



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2020/2021

**ARTEMISIA GENTILESCHI,
*JUDIT DECAPITANDO A HOLOFERNES***

**ARTEMISIA GENTILESCHI,
*JUDIT BEHEADING HOLOFERNES***

Elena Rodríguez Álvarez

Tutor: César García Álvarez

EL TUTOR,

LA ALUMNA,

Fdo.:

Fdo.:

*« Le principal fléau de l'humanité n'est pas
l'ignorance, mais le refus de savoir ».*

Simone de Beauvoir

A César,

*Por sembrar en mí dudas,
curiosidad y pasión
por el conocimiento*

A Arancha,

*Por acompañarme en el
viaje de saber quién soy*

A Gemma,

*Por su lucha incansable
en la odisea para hacer justicia*

Resumen

Este trabajo es un acercamiento a la trayectoria biográfica y artística de Artemisia Gentileschi, a partir del estudio de fuentes documentales, artísticas y bibliográficas. Con el foco en la fortuna y fama que protagonizó hasta convertirse en una figura legendaria, se presta atención a las consideraciones que su vida y obra generaron en sus coetáneos, así como a las valoraciones que de ella se emitieron con posterioridad. En el presente trabajo se analizará la trascendencia artística de las dos versiones de *Judit decapitando a Holofernes*, que realizaría en el primer tercio del siglo XVII y que la encumbran como una artista brillante.

Abstract

This essay is an approach to the biographical and artistic trajectory of Artemisia Gentileschi, based on the study of documental, artistic and bibliographic sources. The focus on the fortune and fame that she was involved in, until she became a legendary figure, implicates an attention to the regards emitted by her contemporaries and also to the remarks done subsequently. The present text will analyze the artistic significance of the two versions of *Judith beheading Holofernes*, dated on the first third of the seventeenth century, an artwork that elevates her as a brilliant artist.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	2
JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	2
ESTADO DE LA CUESTIÓN	3
CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO	19
BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE ARTEMISIA	22
JUDIT DECAPITANDO A HOLOFERNES	33
LA HISTORIA DE JUDIT	33
LAS VERSIONES DE ARTEMISIA	35
FORTUNA DEL TEMA ICONOGRÁFICO.....	43
LECTURAS E INTERPRETACIONES DE LAS <i>JUDIT</i> DE ARTEMISIA.....	45
CONCLUSIONES	50
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	53
APÉNDICE DE ILUSTRACIONES	57
ANEXO I. DE LA ‘MUJER’ Y EL ‘ARTE’	69
ANEXO II. SOBRE LA VIOLACIÓN Y EL JUICIO	74
ANEXO III. DE LA EVOLUCIÓN DEL TRABAJO Y DE SU AUTORA	79

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La elección de Artemisia Gentileschi y su obra *Judit decapitando a Holofernes* como tema del Trabajo de Fin de Grado en Historia del Arte recae en el profundo interés y fascinación que la pintora ha provocado en mí desde que la descubrí. A ello se suma la revalorización de las mujeres artistas que se reivindica desde hace décadas y cuyo camino aún tiene recorrido.

Por tanto, el principal objetivo es, partiendo del estudio exhaustivo de las dos versiones de la decapitación, indagar en su trayectoria vital, el contexto histórico y sociocultural en que vivió y su producción artística, cuestionando lo que conocemos, o creemos conocer, sobre Artemisia. El análisis pretende ser crítico y atender a distintas disciplinas, métodos, ideas y corrientes de pensamiento, con atención, entre otras, a la biografía, la filología, la iconología, la sociología, y los ‘estudios de género’. En definitiva, la finalidad de este trabajo reside en conocer la figura de Artemisia Gentileschi de manera más certera y afín a la realidad histórica, con rigor y pertinencia, ausente de sesgos infundados, para poder observar y comprender su obra pictórica de forma precisa, eficiente y adecuada.

