

Artemisia Gestileschi y la “sexualización” de su obra

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

María del Mar Ramírez Alvarado

Universidad de Sevilla, España
delmar@us.es

—

Recibido: 23 de agosto de 2019

Aprobado: 1 de octubre de 2019

Cómo citar este artículo: Ramírez Alvarado, María del Mar (2020). *Artemisia Gestileschi y la “sexualización” de su obra*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 15(28). pp. 322-337.

<https://doi.org/10.14483/21450706.16274>



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>



Artemisia Gentileschi y la “sexualización” de su obra

Resumen

El objetivo de este artículo es profundizar en la figura de la pintora italiana Artemisia Gentileschi (1593-1652), cuya obra resulta de un gran interés y por mucho tiempo fue infravalorada. Para este fin, se han analizado fuentes directas como las obras artísticas de la autora, las cartas de la época, los procedimientos del juicio en el que estuvo involucrada Gestileschi, así como estudios sobre su trabajo. Nuestra investigación se centra en los temas trabajados por la pintora en el contexto artístico en el que le tocó vivir, estudiando las características de sus figuras femeninas y analizando cómo los sucesos de su vida han terminado condicionando la recepción de su obra. Las conclusiones muestran que, aunque estas circunstancias marcaron y “sexualizaron” la consideración de su carrera, finalmente se ha impuesto su brillante trabajo artístico, solvente e, incluso, adelantado a su tiempo.

Palabras clave

Arte; estudios de género; Gestileschi; historia; imágenes.

Artemisia Gentileschi and the “Sexualization” of her Work

Abstract

The objective of this article is to delve into the figure of Italian painter Artemisia Gentileschi (1593-1652), whose work is of great interest and was long undervalued. To this end, we analyzed direct sources, such as her artistic works, letters of the time, the proceedings of the trial in which Gestileschi was involved, as well as several studies on her work. Our research focuses on the themes of her paintings in the artistic context in which she had to live, studying the characteristics of her female figures and analyzing how the events of her life ended up conditioning the reception of her work. The conclusions show that, although these circumstances defined and “sexualized” the consideration of her career, her brilliant artistic work, masterful and ahead of her time, has finally prevailed.

Keywords

Art; gender studies; Gestileschi; history; images.

Artemisia Gentileschi et la « sexualisation » de son œuvre

Résumé

L'objectif de cet article est de se plonger dans la figure de la peintre italienne Artemisia Gentileschi (1593-1652), dont l'œuvre est d'un grand intérêt et a longtemps été sous-estimée. Pour cela, nous avons analysé des sources directes, telles que ses œuvres artistiques, les lettres de l'époque, le déroulement du procès dans lequel Gestileschi était impliquée, ainsi que plusieurs études sur son travail. Nos recherches portent sur les thèmes de ses peintures dans le contexte artistique dans lequel elle a dû vivre, en étudiant les caractéristiques de ses figures féminines et en analysant comment les événements de sa vie ont fini par conditionner la réception de son œuvre. Les conclusions montrent que si ces circonstances ont défini et « sexualisé » la réflexion sur sa carrière, son œuvre artistique brillante, magistrale et en avance sur son temps a finalement prévalu.

Mots clés

Art ; études de genre ; Gestileschi ; histoire ; images.

Artemisia Gestileschi e a “sexualização” de sua obra

Resumo

O objetivo deste artigo é aprofundar na figura da pintora italiana Artemisia Gentileschi (1598-1652), cuja obra resulta de grande interesse e por muito tempo foi subvalorizada. Para este fim, se analisou fontes diretas como as obras artísticas da autora, as cartas da época, os procedimentos do julgamento no qual esteve envolvida Gestileschi, assim como, estudos sobre seu trabalho. A investigação realizada se foca nos temas trabalhados pela pintora no contexto artístico em que viveu, estudando as características de suas figuras femininas e analisando como os sucessos de sua vida condicionaram a recepção de sua obra. As conclusões mostram que, embora que estas circunstâncias marcaram e “sexualizaram” a consideração de sua carreira, sobre Artemisia Gestileschi, finalmente impôs seu brilhante trabalho artístico, solvente e, inclusive, à frente do seu tempo.

Palavras chave

Arte; estudos de gênero; Gestileschi; história; imagens.

Warmi chasa suti munaku kauachukuna paipa rurai

Maillallachiska

Munasku kai killkapi kai warmi Artemisia Gentileschi sutir pai kansi atun llagta Italia sutimanda nikumi manimasi munanakuska kawapungami paipa suma ruraikunata chimanda kai warmi imasapas achka tapuchiikuna ruraska parlaku llapa unallaska paita kawapuchukuna imami munakuska kawachinga, llakirispa kaura unaipei imasapas pai munakuskasina.

Rimangapa Ministidukuna

Rurai; Iachaikui-kari warmi; chasa suti; ñugpamanda parlu;kawachikuna.

Consideraciones preliminares

Existen omisiones importantes acerca de la existencia de mujeres artistas. De hecho, muchas generaciones han crecido con la idea de que la genialidad en distintos ámbitos del conocimiento ha constituido un atributo masculino y que la creatividad artística ha sido siempre una cuestión de hombres o la expresión de determinadas cualidades masculinas. El objetivo de este trabajo es el de rescatar la figura de una de estas grandes mujeres de la historia del arte, en gran medida desconocida a pesar de lo importante de su obra. Se trata de la pintora Artemisia Gentileschi, que nació en Roma el 8 de julio de 1593 y murió en Nápoles en 1652. Durante muchas décadas su vida fue objeto de una gran negligencia académica, como refiere Mary Garrard en una de las investigaciones más importantes escritas sobre la pintora. En la misma afirma que sobre ella se ha escrito poco, que no aparece reseñada en las biografías de artistas a lo largo del siglo XVII, muy escasamente en los siglos posteriores y que los estudios serios sobre la pintora aparecen en las primeras décadas del XX. La investigadora explica esta omisión de una forma rotunda: "The conclusion is, I think, inescapable: Artemisia Gentileschi has been neglected because she was female" (Garrard, 1989, p. 4).¹

