

**Artemisia Gentileschi: drama,
venganza y feminismo en su obra**

*Artemisia Gentileschi: Drama,
Revenge and Feminism in her Work*

RESUMEN

Con el siguiente estudio realizamos un análisis exhaustivo del efecto que produjo en la obra de la pintora Artemisia Gentileschi su violación por Agostino Tassi en 1611. Para tal propósito, nos hemos provisto de la historiografía existente sobre la artista romana, así como de aquellas fuentes literarias que narraron los trágicos e irascibles sucesos acaecidos a las mujeres protagonistas de los lienzos de Artemisia: Plutarco o Tito Livio para los casos de Cleopatra y Lucrecia respectivamente, hasta los libros que componen el Antiguo Testamento para un conocimiento más intrínseco de figuras femeninas como Susana, Judith, Yael o Ester, cuya figuración en la obra de la hija de Orazio Gentileschi coadyuvaron en el encumbramiento de Artemisia como la primera pintora feminista de la Historia.

Palabras clave: Artemisia Gentileschi, Arte y Género, Pintura del barroco italiano, Feminismo, Violación.

ABSTRACT

With the following study we carried out an exhaustive analysis of the effect produced by the painter Artemisia Gentileschi on her rape by Agostino Tassi in 1611. For this purpose, we have provided the existing historiography on the Roman artist, as well as those literary sources that narrated the tragic and irascible events that occurred to the women protagonists of the Artemisia canvases: Plutarch or Livy Tito for the cases of Cleopatra and Lucrecia respectively, even the books that make up the Old Testament for a more intrinsic knowledge of female figures such as Susana, Judith, Yael or Esther, whose figuration in the work of the daughter of Orazio Gentileschi contributed to the elevation of Artemisia as the first feminist painter of History.

Keywords: Artemisia Gentileschi, Art and Gender, Italian baroque painting, Feminism, Rape.

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- Estoicismo artístico en Artemisia Gentileschi; consecuencias de una violación. 3.- Reflexión sobre la impronta feminista en la obra de Artemisia Gentileschi. 4.-Conclusiones. Bibliografía

1 Universidad de Jaén, josemiguelgamezsalas@gmail.com.

1.- Introducción

El conato por responder o esclarecer la cuestión de ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas a lo largo de la Historia? resulta cuanto menos complejo y si se me permite, casi esotérico. Es cierto que es arduo establecer equivalencias de mujeres artistas con Miguel Ángel, Rafael, Leonardo, El Bosco, Tiziano, Rubens, Delacroix, Cézanne, Matisse o Warhol entre otros. Pero quizás también ello nos haga reflexionar si las mujeres en el tiempo de cada uno de estos gozaron de las mismas oportunidades y favores. Surge por tanto un segundo interrogante: ¿disfrutó el género femenino de similares condiciones sociales, políticas y económicas que el sexo masculino? La respuesta es no. Por ende, cuando la Historia del Arte se cuestione el motivo por el cual no hubo grandes mujeres artistas, es posible que deba iniciar su observación por esta última consideración.

A través del feminismo contemporáneo se ha deliberado sobre la temática representada por las mujeres artistas como uno de los principales principios de causalidad, donde la caracterización de los personajes, el medio y espacio donde estas escenifican sus sentimientos desembocan hacia la reproducción de situaciones y experiencias vividas por las mujeres. Modelo que halló escasa aquiescencia y cuyo cuño rozó la vacuidad en relación a la iconografía reflejada por los hombres artistas, que sí disfrutaron de una dilatada y generosa anuencia por numerosos mecenas e instituciones entre los que se encontraba la nobleza, política, e Iglesia.

Retomando la teoría de la ausencia de igualdad de oportunidades de las mujeres, Linda Nochlin (2007: 33) dicta que si esta hipótesis resultase como causa principal, ¿por qué entonces no ocurre lo mismo con la Literatura? La escritora determina que para convertirse en una gran artista es de obligado cumplimiento dominar ciertas técnicas y habilidades plásticas, así como poseer un elevado conocimiento de iconografía y una familiaridad con la terminología específica del arte. No así la Literatura de la que para erigirse como una gran poetisa o novelista únicamente debe preexistir el control y dominio de tu propio idioma.

Quizás respecto a la condición social responda lo señalado por Stuart Mill (1966: 441): «Todo lo que es usual aparenta ser natural. El sometimiento de las mujeres por los hombres es una costumbre universal, naturalmente cualquier desviación de esto no parecería natural». De las palabras del ilustre filósofo decimonónico sí podemos inferir el influjo y lastre que supuso estar rodeado de un entorno donde la inequidad resplandecía más que la paridad. Aserción con la que Linda Nochlin no estaba nada de acuerdo.

Nochlin (2007: 23) dirime sobre el tema en cuestión concluyendo que el interrogante sobre el porqué no han existido grandes mujeres artistas, es simplemente el culmen a un proceso de tergiversación y falaz uso terminológico en el que es probable que el problema de la mujer como artista sea una mera invención, donde la cultura y el intelecto de la Humanidad por abatir la incógnita supusiese una fundamentación más categórica que aquellos que señalan la culpabilidad axiomática de la sociedad y la política.

La cultura ha actuado a lo largo de los siglos como fiel reflejo del progreso involutivo del ser humano que ha ido exponiendo a través de la misma la legitimación dominativa y subordinada entre clases, razas y sexos. La ciencia de la Historia del Arte se ha ocupado de esta disposición social evidenciando a través de la arquitectura, escultura, pintura, música, literatura, danza y cine la hegemonía ejercida por la nobleza e Iglesia, por el Hombre blanco, y el género masculino (Pollock *b*, 2007: 47).

¿Fue omitida la figura de la mujer artista por literatos y críticos de arte durante todas las edades que conforman la Historia de la Humanidad? Cuestión cuanto menos interesante y válida para una investigación sobre la misma más profunda. Sin ahondar demasiado en el planteamiento, nuestra conclusión es que no resultó ser así en su plenitud. Ya Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (2010: XXXV) nombraba a seis mujeres artistas destacadas del momento. Tres de ellas eran griegas: Timarte, Aristarete y Olympia, y el resto procederían del mundo helenístico: Calypso, Helena de Egipto e Iaia de Kyzikos. En 1435, el tratadista Leon Battista Alberti arguyó en el *Tratado de pintura* (1998: 82) que la habilidad de pintar fue también una marca de honorabilidad en las mujeres griegas, caso de Marcia, hija de Varro que fue reconocida unánimemente por los escritores a causa de su sabiduría en el arte de la pintura. Giorgio Vasari incluyó en su tercer volumen de sus *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de 1568 un grato apartado sobre varias mujeres artistas. Es cierto que no abarca la biografía de las mismas, aunque sí que las menciona (Paoletti y Radke, 2002: 28).

El compendio bibliográfico de Vasari puede alegar a un modelo estratégico de emerger entre los hombres que escribieron sobre las mujeres durante el Renacimiento. Si bien es cierto que antes que el artista aretino, Giovanni Boccaccio explicitó en 1370 a través de su *Claris Mulieribus* la gran cantidad de mujeres de la Antigüedad Clásica que habían adquirido un papel preponderante en el panorama artístico; Tamaris con su elegancia pictórica, Sempronía Romana en el campo literario, la poetisa Safo o la tratadística Proba entre otras (Díaz Corralejo, 2010). Sin embargo, resulta paradójica la siguiente afirmación de Boccaccio: «Pensé que estos logros merecían alguna alabanza, pues el arte es muy ajeno a la mente femenina, y estas cosas no pueden conseguirse sin una gran dosis de talento, que en las mujeres es usualmente muy escaso» (Pollock *b*, 2007: 71).

La Historia del Arte ha sido una de las disciplinas más cruciales en la sociedad universal hasta la primera mitad del siglo XX. Lamentablemente para el ser humano, actualmente en pleno siglo XXI, otra adjetivación es la que tiene cabida para definir la ciencia histórico-artística; rechazada en la Enseñanza Media, ignorada en Universidades, únicamente pregona su docto y sabio conocimiento a un público culto y selecto de la actual sociedad. No obstante, su provecho como herramienta para escenificar de forma exitosa y plástica la problemática de la Humanidad a lo largo de la Historia ha sido de una excelsitud empírica extraordinaria.

Por ello, me dispongo a analizar la figura de Artemisia Gentileschi desde la perspectiva histórico-artística y feminista, extrayendo de su obra conclusiones, símbolos y referencias a la heroicidad y resurgimiento de la mujer en plena Edad

Moderna. Propongo con este estudio, instrumentalizar la Historia del Arte como método dilucidador y apodíctico, en concreto las Artes Plásticas del barroco italiano, a través de la paleta de la Artemisia pintora, pero también y muy especialmente de la Artemisia mujer que supo con gran impetuosidad y valentía reponerse moralmente al más deleznable y cruento acontecimiento que puede ocurrirle al ser humano: la violación.

