



Con la colaboración
de la UNIVERSIDAD PONTIFICIA
DE SALAMANCA

SE216694

SUPLEMENTO
Vida Nueva

EDITORIAL

Maestras del arte

Este mes *Donne Chiesa Mondo* habla de las artistas y su relación con lo sagrado partiendo de algunas que fueron muy famosas en su época, luego olvidadas y después de nuevo protagonistas en el siglo XX. Mujeres que, por su talento y capacidad, ocupan un lugar específico en la historia del arte y sus obras cuelgan de las paredes de museos o colecciones privadas, tienen compradores y son muy cotizadas. Muchas veces aprendieron la técnica en los talleres de sus padres o la aprendieron por su cuenta en conventos, comenzando a trabajar desde muy jóvenes. Como la prolífica **Elisabetta Sirani**, estrella del barroco boloñés, considerada por sus contemporáneos “el mejor pincel de Bolonia”, que en su corta vida (falleció a los 27 años) logró pintar doscientas obras, noventa antes de cumplir diecisiete años.

El arte para las mujeres no fue solo una oportunidad profesional, fue también una oportunidad para emanciparse. **Lavinia Fontana** hizo aceptar a su futuro marido “un contrato matrimonial” bastante inusual para aquellos tiempos: ella continuaría su carrera como pintora mientras él prácticamente actuaría como su agente. Estas artistas se adelantaron a su tiempo y fueron pioneras en abordar cuestiones relativas al mundo femenino al representar personajes fuertes, decididos e independientes, desafiando la modos pacatos de la época. En sus obras encontramos arte, sufrimiento y pasión. Vida. **Artemisia Gentileschi** denunció la violencia que había sufrido en un tiempo en el que parecía imposible hacerlo y afrontó el juicio, a pesar de verse obligada a someterse a una larga serie de visitas e interrogatorios bajo tortura.

El acercamiento a lo sagrado de estas pintoras se hace visible en la elección de sus temas con santas famosas por su martirio, personajes bíblicos y escenas evangélicas. Pero, sobre todo, en la narrativa: el Bien y el Mal, la vida, la muerte, la culpa, el castigo, la conversión y la redención. En este contexto **Barbara Jatta**, directora de los Museos Vaticanos, comenta algunas obras de artistas que retratan a mujeres de la vida de **Jesús**, “un testimonio visual de la armonía que, en virtud de la naturaleza íntima de su realización, logra esponjar y tocar el corazón profundamente”.

DONNE CHIESA MONDO

Suplemento mensual

CONSEJO DE REDACCIÓN

RITANNA ARMENI
GABRIELLA BOTTANI
YVONNE DOHNA SCHLOBITTEN
CHIARA GIACCARDI
SHAHRZAD HOUSHMAND ZADEH
AMY-JILL LEVINE
GRAZIA LOPARCO
MARINELLA PERRONI
MARTA RODRÍGUEZ DÍAZ
CAROLA SUSANI
RITA PINCI (COORDINADORA)

EN REDACCIÓN

SILVIA GUIDI
VALERIA PENDENZA

Esta edición especial en castellano
(traducción de ÁNGELES
CONDE) se distribuye de forma
conjunta con VIDA NUEVA y
no se venderá por separado

www.osservatoreromano.va

Teodolinda, más que joyas



GIUSEPPE PERTA

La catedral de Monza alberga el esplendor de las lombardas

Un peine de marfil, un abanico de pergamino morado, coronas con piedras preciosas, cruces de oro, relicarios, esculturas... Y la corona de **Teodolinda**. Esto y mucho más se puede admirar en el Tesoro de la catedral de Monza. El templo, que se levantó sobre el complejo original de San **Juan Bautista**, fue construido por orden de la Reina de los Lombardos a partir de la capilla personal anexa a su palacio entre finales del siglo VI y principios del VII. Teodolinda, que murió en Monza el 22 de enero de 627, nació en Baviera hacia el año 570 y era de origen lombardo por parte de madre. Su padre era bávaro. En virtud de una política matrimonial subordinada a las necesidades de la guerra, fue entregada en matrimonio a **Autari**, rey de los lombardos, que había sido elegido por los demás duques que llegaban desde Hungría a Italia con sus tribus (los "fare"), para dar estabilidad a los dominios.

Lejos de ser una simple moneda de cambio, Teodolinda supo ganar sus espacios de autonomía. Tras quedar viuda después de un año, pudo participar en la elección de un sucesor, aunque esa prerrogativa pertenecía a la aristocracia guerrera. Su preferencia fue para el Conde de Turín, **Agilulfo**. A la hora de elegir la fe de su

hijo, el heredero al trono **Adaloaldo**, quiso que fuera bautizado según el rito católico, aunque los lombardos eran en su mayoría paganos o arrianos. La ceremonia, celebrada en Monza en el año 603, marcó un momento simbólicamente importante en la historia política y social de Italia, ya que favoreció la integración entre la población local y la nueva élite gobernante, si bien la conversión real de esas personas no se produjo de un día para otro.

No hay muchas noticias sobre Teodolinda. **Paolo Diacono**, autor de una historia de los lombardos escrita doscientos años después de los hechos, cuenta algo que se centra en sus dos matrimonios y en la donación de Monza. Sabemos algo gracias al importante intercambio epistolar entre la reina y el Papa **Gregorio Magno**. En las tres cartas enviadas a Teodolinda, Gregorio expresó gratitud y amistad hacia quienes, como ella, trabajaron por la paz en una Italia arruinada por las guerras, la destrucción y la inseguridad general hacia el fin del Imperio Romano de Occidente.

Tradiciones y leyendas

Son pocos los documentos, aunque sí muchos los objetos y obras de arte atribuibles a Teodolinda, así como historias, tradiciones y en algunos casos leyendas. En Monza, elegida por su proximidad a Milán y por la

salubridad del lugar como sede de verano de los reyes lombardos, el Museo del Tesoro alberga objetos de uso personal con una gran carga simbólica y otros motivos, fruto de diálogo a distancia con Gregorio Magno. La primera categoría incluye un peine de marfil y plata decorado con gemas e hilos de oro procedente de la tumba de la reina y el abanico de pergamino que en los laterales celebra con versos escritos en oro la belleza de la mujer que lo portaba.

A la segunda categoría pertenecen la gallina con los polluelos y las coronas presentes en la basílica. Al grupo escultórico de la gallina se le han atribuido diversos significados, como que alude al paso de la vida a la muerte; al papel de liderazgo de la Iglesia de Roma; o al deseo de fertilidad de parte del pueblo para Teodolinda. Son cinco las coronas de Teodolinda y su familia. La de Teodolinda es de oro, gemas y nácar. La más significativa de todas desde el punto de vista devocional y político, es la corona férrea que, según la tradición, lleva engarzado entre esmaltes, oro y joyas, un clavo extraído de la Cruz de Cristo procedente de la diadema del emperador Constantino y que pasó después a los reyes lombardos.

El mayor conjunto de objetos conservados en el Museo del Tesoro tiene carácter devocional. Lo componen desde cruces

procesionales, pasando por el evangelario, hasta los paramentos litúrgicos de seda y los relicarios. Destacan las ampollas de Tierra Santa que contienen el aceite de las lámparas del Santo Sepulcro de Jerusalén. Algunas representan la cúpula y el edículo colocado para proteger la tumba de Cristo. Eran un regalo de Gregorio Magno a Teodolinda traídas desde Palestina por el abad Probo como recuerdo de su peregrinación (*signa peregrinorum*). Entre los méritos de la soberana lombarda está el de haber intentado dar estabilidad a su reino, apoyando la herencia del título real. A la muerte de Agilulfo, Teodolinda ejerció las funciones de regente en nombre de su hijo Adaloaldo, quien acabó siendo víctima de una conspiración. Teodolinda murió un año después, en el 627.

En Monza se recuerda vivamente a quienes confirieron prestigio a la ciudad. Así, en torno a Teodolinda, cuyo cuerpo se trasladó a la capilla de la catedral, se cultivó un culto popular que alcanzó su apogeo durante el siglo XV. En el lugar que también alberga la corona férrea, los hermanos **Zavattari**, una familia de pintores con taller en Milán, pintaron al fresco las Historias de la Reina. En un estilo con la riqueza típica del gótico tardío, los acontecimientos más emblemáticos de la historia y la leyenda de Teodolinda aparecen representados de manera idealizada en la Lombardía de la época. La tímida luz de la Edad Media da paso al esplendor del primer Renacimiento.