Es cierto que en las últimas décadas ha habido un repunte en las reflexiones vinculadas a su obra y a la de algunas pintoras coetáneas, como por ejemplo Lavinia Fontana (1552-1614), Elisabetta Sirani (1638-1665) o Sofonisba Anguissola (1531-1621). Así, Artemisia se convirtió en una especie de ícono para el feminismo, cuya vida contenía diversos ingredientes que demostraban la opresión patriarcal: había sido víctima de acoso, padeció violencia física/psicológica, había tenido que luchar contra los condicionamientos de ser mujer artista en la época y, a pesar del valor de su obra, su trabajo fue olvidado por la crítica especializada. Entre otros textos sobre la pintora, pueden mencionarse la pionera biografía de Anna Banti terminada en 1947 con ensayo introductorio de Susan Sontag (2008), o las novelas de Rauda Jamís (1988), Alexandra Lapierre (2000) o Susan Vreeland (2010), así como el film *Artemisia* de Agnes Merlet (1997)². Sin embargo,

¹ "La conclusión es, creo, ineludible: Artemisia Gentileschi ha sido descuidada porque era mujer" (Todas las traducciones de citas en inglés son de la autora).

² Dirigida por la directora y guionista francesa Agnès Merlet, el film *Artemisia* tiene como precedente un cortometraje previo del año 1983 de la misma autora. En un artículo titulado "Artemisia: The Invention of the 'Real' Woman" (2002), Susana Scalparo analiza la



Imagen 1. Artemisia Gentileschi. *Susana y los viejos*, 1610. Castillo de Weissenstein (Pommersfelden, Alemania)

aún queda mucho por profundizar en su obra, especialmente desde el punto de vista de los estudios de género y su vinculación con los estudios de la comunicación y de la imagen.

Artemisia Gentileschi fue hija de Orazio Gentileschi (1563-1639), pintor toscano de origen florentino. En el trazado de la historia, ambos son considerados artistas barrocos que siguen la línea de Caravaggio. Desde que era una niña demostró talento para la pintura de una forma mucho más evidente que sus tres hermanos e, incluso, llegó a superar el trabajo de su propio padre. Su obra más antigua firmada es *Susana y los viejos* que data de 1610 cuando la pintora contaba con dieciséis años. Curiosamente, es también el tema con el que cierra su ciclo productivo vital ya que fue, asimismo, la última de sus pinturas fechadas (Romero, 1985, p. 81).

obra de Anna Banti proponiendo (como también hacen otras autoras) la identificación de Banti con la propia Gentileschi, todo esto también relación con el film de Agnès Merlet que causó una gran controversia en el ámbito del feminismo.

A lo largo de su trayectoria, Artemisia Gentileschi fue reconocida por su talento y pudo incluso vivir de sus obras. Este hecho le otorgó una libertad que pocas mujeres podían tener en su época. Las artistas de entonces no podían instruirse a la manera de sus compañeros pintores, a quienes si les estaba permitido estudiar anatomía, geometría y perspectiva. Aun así, Gentileschi rompió esquemas y logró ser admitida en la Academia Florentina del Dibujo en 1616 siendo la primera mujer que ingresara en la misma desde su fundación en 1563. Además, contó con mecenas y, por ejemplo, con la amistad de personalidades como Galileo Galilei. Una carta fechada de 9 de octubre de 1635, en la que le llama maestro y le cuenta algunas cuestiones personales sobre la venta de sus obras, da cuenta de su cercana relación (Garrard, 1989, pp. 383-384).

Durante muchos años Artemisia Gentileschi se desplazó por diversas ciudades italianas e, incluso, trabajó en la corte inglesa. Allí pintó una de sus obras más importantes: los frescos de *Una alegoría de la paz y las artes bajo la corona inglesa* (1638-1639) que decoran el techo del salón de entrada del Palacio de Greenwich.

Se sabe que Artemisia Gentileschi tuvo al menos una hija, tal como se lee en sus cartas, de las que se entiende también que la inició en el ámbito de la pintura y que llegó a colaborar con ella. Y ya en su madurez, la pintora contó con discípulos y aprendices que la tuvieron como maestra.

Metodología

Esta investigación sobre la vida y obra de la pintora Artemisia Gentileschi ha sido desarrollada desde distintas perspectivas. Por una parte, se han tenido en cuenta las fuentes primarias vinculadas a la autora, que son básicamente de dos tipos. En primer lugar, sus propias obras artísticas, recogidas en catálogos y en otras obras diversas. Se conservan 19 obras firmadas de las 48 conocidas, calculándose que este es aproximadamente el 40% del total de su obra (Mann, 2008, pp. 71-72).

En segundo término, se ha manejado la documentación del proceso legal que enfrentó a Artemisia Gentileschi y a Agostino Tassi en el año 1612 y que será abordado más adelante en este artículo. Las actas del juicio se encuentran en Roma, en los Archivos del Estado. Fueron publicadas por primera vez en 1981 con edición a cargo de Eva Menzio (1981), en Milán, por Edizione delle Donne. Existe una traducción al francés en Éditions

des Femmes de París³ y otra versión traducida al inglés, contenida en una de las obras más importantes sobre la pintora escrita por Mary D. Garrard, que es la que ha sido la consultada para este trabajo. También una edición más reciente traducida al español, de acuerdo a la de Eva Menzio, en la Editorial Cátedra (Menzio, 2016).

De Artemisia Gentileschi se conservan veintiocho cartas que se encuentran traducidas al inglés en la citada edición de Garrard y también en las ediciones de Eva Menzio, y que han sido revisadas de igual manera para este trabajo. Tanto las cartas como las actas del juicio son fundamentales para comprender su obra, pensamiento, forma de trabajar, preocupaciones, intereses y experiencias profesionales y personales.

De igual forma, ha sido revisada una variada documentación de artículos, ensayos e investigaciones que giran en torno a Artemisia Gentileschi, así como también otras obras de historia del arte que mencionan su trabajo. Tal como se ha apuntado en el apartado introductorio, la biografía de Gentileschi puede abordarse de forma novelada, y en consecuencia hemos revisado las obras de ficción literaria y cinematográfica vinculadas a ella. Por último, han sido consultadas obras de referencia que dan cuenta de las características del momento histórico y contexto artístico en el cual se produce su trabajo.