2.- Estoicismo artístico en Artemisia Gentileschi; consecuencias de una violación

La figura de la mujer en la Historia del Arte fue denigrada y vejada a través de su proyección iconográfica, en donde atributos como monedas, joyas, espejos, y rosas la determinaban como símbolo de la Soberbia y vanidad, además de representarse acompañada de la figuración del reino animal para similar fin; el simio como símbolo de la lujuria y torpeza moral (Janson, 1952: 261) (Tervarent, 2002: 373), el asno como símbolo de la pereza e ineptitud (Apuleyo, 1985: 21-22) (Boecio, 1604: 3) (Thaün, 1986: 24), o el pavo real como ave inalienable de la fatuidad y la altivez (Migne, 1864: 523-528).

Tal abyecto tratamiento debe retrotraernos a la literatura moralizante cristiana que tan lamentable reconocimiento ha vertido sobre el género femenino; desde el *Cultu Feminarum* de Tertuliano, *El pedagogo* de Clemente de Alejandría, Plutarco con sus *Obras Morales*, *la Perfecta Casada* de Fray Luis de León, o hasta el mayor escarnio que se ha perpetrado hacia la mujer en la Historia utilizando para su cometimiento una fuente literaria; el *Malleus Malleficarum* o el *Martillo de las Brujas* de los dominicos alemanes Enrique de Kramer y Jacob Sprenger (Gámez Salas, 2017: 134, 139, 140).

Dicho proceder con el género femenino también se periclitó hacia la concepción y respeto que la mujer artista asumía resignadamente y que, fue contemplándose en la Historia del Arte, especialmente durante el periodo histórico perteneciente a la Edad Moderna (ss. XV-XVIII). Nos referimos a Sofonisba Anguissola (1525-1635), la genio de la retratística psicológica considerada como el lazo conector entre el retrato moderno y el contemporáneo siendo la gestora del denominado retrato de grupos familiares (Porqueres, 1995: 37); Lavinia Fontana (1552-1614), hija del también pintor boloñés Próspero Fontana, es catalogada como una de las figuras artísticas más relevantes de la Bolonia del seiscientos, y que fue constituida como pintora oficial del papa Clemente VIII; Fede Galizia (1578-1630) cuyas magníficas representaciones de bodegones le llevó a pintar un plato de frutas sobre un inquietante fondo en el año de 1602 en Trento; Clara Peeters (1594-1657) destacaría por sus naturalezas muertas basadas en el detalle y cuya impecable técnica configura uno de los grandes exponentes de la pintura flamenca en el género del bodegonismo (Chadwick, 1992: 12); Rosalba Carriera (1675-1757) quien exploraría por vez primera la dimensión de los pasteles en la Accademia de San Luca en 1705, así como con la retratística en miniatura determinándose su figura como una de las más célebres en el París del primer tercio del siglo XVIII y sobre todo a la protagonista de nuestro estudio: Artemisia Gentileschi (1593-1653) (Greer, 2005: 235, 243, 265).

Nuestra elección hacia la hija de Orazio Gentileschi ha estado motivada por conformar de entre todas las mujeres artistas de la Historia del Arte, la más angustiada, deleznable y violenta biografía, que fue de forma progresiva yuxtaponiéndose a una vida de resurgimiento, coraje y valentía, estigmatizando la historia de Artemisia como la más cautivadora y atrayente cuyo desenlace no fue otro que erigirla como la primera pintora feminista de la Historia. Dicha definición responde a un más que contrastado argumentario basado en una serie de obras pictóricas que suponen algunas de las pinturas más sublimes y bellas de la artista romana. Su legado exhala una manifiesta intencionalidad basada en la venganza, en la imposición y pronunciamiento de la mujer de manera imperiosa, rotunda e indubitable hacia el fanatismo y sectarismo irracional e inhumano del género masculino para con el sexo opuesto. Por ende, nuestro propósito descansa en un análisis de aquellas pinturas que llevaron a la historiografía a describir unánimemente a Artemisia Gentileschi como una pintora feminista, cuyo influjo coadyuvador en pos de la condición de la mujer alcanzó límites incognoscibles.

Su origen se remonta a la Roma de finales del siglo XVI, concretamente al año de 1593 donde la idiosincrasia técnica barroca llevaba ya años establecida gracias, en mayor medida, a la paleta clasicista de Annibale Carracci, y al naturalismo de Caravaggio. No en vano, es hija del también pintor Orazio Gentileschi, artista de gran reputación dentro del círculo de pintores romanos del momento representado por Giovanni Baglione, Onorio Longhi, Caravaggio, los Carracci, Guido Reni, Dominichino, o Massimo Stanzione, gozando con el beneplácito de la Iglesia combinando la tradición del idealismo florentino y boloñés, con la irrupción naturalista romana (Martín González, 1978: 264-271).

El aprendizaje y formación artística de Artemisia se produce en el taller de su padre Orazio, instrucción que fue advertida en una carta que en 1612 dirige este a la duquesa Christine de Lorraine:

...habiéndola instruido en la profesión de pintor, en tres años ha trabajado tanto que puedo atreverme a decir que hoy nadie la iguala, a la vista de las obras que ella ha realizado de por sí, y que quizá ni siquiera los principales maestros de esta profesión saben tanto como ella... (Jamis, 1998: 245).

Con él, aprendería el uso de la luz y la penumbra tan arraigado en la obra *caravaggiesca* y denominado como tenebrismo, así como el equilibrio entre volumen y profundidad ejecutando su obra hacia un naturalismo teatral y dinamizante que hacían de la misma un lúcido y sagaz exponente del arte barroco. Debido a la insistencia de Orazio de que su hija aprendiese pintar al aire libre, contrató en el año de 1611 al pintor y paisajista italiano Agostino Tassi, al que conoció en 1610 por el coleccionista de arte Cosimo Quorli, y con el que había trabajado en el atrezo de las bóvedas del Casino della Rose pertenecientes al Palacio Pallavicini Rospigliosi en Roma. La figura del padre de Artemisia, Orazio, para Susan Sontag (2008: 21), transmite la necesidad de que su hija sea reconocida siempre por él, sentenciando que la vida y el carácter de Artemisia responden al temor y subordinación hacia el modelo intransigente e imperioso de su padre.

Lamentablemente, con la llegada de Tassi, Orazio desconocía por completo que cambiaría categóricamente la vida de su hija a causa de un vil y depravado suceso: la violación de Artemisia Gentileschi. El estupro se produjo en 1611 tras haberle prometido matrimonio, declaración de la que se retractó más tarde Tassi, al estar ya casado, durante el proceso judicial. Una vez culminado el mismo en 1612, se corroboró el delito de incesto hacia su cuñada –juicio iniciado ya en febrero de 1611– así como el urdido plan que tramaba con el propósito de asesinar a Artemisia (Cavazzini *a*, 2001: 285-286).

El juicio sufrido por esta sobrepasó los límites de la inclemencia, con un escarnizamiento y mortificación hacia la figura de Gentileschi cuya laceración aún provoca estupro. Así, para dar más validez al testimonio de Artemisia se le torturó apretando sus dedos con cuerdas, además de someterse a diversas exploraciones obstétricas por dos parteras, Diambra y Caterina, para confirmar que había sido desflorada. No obstante, Agostino Tassi contó con la complicidad de dos personajes más; Tuzia y Cosimo Quorli. La primera era una vecina que se había mudado a la casa de Orazio para acompañar a Artemisia y proteger su virginidad, pero acabó traicionándola. Cosimo –primo del futuro marido de Artemisia Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi– había extraído pinturas de la joven como una *Judith* de grandes dimensiones, además de haber incitado a Tassi a la violación, así como de incluso ser partícipe de la misma. Según la documentación de la época, Orazio Gentileschi denunciaría en marzo de 1612 a Agostino Tassi y a Cosimo Quorli ante el Tribunal Criminal del Gobernador de Roma. Durante el juicio, la defensa de Tassi consistió en descalificar a Artemisia como una prostituta liberada a los placeres sexuales del hombre, negando completamente que hubiere habido forcejeo alguno a la joven, y siendo posteriormente delatado en el juicio por su amigo Giovanni Battista Stiattesi, y el fraile y confesor Pietro Giordano (Cavazzini *b* 2001: 432).

Este es el testimonio de la joven Artemisia durante el proceso judicial según la documentación de la época referente al momento de la violación:

Cerró la habitación con llave y una vez cerrada me lanzó sobre un lado de la cama dándome con una mano en el pecho, me metió una rodilla entre los muslos para que no pudiera cerrarlos, y alzándome las ropas, que le costó mucho hacerlo, me metió una mano con un pañuelo en la garganta y boca para que no pudiera gritar y habiendo hecho esto metió las dos rodillas entre mis piernas y apuntando con su miembro a mi naturaleza comenzó a empujar y lo metió dentro. Y le arañé la cara y le tiré de los pelos y antes de que pusiera dentro mí el miembro, se lo agarré y le arranqué un trozo de carne (Cohen, 2000: 47).