El manual de Dhuoda

Así era la educación cristiana en la etapa carolingia

GIUSEPPE PERTA

Dhuoda nació unos años después de la coronación de **Carlomagno** como emperador, alrededor del año 803. En el 824 se casó con un pariente del soberano, el muy poderoso **Bernardo de Septimania**. Estamos en el sur de la Francia actual. La propia Dhuoda nos proporciona las coordenadas espaciales y cronológicas. En 826 nació el primogénito **Guillermo** y, al cabo de unos años, siguió a su padre en las campañas militares siguiendo al nuevo emperador, **Luis el Piadoso**. La muerte de este último en 840 complicó la situación dando lugar a disputas entre los herederos. Y Bernardo, el marido de Dhuoda, apostó por el caballo equivocado. Derrotado, tuvo que entregar a su hijo Guillermo como rehén. Pero no fue suficiente. La misma suerte corrió su segundo hijo, nacido en marzo de 841 y arrancado de los brazos de su madre cuando era recién nacido.

En este contexto se produce el *Liber Manualis de Dhuoda*, una especie de tratado educativo escrito entre noviembre de 841 y febrero de 843. En el libro *Dhuoda. Hijo mío, te dirijo este escrito* (Ed. San Paolo), **Maria Antonietta Grillo** habla del vacío y la desesperación de una madre que se dirige a su hijo animada por el deseo de ser útil: "Te envío este libro para que lo leas como un espejo de tu formación. Seré feliz si mi ausencia puede ser compensada con la presencia de este librito mío... cuando parta de mis manos, quiero que lo tomes en las tuyas con amor". Dhuoda pide a Guillermo que transmita esas mismas páginas y sus enseñanzas a su segundo hijo, cuyo nombre ni siquiera conoce: "Cuando tu hermano pequeño

haya recibido la gracia del bautismo... haz lo posible por educarlo, amarlo y a obrar siempre en el mejor modo".

Son enseñanzas de moral religiosa, dirigidas al hijo al que sabe que no puede educar personalmente. Al establecer con él un vínculo a distancia, la madre le transmite el sentimiento de amor hacia Dios y de una fe que debe alimentarse diariamente, con la oración y la caridad.

Autobiografía

Madre, escritora, pedagoga (no en el sentido de una *Montessori ante litteram*), Dhuoda habla mucho de sí misma. El *Liber Manualis* es la autobiografía de una mujer que, a pesar de su relativa soledad, sigue siendo una de las damas más poderosas de aquella Francia. Vive en Uzès y tiene una formación extraordinaria. No solo conoce las Sagradas Escrituras. La suya es una cultura clásica que le hace consciente de lo que es la *auctoritas*, es decir, la autoridad atribuida a los grandes escritores del pasado. En un latín alejado de los patrones clásicos pero eficaz, Dhuoda menciona a **Plinio el Viejo** y a **Ovidio**, a **San Ambrosio** y a **San Agustín**.

La historia de Dhuoda no tiene un final feliz. El continuo estado de guerra y la inseguridad de los latifundios no le permitieron recaudar las rentas de la tierra, por lo que se vio obligada a contraer importantes deudas. Mientras tanto, el marido y el hijo fueron acusados de traición y ejecutados en el año 844. Pero Bernardo, el niño al que su madre ni siquiera pudo destetar, corrió mejor suerte. Años después adquirió títulos y tierras, entre ellas, la de Aquitania que dejó a Guillermo el Piadoso, fundador de la famosa abadía benedictina de Cluny (909).



"Autorretrato", Elisabetta Sirani 1658, Museo Puskin de Bellas Artes, Moscú.

Un talento puesto en entredicho

Durante siglos, la pintura fue considerada una práctica exclusivamente masculina hasta que entre los siglos XVI y XVII una serie de mujeres se fueron imponiendo. No fue fácil, había mucha suspicacia e incluso se cuestionaba su talento. **Elisabetta Sirani** (Bologna, 1638 – 1665) elaboraba parte de sus obras en público, no solo para adaptarse a una costumbre de la época, sino también para alejar sospechas de que no era ella quien pintaba y disipar los rumores de que su padre "explotaba" una capacidad o habilidad inexistente de la hija.

La "pintoras" sin rostro

En el Renacimiento no habría sido apropiado que una monja se representara a sí misma en una obra. De hecho, no



Belleza y emancipación

La directora de los Museos Vaticanos, Barbara Jatta, analiza las grandes creadoras de la historia del arte

existen autorretratos de **Orsola Caccia** (Moncalvo, 1596 – 1676) ni de **Plautilla Nelli** (Florencia, 1524 – Florencia, 1588). Pero alguien quiere ver en esta miniatura "Adoración del Niño con la Virgen María, José y dos monjas" de Nelli también una autorrepresentación.

Emancipadas y conscientes de su valor

Las mujeres artistas también desempeñaron un papel social en su época, algunas se establecieron en las grandes cortes eu-

ras. Posteriormente, Elena abandonó su carrera artística para convertirse en monja dominica. Mujer emancipada y consciente de su propio valor, Sofonisba no se dedicó a la pintura como pasatiempo o realización, sino como profesión, también para ayudar económicamente a su familia.

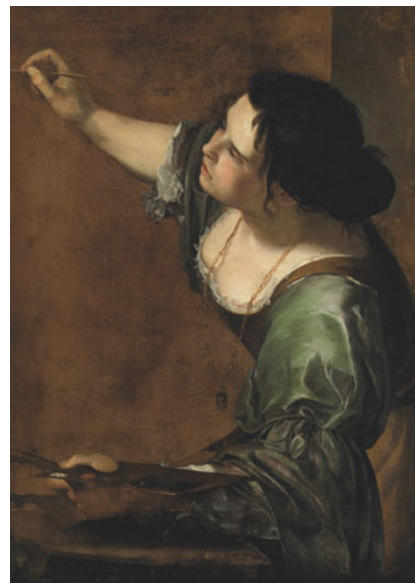
La vida entre arte, sufrimiento y pasión

Vertieron su vida en el arte. La más famosa de las pintoras del siglo XVII, **Artemisia Gentileschi** (Roma, 1593 - Nápoles, entre 1652 y 1656), "pintora" de gran talento, sufrió una violación a los 18 años. En aquel momento no se consideraba un crimen contra las mujeres, pero sí contra el honor familiar (así se consideró en Italia hasta 1996). Hay críticos que creen que la violencia sexual marcó su obra, especialmente en la elección de los temas bíblicos, como si de una autobiografía se tratase: **Judith y Holofernes, Jael y Sisara**. Otras de sus pinturas reflejan temas lúgubres o violentos propios del arte de la época. Fue la primera mujer admitida en la Academia de Artes del Dibujo de Florencia, fundada por **Giorgio Vasari** en 1563.



"Autorretrato" Sofonisba Anguissola (1554), Kunsthistorisches Museum, Viena.

ropeas. **Sofonisba Anguissola** (Cremona, hacia 1532/1535 – Palermo, 1625) tuvo gran fama ya que vivió durante más de diez años en la corte de **Felipe II** en Madrid, antes de trasladarse a Sicilia donde fue visitada por el famoso **Antoon van Dyck** en 1624. Sofonisba creció en una familia aristocrática amante del arte. Su padre **Amilcare** asistió a la Accademia degli Animosi y frecuentaba a la alta sociedad culta de Cremona, abierta a los nuevos fermentos culturales que se extendían por Italia y Europa. Él introdujo a sus hijas en el estudio de la literatura, la pintura y la música. Cuatro de las hermanas de Sofonisba, **Elena, Lucia, Europa y Anna Maria**, también se convirtieron en pinto-



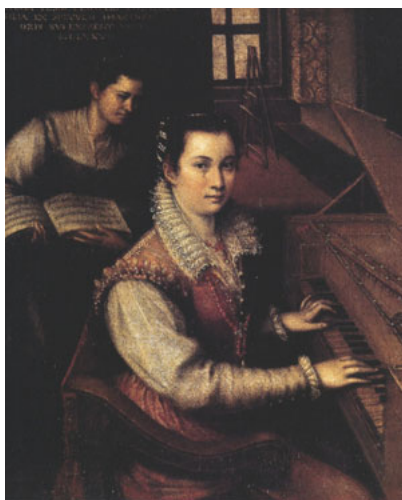
"Autorretrato como alegoría de la Pintura", Artemisia Gentileschi (1638-1639), Royal Collection, Windsor, Reino Unido



“Autorretrato”, Angelika Kauffmann 1780-1785, Ermitage, San Petersburgo, Rusia

Hijas del arte

Muchas deben su formación artística a sus padres pintores. Como **Angelika Kauffmann** (Coira 1741 – Roma 1807)



“Autorretrato”, Lavinia Fontana, 1579. Colección de autorretratos de los Uffizi, Florencia.

Capaces de revolucionar los roles familiares

Mujeres modernas, que trastocaron roles familiares y establecieron récords. Como **Lavinia Fontana** (Bolonia, 1552 – Roma, 1614), la pintora renacentista de la que se conservan más obras, la primera en pintar un retablo y el primer desnudo femenino realizado por una mujer: *Minerva en el acto de vestirse*, 1613, Galería Borghese, Roma. A los 25 años (ya no era muy joven para la época), la futura “Pintora Pontificia” respondió sí a la petición de matrimonio con una condición: poder seguir pintando. El marido aceptó, hasta el punto de que dejó de trabajar por su cuenta y asumió el papel de asistente de su esposa. Tuviron once hijos, de los cuales ocho murieron prematuramente.