Teniendo en cuenta la relevancia que la vida de la artista supuso para su obra, se han examinado fuentes primarias de distinta índole, así como bibliografía de corte historiográfico. La labor de investigación de este trabajo atiende no sólo a fuentes de carácter biográfico o monográfico, también a fuentes de carácter general, temático, ensayístico, enciclopédico... El análisis de estas fuentes reposa en el tratamiento crítico y riguroso de la información; lo que supone, además de observar y leer, cuestionar lo que se dice, cómo se dice y qué relaciones y vínculos sugiere. Ante todo, el fin último es la búsqueda de la verdad histórica, tirar del hilo, plantear dudas, hipótesis, posibles certezas o falsedades y, especialmente, ser prudente y pertinente.

Es preciso aclarar previamente que los términos aquí utilizados han sido plenamente meditados y con atención a los sentidos que implican, en especial en lo que concierne a los ‘estudios de género’. Entiéndase por ‘sexo’ la condición biológica, masculina o femenina. Por ‘género’ se entienden todas aquellas construcciones sociales que se asientan sobre la realidad material que implica ser seres sexuados; es decir, todas aquellas conductas, estereotipos y visiones que se erigen sobre la diferenciación sexuada de los individuos. Siguiendo a la filósofa Celia Amorós, « conceptualizar es politizar »¹.

¹ Citado en Rosa Cobo Bedía, “El género en las ciencias sociales”, *Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 18 (2005), 250.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A la hora de hablar de mujeres artistas es preciso tener en cuenta cómo la historiografía del arte ha abordado a las artistas y a las comitentes, su trayectoria vital, su producción, el estilo, el gusto, el poder, el éxito... La forma de historiar el arte no deja de estar condicionada por las personas que escriben, su contexto histórico y su propia subjetividad, si bien el oficio de historiador requiere actuar con rigor y cierta distancia. En el mundo del arte –y no sólo–, pertenecer tanto a una clase sexual como social ha sido un factor decisivo; esencial a la hora de ocupar un lugar en el mundo, recibir según qué educación, el trato institucional y social, la posibilidad de cumplir las aspiraciones propias y hasta la capacidad de soñarlas.

En el contexto de los subversivos movimientos sociales de finales de los años 60 del siglo XX, la lucha por la emancipación de la mujer cobra fuerza; también en el plano de la práctica y la teoría del arte. Desde los años 70 hasta la actualidad, las distintas aportaciones suponen en palabras de Patricia Mayayo « una auténtica renovación epistemológica », al incluir en la perspectiva histórico-artística la variable de distinción por sexos. Tal diferenciación supuso por un lado poner el foco sobre la existencia y el carácter de mujeres artistas, condenadas al olvido por la historiografía hegemónica, y por otro abrir el horizonte de estudio sobre la construcción de la imagen sobre la mujer y el acto de la mirada con perspectiva de género.²

Esta lucha por desvelar la verdad de las mujeres en el arte y la historia, con rigor y equidad crítica, no es más que un acto de justicia cognoscitiva. Al fin y al cabo, la historia de las mujeres en el arte es una historia sobre las presencias y las ausencias, sobre los olvidos deliberados o inconscientes, las recuperaciones necesarias u obceadas. Sin embargo, poner en entredicho cómo se ha escrito sobre la historia del arte, en especial en lo que concierne a las mujeres artistas, implica abrir el debate sobre las categorías artísticas hegemónicas, como ‘genio’, ‘calidad’ o ‘influencia’³. « Desenmascarar los puntos de vista parciales que se esconden tras la pretensión de universalidad de los discursos histórico-artísticos dominantes es, pues, uno de los puntos de partida de toda intervención feminista en el campo de la historia del arte »⁴.

Nacer mujer en los tiempos del Barroco en Italia es sin duda un aspecto contextual que se ha de valorar para estudiar la figura de Artemisia Gentileschi; pero no es suficiente. Para el estudio de la vida y obra de la artista existen por un lado fuentes primarias, tanto de su tiempo como

² Patricia Mayayo Bost, *Historia de mujeres, historias del arte* (Madrid: Cátedra, 2003), 12, 16-18.