...permaneció largo rato sobre mí, manteniendo su miembro en mi natura, y una vez satisfecho, se retiró. Al verme liberada, me precipité hacia el cajón de la mesa, agarré un cuchillo y me dirigí hacia Agostino diciendo: «Yo voy a matarte con esto porque me has deshonrado». Él me replicó entonces abriendo su navaja: «Aquí me tienes preparado» (Jamis, 1998: 187).

El procedimiento del juicio puede vislumbrarse como un elemento para una más factible interiorización del arte de Gentileschi, pero siempre y cuando sea analizado

desde el prisma de la codificación sexual y de la política sobre la violación que había establecida en el siglo XVII en Italia. Con esta visión, Artemisia no es sino un mero intercambio entre hombres, primero por su padre y mentor Orazio, y más tarde por su amante y violador Agostino Tassi. Este proceso –como acertadamente expone Nanette Salomon (1991: 230)– comenzó cuando Artemisia aceptó convertirse en la alumna de Tassi, y finalizó en el momento en que este la violó destrozando su honor.

Tras la culminación del juicio en noviembre de 1612, Agostino Tassi fue desterrado cinco años de los Estados Pontificios una vez que cumplió doce meses en prisión en Corte Savella. A causa de este hiriente percance para Artemisia, su padre Orazio la casó con el pintor florentino Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi² en 1614 con el fin de que mantuviese la exigua honra y dignidad que le quedaba en vida (Jamis, 1998: 239).

A partir de este momento da comienzo una nueva vida para Artemisia en Florencia. Allí será admitida en 1616 en la Academia del Disegno proclamándose como la primera mujer en inscribirse en la misma desde su fundación por Giorgio Vasari en el año de 1563. Será en la ciudad del florecimiento humanístico y renacentista donde la artista romana ejecute alguna de sus obras más célebres, así como una libertad absoluta para la creación artística y aceptación de encargos, que se verá fomentada, aún más, por la protección de Galileo Galilei o Cristina Lorena, contrayente del Gran Duque Fernando I de Medicis, amparo que le valió para un acercamiento a la corte de los mecenas más influyentes de la Historia (Garrard, 1989: 37-38) (Almela, 2010: 188). Incluso pudo contar con el apoyo inestimable de Miguel Ángel Buonarrotti el Joven, sobrino del genio de la Capilla Sixtina. Con todo, la técnica de Artemisia fue progresivamente olvidando la impronta *caravaggiesca*, recogiendo el influjo refinado del arte florentino (Pérez Carreño, 1993: 130).

Una vez analizada la información más relevante de la biografía de Artemisia Gentileschi, donde el suceso de la violación marcó trágicamente no solo su personalidad y proceder actitudinal, sino su método figurativo y elección de temas iconográficos donde la mujer destacará por su heroicidad y valentía hacia el sometimiento y dominio masculino, me dispongo analizar aquellas composiciones pictóricas donde la artista refleja fielmente las perniciosas consecuencias de la violación, aquellas que le surtieron para traducir en su arte la venganza, crudeza y verismo hasta convertirse en una referencia para la historia del feminismo.

Nuestro estudio debe iniciarse por la obra *Susana y los Viejos* (1610)³ (Fig. 1). La historia de Susana se compuso en el siglo I a.C incluyéndose como una interpolación apócrifa al *Libro de Daniel* (Réau, 1996: 449-453). Pese a la duda mostrada sobre la posible veracidad de la historia, confusión que llevó incluso a excluirse de la Biblia judía por los rabinos al ser considerada como evocadora de la perversión (Lacocque, 1990: 28-30), sería posteriormente la Patrística y los apologistas cristianos

2 A pesar de su matrimonio con Stiattesi, el verdadero amor de Artemisia sería el noble florentino Francesco Maria Maringhi (LOCKER, 2015: 4).

3 Sin lugar a duda, la iconografía mostrada en esta obra se encuentra endeudada con los frescos romanos miguelangelescos, así como el contraste de luces y sombras en el pelo y rostro de Susana referencian la maestría compositiva de Caravaggio.

como Orígenes, Ireneo de Lyon, Hipólito de Roma, Cipriano de Cartago, o Cirilo de Jerusalén, quienes defenderían a ultranza la autenticidad y canonicidad de la historia, hasta la inclusión de Jerónimo de Estridón al final del *Libro de Daniel* en la *Vulgata* convirtiéndose así en uno de los documentos deuterocanónicos (Walker Vadillo, 2012: 50).

La historia referencia el momento en que Susana decide bañarse cuando, dos viejos deciden salir de su escondite aprovechando la ausencia de las dos sirvientas de esta, injuriando a la joven para que se doblegara a sus deseos lujuriosos, llegando a testificar en contra de ella condenándola de adulterio si desoía sus palabras. Tras la negativa de Susana, esta fue condenada a ser lapidada tras la sentencia judicial, hecho que no ocurrió tras la intervención del joven Daniel que detuvo a la muchedumbre abogando por la inocencia de la joven. Tras su defensa, serían finalmente los viejos los condenados a muerte al posibilitarse la exculpación de Susana (Walker Vadillo, 2012: 49).

La iconografía de Susana y los viejos fue muy proyectada durante el renacimiento y el barroco con el pretexto de establecer una relación del espectador como un *voyeur*, debido sobre todo a la posición de los protagonistas donde la conspiración y la contemplación priman por encima de la palabra (Pérez Carreño, 1993: 45).



Fig. 1. *Susana y los viejos*, 1610, Artemisia Gentileschi. Pommersfelden: Castillo Weissenstein.

Ya en esta obra se atisba la proclividad de Artemisia por las heroínas. El lugar preeminente está reservado para la angustiada Susana que se nos muestra muy

diferente a otros lienzos donde se ensalza el apetito sexual a través del rostro de la misma. La joven se encuentra aislada completamente por la naturaleza que actúa de límite entre ella y los viejos sirviéndose de la disposición del cielo, el agua dispuesta en la zona inferior, o las ramas talladas en la piedra del banco que sustentan el cuerpo de nuestra protagonista, determinando al frío y húmedo banco como la única protección de Susana ante el goce y deseo sexual emanado de los gestos y miradas lascivas de los viejos (Terrón Montero, 2003: 31). La codicia, la sensualidad femenina de la mirada, y el influjo vertido por el discurso narrativo distancian a Artemisia de su padre Orazio, ratificando a la joven como una artista *stupor mundi* capaz de crear e innovar evitando el plagio en otros autores (Cropper, 2001: 267).

A pesar de ejecutarse esta obra en 1610, un año antes de su violación, sí se vislumbra el realce deseado e insuflado de Artemisia ante la mujer de su época, sabedora a pesar de su juventud, de las numerosas calamidades y vejaciones sufridas por esta, disponiéndose la pintura de *Susana y los viejos* como un atronador y fiel paradigma de lo escenificado en la realidad, en este caso, el acoso sexual e intento de violación a la mujer es a través de esta obra denunciado públicamente, y publicitado plástica y lúcidamente por Artemisia.

Hallamos dos versiones más sobre la mitificación histórica de Susana y los viejos. Una segunda representación data del año de 1622 que se encuentra ubicada en el Burghlet House de Linconshire, perteneciente a la Colección de los Marqueses de Exeter⁴. El lienzo no conforma la tipología dramática ni la heroica agresividad tan vinculada a la joven Artemisia. En esta ocasión, su mirada predica compasión y auxilio a Dios, cubre su desnudez con un gran manto blanco, a pesar de la vehemente libidinosidad exhalada por las dos figuras masculinas. Simultáneamente el entorno natural –a diferencia de la *Susana y los viejos* de 1610– no conmina con la misma severidad reduciendo su angosta disposición. La tercera obra alusiva a esta iconografía es del año de 1649 y refleja especial connivencia con la anteriormente citada, sobre todo en la mirada ascendente de Susana reclamando la intercesión divina. Artemisia ejecuta esta pintura recreando un espacio más compositivo y rígido lograda a través del esparcimiento de los ancianos hacia la derecha, con un contrarresto a causa de la diagonal de la pose de la joven, así como por la ubicación de la fuente (Spear, 2001: 424).

En 1612 realizó la pintura *Judith decapitando a Holofernes* (1612). Obra cumbre en la carrera artística de Artemisia, que ha suscitado las más dicotómicas y ambiguas observaciones en torno a la misma. Sobre este tema, la joven pintora ejecutó dos versiones; la primera en 1612 que se conserva actualmente en el Museo de Capodimonte de Nápoles, y la segunda, ejecutada en torno al año de 1620 formaría parte de la colección de los Uffizi en Florencia. Ambas presentan similar iconografía, aunque la Judith napolitana, por su datación, manifiesta especial significación debido a lo coetáneo con la violación sufrida por Artemisia.