La María de Elisabetta Sirani

Elisabetta Sirani fue una artista integral dedicada a la pintura y el grabado. Sensible a las condiciones de las artistas femeninas, fundó una escuela de arte para niñas en Bolonia. La representación de María con el Niño se enriquece con la hábil representación pictórica de detalles materiales, como la manga o el turbante. El Niño se gira juguetonamente en los brazos de su madre, una posible traducción de la vida, para coronarla con la guirnalda de rosas, la flor que simboliza a **María**.

Elisabetta Sirani. Virgen con el Niño, 1663. National Museum of Women in the Arts. Washington

Las mujeres de Jesús en el arte femenino

BARBARA JATTA

Son muchos los artistas que han experimentado con lo sagrado en diferentes épocas y con distintos métodos expresivos. La siguiente es solo una pequeña selección que refleja las muchas ganas, talento y tesón que algunas artistas han puesto en su actividad: **Elisabetta Sirani, Orsola**

Maria Caccia, Lavinia Fontana, Angelika Kauffmann, Artemisia Gentileschi, Plautilla Nelli o Sofonisba Anguissola.

Sabemos por sus biografías que algunas son hijas de artistas. Cuando las mujeres no podían elegir su destino y su trabajo, las únicas posibilidades estaban dentro de la familia. Así, en los talleres familiares pu

→ dieron dar rienda suelta a su talento y a su capacidad de perfeccionarse. Aprendieron una profesión que las hizo independientes y autónomas y las convirtió en ejemplo de emancipación femenina.

Sus pinturas nos hablan de mujeres con un carácter fuerte, poco convencional y valiente. Ya sean obras de artistas que vivieron en las cortes de reyes y reinas o en conventos, que han viajado por Europa y trabajado para los Papas o que nunca han salido del claustro, nos hablan de talento, belleza y armonía. *Donne Chiesa Mondo* ha elegido algunas obras de contenido sagrado creadas por estas artistas de acuerdo con un hilo conductor: mujeres encontradas por **Jesús** retratadas por mujeres. Por eso, tenemos a la Virgen con Él en sus brazos como Niño y en su seno tras haber muerto. También Santa Ana, Marta y María, Magdalena, la Samaritana o las mujeres pías.

Las presenta **Barbara Jatta**, directora de los Museos Vaticanos que, a su vez, ha invitado a **Alessandra Rodolfo** y a **Michela Gianfranceschi**, conservadora y asistente en el Departamento de Artes de los siglos XVII y XVIII de los Museos del Papa. “Estas obras son un testimonio visual de la armonía que, en virtud de la naturaleza íntima de su realización, logra esponjar y tocar el corazón profundamente”, explica Jatta.

La Samaritana de Angelika Kauffman

Su precoz talento artístico fue reconocido por su padre, también pintor, quien educó a la joven **Angelika** y con la que recorrió Europa. En Roma, donde la pintora se instaló en 1782, su taller se convirtió en el destino favorito de los amantes y conocedores del arte en la época del Grand Tour, incluido **Goethe**. El encuentro entre Cristo y la mujer de Samaria, uno de los pocos cuadros religiosos de la artista, es representado con las figuras invadiendo casi por completo el espacio del lienzo.

Dentro de la composición equilibrada y clara, el tono del diálogo resulta íntimo.



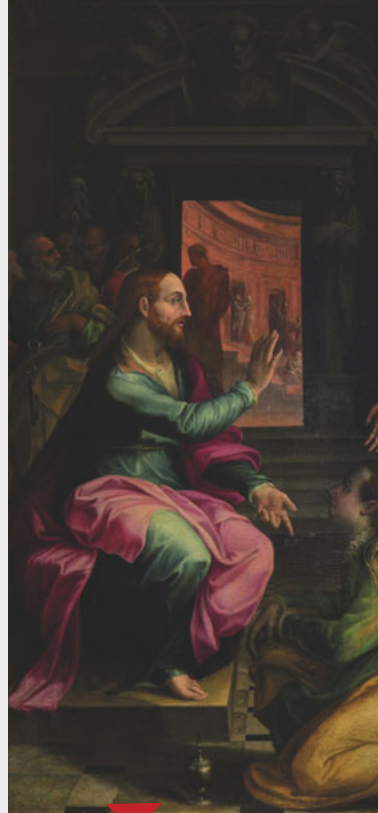
Angelika Kauffman. *Cristo y la samaritana*, 1796. Neue Pinakothek. Múnich (Alemania)



Virgen y Santa Ana de Orsola Caccia

Hija del pintor **Guglielmo Caccia**, quien fue su primer maestro, **Orsola** se dedicó a la vida monástica desde 1620. En el convento de Moncalvo, junto a tres de sus hermanas, continuó pintando. Su producción repite algunos de los temas devocionales abordados por su padre, delicados bodegones y representaciones florales, así como miniaturas. El cuadro de composición equilibrada, con los dos ángeles músicos a los lados, muestra al Niño **Jesús** sostenido por **María** en el centro y a Santa **Ana**. La dulzura de los gestos y las expresiones de las dos mujeres se enriquece con la presencia de símbolos relacionados con María (rosas) y el tema del renacimiento (huevo).

Orsola Maddalena Caccia. *Virgen con Niño y Santa Ana*, 1630. Parrocchia Sant'Antonio di Padova. Moncalvo (Asti, Italia)



Marta y María de Lavinia Fontana

Formada en la escuela de su padre, el pintor **Prospero Fontana**, **Lavinia** fue una artista prolífica, autora de obras tanto sacras como mitológicas. Aunque se dedicó con más frecuencia al retrato, también se introdujo en la pintura de retablos, una tipología rara vez confiada a las artistas femeninas de la época. La obra procedente del Conservatorio de Santa Marta de Bolonia muestra el episodio de la visita de **Jesús** a la casa de **Marta** y **María** en Betania. Las figuras en primer plano dialogan a través de estudiados gestos, envueltas en ropas refinadas y drapeados de colores vivos. Enmarcada en una arquitectura monumental, la escena adquiere un carácter cortesano y atemporal.

Lavinia Fontana y Prospero Fontana. *Cristo en casa de Marta y María*, 1575 - 1599. Óleo sobre tela. Quadreria di Palazzo Rossi Poggi Marsili. Bolonia (Italia)



La Magdalena de Artemisia Gentileschi

Hija del pintor **Orazio Gentileschi**, **Artemisia** aprendió las enseñanzas de su padre desde muy joven. Su dramática historia biográfica influyó en sus elecciones artísticas cuajadas de las atormentadas figuras femeninas de la historia sagrada. **Magdalena** está representada aquí vestida en seda amarilla en el momento de su conversión. Con los ojos elevados al cielo, la mano en el pecho y el cabello despeinado aparta de sí un espejo, símbolo de vanidad, en el que se lee *Optimam partem elegit*. Así, renuncia a la mundanalidad para entregarse al Señor.

Artemisia Gentileschi.
La conversión de María
Magdalena, 1615-1616.
Galleria Palatina di
Palazzo Pitti. Florencia
(Italia)



Las mujeres pías de Plautilla Nelli

Plautilla Nelli, religiosa dominica del antiguo convento de Santa Catalina de Siena y primera artista femenina conocida en Florencia, pinta un complejo retablo que representa la Piedad, una de las tres obras que con certeza se le atribuyen, creada para la iglesia del convento donde vivía. En primer plano, el cuerpo yacente de Cristo está rodeado y sostenido por las mujeres que lo acarician y protegen. Entre ellas, la madre sostiene su cabeza en un conmovedor gesto de último adiós terrenal. Más atrás están los hombres que presencian la escena, y al fondo, en la parte superior del lienzo, aparecen el monte Gólgota y las murallas de Jerusalén. A lo lejos las montañas y el cielo cierran una composición en la que todo tiene un profundo valor simbólico.

Plautilla Nelli. Llanto sobre Cristo muerto, 1560. Museo nazionale di San Marco. Florencia



La Piedad de Sofonisba Anguissola

Aristócrata de nacimiento y una de las primeras pintoras en alcanzar fama europea, **Sofonisba** creó el pequeño lienzo durante su estancia en la corte de **Felipe II** en Madrid. La obra es una copia en tamaño reducido de una pintura de su maestro **Bernardino Campi**, y el recogimiento de la obra refleja su función como pintura de devoción privada. Las dos figuras, en un espacio natural, recuerdan en el diseño ejemplos de principios del siglo XVI italiano, con una mirada también a los retablos lombardo-venecianos contemporáneos. La apertura del paisaje rosa en la parte inferior, así como la precisa representación anatómica y los gestos dan cuenta de un estudiado cuidado de los elementos naturales.