Contexto histórico y artístico

Artemisia Gentileschi nació en Roma y desarrolló su trabajo artístico imbuida por todas las ideas del Renacimiento italiano ya consolidadas en la época en la cual le tocó vivir. Estaba claro entonces que era necesario representar la realidad de la forma más parecida al natural. Pero no era suficiente la reproducción de la naturaleza de la manera más adecuada, sino que, además, era imprescindible procurar que la simple verdad natural fuese lo más hermosa posible. Pero la cuestión era más compleja porque esta belleza añadida, la *bella invenzione* fruto del equilibrio de colores, formas y proporciones, no debía circunscribirse exclusivamente a las habilidades y recursos expresivos. A tal efecto, las matemáticas y la geometría (a cuyo servicio se incorporan la óptica y la anatomía), se convirtieron en el soporte de las novedosas formas de representación artística.

3 Laetizia Marinellei, Marie-Anne Toledano y Eva Menzio, ed., *Actes d'un procès pour viol en 1612 suivis des lettres de Artemisia Gentileschi*. Paris: Editions des femmes, 1984.

Este nuevo espíritu, condensado en los principios de la perspectiva artificial, funcionó entonces como soporte de la reproducción del volumen de los elementos y como guías para la construcción del espacio. Se trataba de reconstruir, en un plano objetivamente bidimensional, un espacio sugerido en tres dimensiones de acuerdo a convenciones establecidas. Para ello se retoma la idea de pirámide visual en cuya base se localizaba el objeto y en cuyo ápice estaba el ojo (la *perspectiva naturalis* empleada desde la Antigüedad para explicar la visión). La idea genial de Filippo Brunelleschi fue la de interceptar esa pirámide con un plano de representación creándose así el concepto de *perspectiva artificialis* utilizado para dar cuenta de los problemas no ya de la visión sino de la representación icónica⁴.

En el momento en el que Artemisia Gentileschi desarrolla lo más importante de su producción artística ya se había llevado a cabo un viraje en lo que se refiere a la representación icónica. Aunque se mantiene invariable la admiración por el arte de la Antigüedad y la importancia de las representaciones en correcta perspectiva, aquel dúo inseparable arte-ciencia, tan central en los manuales artísticos a lo largo del *quattrocento* y del *cinquecento*, pierde vigencia y resulta insuficiente para dar respuestas a las nuevas interrogantes. Las generaciones venideras harán énfasis en la relatividad de los gustos individuales, en las distintas y válidas “maneras” posibles de la creación, en la importancia de la inspiración e, incluso, en la imposibilidad de concebir los criterios estéticos de forma dogmática restringiéndolos al número y a las proporciones (Cf. Chastel, 1968).

Comienza a cuestionarse el criterio de la representación correcta como aquella que se fundamenta en reglas determinadas de antemano con base en la geometría y las matemáticas. Poco a poco, las comprobaciones de teoremas y preocupaciones geométricas van quedando a un lado, confiriéndose mayor importancia al genio y a la intuición artística no delimitable a reglas o premisas racionales. La obra de Artemisia Gentileschi recoge el interés por los temas dramáticos y los fuertes contrastes cromáticos del barroco, así como la luz definiendo formas, contornos y atmósferas.

Con el cisma protestante y las reacciones contra reformistas, las reflexiones artísticas adquieren nuevos

⁴ Ver los clásicos de Pierre Francastel (1988), *La realidad figurativa* (Barcelona: Paidós) y de Edwin Panofsky (1986), *La perspectiva como forma simbólica* (Madrid: Alianza). También de Peter Burke (1993), *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia* (Madrid: Alianza).

matices: se profundiza en la función de la imagen, concebida como elemento de conducción hacia lo divino (que fortalece la fe en lo que no se ve) o, en su revés, como instrumento de adoración idolátrica. Además, se debate intensamente el carácter sagrado o profano de la representación artística, se plantea la necesidad de espiritualizar la representación de la naturaleza y se despierta un nuevo interés por el estudio iconográfico.

Artemisia Gentileschi: confrontaciones personales

Existe un aspecto de la vida de Artemisia Gentileschi que da cuenta de cómo por mucho tiempo el carácter público del trabajo de las mujeres ha estado supeditado al ámbito y circunstancias de su vida privada. La figura de esta mujer se hizo conocida en los círculos artísticos romanos cuando aún era muy joven. En esta oportunidad no fue por su talento, sino por un hecho reflejado en todos los estudios existentes sobre la pintora y que en gran medida ha determinado su trayectoria y la valoración de su obra artística: con quince años de edad fue violada por un pintor, compañero de taller de su padre, llamado Agostino Tassi. ¿Cómo se saben los detalles de esta violación y por qué la misma saltó a la luz pública? Pues porque Artemisia se vio envuelta en un doloroso proceso judicial contra Agostino Tassi iniciado por una demanda de Orazio Gentileschi un tiempo después de que se produjesen los hechos.

Esta demanda parte de una carta que Orazio escribió al papa Pablo V en la cual denunciaba dos cuestiones. La primera de ellas era la violación de su hija Artemisia, que había sido “desflorada” y “conocida carnalmente” por el pintor Agostino Tassi, a quien él consideraba amigo íntimo y compañero. Este había contado con dos colaboradores llamados Madame Tuzia y Cosimo Quorli, referidos también en la demanda. El segundo objetivo de la misma era la acusación de robo hacia Tassi de varias pinturas y, en especial, de una Judith de gran formato en la que había colaborado Artemisia (Garrard, 1989, pp. 410-413).

Durante los siete meses que duró el proceso (marzo a septiembre de 1612) los testimonios se multiplicaron y se citó como testigos a muchas personas cercanas y no tan cercanas. El 18 de marzo Artemisia Gentileschi es sometida al primer interrogatorio. Le preguntan si había perdido mucha sangre al momento de su desfloración y si es cierto que había amenazado a Agostino con un cuchillo una vez deshonrada. El testimonio de Artemisa

Gentileschi fue prolijo en detalles que evidenciaron la violencia y la coacción de la que fue víctima. Las actas reflejan un interés desmedido por los datos íntimos que aquella chica joven de diecisiete años que era Artemisia relata con honestidad. Y dan cuenta no solo de la violencia sexual directa por parte de Tassi, sino de cómo Artemisia fue acosada también por otros hombres que sabían de lo ocurrido: "It is true that Cosimo made all sorts of efforts to have me"⁵ (Garrard, 1989, p. 417).