4 La composición pictórica no ha estado exenta de polémica al analizarse algunos cambios en determinados elementos de la misma. Es el caso de la posición de la fuente, la rama que está posicionada sobre la cabeza de Susana, e incluso se ha llegado a discernir una cabeza vuelta hacia la derecha (Spear, 2001: 356).



Fig. 2. *Judith decapitando a Holofernes*, 1620, Artemisia Gentileschi. Florencia: Galería de los Uffizi.

La decapitación de Holofernes a manos de Judith forma parte del Antiguo Testamento. *El Libro de Judith* se compuso en el siglo II d.C durante el periodo Macabeo, tras el retorno del cautiverio en Babilonia ya que se hace mención a la reconstrucción del templo de Jerusalén. *La historia de Judith* narra el asedio de los ejércitos asirios a la ciudad de Betulia en Israel. Nabucodonosor envió a su general Holofernes a destruir a sus enemigos demoliendo sus vías de abastecimiento, así como ubicando a centenares de soldados en los manantiales para desproveer de agua a la población de Betulia. Tras hallarse los israelíes casi sobrepasados por la situación, surgió la figura de Judith, viuda de Manasés, quien ayudándose de su sirvienta Abra, urde un plan con el único propósito de acercarse lo máximo posible a Holofernes. Finalmente, consigue acceder a la tienda de este debido al enamoramiento del general asirio hacia Judith que, aprovechando la embriaguez de Holofernes y consecuentemente el descanso en su lecho, blandió una espada y lo decapitó clavando su cabellera en una estaca frente las puertas de Betulia (Martín Nieto, 1988: 574-581). No obstante, la historia de Judith no solo podemos conocerla a través de las Sagradas Escrituras, sino también a través de la literatura

del trescientos italiana e inglesa; hablamos de *La Divina Comedia* de Dante⁵ y de *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer⁶, reputación más que apreciada y reconocida por Artemisia.

Durante la Edad Media la figura de Judith se estableció como la prefiguración de la Virgen que vence sobre el Mal, o llegando incluso a alegorizar el triunfo de la Iglesia. El símil de Holofernes con el Diablo simbolizando su derrota ya se ilustró en la Biblia de Pamplona datada en torno al año 1200, y su equiparación con David será ya en época renacentista cuando ambos recurran a la fortaleza espiritual y capacidad intelectual para librar a su pueblo del asedio enemigo (Bornay, 1998: 44).

Ambas composiciones, tanto la de 1612 y 1620 muestran un sadismo aterrador donde Judith y su criada Abra contemplan sin inmutarse la muerte lenta y dolorosa de Holofernes, cuyo esparcimiento arterial y de sangre configura, especialmente la obra de los Uffizi de 1620⁷ (Fig. 2), como una de las representaciones más gore de la Historia del Arte. En la versión florentina, el hombro descubierto de Judith finaliza justo en el comienzo de la rótula contraída de Holofernes, yuxtaponiéndose un juego de efectos lineales bordeados por rayos de sangre desprendidos del cuello del general asirio que ocupan la parte central de la obra. Judith y Abra se ensañan sin piedad alguna con el general, la violencia es sublime, el furor de Artemisia es manifiesto, el sufrimiento perpetrado en el rostro del asirio consterna hasta incluso rozar el enternecimiento del espectador (Terrón Montero, 2003: 30). La figuración de la espada en ambas pinturas no solo respeta la fuente textual que nombra esta arma, sino también se debe a que es el símbolo por antonomasia de la magistratura jurisdiccional romana, de forma que siendo esta empuñada por Judith, honra mayestáticamente la fundamentación metafísica de la Justicia (León Coloma, 1988: 65). Los rayos ya mencionados de sangre se proyectan en la pulsera que ciñe Judith en su brazo donde se aprecia camafeos de la diosa griega Artemisia, diosa de la caza a la que se le relacionó con la Virgen María por su virginidad. De tal apreciación iconográfica pueden devenir diversas interpretaciones, como la relación de la prerrogativa de la diosa Artemisia como cazadora con la captura de Gentileschi a Holofernes, así como una firma de la pintora en connivencia con

5 «Atento a su placer, aquel contemplativo asumió libre oficio de doctor, y comenzó con estas palabras santas: María restañó y ungió la llaga, que abrió y punzó aquella que a sus pies yace tan bella. En el orden que forman las tercias sedes, está sentada Raquel debajo de ella con Beatriz, como lo estás viendo. Sara y Rebeca, Judit y aquella que bisabuella fue del cantor que en el dolor de su falta Miserere me cantó, las puedes ver así de grada en grada descender, a las que voy nombrando por la rosa bajando de hoja en hoja. Y del séptimo grado abajo, así como hasta él, siguen las Hebreas dirimiendo de la flor todas las ondas; porque, conforme al mirar que mira a la fe de Cristo, ellas son un muro que divide a las escalas sacras» (Dante Aligheri, 2009: XXII).

6 «La historia cuenta también cómo Judit salvó al Pueblo Elegido con su sabio consejo y decapitó a Holofernes cuando dormía» [...] «Los buenos consejos y conducta de Judit libraron a su ciudad natal, Betulia, de las manos de Holofernes, que la había sitiado con intención de arrasarla» (Chaucer, 2004: 4, 4; y 7, 8).

7 El influjo del tenebrismo caravaggiesco es más que manifiesto en esta obra. No en vano, años anteriores Caravaggio ya habría pintado un cuadro con similar temática, con la salvedad notabilísima presente en el rostro de ambas donde la sirvienta que adquiere rasgos de vejez y senectud contrasta con el de la juventud de Judith.

el nombre de la diosa griega (Martín Muñoz, 2011: 46). Pero ¿qué se esconde tras la obra de *Judith decapitando a Holofernes?*, ¿podemos extraer más conclusiones a parte de las puramente técnicas, cromáticas e iconográficas? La respuesta es sí. No es baladí la contemporaneidad de la obra con la violación de Agostino Tassi a Artemisia.

Ya apuntamos en párrafos anteriores que el cruento suceso marcó un antes y un después en la vida de la artista romana, y por supuesto en su concepción artística, quizás por ello se autorretratase como una mártir en 1615 portando una palma, atributo por excelencia de todos los mártires que simboliza la victoria sobre el mal, la perversión y la muerte (Duchet-Suchaux y Pastoreau, 2008: 361). *Judith decapitando a Holofernes* no es sino la gran venganza de Artemisia a su violador Agostino Tassi; los rasgos faciales de la heroína israelita con la pintora son más que evidentes, igual que ocurre con la similitud entre el rostro de Holofernes con el de Tassi (Pollock, 2007: 184).

Así pues, la ejecución heroica dispuesta en el cuadro revela la castración hacia su verdugo, produciéndose una liberación psicológica, una vez que se haya analizado la obra en términos psicosexuales. Por otra parte, también se ha teorizado sobre el parangón con *Susana y los viejos*, salvo que, en la obra de Judith, es esta quien persigue, acosa y concluye con la vida del hombre, a diferencia de la primera, que se erige como la víctima hacia un intento de acoso sexual (Martín Muñoz, 2011: 46). Ya Anna Banti imaginó la risa despiadada de Artemisia: «Lo he pintado yo, es como si hubiese matado a un prepotente», y del que su marido Roberto Longhi exclamaba: «¿Y esto ha sido capaz de pintarlo una mujer? ¡Líbrenos el cielo!» (Banti, 2008: 120) (Puig Espinosa, 2009: 89).

El regreso a Betulia también fue reproducido por Artemisia en su *Judith y la doncella*⁸ (1618-1619). El lienzo muestra el instante en que las dos mujeres se preparan para escapar de la tienda de Holofernes bajo el temor de ser descubiertas por los soldados asirios. Abra sostiene la cesta donde se ha depositado la cabeza cortada de Holofernes, cuyo turbante recreado en tonalidades blancas y amarillas es deuda de la instrucción artística impartida por Orazio Gentileschi a su hija. Judith aún empuña la espada con la que ha satisfecho su venganza, mientras

8 La iconografía de Judith con la doncella sufrió cierta confusión con la de Salomé con la cabeza del Bautista. Ello se debe al surgimiento de una devoción expandida por el norte de Europa e Italia durante los siglos XIV y XV donde la cabeza de San Juan Bautista se había transformado en una imagen aislada devocional. Consecuentemente, se produjo una contaminación iconográfica donde atributos pertenecientes al tema de Salomé se extrapolaron a la iconografía de Judith como la bandeja, al igual que la cesta que esta sostiene declinó en el modelo figurativo de la primera. Es este el caso del pintor veneciano Francesco Maffei que en la primera mitad del siglo XVII representó a una mujer portando una espada en su mano derecha y en la izquierda una bandeja que contenía la cabeza de un hombre decapitado, siendo publicada y definida erróneamente por la historiografía como *Salomé con la cabeza del Bautista*. Sin embargo, podemos afirmar que la obra realmente muestra la iconografía de Judith con la cabeza de Holofernes ya que antes de la ejecución de Maffei, en Alemania y el norte de Italia existían varios modelos pertenecientes al siglo XVI donde se escenificaba la figura de Judith con una bandeja, y de los que se proveyó claramente el pintor veneciano. Por ende, podemos deducir que el cuadro de Francesco Maffei reproduce el tema de Judith y Holofernes, y no el de Salomé con la cabeza del Bautista (Panofsky, 2006: 21-23).

que con la izquierda la reposa en gesto cómplice sobre la espalda de su sirvienta, denotando simultáneamente el afecto y complacencia a la misma por consagrarse como su secuaz en la *vendetta*.