³ *Ibidem*, 12.

⁴ *Ibidem*, 14.

posteriores, y por otro, trabajos de corte historiográfico, de carácter monográfico o como parte de obras más amplias.

En primer lugar, como fuentes de época estaría la correspondencia epistolar de la propia Artemisia, así como las actas del juicio por violación, custodiadas en los Archivos del Estado en Roma. Asimismo, la artista protagonizó algunas *Vite*. Baldinucci escribió una biografía de la artista en 1681, una de las pocas fuentes a las que recurrir hasta no hace mucho tiempo⁵. Sin embargo, más recientemente se ha rescatado información sobre la autora en otras fuentes, como Cristofano Bronzini, Giovanni Baglione, Averardo de Medici, Giovanni Battista Passeri, Ferdinando Grassini, Théodore Turquet de Mayerne, Horace Walpole y, en el caso hispánico, Lázaro Díaz del Valle y Antonio Palomino de Castro y Velasco.

Las actas del juicio y las cartas son fuentes primarias especialmente interesantes porque además de revelar información sobre la vida y trayectoria de Artemisia pueden suponer un acercamiento a sus pensamientos, emociones, inquietudes y percepciones sobre sí misma y su entorno. Las actas permiten comprender cómo era el contexto y la sociedad del *Seicento* en lo que a los delitos contra la indemnidad sexual se refiere⁶. Contraponiendo unas y otras, se ve cómo la joven con dieciocho años era prácticamente analfabeta, frente a la calidad de expresión y de retórica que desprenden sus cartas de años después. Son documentos plagados de ingenio, contundencia e incluso ironía. Artemisia se alejó del modelo de vida previsto para las mujeres de su época y llegó a desempeñar el oficio de la pintura sin estar a la sombra de su padre. Tal era su independencia y la fuerza de su personalidad, que en las cartas que escribe a sus comitentes no sólo se aprecia una gran capacidad de negociación y persuasión, sino también el reflejo de la consideración que tenía de sí misma. Aun siendo consciente de la desventaja que suponía para ella ser mujer en el mercado del arte, defendía el valor de su trabajo fijando sus condiciones, argumentando y reclamando lo que le correspondía y le era debido. Su autonomía como pintora, junto a su calidad artística, no pasó desapercibida para sus contemporáneos, que se dividían entre quienes la colmaban de elogios y quienes la observaban con recelo y envidia hasta el punto de descalificarla o negar su valía.⁷

⁵ Francisca Pérez Carreño, *Artemisia Gentileschi* (Madrid: Historia 16, 1994), 8.

⁶ Estrella de Diego, “Prologo. Artemisia Gentileschi: la pintora y sus leyendas”, en *Cartas precedidas de las Actas del proceso por estupro*, ed. por Eva Menzio (Madrid: Cátedra, 2004), 23.

⁷ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* (Princeton: Princeton University Press, 1989), 135-138, 373. María del Mar Ramírez Alvarado, “Artemisia Gentileschi y la ‘sexualización’ de su obra”, *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 15, nº 28 (2020), 333-334. <https://doi.org/10.14483/21450706.16274>. Artemisia Gentileschi, “Cartas a Antonio Ruffo”, del 23 de octubre y 13 de noviembre de 1649, en *Cartas precedidas...*, 257-260.