A pesar de que Artemisia Gentileschi reconoce y expone con detalle todos los hechos vinculados a su violación, fue sometida también a una revisión ginecológica por parte de dos matronas que certificaron que no era virgen y que su himen estaba roto. Pero no fue suficiente con ello: "Yes, Sir. I am ready to confirm my testimony even under torture and whatever is necessary"⁶, respondió Artemisia al juez (Garrard, 1989, p. 461). Y es así como se le aplica el tormento de la Sybilla, consistente en el estrangulamiento de los dedos de las manos que eran apretados con una cuerda por el verdugo. Había un testigo de excepción, el propio acusado, Agostino Tassi. "It is true, it is true, it is true, everything that I said"⁷, señalan las actas, en palabras de Artemisia, en más de un momento.

Ella mantuvo sus declaraciones, tuvo que demostrar a través de un nuevo suplicio que había sido ultrajada. La solución hubiese sido fácil para Agostino, ya que, casándose con la víctima, un violador podía ser redimido de su culpa (en esencia, el juicio tuvo una parte importante centrada en el incumplimiento de la promesa de matrimonio). Sin embargo, Agostino estaba casado previamente, por lo que fue condenado entonces a un año de prisión, condena que no llegó a cumplir enteramente. Además, tenía una reputación infame e, incluso, antecedentes de otras agresiones sexuales. Había mandado a asesinar a su esposa y se había fugado con la hermana de esta por lo que había sido juzgado y condenado por incesto. Pero aun así se defendió acusando a Artemisia de tener relaciones con otros hombres y dudando de su virtud.

En su excelente artículo "The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History", Elizabeth Cohen (2000, pp. 47-75) señala que el hecho de que se conserven los documentos judiciales de este caso repletos de

5 "Es cierto que Cosimo hizo todos los esfuerzos posibles por tenerme" ..

6 "Sí señor. Estoy listo para confirmar mi testimonio incluso bajo tortura y lo que sea necesario".

7 "Es verdad, es verdad, es verdad, todo lo que dije".

significados ambiguos, analizados en el presente de forma anacrónica y desde el desconocimiento de las claves psicológicas y sociales de su época, ha perpetuado la violencia sobre la reputación de Artemisia Gentileschi (alianzas, reputaciones profesionales e, incluso, dinero estaban en juego más allá de la sexualidad y el honor). En esta línea Cohen argumenta que, debido a estos registros, esta violencia sigue manteniéndose en la interpretación excesivamente sexualizada tanto de la vida de la pintora como de su obra.

Han sido mencionadas al inicio de este trabajo las distintas obras biográficas sobre la vida de Artemisia Gentileschi que de alguna manera evidencian la capacidad de atracción de la literatura vinculada a los relatos de violencia ejercida sobre las mujeres. En el prólogo de la edición en español de las cartas y actas del proceso, Estrella de Diego habla de "narrativizaciones distorsionadas"⁸. Incluso una de las novelas, la de Susan Vreeland, se titula *La pasión de Artemisia*.

Principales aportaciones de Artemisia Gentileschi

Orazio Gentileschi, padre de la pintora, describiría a su hija de la siguiente manera: "Habiéndola instruido en la profesión de pintor... 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 los principales maestros de esta profesión saben tanto como ella" (Carreño, 1993, p. 39).

Sus figuras preferidas fueron las de mujeres heroicas, redentoras, valientes. Sus composiciones destacan por la versatilidad de los gestos, la expresividad de los rostros y por el contenido dramático de las escenas que recrea. También por la maestría de los detalles (apreciables, por ejemplo, en el tratamiento de tejidos y brocados, la textura de materiales como los metales y las maderas, las joyas o las cabelleras) y por la luminosidad de las miradas. El estudio efectuado por Judith W. Mann sobre las firmas de Artemisia Gentileschi demuestra como su forma y colocación revelan una excepcional creatividad y una gran conciencia del uso de la misma para proyectar su propia imagen (Mann, 2008, pp. 71-107).

Le interesaban especialmente los personajes femeninos que aparecían en la Biblia. Había empezado con Judith,

8 Prólogo escrito por Estrella de Diego en la edición en español de las actas del juicio editadas por Eva Menzio (2016, p. 22).



Imagen 2. Artemisia Gentileschi. *Judith decapitando a Holofernes*, 1612-1613. Museo de Capodimonte (Nápoles, Italia).



Imagen 3. Artemisia Gentileschi. *Esther ante Asuero*, 1622-1623. Metropolitan Museum (Nueva York, Estados Unidos).

que siempre fue uno de sus temas preferidos, conservándose al menos seis representaciones pictóricas de gran formato. De hecho, no son pocas las investigaciones que sugieren una conexión entre la reiteración en el tratamiento de este tema y su experiencia personal. Según el relato que aparece en el libro bíblico (*Judith*, capítulos 13 y 14), Judith es la heroína que salvó a su pueblo de la invasión seduciendo y decapitando a Holofernes. Estando los judíos sitiados por las huestes de este general asirio, Judith idea la estratagema de entrar en el campamento fingiendo que huía de los suyos. Holofernes se maravilla con su belleza y, al quedarse solo con Judith después de haber bebido considerablemente, es decapitado por ella. Ambas mujeres vuelven al campamento y, al día siguiente, el ejército asirio huye despavorido al ver la cabeza de su líder colgada en las murallas. En las obras de Artemisia suele aparecer la figura de Judith acompañada de su doncella (ambas mujeres se unen para desafiar el poder masculino y castigar al tirano) y, muy explícitamente, se recrean los sangrientos detalles y la violencia de la decapitación de Holofernes.

Tal como se señala, el Antiguo Testamento fue una fuente de inspiración constante para Artemisia. Concretamente del libro de Daniel, capítulo 13, toma el tema de mujeres sobre las cuales se teje la desgracia pero que logran defenderse de sus agresores. Siendo muy joven pinta *Susana y los viejos* (hemos señalado que es su primera obra datada), que se refiere al asalto de la esposa de Joaquín por dos jueces que la amenazan de acusarla de adulterio sino se sometía a sus requerimientos sexuales. Finalmente, la contradicción de los testimonios ante Daniel hace que Susana quede libre. El hecho de que fuera pintada alrededor del momento en el que se produce el acoso que lleva al juicio ha hecho que las investigaciones sobre su obra establezcan una correspondencia de esos hechos con este cuadro de su primera juventud.