Fig. 3. *Judith y la doncella*, 1628, Artemisia Gentileschi. Detroit: Institute of Arts.

Igual que ocurre con la temática de *Judith decapitando a Holofernes* de la que podemos deleitarnos duplicadamente por las versiones en el Museo de Campodimonte en Nápoles y el de la Galería de los Uffizi en Florencia, en la pintura de *Judith y la doncella* también nos encontramos con esa duplicidad. La obra anteriormente comentada se halla en el Palacio Pitti de Florencia mientras que su homóloga, ejecutada diez años más tarde en torno a 1628, puede contemplarse en el Detroit Institute of Arts (Fig. 3). Esta última representaría el momento en el que la venganza acaba de consumarse, presentando a una Judith intentando esconder la espada mientras que con su siniestra quiere ocultar la luz emanada por la vela para proteger la huida. Del mismo modo, Abra reproduce el deseo de guardar la cabeza decapitada de Holofernes en la cesta con gesto mecánico dirigiendo su mirada hacia el lugar por el que pueden ser descubiertas.

La iluminación proyectada por la vela en la obra de Detroit es de una exquisitez inconmensurable, encumbrándose como una filial del más absoluto tenebrismo de Caravaggio donde la candelería asume un papel predominante en la obra albergando una función esclarecedora de la misma, y del que también se acogerían contemporáneos a Artemisia como el pintor nórdico Gerrit van Honthorst –

renombrado más tarde como Gerardo delle Notti– o los franceses Trophime Bigot identificado como el «Maestro de la vela», y Georges de la Tour considerado como el más famoso de la escuela tenebrista francesa.

El mundo de la alegorización en la obra de Artemisia Gentileschi se origina en torno a la *Alegoría de la inclinación* (1615). La obra fue para uno de sus mecenas, Miguel Ángel Buonarroti el Joven quien le encargó esta excepcional pintura con el motivo de decorar la techumbre de la primera sala de la galería dedicada a la figura de su tío Miguel Ángel. La figura femenina porta una brújula, y su gesto encorvado alude a la inclinación irrevocable de Artemisia hacia el arte, reivindicando el papel de la mujer como creadora y artista en un periodo donde la animadversión hacia el género femenino como artífice culminaba en la exclusión de este del panorama artístico.

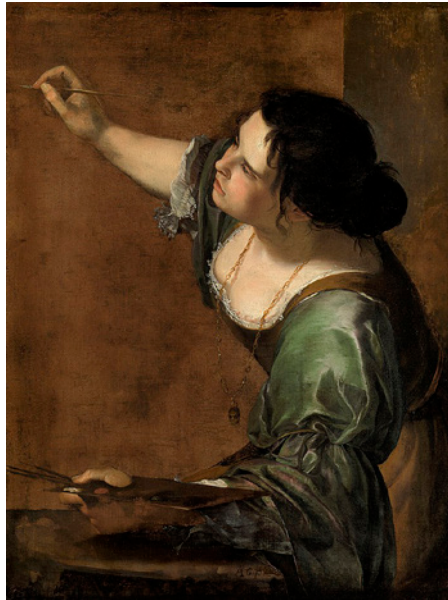


Fig. 4. *Autorretrato como alegoría de la pintura*, 1615, Artemisia Gentileschi. Londres: Royal Collection.

Siguiendo con el carácter alegórico del legado pictórico de la joven, y con un contenido claramente feminista, nos remitimos al *Autorretrato como alegoría de la pintura* (Fig. 4) ejecutado en torno a 1615, y que fue hallada en 1649 entre las posesiones del rey Carlos I de Inglaterra con las iniciales A.G.F. (Chirinos, 2015: 11). Paralelamente, Artemisia nos transmite un discurso basado en la teoría de la pintura, y una afirmación rotunda e incuestionable de su valor como pintora. La iconografía revelada en la obra se encuentra endeudada con el compendio iconológico de Ripa. Sus cabellos largos y negros, el arqueamiento de sus cejas referenciando el proceso imaginativo, la cadena de oro que porta y de la que descansa una máscara con la palabra *Imitatio* en la frente, simboliza la imitación del arte, así como los anillos que

forman su cadena, mostrarían la continuidad de lo aprendido del maestro según dicta Cicerón en su *Retórica* (Ripa, 1996: 219).

Mientras que los autorretratos renacentistas y barrocos representaban al retratado de frente mirando al espectador, Artemisia nos cautiva otorgando todo el peso de la obra a la paleta de la pintura, para ella, lo destacable no era su figura, sino lo que realmente se estaba alegorizando en la obra. ¿Por qué esta actitud tan dispar con sus coetáneos? La Artemisia feminista cuya máxima no era otra que el reconocimiento y la equiparación social de la mujer con el hombre no podía acatar el atrevimiento por parte de aquellos que extrapolaban de un autorretrato femenino, una oportunidad de deleite y fruición sexual hacia la mujer escenificando de nuevo, la opresión intimidatoria hacia este género por el espectador masculino que conllevaba una mirada sexista a través del medio artístico (Pérez Carreño *b*, 1995: 23-24). La modestia de la imagen de Artemisia alude a un sofisticadísimo comentario sobre un precepto básico del Renacimiento tardío, indicando una filiación de la joven con la profesión de pintora en un plano completamente reivindicativo, filosófico y científico (Garrard, 1980: 97).

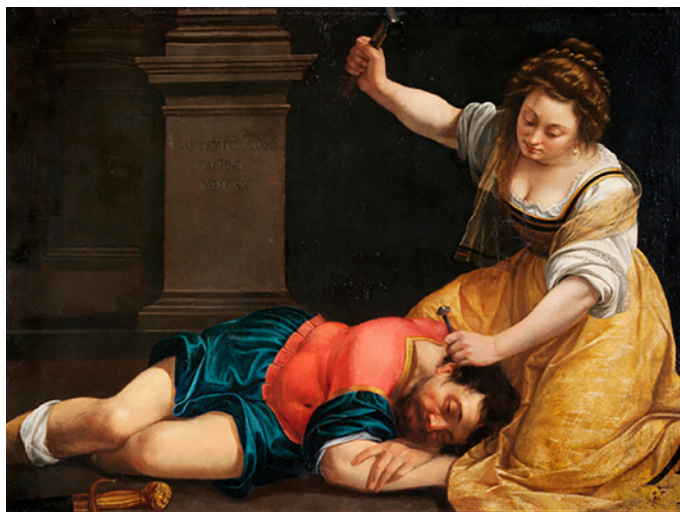


Fig. 5. *Yael y Sísara*, 1620, Artemisia Gentileschi. Budapest: Museum of Fine Arts.

Si el encono y saña en *Judith decapitando a Holofernes* alcanzó una violencia extrema, la obra de *Yael y Sísara* (1620) (Fig. 5) se legisla como una honra a tan tremebunda crudeza, recogiendo la disposición de los personajes mostrada por el grabador flamenco Philips Galle en 1569 con similar iconografía (Spear, 2001: 344). La fuente literaria la hallamos en el *Libro de los Jueces* donde Sísara huyó hacia la tienda de Yael, mujer de Jéber, para que esta le suministrase bebida y alimento. Sin embargo, aprovechando el descuido y la confianza de Sísara, Yael tomó un clavo y un martillo para clavárselo en la sien del que, según el texto del Antiguo Testamento, llegó incluso a penetrar en la tierra (Martín Nieto, 1988: 288). La historia

se interpreta como la humillación de Dios hacia Yabín, rey de Canaán y, por ende, como un triunfo de los israelitas. Por otra parte, la obra invoca fielmente el ímpeto y ansia de venganza de una Artemisia que aún recordaba con pavor el sufrimiento de aquel verecundo y sádico suceso. Es por ello que de nuevo nos acerca a través de su pintura, la historia de una heroína, Yael, que con el asesinato libró al pueblo de Israel del azote de Jabín.

El afán por representar mujeres deseosas de represalias mostrando con gran fiereza el resarcimiento que les induce contemplar como su enemigo, el género masculino, que tanto mal les ha procurado en vida cae ante el intelecto, la fortaleza y coraje de la mujer, le valió para que la historiografía la catalogase como la gran pintora que escenificó la guerra entre sexos a través de un tratamiento exquisito de las figuras, donde la iluminación nos desvela paulatinamente la escenificación plástica (Greer, 1979: 72). No es extraño pues, que el escritor Roberto Longhi (1916: 263-264) dignificase la figura artística de Artemisia de la siguiente manera:

L'única donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura, e colore, e impasto, e simili essenzialità [...] La luce di Artemisia rende possibile una transizione dei valori luminosi, in cui gli olandesi sono, o meglio, saranno maestri, vent'anni dopo⁹.