Cristofano di Ottaviano Bronzini es el autor de la primera biografía dedicada a la Gentileschi, en su obra *Della dignità et della nobiltà delle donne*, que data de entre 1615 y 1622 –y por tanto coetánea en el tiempo a la pintora–, una *compilatio* en cuatro tomos en los que pone de relieve a grandes mujeres de la corte de los Medici, entre las que incluye a prestigiosas artistas. Bronzini pretende con este trabajo hacer su contribución a la *querelle des femmes*, iniciada por Christine de Pizan. La biografía que lleva a cabo de Artemisia aborda desde su adolescencia en Roma hasta su matrimonio y posterior establecimiento en Florencia como artista reconocida; eso sí, cargada de grandes dosis de ficción y algunas inexactitudes, pero especialmente interesante por ofrecer la visión que tenían los contemporáneos de Artemisia e incluso la imagen que al parecer ella pretendía proyectar sobre sí misma. Bronzini no incluye en su biografía el traumático acontecimiento que la joven sufrió y el proceso que desencadenó. En su lugar, relata un cuento sobre cómo el talento de la artista despuntó desde su infancia con el bordado, su predilección por Caravaggio, el papel que tuvo su padre y su entrada en el convento de Santa Apolonia de Trastevere –algo que nunca ocurrió, aunque según Barker, Orazio sí lo hubiera deseado–, donde mostraría su *inclinazione* por el arte de la pintura. No obstante, el hecho de mitificar las narraciones era algo habitual para la época, también visto en las *Vite* de Giorgio Vasari. Para Sheila Barker, tanto por el conocimiento de ciertos datos personales, como por ensalzar sus virtudes femeninas, su innato talento y omitir el traumático oprobio, posiblemente Artemisia tuviera algo que ver en la creación de este relato, de cara a mantener su reputación en la corte medicea. Piensa asimismo que la biografía no guarda ninguna relación estilística o formal con las demás del tratado, por lo que quizás su autoría no fuese la de este literato.⁸

Giovanni Baglione publica en 1642 *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, donde aparece una biografía de Orazio Gentileschi en la que menciona que enseñó a su hija Artemisia el arte de la pintura, « *e particolarmente di ritrarre dal naturale* ». Añade que en ese momento, en 1642, la pintora se encuentra en Nápoles, lugar en que por su reconocimiento y prestigio lleva a cabo diferentes obras de gran belleza.⁹

El asistente de Gerrit van Honthorst, Joachim von Sandrart, en su *Teutsche Academie* de 1675 elogia las destrezas en el dibujo que tuvo la artista, algo relevante teniendo en cuenta la

⁸ Sheila Barker, “The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini’s Notes on Women Artists”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 60, n° 3 (2018), 405-409, 413-424. Sheila Barker, “Introduction”, en *Lives of Artemisia Gentileschi*, ed. por Sheila Barker (Los Ángeles: Getty Publications, 2021), 26.

⁹ Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, ed. por Nicolò e Vincenzo Rispoli (Nápoles, 1733), 245.

dificultad de encontrar su autoría en obras de esta naturaleza. Sandrart comenta que él mismo la visitó cuando fue a Nápoles, en 1631, para darle saludos de parte de su padre, de quien era gran amigo, y para llevarle una copia de una de las pinturas del propio Sandrart. Vio algunas de sus excelentes obras pictóricas y dibujísticas. Reseña que las princesas, y en especial Leonor María de Guzmán, consorte del virrey, apreciaban su trabajo.¹⁰

La referencia de Baldinucci es recurrente dentro de los distintos estudios sobre Artemisia, en concreto su obra *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in quà*, de 1681, en cuyo volumen III aparecen las biografías de los Gentileschi, padre e hija. Se inscribe asimismo en la literatura de artistas, como una pretensión de continuar y profundizar las *Vite* de Vasari. De Artemisia, a la cual califica como « *valente pittrice quanto mai altra femina* »¹¹, refiere algunas de sus obras más destacables, como la *Judit decapitando a Holofernes*, y remarca su talento para el retrato, el desnudo y las naturalezas muertas.¹²