Del Segundo libro de Samuel rescata, asimismo, el relato de Betsabé, esposa de Urías el hitita, que cometería adulterio con el Rey David, quedando embarazada. Tras una compleja historia que incluye el asesinato de Urías, la muerte de este primer hijo como castigo de Dios y el arrepentimiento de David, Betsabé se convertiría en la madre del Rey Salomón. Artemisia le da vida en la obra *David y Betsabé* (cerca de 1640) y en otras figuras de Betsabé firmadas o que le son atribuidas.

El libro de Esther, en sus primeros capítulos, ofrece a Artemisia Gentileschi otra historia que queda

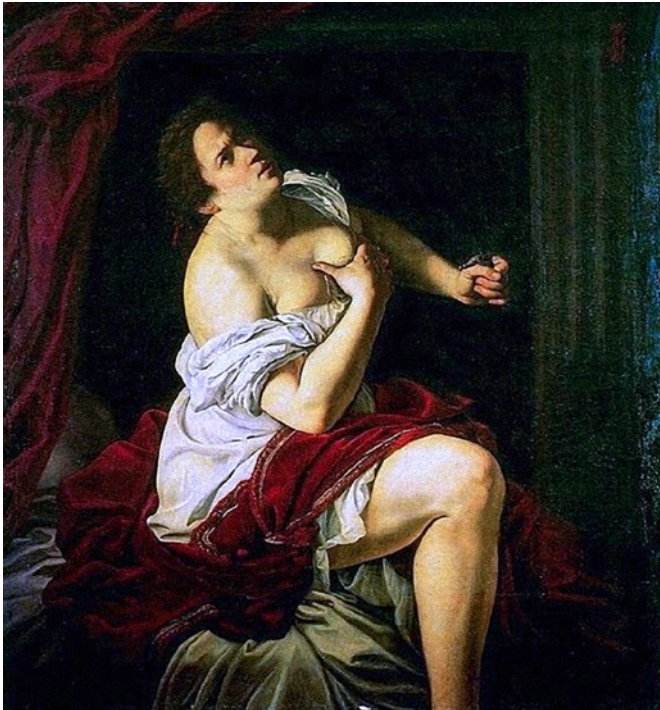


Imagen 4. Artemisia Gentileschi. *Lucrecia*, 1621-1622. Palacio Cattaneo-Adorno (Génova, Italia).

magistralmente consignada en la obra *Esther ante Asuero* (1622-1623). El Rey de Persia la había elegido como reina por delante de otras candidatas. En la obra se recoge el momento en el que Ester se identifica como judía, algo que había mantenido callado, y defiende al pueblo de Israel de un complot para aniquilarle. A la figura le atribuye connotaciones tan opuestas como la de Eva y la Virgen María (Romero, 1995, pp. 73-81).

Por otra parte, el Libro de Los Jueces, capítulos 4 y 5, le sirve a Artemisia de inspiración para la representación de *Jael y Sisera* (1620). El lienzo cuenta la historia de un general cananeo llamado Sisera que muere a manos de Jael, una mujer nómada. Ella le acoge ofreciéndole cobijo y alimento para terminar dándole muerte clavándole una estaca en el cuello. De esta forma, se cumple la profecía que vaticinaba que el enemigo moriría a manos de una mujer.

Además de los anteriores, Artemisia representaría a otros personajes femeninos del Nuevo Testamento como los de María Magdalena, Salomé o Martha y María, así como distintos temas bíblicos: *Nacimiento de San Juan El Bautista* (1631-1633), *La Anunciación* (1630), *La adoración de los Reyes* (1636-1637). Eso además de figuras asociadas al santoral: *San Prócuro y Nicea* (1663-1697), *Martirio de San Juan* (1636-1637) o Santa Cecilia. También Santa Catalina de Alejandría, con quien la pintora se identifica en un autorretrato

recientemente restaurado en la National Gallery en Londres como mencionaremos a continuación.

Un tema recurrente en la obra de Artemisia fue el del suicidio femenino por honor. En esta línea retoma la figura de *Lucrecia* (1621 y 1642-1643), la romana que, según la narración de Tito Livio, se suicida luego de ser violada por Sexto Tarquino. Son mujeres a las que presenta sin tapujos en toda la rotundidad de su desnudez, como hace con una de sus *Cleopatras* (1621-1622 y 1630), yacente en el momento antes de ser mordida por la cobra cuyo veneno, según la tradición, acabó con su vida.

Otras mujeres y temas vinculados a ellas también atrajeron su atención: Galatea, Minerva, Venus, Clío, Medea, Corisca. Todas estas obras cuentan con una fuerza expresiva que resulta impactante, conmovedora, desluciendo el trazo de sus figuras masculinas, que nunca alcanzan la soltura de sus espléndidas mujeres.

También personifica alegorías diversas en mujeres de extraordinario interés, algunas por su hermosura (*Alegoría de la Inclinación*, 1612-15) y otras por la naturalidad de la imagen como su *Mujer tocando el laúd* (1610-12) o sus *Madonna y niño*. De hecho, se conserva un autorretrato de Artemisia titulado *Autorretrato como alegoría de la Pintura* (1630), alejado de la belleza idealizada a favor de una representación de sí misma totalmente absorta en su trabajo creativo.



Imagen 5. Artemisia Gentileschi. *Autorretrato como alegoría de la Pintura*, 1630. Royal Collection (Londres, Inglaterra).

Inmediatamente después del juicio mencionado, Artemisia Gentileschi contrajo nupcias con el pintor y comerciante florentino Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi, con quien se trasladó a Florencia alejándose de su entorno inicial. Sus biógrafos ven en este matrimonio apresurado un intento de lavar su reputación, puesta en entredicho durante el juicio contra Tassi. Allí vivió uno de sus períodos más proliferos, llegando a recibir la protección y encargos de Cosme II de Médicis, de diversos señores poderosos y de mujeres de familias nobles. Tuvo la solvencia económica para poder contratar asistentes y realizó también numerosos retratos (Tedesco, 2016, p. 305-324). Vivió también una temporada en Génova.

