentas ao seu tempo. Cultas, elegantes e emancipadas, pintam, tocam e lêem música, sendo

portadoras de uma educação desejável e concorde com os preceitos elencados n' *O Cortesão* de Baldesar Castiglione para as damas coevas, fazendo ruptura com os disseminados auto-retratos estáticos de varões pintores como Rafael ou Giulio Romano. Inicialmente agarradas à figura dos progenitores inscrevem os seus apelidos nalgumas pinturas em busca de notoriedade que possivelmente de outra forma não teriam granjeado.

Caterina van Hemessen é a autora do primeiro auto-retrato que se conhece na pintura concretizado por uma mulher e também do primeiro retrato de uma mulher música, quando retrata a sua irmã Cristina a tanger um virginal de ilhargas decoradas de arabescos e *mille-fleur*, certamente inspirados nas tapeçarias fla-

mengas coetâneas. Logo depois, não se sabendo se baseadas nesta obra, as duas pintoras retratam-se e promovem-se tangendo espinetas, instrumentos de tecla muito em voga em Itália até ao século XVIII e associadas ao recolhimento feminino. As espinetas que tangem relacionam-se com o estado virginal em que se encontravam e desejável numa mulher antes do matrimónio. O auto-retrato de Sofonisba é pintado quando solteira e antes de entrar ao serviço da fastosa corte dos Habsburgo espanhóis, como dama de companhia. O de Lavinia surge exactamente no ano em que está noiva do rico mercador Giovanni Paolo Zappi, apresentando-se também como virtuosa e *virgo*. Como se não bastasse, olham-nos orgulhosas das suas virtudes e educação, como se antessem que ao produzir a sua efígie estavam a perpetuar por séculos a sua vida e obra.

BIBLIOGRAFIA

- ARKENBERG, R. (1 de Outubro de 2002). *Renaissance keyboard*. Disponível em Metropolitan Museum of Art: metmuseum.org/toah/hd/renk.html (20.05.2020)
- AUSONI, A. – *La música*. Barcelona: Electa, 2006.
- BUCHNER, A. – *Musical instruments*. London: Hamlyn, 1980.
- CANTARO, M. T. – *Lavinia Fontana Bolognese 'pittora singolare' 1552-1614*. Roma: Jandi Sapi, 1989.
- CASTIGLIONE, B. – *O livro do cortesão*. Porto: Campo das Letras, 2008 [1528].
- DUARTE, S. – *Effigies, portraits and crypto-portraits of musicians in Portuguese paintings from the 17th and 18th centuries. From Vasco Pereira's atelier to Morgado de Setúbal*. Lisboa: ICTM - The International Council for Traditional Music, 2021a.
- DUARTE, S. – "Portraits of male and female musicians in Portuguese paintings from the 18th and 19th centuries". *Springer, Perspectives on Music, Sound and Musicology*. Berlin: Springer Editions, pp. 61-93.
- FORTUNATI, V. – "Lavinia Fontana: a woman artist in the age of the Counter-Reformation". *Lavinia Fontana of Bologna (1552-1614)*. Milão: Electa, 1998, pp. 13-16.
- _____ – *Pittura bolognese del '500*. 2 vols. Bolonha: Grafis Edizioni, 1986.
- _____ – "Toward a history of women artists in Bologna between the Renaissance and the Baroque: Additions and Clarifications". *Italian women artists from Renaissance to Baroque*. Milão: Skira, 2007, pp. 41-48.
- GAMBERINI, C. – *Sofonisba Anguissola, dama y pintora de la reina Isabel de Valois: de Cremona a la corte de Felipe II*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2018 (Tese de doutoramento em História da Arte).
- _____ – "Sofonisba Anguissola at the court of Philip II". *Women artists in Early Modern Italy: careers, fame and collectors*. Londres: Harvey Miller Publishers, 2016, pp. 29-38.
- GÉTREAU, F. – *Voir la musique*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2017.
- GOLDFARB, H. T. – *Art and music in Venice. From Renaissance to Baroque*. Paris: Les Éditions Hazan, 2013.
- GÓMEZ, L. R. – *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana*. Madrid: Museo del Prado, 2019.
- HENRIQUE, L. L. – *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- JACOBS, F. – *Defining the Renaissance virtuosa: women artists and the language of art history and criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- MUNROW, D. – *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- PEREIRA, F. A. – *Pinturas de 'capriccioso ingegno' de Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana*. Lisboa: Arte e Género, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2012.
- RIBERA, P. P. – *Le glorie immortalì de' trionfi, et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque Donne Illstri antiche, e moderne, dotate di conditioni, e scienze segnalate*. Veneza: E. Deuchino, Ed. 1609.
- SADIE, S., & Latham, A. – *The Cambridge music guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- TUDELA, Almudena Pérez de – *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal, 1535-1573*. Jaén: Universidad de Jaén, 2017.