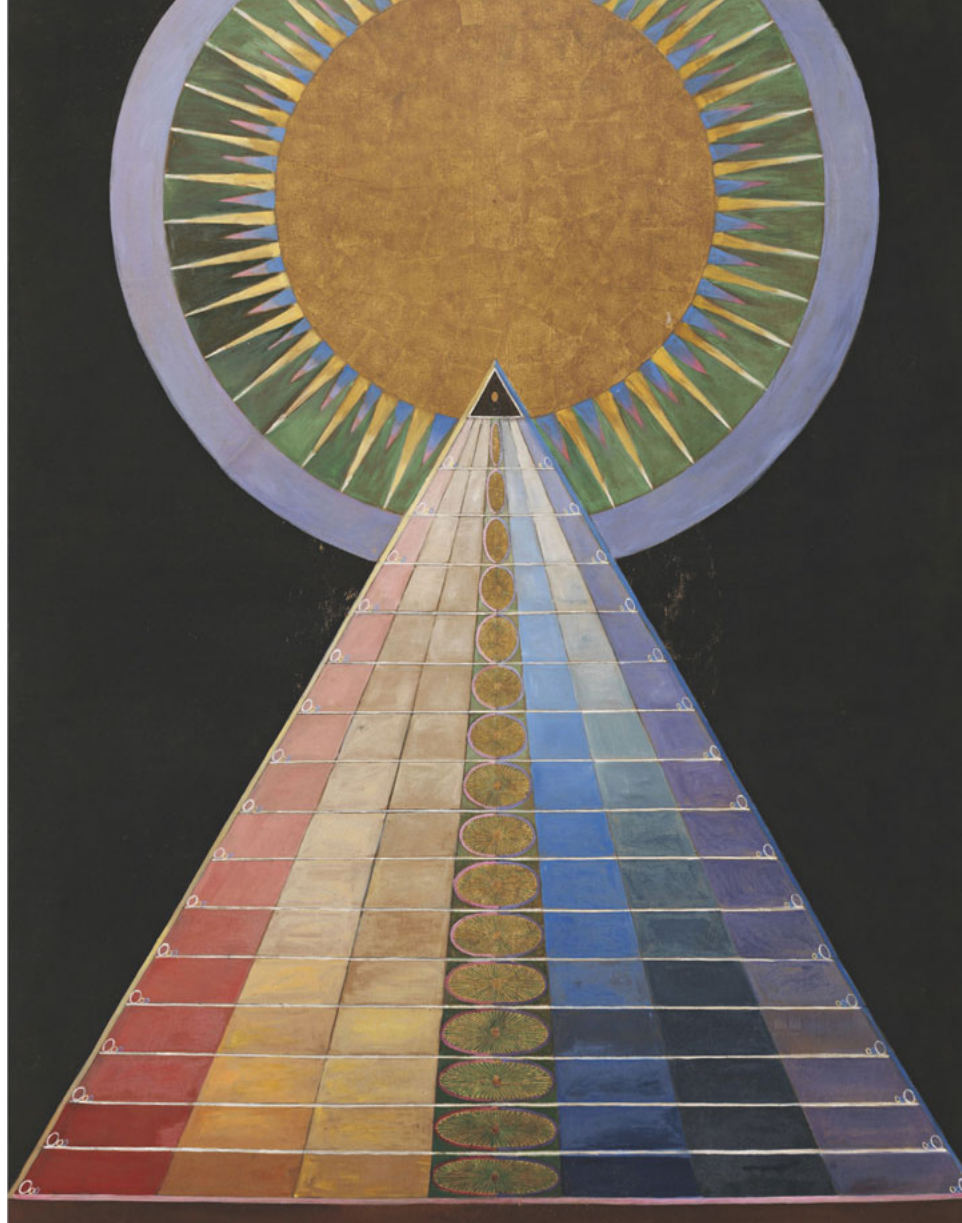
Sofonisba Anguissola. Piedad, 1574 -1585.
Pinacoteca de Brera. Milán (Italia)

Las huellas visuales del siglo XX se pueden seguir a lo largo de una preciosa unión entre artistas femeninas y temas sagrados. El siglo pasado ha trastocado los modelos canónicos de la figuración, abriendo las obras a los sueños y a lo surrealista, a las abstracciones y a los experimentos de vanguardia. En este escenario, también lo Sagrado ha cambiado su fisonomía estética, tornándose diferente con respecto a la figuración religiosa de siglos pasados y menos centrada en los temas bíblicos que habían caracterizado el arte hasta mediados del siglo XIX. El siglo XX se ha articulado como un viaje revolucionario, un encuentro complejo entre memoria y modernidad. Las mujeres que lograron cruzar el umbral de lo nuevo fueron estrellas valientes de mirada inquieta, autónomas y poco dóciles al dominio de la sociedad masculina. Las seis artistas de las que hablamos han dejado una huella extraordinaria en su época, una huella singular que hace de sus obras un patrimonio raro y precioso. Son guerreras pacíficas que han creado una idea única de lo Sagrado, ideando metáforas abstractas, destacando las formas vegetales, pintando paisajes de la mente, utilizando su propio cuerpo como si fuera pintura y mezclando materiales como nuevas alegorías espirituales. Son pinturas, esculturas y fotografías que no siguen las narraciones de los Evangelios, las iconografías de Cristo y la Virgen o las escenas de los santos y mártires. Hablar de temas sagrados en el siglo XX significa, por el contrario, practicar la modernidad con las herramientas disponibles y los imaginarios de la sociedad mediática. A diferencia de sus colegas masculinos, las mujeres artistas han creado y crean mundos sorprendentes, modulan el color con una sensibilidad única y se centran en detalles fantásticos que muchas veces se les escapan a los hombres. Porque las mujeres miran el mundo con los ojos, pero también con la pupila interior que da forma inusual a las energías espirituales.

HILMA AF KLINT

La revelación de lo abstracto

Redescubierta en 1986, la sueca **Hilma af Klint** (1862-1944) pintó mil doscientas obras que representan una singularidad histórica en forma y contenido. Recordemos, por ejemplo, los 193 cuadros que habrían decorado un templo utópico: eran lienzos de formato gigante llenos de figuras radiantes, con elementos orgánicos y



Representar lo espiritual

GIANLUCA MARZIANI

Lo sagrado empapa a las artistas contemporáneas

geométricos, con el color como símbolos (amarillo para lo masculino, azul para lo femenino), con visiones de amplio espectro (desde lo micro del átomo hasta lo macro del universo) y contrastes entre blanco y negro o vacío y lleno. O las 200 pinturas de "Caos Primordial", unas acuarelas de un mundo esotérico que narran las amplitudes simbólicas de lo espiritual y que plasman la visión de lo trascendente en metáforas geométricas. Hoy estas obras

parecen gemelas de las de **Kandinski**, pero con un toque sagrado que remite al culto al sol, a la posición astrológica de los planetas, a los mandalas tibetanos y a ciertas visiones cósmicas de **San Pablo**. Frente a esas visiones "alienígenas" se comprende que la vida en el planeta es solo una pequeña parte del lenguaje universal.

SONIA DELAUNAY

Los arcoíris del universo

Ucraniana de nacimiento y parisina de adopción, **Sonia Terk** (1885-1979) se casó con el artista **Robert Delaunay** y con él, entre París y España, experimentó nuevas fronteras en la pintura abstracta. Los **De-**



launay y los **Apollinaire** fundaron en 1912 el Orfismo, un movimiento que proponía una pintura fluida de formas cósmicas, entre lirismos cromáticos como danzas estelares dentro de las auroras boreales. Sonia, que además luchó por los derechos de las mujeres artistas, inventó tejidos, ropa y tapices inspirados en sus pinturas, siguiendo un dinamismo futurista donde todo parecía en constante pulsación, como si una fuerza sobrenatural gobernara el ritual creativo. Sonia Delaunay confirma un hecho significativo: que las obras de los grandes artistas captan la libertad estética de lo absoluto, de algo que, como el embarazo, genera versiones renovadas del ser vivo. Si el arte es la invención de una idea sobre el mundo, el arte femenino es la creación de un mundo lleno de nuevas ideas.

GEORGIA O' KEEFFE La vegetación cósmica

Profesora de arte desde muy joven, esposa del fotógrafo **Alfred Stieglitz**, la estadounidense **Georgia O'Keeffe** (1887-1986) encontró su reveladora quimera en los paisajes desérticos de Nuevo México. A partir de 1929 comenzó a frecuentar esa tierra árida, alejada de las glorias de Nueva York, como fuente de meditación sobre una vida vegetal que representaría en su viaje pictórico el éxtasis táctil de lo sobrenatural. Flores gigantes como planetas, hojas que parecen nubes sedosas, paisajes paradisíacos, ecos místicos en sus vórtices lisérgicos: un acuerdo armonioso entre una naturaleza resistente y



la elevación de un aroma sobrenatural, como si el desierto percibiera los ecos bíblicos de Oriente Medio, del misticismo que flota en los silencios y de una elevación de la mirada hacia las luces del interior de los vivos. Prueba de que lo sagrado se manifiesta allí donde el ojo inventivo capta ángulos más allá de lo visible.