Aunque durante su madurez mantuvo una relación un tanto lejana con su padre, acudió a su llamado para trabajar conjuntamente en Inglaterra acompañándole hasta su muerte, la cual se produjo mientras ambos trabajaban en el mencionado encargo de la corona inglesa para decorar el Palacio de Greenwich con la obra *Alegoría de la paz y las artes* (1638-1639).

Finalmente, Artemisia Gentileschi regresará a Nápoles en 1641, ciudad en la que morirá once años más tarde,

siendo enterrada en la iglesia de San Juan de los Florentinos, destruida después de la Segunda Guerra Mundial.

Aún en vida del artista, entre los años 1625 y 1630, el grabador inglés Jérôme David elaboró una calcografía conservada en el British Museum de Londres con su nombre descrito de la siguiente manera: Artemisia Gentileschi romana famosissima pittrice". El mismo lleva la siguiente leyenda: *En Picturae Miraculum Facilius invidendum Quam Imitandum*. Interesantes palabras: "Un milagro de la pintura, más fácil de envidiar que de imitar". Obras de Artemisia Gestileschi se encuentran en los más importantes museos del mundo.

Artemisia Gestileschi: una mirada de género

La vida de Artemisia Gestileschi revela que, como ocurrió con muchas artistas a lo largo de la historia, tuvo evidentes dificultades para la consolidación de su carrera, así como para la consideración y valoración de su obra y de su propia identidad artística por su

condición de ser mujer. Ciertamente logró destacar en el contexto artístico de la época, pero su camino fue mucho más complejo y arduo que el de sus colegas hombres.

En el ensayo introductorio que Susan Sontag escribe a la obra de Anna Banti. Aquella rastrea las características de la figura griega Artemisia, reina de Halicarnaso, que lucha contra el imperio persa comandando una flota de naves (Banti, 2008, pp. 9-32). Y así describe la figura de Artemisia Gentileschi la pintora, una mujer de grandes méritos que a la edad de diecisiete años aún no sabía escribir y apenas leer, como se desprende de la documentación del juicio. Sin embargo, la lectura de su correspondencia que inicia en 1629, cuando contaba con veintisiete años (Garrad, 1989, p. 373), deja entrever una mujer con habilidades retóricas y lingüísticas.

Fue una excepción a la norma, ya que terminó trabajando de forma independiente cuando lo normal era que las mujeres artistas claudicaran ante sus múltiples responsabilidades familiares (matrimonio, maternidad, manejo del hogar) o se hicieran "socias" de sus padres o maridos. Estaba también el problema de la alfabetización y educación de las mujeres, circunscrita en la época al interior de las propias familias, los conventos o las instituciones de caridad. Sin embargo, se produce un repunte en las reflexiones sobre su valor e importancia en los escritos de los humanistas o en los de la propia Reforma, ya que en tierras protestantes las Sagradas Escrituras podían ser interpretadas tanto por los hombres como por las mujeres.

Artemisia Gentileschi recibió el reconocimiento de sus coetáneos, pero también muchos de ellos descalificaron su trabajo y algunos quisieron apropiarse del mismo, no reconocieron la autoría de sus obras o la pusieron en entredicho. Hay incluso dudas sobre si algunas obras atribuidas a Orazio Gentileschi le corresponden a su hija (Martín Muñoz, 2011, pp. 30-50). En algunos de los textos que analizan su trabajo se hace hincapié en las relaciones personales que logró entablar Artemisia y en cómo las mismas le ayudaron en su consolidación como artista, quitando mérito así a su trabajo. Su ingreso en la Academia de Diseño de Florencia fue atribuido por algún autor precisamente a la mediación de amistades (Tedesco, 2016). También se menciona cómo, mientras vivió, tuvo que escuchar la opinión de que "pintaba como un hombre". Siendo su éxito algo atípico para su género, fue incluso objeto de composiciones satíricas y burlescas que pueden leerse en las distintas ediciones de las actas del juicio y sus cartas.

La propia correspondencia de Artemisia Gentileschi deja ver mucho de lo que se pensaba en la época y también aporta evidencias sobre su fortaleza de carácter e independencia. Con relación a este último aspecto, sus cartas reflejan su capacidad de negociación sobre sus obras y sus preocupaciones económicas, que no fueron pocas. La pintora defiende el precio de sus obras, pide dinero en adelanto por su trabajo, justifica sus tarifas, se queja del alto costo de la vida y de lo elevado del precio de pagar a modelos que posaran, protesta cuando no se cumplen los acuerdos fijados o cuando no recibe respuesta acerca del envío de sus obras.

Las cartas dan fe también de lo que significaba ser mujer artista en un ambiente netamente masculino, dejando entrever que Artemisia consideraba que las mujeres eran tomadas menos en serio. En una carta que dirige a uno de sus compradores en diciembre de 1635, Andrea Cioli, le pregunta por la Santa Calatina que le había remitido sin recibir respuesta, señalando que además le había hecho llegar un trabajo de su hija, a quien había iniciado en la pintura, suplicándole: "As she is a young woman, please don't make fun of her"⁹ (Garrard, 1989, p. 385).

Llama la atención también el hecho de que en pocas oportunidades Artemisia se quejara de no recibir respuestas a sus misivas e, incluso, acuso de recibo de la recepción de sus obras. También reclama que en ocasiones se le pagara menos de lo pactado por su trabajo: "I was mortified to hear that you want to deduct one third from the already very low price that I had asked. I must tell you (...) that this is impossible and that I cannot accept a reduction, both because of the value of the painting and of my great need. (...) And I am displeased that for the second time I am being treated like a novice"¹⁰.

En otra de sus misivas remitida a esta misma persona le pide que no reduzca el precio de sus obras, le dice que no quiere molestarlo más con chacharas femeninas y que desea que sean sus obras las que hablen por ella y ser juzgada por sus pinturas, tal como puede leerse en la cita introductoria de este artículo. También le

9 "Como es una mujer joven, no te burles de ella".

10 Carta dirigida por Artemisia Gentileschi a Antonio Ruffo el 23 de octubre de 1649 (Garrard, 1989, p. 396): "Me mortificó saber que desea deducir un tercio del precio ya muy bajo que le había pedido. Debo decirle [...] que esto es imposible y que no puedo aceptar una reducción, tanto por el valor de la pintura como por mi gran necesidad. [...] Y me disgusta que, por segunda vez, me traten como a un novato".

comenta que cuando vea el cuadro que estaba pintando podrá valorar “lo que sabe hacer una mujer”.