El polifacético médico francés Théodore de Mayerne, instalado en la corte de Inglaterra e interesado no sólo por la salud, sino también por la alquimia, la cosmética y las artes, escribe entre 1620 y 1646 *Pictoria, Sculptoria & quae subalternarum artium*, sobre la tecnología de las artes, conocido como manuscrito Sloane 2052. En esta obra dedica unas palabras al barniz de ámbar, una receta italiana para evitar que los colores sean completamente absorbidos por el lienzo, que al parecer Artemisia habría transmitido a Nicholas Lanier y éste a Miss Carlile. El propio Mayerne refiere haber visto cuadros de Artemisia, « *qui peint extremement bien* ».¹³

En el ámbito hispánico, Lázaro Díaz del Valle de la Puerta, tomando como fuente a Juan de Butrón y a Francisco Pacheco, escribe en 1659 *Origen y Yllustracion del Nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo*, donde habla de Artemisia Gentileschi y de Sofonisba Anguissola, a la que erróneamente llama « Sofonisba Gentilesca ». Partiendo de este escrito, la obra de Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y la escala óptica III: El Parnaso*

¹⁰ Barker, "Introduction", 32-35.

¹¹ Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, vol. III, ed. por Ferdinando Ranalli (Florencia: V. Batelli e Compagni, 1846), 713.

¹² *Ibidem*, 713-714. Averardo de Medici, *Memorie istoriche di più uomini illustri pisani*, tomo IV (Pisa: Presso Ranieri Prosperi, 1792), 463. Barker, "Introduction", 28. Baldinucci relata una curiosa anécdota –que recogerá luego Migliorotto Maccioni en las notas al texto de Averardo de Medici– según la cual, el pintor Giovanni Francesco Romanelli habría realizado para sí un retrato de Artemisia, pues la tenía gran aprecio. Lo colocó en su casa y, de bromear con la belleza y el talento de la pintora, su mujer acabó acuchillándolo enfurecida, ensañándose con las virtudes más elogiadas por su marido.

¹³ Cécile Parmentier, "Le réseau au coeur de la méthodologie de Théodore de Mayerne", en *La France savante. Édition électronique du CTHS (Actes des congrès des sociétés historiques et scientifiques)*, dir. por Arnaud Hurel (París: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017), 260, 269, <https://books.openedition.org/cths/2721>. Théodore de Mayerne, "Sloane MS 2052", *British Library*, 11 de febrero de 2021, https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=sloane_ms_2052_fs001r.

español pintoresco laureado, de 1724, incluye a la artista romana de la forma contraria, como « Sofonisba Gentilesca », una equivocación que permaneció en otros autores posteriores.¹⁴

Horace Walpole, en sus *Anecdotes of Painting in England* de 1762, comenta sobre la estancia de Artemisia en Inglaterra que no sólo no era menos reconocida que su padre, sino que llegó a superarlo en el arte del retrato. En una anotación revela que según Richard Symonds, Nicholas Lanier estaba enamorado de ella. Además de su autorretrato, creó trabajos relevantes para el rey Carlos y la nobleza. Señala que su vida se desarrolló principalmente en Nápoles. Añade que, según Graham, Artemisia fue « *as famous for her amours as for her painting* ».¹⁵