Fig. 6. *Ester y Asuero*, 1628-1630, Artemisia Gentileschi. Nueva York: Metropolitan Museum.

Ya a finales del primer tercio del siglo XVII pintaría *Ester y Asuero* (1628-1630), obra que se me sugiere compositivamente como una analogía a la realizada por el taller del Veronés en el último tercio del siglo XVI. De nuevo nos encontramos ante una obra que enaltece y venera la heroicidad de la mujer en pos de su pueblo y familia (Fig. 6). *El libro de Ester* es uno de los libros que conforman el *Tanaj* judío y el Antiguo Testamento. Su nombre se debe a la protagonista, Ester, una bella

9 «La única mujer en Italia que haya nunca sabido lo que significa pintura y color, mezcla y matices similares» [...] «La luz de Artemisia hace posible una transición de los valores lumínicos, en la que los holandeses son, o mejor, serán maestros, veinte años más tarde».

judía que a través de su intercesión salva al pueblo de Israel de la malicie de Amán, determinándose a través de análisis lingüísticos con los *Libros de Judith y Daniel* una redacción no anterior al año 300 a.C (Cantera Burgos e Iglesias González, 2000: 78). La obra, que revela tintes más propios de su estancia en Venecia donde se alejó del tenebrismo, representa el momento del desmayo de Ester frente al incrédulo rey Asuero. A partir del versículo tercero del capítulo décimo del *Libro de Judit* existen una serie de adiciones que no fueron admitidas por los protestantes, extendiendo el Libro hasta el capítulo decimosexto como en la *Vulgata*. En estos aditamentos se narra el desmayo de una Ester atemorizada ante Asuero. Esta versión, que fue aprobada por el Concilio de Trento, es en la que se inspira Artemisia en su obra como ya habían hecho anteriormente Paolo Veronés, Tintoretto, o el genovés Domenico Fiasella (Bornay, 1998: 157).

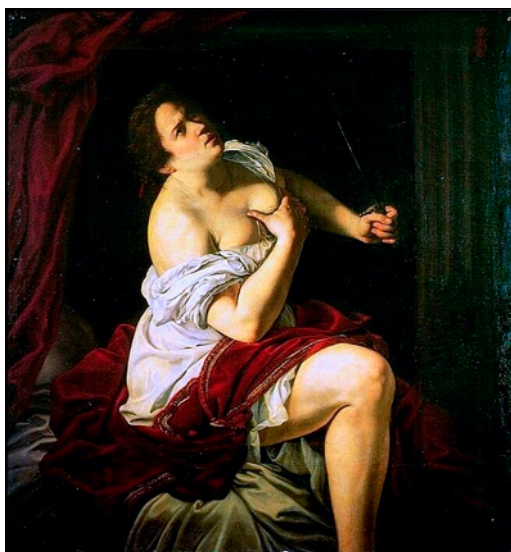


Fig. 7. *Lucrecia*, 1620-1625, Artemisia Gentileschi. Génova: Palacio Cattaneo-Adorno.

La heroicidad mostrada por la mujer fue un tema prioritario en la temática pictórica de Artemisia, al igual que aquellas mujeres que habían sido sometidas o que habían sufrido similar circunstancia que la que debió de soportar la joven artista romana. De este halo argumentativo surgió la composición de *Lucrecia* (1620-1625) (Fig. 7). La historia de Lucrecia es narrada en la obra de Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación*. Según el historiador romano, la bella joven tenía fama de mujer honesta y generosa cuya dulzura impresionó a Sexto Tarquinio, hijo del rey Lucio Tarquinio el Soberbio. Este, para satisfacer sus voluptuosos deseos, se introdujo en la habitación de Lucrecia aprovechando la oscuridad en la que permanecía la habitación para suplantar a su marido Valerio que se hallaba ausente de la ciudad. La virtuosidad de Lucrecia era tan inquebrantable que prefería morir antes que copular con él. Desesperado por las continuas negativas de la joven, le advirtió

que si no acataba su orden dispondría el cadáver de un esclavo junto al de ella para difamarla como una adúltera. Finalmente, Sexto Tarquinio salió victorioso de su depravada pretensión consiguiendo violar a Lucrecia. A la mañana siguiente, esta envió un mensaje a su padre Espurio Lucrecio Tricipitino a Roma, y a su marido Colatino en Ardea con el objetivo de reunirse con ellos para explicitarles lo ocurrido. Una vez Lucrecia había comunicado el suceso, vertió la siguiente sentencia: «¡Ninguna mujer quedará autorizada con el ejemplo de Lucrecia para sobrevivir a su deshonor!». Tras esto, empuñó el cuchillo que guardaba debajo en su vestido y se suicidó clavándose en el corazón.

La obra de Artemisia está en perfecta connivencia con el tenebrismo de Caravaggio y con la caracterización pictórica de su padre Orazio, con un dramatismo aplastante disponiéndose Lucrecia sola en una habitación, con las ropas desbaratadas referenciando el forcejeo con su violador, sujetándose el pecho con su mano derecha mientras que con la izquierda empuña el cuchillo con el que va a quitarse la vida. La imagen de Lucrecia escenifica similar heroicidad gestual que Judith o Yael al mostrar una actitud de decisión irrevocable (Valtierra, 2014: 23). Consecuentemente, la bella joven romana se convirtió en un *exemplum virtus*, configurándose como el gran modelo femenino que debía ser imitado por todas las mujeres romanas (Tito Livio, 1997: 48-49) (Aghion, Barbillion Lissarrague, 1997: 250).

Hilvanando la temática expuesta en el anterior párrafo, Artemisia también trasladó a su obra a una de las figuras femeninas más transcendentales de la Historia, concretamente del Mundo Antiguo, Cleopatra. El suicidio de la reina egipcia se nos narra en las *Vidas paralelas* de Plutarco, declarando en la «Vida de Antonio» (1847: 493) como este contrajo matrimonio con Cleopatra, proponiéndole repartir Oriente haciéndola a ella la «Reina de las reinas». En cambio, Octavio quien consideraba esta unión como una amenaza para la política de Roma, se enfrentó al ejército de Antonio y de Cleopatra consiguiéndolo derrotar. En la creencia de que su amada se había suicidado previamente, Marco Antonio optó por la misma vía arrojándose sobre su propia espada.



Fig. 8. Cleopatra, 1612, Orazio y Artemisia Gentileschi. Colección privada de Amadeo Morandotti.

Tras el desarrollo de una conversación entre Cleopatra y Octavio donde este la sentenciaba a sufrir una vida de esclavismo servil y sexual, la reina de Egipto se suicidó haciéndose morder por un áspid. La reproducción pictórica de Artemisia versada sobre el suicidio de Cleopatra se articula en torno a dos obras: la perteneciente a la colección particular de Amadeo Morandotti y datada en 1612 (Fig. 8), y a la colección privada de Roma de 1633. La problemática presente en esta iconografía, es sobre la controversia en relación a la obra de Morandotti, de cuya autoría aún no puede concederse en su totalidad a Artemisia Gentileschi tras atisbar ciertos rasgos pertenecientes al modelado de su padre Orazio.

La historiografía ha zanjado la discusión estableciendo la realización por parte de ambos, es decir, Artemisia y Orazio trabajarían juntos en torno al año de 1610, periodo donde su estilo sería muy similar basado en la concomitancia fisiológica de los personajes y en la textura de los paños. En esta obra, Artemisia focaliza la atención en la soledad de Cleopatra en el momento en el que se encuentra preparando el veneno de la serpiente. Tradicionalmente, los artistas retrataron a una Cleopatra agonizando por los inmediatos efectos del veneno, sin embargo, Artemisia opta por mostrarnos la belleza sensual y la vulnerabilidad de la reina egipcia, representando un movimiento serpenteante en el reptil que invoca al grabado de *Cleopatra* realizado en 1515 por Agostino Veneziano donde esta se encuentra de pie con la serpiente enroscada en su muñeca (Cavazzini, 2001: 304).

En lo que acontece a la *Cleopatra* perteneciente a la Colección privada de Roma y ejecutada en 1633 (Fig. 9), esta aparece acompañada de sus sirvientas, Iras y Charmion quienes, siguiendo el dictamen de su reina, facilitarían una cesta con frutas donde descansaría el áspid. La primera de ellas no muestra ningún tipo de responsabilidad frente a lo ocurrido, a diferencia de Charmion que con ojos llorosos manifiesta un claro dolor por la muerte de Cleopatra que con una dulce laxidad nos imbuye una declarada pesadumbre. Iconográficamente, la obra presenta una gran diferencia a lo descrito por Plutarco referente a la ubicación del áspid. Esta, respetando *Las vidas paralelas*, debería de posicionarse en su brazo y no reptando sobre la cama como figura en la pintura de Artemisia (Lattuada, 2001: 402-403).