Puede decirse que la figura de Artemisia Gentileschi ha sido rescatada en gran medida por el feminismo. Así lo expresa Elizabeth S. Cohen: “In the limelight of gender studies, Artemisia has been resurrected from obscurity as an artistic amazon, a heroine of resistance to patriarchy, a potent woman whose work recognizes and lauds her own kind”¹¹ (Cohen, 2000, p. 47). No obstante, Cohen critica cómo algunos enfoques feministas a menudo continúan poniendo la experiencia sexual, específicamente la violación, en el centro de su identidad y logros, transformándola en una luchadora resistente al patriarcado. Esta hipersexualización de la valoración del trabajo, fundamentada en parte en los registros del juicio contra Tassi, ha condicionado la recepción moderna de su obra. La misma suele ser analizada rastreando el suceso de la violación en sus figuras (mujeres fuertes, enérgicas y capaces de resistir a los hombres) y en el planteamiento de los temas que recrea.

En su artículo titulado “A Question of Character: Artemisia Gentileschi and Virginia Ramponi”, Emily Wilbourne señala que los detalles del juicio han sido esenciales en la interpretación posterior de sus pinturas. También destaca que generaciones de investigadores han analizado el trabajo de la pintora en el contexto de la violación, buscando con frecuencia en sus cuadros evidencias de su estado psíquico. Y así, ha resultado muy difícil discutir por ejemplo sobre Susana y los viejos sin retomar la experiencia vivida por Artemisia Gentileschi, erotizando el cuerpo conjunto de Susana/Artemisia, y convirtiéndole más en objeto que es sujeto de su propia obra. En contraposición, Wilbourne en este artículo intenta demostrar el vínculo de algunas de las figuras de Artemisia Gentileschi (Magdalenas, alguna Judith...) con la conocida actriz y cantante de la época llamada Virginia Ramponi Andreini que le sirvió como modelo. La investigadora señala que este contexto narrativo relacionado con *commedia dell'arte* y con la práctica teatral de Andreini desdramatiza ciertos temas tratados por Gentileschi, esquivando las interpretaciones biográficas comunes (Wilbourne, 2016).

Mary Garrad señala que la pintora inspiró una transformación de prototipos mezclando elementos masculinos y femeninos, en lo que podría denominarse un “androgynous ideal” (Garrard, 2009, pp. 7-10). De esta

¹¹ “En el centro de atención de los estudios de género, Artemisia ha resucitado de la oscuridad como una amazona artística, una heroína de resistencia al patriarcado, una mujer potente cuyo trabajo reconoce y elogia a su propia especie”.



Imagen 6. Artemisia Gentileschi. *La conversión de la Magdalena*, 1615-1616. Palacio Pitti (Florencia, Italia).

forma, algunas de sus figuras centrales, aunque son efectivamente mujeres (como en el caso de Judith y de su doncella) evocan paradigmas formales masculinos en sus rasgos, complexión y vigor. Garrad recalca cómo la recurrencia de imágenes y temas en el arte dan testimonio del poder de los arquetipos visuales y de su función como metáforas visuales que expresan ideas y creencias y que tienen significados para ambos sexos. Examinada y reinterpretada la obra de Artemisia Gentileschi como un trabajo de gran inteligencia artística, los temas antiguos adquieren significados frescos y renuevan su ancestral poder sobre los espectadores.

Reflexiones finales

El trabajo de Artemisia Gentileschi estuvo determinado desde el punto de vista artístico por el contexto histórico barroco en el cual le correspondió vivir. Sus obras recogen toda la herencia del Renacimiento y se caracterizan en líneas generales por sus vívidos colores, por el contraste de luces y por los claroscuros de toques caravaggescos.

Es importante destacar la representación de las mujeres en la obra de Artemisia Gentileschi no susceptibles a los estereotipos de género. Sus figuras principales son eminentemente femeninas y, a todas ellas, les insuflaba no solo belleza, sino también energía y poder. Sus mujeres saltan a la realidad de los relatos bíblicos del Antiguo y del Nuevo Testamento o de los textos de la Antigüedad clásica grecorromana convirtiéndose en figuras con fuerza e integridad. Son mujeres a las que dota de valor y determinación, lucidez en sus expresiones, que están situadas siempre en posiciones centrales y dominantes en sus composiciones. Algunas autoras destacan como revolucionaria su reversión expresiva radical de roles tradicionales, ya que no pocas de sus mujeres evocan paradigmas de representación que eran considerados masculinos. Es indudable también su predilección por el desnudo femenino.

Sin lugar a dudas, fueron difíciles experiencias las que le tocó vivir a Artemisia Gentileschi dada la trascendencia pública del juicio al que se vio sometida cuando era joven. Este hecho singular marcó (y “sexualizó”) la consideración de su trayectoria y obra. Ciertamente, nunca estuvo libre de sospecha y en esto radica, para diversas investigadoras, el trasfondo de amargura que transpiran sus pinturas. Y ciertamente es difícil no recordar, viendo las escenas dramáticas que recrea, la violencia vivida por Artemisia Gentileschi, y en ella, quizá, la padecida por todas las mujeres a lo largo de la historia. También entender como una especie de venganza simbólica el que se permita decapitar reiteradamente a Holofernes o matar a Sisera clavándole una estaca en el cuello.

Sin embargo, desde otra perspectiva, este “sensacionalismo biográfico” al cual ha estado sometida su producción artística oscurece su obra y la supedita a la búsqueda de los genuinos sentimientos de Gentileschi contenidos en la misma (Wilbourne, 2016, p. 354). De esta manera, la violencia ejercida sobre ella en su juventud terminó siendo un argumento manido para la comprensión de su trabajo artístico, oscureciendo y relegando a un segundo plano la brillantez de su obra.

Es un contrasentido que mucho de lo que se conoce de Artemisia Gentileschi en la actualidad o incluso el interés en su figura no se fundamenten en su propia obra pictórica, sino que tengan mucho que ver con su vivencia de adolescente. No obstante, el talento y la perseverancia le permitieron abrirse camino en un mundo en el cual la genialidad y la capacidad artística eran vistos como atributos limitados los hombres. Puede decirse que el episodio del juicio fue importante en su juventud,

pero es necesario resaltar el hecho de que el mismo no definió su carrera profesional ni su vida adulta.