Averardo de Medici la incluye en su tomo IV de *Memorie istoriche di Più Uomini Illustri Pisani* de 1792, cuando Artemisia ni era hombre, ni nació en Pisa; y que servirá de fuente a Alessandro da Morrona y su *Pisa illustrata nelle arti di disegno*. Averardo de Medici la colma de elogios, la considera maestra y reprocha a quienes no ven que las mujeres pueden alcanzar y alcanzan la excelencia, en especial en las artes de la pintura y la poesía, que interrelaciona formulando un *ut pictura poesis*. A pesar de lamentarse por las escasas noticias de la artista, de la que había adquirido obras, ofrece algunos datos de interés. Dice de Artemisia que nació en Pisa en el año 1590. No obstante, Artemisia siempre se consideró a sí misma romana, como refleja en una carta que escribió a Antonio Ruffo en 1649. En cualquier caso, son fuentes interesantes para conocer los trabajos de la pintora, máxime por ser de un siglo, el XVIII, en el cual el prestigio de la artista alcanzó altísimas cotas, hasta el punto de querer inscribir su nombre, y el linaje de sus familiares artistas pisanos –su padre Orazio, su tío Aurelio Lomi, su abuelo Giovanni Battista, su tío-abuelo Baccio Lomi y su bisabuelo Bartolomeo Lomi, entre otros parientes–, en el conjunto de figuras que la ciudad toscana nombraba con orgullo, como digna hija de Alfea. Resulta hasta cómico que la referencia que Averardo realiza del esposo de Artemisia, Pierantonio Stiattesi, con quien se casó para salvaguardar su honor, sea para considerarle un afortunado al haber sido elegido por una mujer tan bella y excelente. Además, en las notas de la edición, realizadas por Migliotto Maccioni, se alude a la gran cultura que desprende la correspondencia de Artemisia. Averardo omite el episodio de violación y su texto contiene algunos errores, pero también certezas.¹⁶

¹⁴ David Lavín González, “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española”, *Anales de Historia del Arte*, nº 28 (2018), 72.

¹⁵ Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England* (Londres: Alexander Murray, 1871), 186.

¹⁶ De Medici, *Memorie...*, 453-455, 458-459, 464, 467. Jesse Locker, “An Eighteenth-Century Biography of Artemisia Gentileschi”, *Source: Notes in the History of Art*, vol. 29, nº 2 (2010), 27-29, <http://www.jstor.org/stable/23208613>. Barker, “Introduction”, 28, 36-37. Vincenzo Ruffo, “La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina, con lettere di pittori e altri documenti inediti”, *Bollettino d'Arte del Ministero della*

Averardo de Medici, en las líneas que dedica a ensalzar la magnificencia de Artemisia, la inscribe en una herencia genealógica de mujeres artistas, entrelazando su historia con la de Timarete, hija del pintor Micón, Irene de Cratino, Aristárete de Nearco, Faustina de Carlo Maratta, las hijas de Mengs y las de Betoni, aludiendo a una transmisión sanguínea del talento artístico de padres a hijos; en este caso, de Orazio a Artemisia. Entre las fuentes a las que acudiría Averardo, estaría Plinio El Viejo, quien reseña a Timarete como pintora griega de época arcaica y posiblemente la primera mujer artista de la que se tiene constancia, así como a Irene, hija de Cratino, y a Aristárete, hija de Nearco.¹⁷

Empero, en el siglo XVIII hay algunos textos que desdeñan y menosprecian a Artemisia; lo que quizás suponga el inicio de su declive. Giovanni Battista Passeri publicó en 1772 las *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, donde, en una biografía dedicada a Agostino Tassi, comenta lo siguiente: « Aveva Orazio una figlia chiamata Artemisia, che nella pittura si rese gloriosa, e sarebbe stata degna d'ogni stima, se fosse stata di qualità più onesta, ed onorata. Era questa assai bella nelle sembianze, e molto manierosa »¹⁸.

Ferdinando Grassini en su *Biografia dei pisani illustri delineati* de 1838 incluye la vida de Artemisia, acompañada de un retrato idealizado, empleando como fuentes a Baldinucci, Averardo de Medici, Morrona, Sandrart y la recopilación de cartas de artistas realizada en 1822 por Bottari y Ticozzi. Comenta que Artemisia nació en Pisa en 1590, que despuntó desde niña, en una familia de exitosos pintores que fueron sus maestros, y que como adulta desempeñó su carrera como artista « con bravura e con plauso », con valentía y reconocimiento, siendo discípula de Guido Reni. Como otros biógrafos precedentes, además de mencionar obras concretas, señala su calidad artística y científica a la hora de pintar flores, su excelencia como retratista, su habilidad para plasmar el natural, la exquisitez de su paleta de colores vivos y, en definitiva, la fama de la que gozó en vida. Resulta llamativo cómo define su *maniera*: « La Gentileschi ebbe uno stile ed una maniera sua propria, che imprimeva nelle opere artistiche di lei un distinto e peculiare carattere, facendole però partecipare a un tempo stesso dei pregi pittorici che segnarono i lavori ammirandi di Guido, e i classici dipinti del Domenichino ». Dice de ella « Che l'Artemisia bellissima della persona, elegante nell'abbigliarsi, graziosa nel dire e vivace nei modi, era l'amorevolezza di tutti. Ciascuno desiderava vederla; ciascuno