MARISA MERZ El sudario de las grandes madres

Turinesa, esposa del artista **Mario Merz**, única mujer en el movimiento del Arte Pobre (el movimiento fundado por **Germano Celant** que desde finales de los años 1960 crea obras con materiales reales), **Marisa Merz** (1926-2019) encarnó una idea pictórica sencilla pero radical: la búsqueda, con mínimos trazos, de un espíritu sagrado dentro del rostro femenino. Sus cabezas de líneas frágiles, oníricas como fantasmas, parecen provenir de antiguas cuevas donde las mujeres curaban cuerpo y espíritu. Esas pequeñas panaceas son arquetipos de los orígenes, un eco que se extiende por siglos y nos devuelve a los sudarios de las madres universales. También las pequeñas esculturas razonan con la cruda esencialidad de los dibujos a mano, ampliando la presencia silenciosa de sus almas flotantes, impregnadas de materiales energéticos como la cera, el cobre y el oro para fomentar el recogimiento y transmitir una trascendencia que hace del rostro una pequeña puerta a lo sagrado.

GINA PANE Las heridas sagradas

Nacida de padre italiano y madre austriaca, **Gina Pane** se formó en París y se convirtió durante los años setenta en la referencia del Body Art. Con

sus performances radicales investigó la relación entre cuerpo y naturaleza, llegando hacerse daño con espinas de rosas mientras llevaba un simbólico vestido blanco. Entre las obras que confirman su poder alegórico, recordamos la caja de hierro soldado que escondía un dibujo en su interior. Fue una de las obras más alquímicas y sagradas del siglo XX, un culto misterioso que vinculaba la visión del dibujo al desgaste geológico del metal. Un acto extremo que aclara el vínculo fértil entre el cuerpo femenino y la utopía de las acciones simbólicas, hijas generativas de una progresión mística, más allá de lo terrenal, hacia ese tiempo suspendido en el que lo sagrado encuentra en la performance su apoteosis estética.

SHIRIN NESHAT Corazones rebeldes

Cerramos este viaje con **Shirin Neshat** (1957), iraní de nacimiento y estadounidense de adopción, artista y directora, símbolo de una reflexión moral sobre el papel de la mujer en la cultura islámica. Su modelo figurativo, jugando con la escala de contrastes (blanco/negro, lleno/vacío, alto/bajo, uno/muchos), golpea la vista y toca los sentimientos con una empatía inmediata y radiante. Pensemos en los poemas en farsi que se convierten en caligrafía sobre el rostro femenino, como un tatuaje sagrado que expande, en la impresión fotográfica en blanco y negro, el poder catártico de los escritores persas. Pensemos también en sus videos y películas en los que las metáforas se convierten en imágenes de perfección pictórica, donde la intensidad del mensaje emerge del vínculo catártico entre mujeres con chador y el paisaje desértico. Verdaderamente un viaje increíble a la historia colectiva, entre mitos y leyendas, en el corazón de una revolución femenina que habla con la síntesis universal de las apariciones sagradas.

La Galería Spada de Roma conserva numerosas obras maestras, entre ellas, la espléndida *La Virgen con el Niño* de **Artemisia Gentileschi**. El pequeño **Jesús**, casi dorado por sus cabellos rubios, acaricia con la mano izquierda a la Madre que acaba de dejar de amamantarlo. El dulce color rosa del vestido de la Virgen hace que la composición sea monumental al tiempo que muy dulce. **Alexandra Lapiere**, escritora e historiadora, conoce esa obra maestra al detalle. Dedicó cinco años de su vida estudiar e investigar archivos para escribir *Artemisia*, publicada en 1998 por **Robert Laffont** (editada en Italia por Mondadori), una biografía que se considera no solo un gran clásico, sino el punto de referencia para cualquiera que quiera saber todo sobre la gran y atormentada pintora nacida en Roma en 1593 y muerta en Nápoles en 1653. Artemisia fue la primera mujer artista admitida en la prestigiosa Accademia del Disegno de Florencia en 1616.

Se trata del lienzo que refleja la relación de la pintora con lo sagrado: “Esta Virgen espléndida tiene una doble identidad. Es una madre que sostiene a su hijo en brazos en una actitud llena de amor. Pero al mismo tiempo ya sabe que es hijo de Dios, es plenamente consciente de ello. El gesto del Niño Jesús lo explica todo: no es solo el afecto del hijo hacia su madre sino un consuelo para el dolor futuro que espera a la Virgen, destinada a verlo morir para la salvación de la humanidad”.

Para Lapiere, explicar la relación entre Artemisia y lo sagrado debe partir del famoso proceso por la violación que sufrió por parte de **Agostino Tassi** en 1612: “Artemisia, después de ese acto violento, siguió frecuentando a su violador porque había prometido casarse con ella, aunque en realidad ya tenía esposa. A sus ojos, esa promesa era en todos los sentidos un acto sacramental. Estaba convencida de que ya estaba casada con él, como ocurre con el sacramento, contrato que involucra a los dos cónyuges y del que el sacerdote es solo testigo. Después se descubrió la mentira y el juicio que provocó un escándalo en toda Roma. A ello se añadió el sufrimiento físico. Porque durante el juicio Artemisia fue brutalmente torturada, a pesar de ser la parte perjudicada, para que dijera la verdad. En su producción artística es



La fe de Artemisia

Las pinturas de Gentileschi, bajo la lupa de Alexandra Lapiere

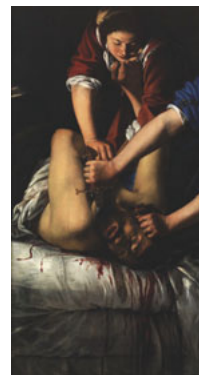
PAOLO CONTI

evidente esa relación con el sufrimiento que nos acerca a Dios y a lo sagrado”.

En la Galería Spada también se expone la magnífica *Santa Cecilia*. Aparece tocando el laúd, ataviada con un precioso vestido amarillo dorado sobre una túnica blanca y con la mirada dirigida al cielo. Lapiere explica: “Hay una evidente relación de la autora con lo sagrado. Aquí Artemisia nos habla del vínculo interior de la santa con la música y con Dios, la encarnación misma de la creatividad femenina representada por el mundo de la melodía

y que se extiende a todas las artes. Es la idea de creatividad que en ese momento recorre todo el arte barroco encaminado a glorificar al Todopoderoso. Nos ofrece una magnífica imagen femenina, una belleza tangible, que nos remite a otra belleza, la espiritual, en diálogo con el Cielo”.

El doble registro que Lapiere observa en la poética de Artemisia aparece claro en las dos versiones de **Judith** decapitando a **Holofernes**: “La artista se identificaba con el gesto que “debe” hacer, según el relato bíblico. Aquí nos encontramos frente a una representación completamente nueva de las mujeres. En aquella época, los hombres tenían una rela-



ción cotidiana con la violencia y la sangre: la vida militar, los duelos, la dureza de la vida. Para las mujeres todo esto no existía. En cambio, aquí Judith es fuerte, se muestra segura de decapitar a Holofernes y la visión de la sangre no le asusta”. Lapierre explica que es necesaria hacer una aclaración: “Es imposible no pensar en la obra de **Caravaggio**, que Artemisia evidentemente conocía. Sin embargo, la Judith de Caravaggio mata a Holofernes a distancia. Artemisia opta por una implicación física total de la protagonista: ella está por encima de la víctima. La sirvienta **Abra** también tiene un papel activo en la acción manteniendo inmóvil al hombre. En otras representaciones la mujer no aparece. Lo sagrado se expresa en lo que Judith “debe” hacer para salvar a su pueblo de la dominación extranjera”. Y aquí sería interesante abrir un debate sobre el vínculo entre una escena tan sangrienta y la violación que acaba de sufrir Artemisia.

Historia humana

Dejemos ahora de lado la sangre de Holofernes y fijémonos en la *Conversión de la Magdalena*: “Aquí volvemos una vez más al doble registro de Artemisia, es decir, una historia humana que es también nos lleva a Dios. Magdalena es bella, elegante y refinada, se ve que es una mujer admirada y deseada. Pero algo extraordinario sucede en ella. Con la mano izquierda deja a un lado el espejo, símbolo de la vanidad terrenal, y mira hacia otro lado, con la mano derecha apoyada sobre el corazón. Aquí lo sagrado domina todo, es una conversión, es la historia de una mujer que cambia su vida gracias a su encuentro con Dios”.