Fig. 9. *Cleopatra*, 1633, Artemisia Gentileschi. Colección privada de Roma.

3.- Reflexión sobre la impronta feminista en la obra de Artemisia Gentileschi

La categorización de Artemisia como la primera pintora feminista ha estado sustentada en diversos compendios monográficos sobre la artista romana que, a través del análisis de sus propuestas y escenificaciones figurativas han extraído conclusiones que derivan en exégesis feministas en torno a su obra.

No existe la casualidad en la pintura de Artemisa sobre el motivo por el cual focaliza su atención en mujeres-símbolo, caso de Lucrecia, Judith, Cleopatra, Ester, Susana o Yael, que nos conduce a la intención de transmitirnos un sentimiento de poderío, de invulnerabilidad, de madurez que, junto con el arraigo, el intelecto y la racionalidad de las mismas, producen una perfecta e idílica simbiosis moralista que sublima a la mujer hacia la cumbre de la exquisitez humana.

Pero aparte de todas las figuras femeninas mencionadas anteriormente, también observamos otras mujeres como María Magdalena, representada por la pintora en multitud de ocasiones como aquella que se halla en el Palacio Pitti o la del Palacio Arzobispal de Sevilla cuya expresión se debate entre la nostalgia y el éxtasis; el baño de Bethsabé ante la cautelosa mirada de David quien envió a su marido a la guerra para disfrutarla, castigo que se tradujo en el vástago muerto que esta engendró; la distancia y altivez con las que pinta a las Minervas; o las hijas de Lot que escenifican uno de los episodios más escabrosos del Antiguo Testamento que incluye el incesto para evitar la soledad y tener descendencia (Romero, 1995: 80-81).

Se distingue en la obra de Artemisia rasgos anteriormente hallados en la literatura medieval de Hildegarda de Bingen y Herrada de Landsberg que iniciaron reseñables proyectos culturales y artísticos en las comunidades religiosas que dirigían (Alario Trigueros, 2006: 13). Especial importancia alberga la figura de Christine de Pizan (1364-1430), la intelectual de origen italiano criada en la corte de Carlos V de Valois, ha sido considerada por la historiografía como la primera mujer feminista de la Historia a partir de escritos como *La ciudad de las damas* o *El libro de las tres virtudes* (Laurenzi, 2009: 305). Ya en su diálogo con Razón, Christine explica su misión civilizadora denunciando el abandono en el que se encuentran las mujeres del que explicita: «abandonadas como un campo sin cerca», necesitando el cobijo de una ciudad que las proteja de las agresiones masculinas, y que refleje en su arquitectura su saber y visión del mundo (Pizan, 2006: 69).

No es descabellado suponer el conocimiento de Artemisia sobre la famosa eclosión de la *querelle des femmes* a finales del siglo XIV, periodo que sella la decadencia del Medioevo y la evolución del feudalismo al Estado Moderno. A causa de esta transformación, la mujer observó una involución en su concepción como tal, donde la pérdida de derechos y status y la domesticación forzada para con un hiriente dominio social, desembocaron en una serie de quejas y réplicas que originaron la creación del debate literario y académico de la *querelle* (Laurenzi, 2009: 302), cuya máxima se basaba en la reclamación de su valía, y en la denuncia de los abusos de poder de los varones quienes las denostaban verbalmente con

una literatura misógina o maltratándolas físicamente, afianzándose la finalización del *Roman de la Rose* de Jeun de Meung en 1277 como un repugnante paradigma de ello (Amorós, 1997: 55).

El lienzo de *Susana y los viejos* realizado antes de la violación retrata extraordinariamente la condición filosófica de Gentileschi ante el sometimiento aversivo e implacable del hombre. Artemisia no acepta en su brillante y dilatada reproducción pictórica el prototipo figurativo femenino, iniciando una cruzada contra el tópico misógino de la época negando la inferioridad de la mujer, representándola con una gran viveza física y moral, huyendo de la complacencia de la desnudez femenina, y evitando el *voyeurismo* depravado e insultante del espectador masculino (Alario Trigueros, 2006: 14). La victoria y venganza ha sido obtenida y consumada por la mujer; la intelectualidad femenina ha sobresalido ante la impericia masculina; el vigor y fortaleza física han vencido a la corpulenta complejión del hombre; la mujer consigue traspasar los inmorales y punitivos límites asentados por la sociedad. Todo esto, define y encomia la obra de Artemisia Gentileschi como un estoico reflejo de la defensa a ultranza e inigualable de una pintora que entendió, como nunca antes se había mostrado al mundo, la acuciante necesidad de las mujeres por realzarse ante la injusticia y la indignidad.

4.- Conclusiones

La violación de Artemisia Gentileschi por Agostino Tassi en el año de 1611 condicionó decididamente su tipología iconográfica exhortándola hacia un principio de preponderancia punitiva, que debía de reflejar con procacidad y grafismo aquellos prototipos femeninos pertenecientes al Antiguo Egipto o a la Antigua Roma, así como las heroínas narradas por los libros históricos del Antiguo Testamento. Es por ello que podemos asentir sin objeción alguna, que la obra de Artemisia se bifurca en dos concisas temáticas: la venganza y la heroicidad. En relación a la primera, esta incluye a Judith y su ira contra Holofernes, y la audacia de Yael ante Sísara, mientras que la segunda implica a Cleopatra, Lucrecia y Ester. Por otro lado, su reproducción pictórica también abarca el autorretrato y la alegorización con un sentido claramente reivindicativo, caso del *Autorretrato como una mártir* o *Autorretrato como alegoría de la pintura* donde la joven pintora romana modifica la disposición y figuración de la retratística del periodo con un carácter puramente profiláctico ante la obscena tentativa del espectador masculino.

Tal iconografía le ha valido para recibir la mayor de las adulaciones por el feminismo contemporáneo que con gran tenacidad y rotundidad han enaltecido la figura de Artemisia hasta encumbrarla como la primera pintora feminista de la Historia a través de su apología artística fundamentada en un valeroso cartesianismo actitudinal y en un pavoroso atrevimiento. La elección de Artemisia de sustentar su obra en mujeres-emblema, aquellas que protegieron y salvaron sus pueblos, que optaron por la muerte antes que por el hedonismo sexual, y que alzaron la moralidad y la ética sobre la deshonra y la infamia, la determina junto con la escritora italiana Christina de Pizan como las más loables y elogiabes

mujeres artistas de la Historia que lucharon estoicamente por realzar la figura del género femenino en lóbregos y divergentes tiempos.

En códigos artísticos Artemisia Gentileschi supone una de las más destacadas y relevantes figuras de la pintora barroca italiana y de la Historia del Arte. Su paleta refleja en los lienzos el impactante influjo del tenebrismo caravaggiesco, y el proceso formativo con su padre Orazio Gentileschi. Su arte muestra un endeudamiento iconográfico con otros artistas como el grabador holandés Philips Galle o el círculo manierista del Veronés, además de mostrar con gran excelencia la técnica de la iluminación que nos conduce directamente al tenebrismo francés de Georges de la Tour, así como a la escuela caravaggista flamenca de Gerrit van Honthorst, reproduciendo exponencialmente su arte la célebre sentencia horaciana (1777: 170) del «*ut pictura poesis*» (como la pintura, así es la poesía), pues en su obra versa la poética del drama, de la tragedia y de la resurrección del honor destrozado por la violación de Agostino Tassi.

A pesar de su destacada figura como pintora durante el siglo XVII en ciudades como Roma, Venecia y Nápoles, a su muerte en el año de 1653 su relevante paleta y lucha en pos de las mujeres había sido olvidada, siendo redescubierta en 1916 por el historiador del arte Roberto Longhi. Así, su fama de licenciada le persiguió toda su vida hasta incluso dedicarle epitafios ultrajantes como este: «Al pintar la cara a este y a aquel / en el mundo me gané mérito infinito. / En tallar los cuernos a mi marido / dejé el pincel y tomé el escalpelo» (Mann, 2001: 250). Pero a pesar de tal difamación, Artemisia Gentileschi es el gran modelo de mujer de su tiempo y del actual, es un ejemplo de superación y de valentía que supone la lucha incesante del género femenino por la igualdad y paridad entre sexos, que halló a través de la pintura el espejo donde expresar los sentimientos de una pintora romana distinguida por su ambiguo discurrir sentimental; del drama a la catarsis, de la deshonra a la venganza, y del abismo a la gloria.