La figura de Artemisia Gentileschi fue poderosa por distintos motivos, y logró destacar también por no cumplir con lo que se esperaba de una mujer en aquella época, alejándose a cada momento de las convenciones. Pudo vivir de su arte, aun con las dificultades económicas que reflejan sus cartas. Estas muestran también como tuvo la capacidad de gestionar su economía, de negociar y establecer acuerdos sobre el precio de sus obras y condiciones de trabajo, lo cual le permitió ser independiente. De allí que pueda afirmarse que Artemisia llegó a ser una mujer adelantada en relación a su tiempo.

Es importante poner de relieve la gran creatividad, las concesiones al academicismo y el conocimiento de fuentes por parte de la pintora en la composición de personajes, escenas mitológicas y religiosas. También la originalidad en la elección de muchos de estos temas y su determinación en tratar de forma persistente algunos de estos motivos. Esto ocurrió con sus Magdalenas, sus Susanas y sus Judith, por ejemplo, cuyos modelos iconográficos anteriores, mucho más delicados, logró transmutar con elementos de fuerza e, incluso, de violencia, alejados del tradicional decoro femenino y de las expectativas sobre la conducta de las mujeres.

De alguna manera la figura de Artemisia Gentileschi se ha ido restituyendo con el tiempo. En 2017 se determinó que la obra *Santa Catalina de Alejandría* era un retrato de su autoría. La National Gallery en Londres lo adquirió en subasta por 3,6 millones de libras (algo más de cuatro millones de euros), siendo esta la mayor suma pagada por la obra de la artista. Inmediatamente se procedió a su restauración, siendo el lienzo presentado finalmente en enero de 2019. La difusión que se dio en los medios de comunicación a esta noticia ha hecho que la obra sea de las más visitadas actualmente en la Sala Medusa de la National Gallery, donde se expone de forma permanente¹². Catalina de Alejandría fue una mujer sabia y mártir cristiana del siglo IV brutalmente torturada hasta su muerte por el emperador Majencio.

“If I were a man, I can’t imagine it would have turned out this way”¹³, escribiría la propia Artemisia en una misiva el 13 de noviembre de 1649. Esa persistencia en

¹² “National Gallery buys Artemisia Gentileschi masterpiece for £3.6m”. The Guardian, 6 de julio de 2018. Disponible en <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jul/06/national-gallery-buys-artemisia-gentileschi-masterpiece-for-36m>.

¹³ “Si fuera un hombre, no puedo imaginar que hubiera salido así”.



Imagen 7. Artemisia Gentileschi. Autorretrato como Santa Catalina de Alejandría, 1615-1617. National Gallery

el uso de un lenguaje comunicativo a través de sus imágenes era su forma de dejar dicho algo para la posteridad que, a juicio de la autora de este trabajo, tiene que ver con el empoderamiento y la libertad de las mujeres.

Referencias

- Banti, Anna (2008). *Artemisia*. Barcelona, España: Alfabia.
- Burke, Peter (1993). *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*. Madrid, España: Alianza.
- Cohen, Elizabeth S. (2000). The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History. *The Sixteenth Century Journal* 31 (1, Spring 2000): 47-75.
<https://doi.org/10.2307/2671289>
- Contini, Roberto; Papi, Gianni (curadores) (1991). *Artemisia. Catálogo de la muestra organizada en Florencia*. Florencia, Italia: Leonardo-De Luca Editori.
- Chastel, André (1968). *La crisis del Renacimiento: 1520-1600*. Barcelona, España: Carroggio.
- Francastel, Pierre (1988). *La realidad figurativa*. Barcelona, España: Paidós.
- Garrard, Mary D. (1989). *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero on Italian Baroque Art*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- Jamís, Rauda (1988). *Artemisia Gentileschi*. Barcelona, España: Circe Ediciones.
- Lapierre, Alexandra (2000). *Artemisia*. Milán, Italia: Mondadori.
- Mann, Judith (Ed.) (2005). *Artemisia Gentileschi: Taking Stock*. St. Louis, Missouri, Estados Unidos: Brepols Publishers.
<https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.2008.00542.x>
- _____. (2008). Identity signs: meanings and methods in Artemisia Gentileschi's signatures. *Renaissance Studies*: 71-107.
- Martín Muñoz, María de Rosario (2011). El arte de ser Artemisia Gestileschi. *Revista Atticus* 14 (mayo): 39-50.
- Menzio, Eva (Ed.) (1981). *Atti di un processo per stupro. Artemisia Gentileschi / Agostino Tassi*. Milán, Italia: Edizioni delle Donne.
- Menzio, Eva (Ed.) (2016). *Artemisia Gentileschi. Cartas precedidas de las Actas del proceso por estupro*. Madrid, España: Cátedra.
- Panofsky, Edwin (1986). *La perspectiva como forma simbólica*. Madrid, España: Alianza.

Pérez Carreño, Francisca (1993). *Artemisia Gentileschi*. Madrid, España: Historia 16.

Romero, Carmen (1995). Artemisia Gentileschi. *Arte, Individuo y Sociedad* 7: 73-81.

Scarparo, Susana (2002). Artemisia: The Invention of the 'Real' Woman. *Italica* 79 (3): 363-378.
<https://doi.org/10.2307/3656098>

Terrón Montero, Esther (2003). Desde la condición humana: la pintura de Artemisia Gentileschi en dos cuadros. *Ateneo* 14: 29-34.

Tedesco, Cristine (2016). Correspondência, gênero e imagens: pensando a trajetória da pintora Artemísia Lomi Gentileschi. *Oficina do Historiador* 9 (1, enero/junio): 305-324.
<https://doi.org/10.15448/2178-3748.2016.1.20290>

Vreeland, Susan (2010). *La pasión de Artemisia*. Madrid, España: Zeta.

Wilbourne, Emily (2016). A Question of Character: Artemisia Gentileschi and Virginia Ramponi Andreini. *Italian Studies* 71 (3): 335-355.
<https://doi.org/10.1080/00751634.2016.1189254>