Preguntamos a Lapierre: “¿Pero fueron claros estos mensajes para las jerarquías eclesásticas? ¿No fue un problema la descripción de tanta belleza física femenina?”. “Yo diría que no. Si hubiera habido malentendidos desde este punto de vista, Artemisia no habría podido trabajar para tantos clientes vinculados a la Iglesia”.

Respecto a su condición de artista femenina, llama mucho la atención la forma en que Artemisia propone la escena de Cristo con la samaritana junto al pozo. Ella acaba de saciar su sed y los dos están sentados al mismo nivel, casi en una conversación igualitaria: “Hay un encuentro real entre dos personajes, como en el relato del Evangelio. Habla con Cristo sin saber que es el hijo de Dios, algo que descubrirá más tarde. Es un cuadro que destila espiritualidad, especialmente de la figura de Jesús”.



En el monasterio de las religiosas creativas

Las franciscanas de Siessen han renovado la iconografía

YVONNE DOHNA SCHLOBITTEN

Las franciscanas del monasterio de Siessen, situado en Alemania, se establecieron en 1860 en ese lugar que, hasta entonces, ocupaban los dominicos. El monasterio para mí es una especie de escuela para entrenar la mirada donde las obras de las monjas franciscanas invitan a una transformación interior mediante nuevas perspectivas y estímulos. Su capilla, presidida por la cruz románica de 1190 que sobrevivió a la guerra, se integra armoniosamente en la moderna renovación del edificio, obra de sor **María Sigmunda May**. Elementos litúrgicos como el altar, el ambón, las estelas y el tabernáculo, realizados por Sigmunda en materiales como la madera, la piedra o el hormigón, combinan solidez con ligereza. La custodia, obra de **M. Pietra Löbl**, se caracteriza por la mezcla de fragilidad y fuerza. El Santísimo Sacramento está rodeado por un gran disco redondo de fragmentos de vidrio, una expresión poliédrica.

¿Existe un arte franciscano, un movimiento artístico femenino? Paseando por el convento se van descubriendo obras que comparten un rasgo común, una profunda humildad. Las hornacinas del claustro están adornadas con pequeñas manufacturas elaboradas con materiales sencillos. Como **Duchamp**, elementos como un clavo, la arena del jardín del monasterio o una pluma se convierten en símbolos que hablan de Cristo. En las paredes de los pasillos del monasterio hay flores dibujadas como un soplo que brota, como la relación entre el nacimiento y la muerte. No es un ideal o de una perfección, sino de una mirada que penetra en lo más profundo de las cosas y recoge la creación con humildad.

En el *Cántico del Sol* de **Christine Hecht del Bianco**, pintora de Asís y amiga de las monjas, esta visión impregna toda la Creación. En la pequeña capilla, la artista abandona la iconografía franciscana clásica por una expresión de colores y luces. La imagen de San **Francisco**, que escucha a un joven deseoso de seguirlo, evoca una tensión entre la interioridad del maestro y la exterioridad del joven al inicio de su camino, transformando la obra en un acompañamiento visual.

Esto también se evidencia en las obras de sor **María Innocentia Hummel**. Es una de las mejores alumnas que se expresa a través de las figuras de los niños que conoció como profesora de escuela y que se hicieron famosos en todo el mundo. Encuentra en el Vía Crucis su método para seguir a Cristo, una mística del sufrimiento que se refleja en sus obras, fuente continua de inspiración hoy.

Aportación brasileña

Las religiosas han incorporado una serie de obras de Brasil, donde hay otra casa de la orden. Una persona sin hogar, inspirada en la catequesis franciscana sobre la figura de su fundador, creó esculturas con materiales reciclados, revelando una capacidad inconsciente de comunicarse a través del arte. Las monjas descubrieron a este artista que en sus obras revelaba su “ser creado en el amor”.

El parque del monasterio, diseñado por **Anja** y otras hermanas, invita a meditar sobre los textos del *Canto del Sol* a través de un paseo que, entre lago y laberinto, guía con la imaginación desde la naturaleza hasta lo más íntimo para regresar al Creador. Es un verdadero viaje interior. Una comunidad creativa, donde las monjas artistas han transformando el lugar en una obra de arte en sí misma.

Trío de catequesis simbólica

MARIA GLORIA RIVA

Caccia, Preindlsberger y Barth conjugan arte y espiritualidad

El arte es capaz de contar historias de mujeres extraordinarias que, con su capacidad creativa y su vivacidad intelectual, han hecho historia en silencio. Y, a través del arte, muchas mujeres han expresado su visión de la fe, de lo sagrado y de la espiritualidad. Tres mujeres, artistas de distintas épocas, lo demuestran de forma inequívoca. En 1620, en uno de los momentos más difíciles de la historia de Europa al comienzo de la Guerra de los Treinta Años, una joven de 24 años de Moncalvo, **Orsola Maddalena Caccia**, hija de **Luigi**, un renombrado pintor local, cruzaba el umbral del convento de las Ursulinas de Bianzè.

Ese lugar de fe y oración será la cuna de su arte. Cinco años después, gracias a la ayuda de su padre, se trasladó a otro convento en Moncalvo construido para ella y sus tres hermanas donde pudo expresar la unión entre arte y oración. Criada en la escuela de su padre, fascinada por el arte flamenco, Orsola sería conocida como la *Rafael de Monferrato*. Uno de sus lienzos, *La Virgen con el Niño y el Ángel*, nos habla de su vivacidad cromática y de su refinado simbolismo. Inmersa en un paisaje rocoso y fluvial, quizás vinculado a los alrededores de Pavía, la Virgen queda atrapada en

la contemplación de su divino Hijo. El Niño nos mira mientras juega con una bandeja de frutas. Lo que podría parecer un virtuosismo pictórico se transforma, gracias a la mirada absorta del ángel, en un universo simbólico aún por descifrar.

La salvación

Con su mano izquierda **Jesús** toca unos melocotones, símbolo, junto con las manzanas y los albaricoques, del fruto prohibido del árbol de la vida, mientras con la derecha sostiene una corona de cerezas. Las naranjas en primer plano hacen referencia al pecado original que Cristo cura con su Pasión y Cruz. Mientras, las cerezas, por su pulpa roja y su hueso de madera, son una metáfora de la cruz y de la sangre de Cristo que nos redimió. La escena forma parte de la iconografía de la parada durante la huida a Egipto, el segundo dolor (después de la circuncisión) del Verbo Encarnado. Durante esta fuga, según la literatura apócrifa, un melocotonero se inclinó al paso del Redentor. También las rosas, en primer plano apuntan a **María** como Corredentora por su participación en los sufrimientos de su Hijo. La rosa blanca simboliza la pureza y fortaleza de ánimo y la rosa rosa habla de la participa-

ción interior de **María** en el dolor de su Hijo. Con delicadeza y maestría, Orsola Caccia nos lleva, dentro de un escenario aparentemente decorativo, a meditar sobre los acontecimientos de la salvación.

Con un salto de dos siglos encontramos a una artista muy singular en Graz, Austria: **Marianne Preindlsberger**. Nacida en 1855, a los 17 años pudo estudiar en la Academia de Bellas Artes de su ciudad. Se mudó primero a Múnich y luego a París. Durante una estancia en Bretaña conoció al pintor inglés **Adrian Scott Stokes**, quien se convertiría en su marido. Los dos, a pesar de no poder tener hijos, disfrutaron de una relación feliz y fructífera gracias al arte. El encuentro con la pintura prerrafaelita en 1890 acercó a Marianne a los temas medievales y religiosos. De esta época es una preciosa virgen nórdica. Una de las tantas Vírgenes de velo que con su gesto parecen decir: "Bajo el velo de la carne se esconde el Verbo del Altísimo, nacido para morir".

Así, la Virgen de Stokes es también Dolorosa por los colores de su vestido: el rojo de la sangre y el azul del Misterio. Lo refleja la mirada triste que se dirige a nosotros, casi indiferentes ante el milagro insólito de un Dios que se hace hombre. Los arbustos

La maternidad y las maternidades

SILVIA MARTÍNEZ CANO

Uno de los condicionantes más importante en la vida de las mujeres es la experiencia de la maternidad. La maternidad modifica radicalmente la vida y condiciona la perspectiva que se tiene de la realidad. Estereotipa la vida de las mujeres. Cuando hablamos de identidad femenina el imaginario social lo asocia a su capacidad reproductiva. De ahí vienen una serie de situaciones y relaciones que marcan la vida de cualquier mujer: familia, procreación, cuidado, hijos, hogar. Esto no significa que la maternidad obligue a renunciar a la vida personal. **Luisa Roldán** (1654-1706) fue una escultora sevillana que lo-

gró emanciparse del taller de su padre, **Pedro Roldán**, y establecerse con su propio taller primero en Sevilla, después en Cádiz y posteriormente en Madrid, como escultora de cámara de **Carlos II** en 1692 primero y revalidado por **Felipe V** en 1701.