BIBLIOGRAFÍA

- AGHION, Irene; BARBILLON, Claire y François LISSARRAGUE (eds.) (1997). *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*, ed. de Antonio Guzmán Guerra, Madrid: Alianza.
- ALARIO TRIGUEROS, M^a Teresa (2008). *Arte y feminismo*, San Sebastián: Nerea.
- ALBERTI, Leon Battista (1998). *Tratado de pintura*, ed. de Carlos Pérez Infante, México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- ALMELA, Margarita (2010). *Tejiendo el Mito. «Artemisia Gentileschi. Valoración de un mito»*, Madrid: UNED.
- AMORÓS, Celia (1994). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, postmodernismo y proyecto ilustrado*, Madrid: Cátedra.
- APULEYO CELSO (1985). *El asno de oro*, ed. de José M^a Roro, Madrid: Cátedra.
- BANTI, Anna (2008). *Artemisia*, ed. de Carmen Romero, Barcelona: Alfabia.
- BOCCACCIO, Giovanni (2010). *De Claris Mulieribus*, ed. de Vileta Díaz-Corrалеjo, Madrid: Cátedra.

- BOECIO, Ancio Manlio Torcuato Severino (1604). *La consolación de la filosofía*, ed. de P. Fray Agustín López de la Orden de San Bernardo, Valladolid: Juan de Bostillo, L. IV.
- BORNAY, Erika (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco: imágenes de la ambigüedad*, Madrid: Cátedra.
- CANTERA BURGOS, Francisco y Manuel IGLESIAS GONZÁLEZ (eds.) (2000). *Sagrada Biblia: Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristiano.
- CAVAZZINI, Patrizia (a) (2001). «Artemisia in Her Father's house» en CHRISTIANSEN, Keith y Judith MANN (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 282-296.
- CAVAZZINI, Patrizia (b) (2001). «Appendiz 1. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi» en CHRISTIANSEN, Keith y Judith MANN (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 432-445.
- CHADWICK, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino.
- CHAUCER, Geoffrey de. (2004). *Los cuentos de Canterbury*, ed. de Jesús L. Serrano Reyes y Antonio León Sendra, Madrid: Gredos.
- CHIRINOS, Leticia (2015). «Artemisia Gentileschi y Sor Juan Inés de la Cruz: Autorretratos o el arte de controlar las miradas» en CIEHL, Vol. XXII, pp. 11-20.
- COHEN, Elizabeth S. (2000). «The Trials of Artemisia: A Rape as History» en *Gender in Early Modern Europe*, Vol. XXXI, N^oI, Kirksville: The Sixteenth Century Journal, pp. 47-75,
- CROPPER, Elizabeth. (2001). «Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, famous woman painter» en CHRISTIANSEN, Keith y Judith MANN (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 263-281.
- DANTE ALIGHIERI (2009). *La Divina Comedia*, ed. del Conde de Cheste, Madrid: Mestas.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston y Michel PASTOREAU (eds.) (2008). *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, ed. de César Vidal, Madrid: Alianza.
- GÁMEZ SALAS, José Miguel (2017). «La condena del género femenino a través de la simbología» en *Asparkía. Investigación feminista*, N^o31, pp. 131-146.
- GARRARD, Mary (1989). *Artemisia Gentileschi: The image of the female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton: Princeton University Press.
- GARRARD, Mary (1980). «Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting», en *Arte Bulletin* N^o62.1, pp. 97-112.
- GREER, Germaine (1979). *The obstacle race: The fortunes of women painters and their Word*, Ediciones Farrar, Straus&Giroux.
- HORACIO (1770). *El Arte Poética o Epístola a los Pisones*, ed. de Tomás de Yriarte, Madrid: Imprenta Real de la Gaceta.
- JAMIS, Rauda (1998). *Artemisia Gentileschi*, ed. de Juan Abeleira, Barcelona: Circe.
- JANSON, Horst Waldemar (1952). «Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance» en *Studies of the Warbug Institue*, N^oXX.

- LACOCQUE, André (1990). *The Femenine Unconventional. Four Subversive Figures in Israel's*, Minneapolis: Fortress Press.
- LATTUADA, Riccardo (2001). «Artemisia and Naples, Naples and Artemisia», en CHRISTIANSEN, Keith y Judith MANN (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 379-392.
- LAURENZI, Elena (2009). «Christine de Pizan: ¿una feminista ante litteram?» en *Lectora*, N°15, pp. 301-314.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (1988). *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*, Granada: Fund. Rodríguez Acosta.
- LOCKER, Jesse (2015). *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*, New Haven: Yale University Press.
- LONGHI, Roberto (2011). *Gentileschi padre e figlia*, Italia: Abscondita.
- MANN, Judith W (2001). «Artemisia and Orazio Gentileschi» en CHRISTIANSEN, Keith y Judith MANN (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 249-262.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1978). *Historia del Arte*, V. II, Madrid: Gredos.
- MARTÍN MUÑOZ, M^a del Rosario (2011). «El arte de ser Artemisia Gentileschi» en *Atticus*, N°14, pp. 39-50.
- MARTÍN NIETO, Eusebio (edit.) (1989). *La Santa Biblia*, Madrid: San Pablo.
- MIGNE, Jacques Paul (1864). *Patrología Graeca*, Vol. 43.
- NOCHLIN, Linda (2007). «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?» en CORDERO, Karen e Inda SÁENZ (eds.) (2007). *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México D.F.: Universidad Iberoamericana, pp. 17-44.
- PANOFSKY, Erwing (2006). *Estudios sobre iconología*, ed. de Bernardo Fernández, Madrid: Alianza.
- PAOLETTI, John T y Gary M. RADKE (eds.) (2002). *El Arte en la Italia del Renacimiento*, ed. de Pablo Fuentes Hinojo, Madrid: Akal.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (1993). *Artemisia Gentileschi*, Madrid: Historia 16.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (1995). «Drama y espectador en Artemisia Gentileschi» en *Asparkía*. Investigación feminista, N°5, pp. 11-24.
- PIZAN, Christine de (2006). *La ciudad de las damas*, ed. de Maríe-José Lemarchand, Madrid: Siruela.
- PLINIO EL VIEJO (2007). *Historia Natural*, ed. de Josefa Cantó et al, Madrid: Cátedra.
- PLUTARCO, Lucio Mestio (1847). *Las vidas paralelas*, ed. de Antonio Ranz Romanillos, Paris: Librería de A. Mézin.
- POLLOCK, Griselda (a) (2007). «La heroína y la creación de un canon feminista» en CORDERO, Karen e Inda SÁENZ (eds.) (2007). *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana, pp. 161-196.
- POLLOCK, Griselda (b) (2007). «Visión, voz y poder: historias feministas del Arte y Marxismo» en CORDERO, Karen e Inda SÁENZ (eds.) (2007). *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana, pp. 45-80.
- PORQUERES GIMÉNEZ, Beatriz (1994). *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*, Madrid: Horas y Horas.

- PUIG ESPINOSA, Luis Rafael (2009). «Historias: Hipatia ante Artemisia» en *Suma: Revista sobre Enseñanza y Aprendizaje de las Matemáticas*, N°62, pp. 87-100.
- RIPA, Césare (1996). *Iconología*, ed. de Joan Sureda, Madrid: Akal.
- RÉAU, Louis (1996). *Iconografía del arte cristiano*, ed. de José M^a Sousa Jiménez, Barcelona: El Serbal, Vol. I.
- ROMERO, Carmen (1995). «Artemisia Gentileschi» en *Arte, Individuo y Sociedad*, N°7, pp. 73-84.
- SALOMON, Nanette (1991). «The Art Historical Canon: Sins of Omission» en HARTMANN, Joan y Ellen MESSER-DAVIDOW (eds.) (1991). *Gendering Knowledge: Feminists in Academy*, Knoxville: University of Tennessee Press, pp. 344-355.
- SONTAG, Susan (2008). *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Madrid: Debolsillo.
- SPEAR, Richard (2001). «I have made up my mind to take a shor trip to Rome» en CHRISTIANSEN Keith y Judith MANN (eds.) (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, pp. 334-344.
- STUART MILL, John (1966). *The Subjection of Women*, Londres: World´s Series.
- TERRÓN MONTERO, Esther (2003). «Desde la condición humana: La pintura de Artemisia Gentileschi en dos cuadros» en *Cuadernos del Ateneo*, N°14, pp. 29-34.
- TERVARENT, Guy de (2002). *Atributos y símbolos en el arte profano*, ed. de José María Sousa Jiménez, Barcelona: El Serbal.
- THAÜN, Philippe de (1986). *Bestiario medieval*, ed. de Ignacio Malaxeverría, Madrid: Siruela.
- TITO LIVIO (1997). *Historia de Roma desde su fundación*, ed. de Antonio D. Duarte Sánchez. (Edición electrónica).
- WALKER VADILLO, Mónica Ann (2012). «El ciclo de Judith» en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. IV, N°8, pp. 1-10.
- VALTIERRA, Ana (2014). «Lucrecia, de la virtud más pura a la exhibición erótica de su muerte» en *Revista Adiós*, N°20, pp.21-23.

Recibido 13 de agosto de 2018
Aceptado 3 de febrero de 2019
BIBLID [1132-8231 (2019): 109-133]