Luisa destacaba sobre todos sus hermanos y hermanas, no solo por su habilidad técnica, sino por su ingenio y carácter. Se casó por amor, algo no tan común en aquella época, y tuvo familia a la vez que crecía como escultora, siendo reconocida en el gremio de artistas y también por los mecenas y la realeza. Su obra destila una energía formidable, es expresiva, vitalista

y colorida. La *Roldana*, como la llamaban sus contemporáneos, hereda la técnica de talla de madera de su padre, al igual que las influencias iconográficas relacionadas con la tradición escultórica sevillana, pero ella enriquece la ejecución, la expresividad y los detalles. Puede realizar tanto un enérgico **San Miguel** (1692) a tamaño natural para el Monasterio del Escorial en Madrid, como piezas más pequeñas para oratorios privados como Virgen con el Niño conservada en el convento de san José de Sevilla (1699).

Las esculturas de Luisa Roldán iluminaron el siglo XVII

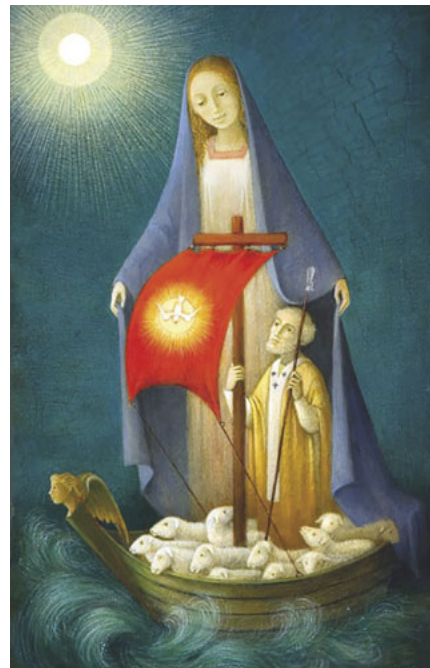




Orsola Caccia, *Virgen con el Niño y ángel*



Marianne Preindlsberger, *Virgen con el Niño*



Bradi Barth, *María Madre de la Iglesia*

espinosos del fondo hablan del destino que le espera a este niño. Una corona de espinas envolverá la cabeza del Salvador. Entre estos elementos destaca el hinojo silvestre. Un símbolo poco común en el arte, pero no en la mesa. Antiguamente era costumbre ofrecer dulces con hinojo que, por sus propiedades aromáticas, podían corregir los defectos de los vinos menos buenos. No es casualidad que la Virgen tenga un vestido dorado con racimos de uvas: Cristo derramará su sangre, verdadera bebida de alegría y salvación.

Un artista fuera de lo común fue **Bradi Barth**. Nacida en 1922 en St. Galo, Suiza, y fallecida en 2007 en Bélgica, se dedicó a la pintura desde muy temprana edad. Llevó una vida casi monástica, viviendo su

talento como un don divino y dedicándose al arte religioso. Bastaría mirar una de sus fotografías para comprender la profundidad humana y espiritual de esta mujer. En el año 2000 creó una asociación sin ánimo de lucro llamada *Herbronen* (Regreso a la fuente) a la que legó sus obras con un triple objetivo: difundir el mensaje de Cristo, testimoniar la unión con el Papa y permanecer bajo la protección de la Virgen.

Su obra *María, Madre de la Iglesia*, da testimonio más que ninguna otra de estas intenciones. Un barco navega en un mar en medio de aguas turbulentas de noche, pero en la parte superior izquierda brilla un sol misterioso, parecido a una gran Eucaristía. Es evidente el contraste entre el mar furioso y la paz que reina en el barco.

La serenidad de la Virgen Madre, de **Pedro** y de las ovejas tranquilamente alojadas en el casco, nos produce envidia a quienes tantas veces miramos el mar de agitación general. Estamos todos en la misma barca, pero en esta barca hay una perla de luz que, en el pensamiento de Cristo, es la sede de Pedro. El Papa no se contenta con el báculo, sino que toma la cruz, signo de que todo se puede ganar. Mira la vela, roja con la sangre de los mártires, pero llena del Espíritu divino. Para Barth, entre las tormentas de todos los tiempos, la barca de Pedro reúne a la humanidad bajo la luz de María y de la Eucaristía.

A lo largo de los años incorpora otras técnicas como la terracota y el barro cocido policromado. Se adapta fácilmente al formato de la escultura, exenta, relieve y a diversos tamaños como requieren los clientes.

Propia experiencia

Realizará grupos escultóricos referidos a la maternidad de **María**. Se nota en ellos su experiencia como madre, en el amantamiento, en las labores de atención a los pequeños como el abrazo, el juego o el acompañamiento. También es detallista en las labores domésticas como la costura que se hacían en compañía de la prole.

Una talla de estas características es el conjunto de la *Virgen de la Leche* que se encuentra en

el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. María aparece amamantando al niño en una pose muy natural y cotidiana y atendiendo a la vez al niño **Juan Bautista**, al que mira con ternura para contestar a su llamada. La artista ha modelado la pieza con agilidad, aportando dinamismo e inestabilidad a las figuras que con su movimiento suave involucran al observador, desde una visión amable y tierna. Luisa maneja con maestría la policromía sobre barro cocido. Las vestiduras de la Virgen son una túnica rosácea con manto azul claro y velo blanco que contrastan con las túnicas de los dos infantes en un tono ocre claro, algo más intenso en la del Bautista. En el grupo, la intimidad materno-

filial se altera con la ampliación del cuidado a otros personajes, hacia la figura de san Juan Bautista niño con el cordero. No es el único ejemplo de la obra de Luisa donde descubrimos este detalle. No solo es una visibilización de la maternidad sensible de María, sino de un sentir compasivo en la relación entre el adulto y el infante y una delicadeza intencionada en las relaciones de cuidado. Parece que hay una intención en la artista de subrayar el hecho de que el amantamiento es un acto íntimo que enfatiza la humanidad no solo de María sino también de Cristo. Se enmarca dentro de una normalidad en el cuidado cotidiano, expresado en la ternura de los ojos y la expresión del rostro de María.

Esto se puede ver en muchas de las composiciones de la escultura: la fuerza y la ternura, la energía de la acción y la delicadeza del gesto hacia el otro.

En su etapa madrileña (1698-1701) fueron numerosos los conjuntos de Virgen amamantando al Niño en su regazo, se conocen al menos otras seis, tanto en manos de instituciones religiosas como de particulares, así como otra en México. Luisa consiguió conciliar su vida profesional de artista con una maternidad, y nunca estuvo separada de su producción artística. Y eso la hizo singular. El mismo día de su muerte fue nombrada académica de la Academia di San Luca de Roma. Era la primera mujer que accedía a este honor.

Tras las huellas de Lucrina

ELENA MARTELLI

Fetti logró encumbrarse en la corte como monja y pintora

Vivo en una Roma pavimentada con adoquines, pero son los adoquines de Mantua los que me devuelven a mis raíces.

“Una siempre corre el riesgo de caerse”, pienso mientras llego a la iglesia medieval de San Martino siguiendo el rastro de la hermana **Lucrina Fetti**, la pintora romana del siglo XVII. Como la iglesia está cerrada, voy a Piazza Sordello, la gran plaza de Mantua dedicada al poeta **Sordello da Goito**. Allí entro en el Palacio Ducal, el palacio de los **Gonzaga**, señores de la ciudad durante siglos y protagonistas de la historia italiana y europea. En este palacio se conservan algunos de sus retratos.

Siendo mujer, y por tanto excluida de las academias y de la autodeterminación, fue al llegar a Mantua (1614) e ingresar como religiosa del prestigioso convento de Sant'Orsola, cuando Lucrina renació a una vida nueva. Gracias a sus pinturas se convirtió en una de las personalidades más significativas del convento y la más ilustre de la historia del arte italiano del siglo XVII. En un mundo que ponía trabas a la educación de las mujeres, Lucrina fue una excepción. Fue una mujer de un gran talento cuya vida “refleja la posibilidad de que una monja en la Italia del siglo XVII pudiera llevar a cabo actividades sociales y artísticas influyentes desde el interior del claustro”, afirma **Cynthia A. Gladen** en *Los monasterios femeninos como centros de cultura entre el Renacimiento y el Barroco*.

En el Palacio Ducal hay varios retratos de Fetti, casi todos en honor a las mujeres de la casa Gonzaga que la artista había visto crecer dentro del convento. Una es la princesa **Eleonora Gonzaga**, retratada con motivo de su matrimonio con el emperador **Fernando de Habsburgo** en 1622, por el cual se convirtió en emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico, archiduquesa de

Austria, reina de Hungría y Bohemia. Es el único retrato firmado y fechado de Lucrina. Me enamoro de las telas de color rosa antiguo que caen de la mesa y de la nube burdeos que Lucrina coloca en un rincón del techo. Eleonora se alza como desde un escenario envuelta en su majestuoso vestido de brocado con hilos dorados y adornos de encaje.

El colgante con el monograma de los Habsburgo descansa sobre el corsé, discreto y poderoso como una joya antigua. La corona imperial que está sobre la mesa, pero fuera del marco principal, emerge lentamente de la oscuridad como la carta nupcial dirigida a la Santísima Majestad de la Emperatriz Gonzaga. Sin embargo, la postura, la mano apoyada en el pecho, el dedo meñique levantado para dar mo-

vimiento y, sobre todo, la expresión muy realista del rostro de Eleonora, me remiten a todo lo que hay más allá del lienzo, al mundo de Sant'Orsola, el convento fundado en el siglo XVII por **Margarita Gonzaga** y que era una corte paralela a la ducal. Por allí pasaron todas las mujeres nobles de la época y las retratadas forman una galería que son la expresión, la culminación y la celebración del método Sant'Orsola y de las ambiciones políticas de los Gonzaga. En sus rostros hay muy poco maquillaje combinado con gracia, sabiduría y buen vivir.

He ido muchas veces al Palacio Ducal, pero ahora reconozco a Lucrina y pienso en Margarita Gonzaga, que fue esposa del duque de Ferrara **Alfonso de Este** y que ya viuda regresó a Mantua para fundar el convento. No existiría el uno sin la otra.

Y aquí entramos en el corazón palpitante del sistema Sant'Orsola que nació del encuentro entre estas dos mujeres de gran temperamento. Encontramos otro retrato de Lucrina y que plasma a la duquesa Margarita. En cuanto a colores y gravedad, el vestido es muy parecido al de Eleonora, su tía paterna, pero aquí apenas hay fondo. La figura de Margarita en primer plano es tan imponente como el cuerpo de una soberana. Ese vestido, según el historiador del siglo XIX **Giovanni Battista Intra**, tiene “una forma extraña, que tiene algo de claustro y principesco”, parece un oxímoron y lo es: Margarita es tanto una noble Gonzaga como una abadesa. Y Lucrina Fetti lo reivindica celebrando con este retrato los dos mundos que Sant'Orsola representa y fusiona la prestigiosa corte, por un lado, y el refugio monástico por el otro. El vestido es regio para recordar la magnificencia de este monasterio que es como una extensión espiritual de la corte de Gonzaga al tiempo que es de clausura, porque la mujer retratada es monja. El retrato tiene valor histórico. Cynthia A.



Gladden destaca que “contiene tres temas centrales en la historia de Sant’Orsola vista por la fundadora Margarita Gonzaga: la devoción religiosa, el esplendor de la corte y la celebración de ambos a través del mecenazgo artístico”. Un manifiesto.

Pero, ¿cómo se unen las vidas de la monja Lucrina y la noble Margarita que vive en un convento, aunque nunca ha hecho votos formales? A través de sus hermanos **Domenico Fetti** y **Ferdinando Gonzaga** que se conocieron en Roma. Ferdinando, que es cardenal y ha renunciado a la púrpura para regresar a Mantua como duque, nombra a Domenico pintor de la corte. En Roma conoció el talento de **Giustina** (que era el nombre de bautizo de Lucrina) y, sabiendo que su hermana buscaba un pintor, pensó en proponérsela a Margarita.

Escuelas de la vida

Porque Margarita quería transformar el convento donde se retiró tras la muerte de su marido. Quería hacer del monasterio un centro cultural y de formación. Para el majestuoso edificio que construyó necesitaba un excelente artista. Y así Domenico Fetti se convirtió en el punto de referencia artístico de la corte de Fernando, y Giustina-Lucrina en el de la corte del convento de Sant’Orsola. La alianza entre hermanos y hermanas animó el panorama de la nobleza mantuana que se divertía entre fiestas y arte. La asociación entre Margarita y Lucrina se fortaleció para dar lugar a una de las “escuelas de la vida” más famosas de Europa. De aquellos tiempos gloriosos solo sobrevive hoy la iglesia de San’Orsola, construida en 1608 por el arquitecto **Gonzaga Antonio Maria Viani**.

Vuelvo a la iglesia de San Martino para ver de cerca las pinturas religiosas de Lucrina. Se está celebrando un rito ortodoxo y me siento incómoda moviéndome por la iglesia. En el centro de la nave está la copia de su *Magdalena penitente* en la que colaboró Domenico Fetti. Además hay una copia de Santa **Bárbara**. Me llama la atención su rostro lleno del optimismo de la juventud. Los expertos sostienen que los pliegues de las cortinas y los ricos detalles de las telas enfatizan el cuerpo con un estilo que recuerda al de Domenico. “¿Y si fuera al contrario?”, me digo a mí misma.

La grandeza y modernidad de esta artista reside en su recorrido. En plena Contrarreforma, el convento de Sant’Orsola bajo su dirección se convirtió en un importante centro de la vida artística. Con sus ganancias sacó al convento de la crisis en la que había caído tras la muerte de la duquesa.



Misioneras en museos

Las religiosas “verdes” de Roma predicán sobre arte

ELISA CALESSI

El arte hace visible lo invisible”, dice sor **Rebecca Nazzaro** mientras espera que se complete el grupo para visitar el Palacio Apostólico de Letrán, en Roma, la primera residencia de los pontífices. “Esta ciudad tiene una inmensa riqueza artística, histórica y religiosa que a veces se desconoce. Aquí intentamos concienciar a la gente sobre la historia de estas obras, que coincide con las raíces de nuestra fe, y restaurar esta extraordinaria función del arte de hacer visible lo invisible, dejar que Dios, a través del genio de los artistas, toque el corazón”. Esta mujer decidida y sonriente vestida con un vestido verde es la superiora de las Misioneras de la Divina Revelación. Una pequeña comunidad, 19 en total, conocida en Roma, aunque solo sea por el particular color de su vestimenta. Es posible encontrarlas en la Basílica de San Pedro o en los Museos Vaticanos, donde son guías oficiales. Y en otros lugares sagrados de la capital. Nacieron con la misión de “formar al pueblo de Dios en la vida cristiana” a través de todos los medios disponibles, desde la catequesis hasta los grupos de oración. Organizan visitas para adultos, niños, sacerdotes, grupos de peregrinos y turistas. Con una mirada que, no se limita a la explicación cultural o histórica. “Los artistas –explica– logran crear, como don de Dios, lo indecible. El arte es ese medio extraordinario que llega al corazón. Y Dios habla al corazón de cada hombre. Es un extraordinario instrumento misionero. Quizás haya guías que sean técnicamente mejores que nosotras. Pero cuando explico el Juicio Final, en la Capilla Sixtina, explico algo en lo que creo. Esta es la diferencia. Y me interesa que la gente entienda el significado de lo que ven. Queremos que Dios toque los

corazones a través de lo que hacemos. Nuestras visitas nunca terminan, porque la gente hace mil preguntas”, cuenta. Se quedan para responder hasta la última duda. Y la visita se convierte en algo más.

Su historia es reciente. Nacieron de Madre **Prisca**, laica consagrada, devota de la Virgen de la Divina Revelación, llamada así por la milagrosa aparición a **Bruno Cornacchiola**, un conductor de tranvía que había rechazado a la Iglesia. Madre Prisca conoció a Cornacchiola, se convirtió en su colaboradora y fundó con él una asociación catequética. Al morir Prisca, la asociación se transformó en una orden religiosa reconocida por la Iglesia. El encuentro con el arte es casual. “El cardenal **Ruini** –dice– nos pidió estar presentes en la basílica de San Juan de Letrán y aceptamos. Nos preguntamos qué podíamos hacer que fuera útil. Hay un museo en la iglesia y nació en nosotras la curiosidad por profundizar en la historia de lo que se conservaba”. Solo una de ellas había estudiado historia del arte. “Comenzamos con la visita de un grupo de niños de catequesis explicándoles la nave central, con episodios del Antiguo y Nuevo Testamento, la llamada Biblia de los pobres”. Desde entonces, hubo más gente que les pidió la visita guiada. Se corrió la voz y aumentaron las peticiones, incluyendo a otras iglesias. La noticia llegó al cardenal **Angelo Comastri** quien en 2007 les pidió que hicieran lo mismo en la basílica de San Pedro.

Diez itinerarios

Hoy las Misioneras de la Divina Revelación ofrecen diez itinerarios fijos: San Pedro y las Grutas Vaticanas, San Juan de Letrán, Museos Vaticanos, Santa María la Mayor, San Pablo Extramuros, Santa Cruz en Jerusalén, San Lorenzo Extramuros, Santa Inés, Santa Cecilia, Santa Práxedes y Santa Pudenciana.



Universidad Pontificia de Salamanca

UNIVERSIDAD DE LA CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA

Comprometidos con un futuro excelente

     www.upsa.es

Universidad patrocinadora de este suplemento