Pubblica Istruzione, vol. I-II (1916), 52. Artemisia Gentileschi, "Carta a Antonio Ruffo", del 13 de noviembre de 1649, en *Cartas precedidas...*, 262.

¹⁷ De Medici, *Memorie...*, 454. Plinio, *Textos de Historia del Arte*, ed. por Esperanza Torregro (Madrid: Antonio Machado Libros, 2001), 122-123.

¹⁸ Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673* (Roma: Presso Gregorio Settari, 1772), 105. Barker, "The First Biography...", 405.

volentieri la udiva. Ebbe nel suo sesso molte rivali, e tanto più dispettose, perchè da lei ugualmente vinte e nella venustà del corpo, e nelle rare qualità dell'animo ».¹⁹

Según Antonino Bertolotti, fue Giovanni Gaetano Bottari, bibliotecario del Vaticano, junto con Stefano Ticozzi, quien editó en el siglo XVIII las cartas de Artemisia²⁰.

En 2011 se publicó una edición crítica comentada a cargo de Francesco Solinas, *Lettere di Artemisia: edizione critica e annotata con quarantatré documenti inediti*, que recogía la correspondencia de Artemisia y otros documentos, incluyendo textos cuyos originales se perdieron y que aparecen en las ediciones de Giovanni Gaetano Bottari, de 1754, y de Vincenzo Ruffo, de 1916.²¹

Lo más reciente que se ha publicado sobre Artemisia es precisamente una obra de gran interés para acercarse a las fuentes de época: el libro *Lives of Artemisia Gentileschi*, de abril de 2021, editado por Sheila Barker. En la introducción, Sheila Barker realiza un recorrido biográfico de la artista, su herencia y legado, en el que la fuente principal seguramente sea Mary Garrard. En este compendio aparecen extractos de las actas del juicio por violación, la carta que envía Orazio Gentileschi a Cristina de Lorena y las cartas de Artemisia a Cosme II de Medici, a Francesco Maria Maringhi, a Cassiano del Pozzo, a Galileo Galilei, a Andrea Cioli, a Francesco de Este y a Antonio Ruffo. Las fuentes documentales se complementan con *Vite* a las que ya se ha hecho mención: la biografía de Cristofano Bronzini, la de Filippo Baldinucci, el memorial de Averardo de Medici y el texto de Alessandro Morrona.

No cabe duda de que Artemisia fue una pintora que gozó de reconocimiento en su propio tiempo. Fueron muchos los mecenas que demandaron y valoraron su trabajo. Su prestigio no sólo se restringió al ámbito italiano, sino que traspasó fronteras. Buena muestra de ello es un dibujo de la mano de Artemisia sosteniendo un pincel realizado por el parisino Pierre Dumonstier le Neveu en Roma en 1625, que acompaña de elogios por crear maravillas más fascinantes que las de la aurora²². Las semejanzas con la mano del *Autorretrato* de la artista de 1630 son evidentes. De entre 1625 y 1630 es una medalla con su retrato con las palabras:

¹⁹ Ferdinando Grassini, *Biografia dei pisani illustri delineati* (Pisa: Presso Niccolò Capurro, 1838), sin páginas, https://books.google.es/books?id=AMlI0dp_CtcC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false.

²⁰ Antonino Bertolotti, "Agostino Tasso, suoi scolari e compagni pittori di Roma", *Giornale di erudizione artistica*, vol. 5, nº I-II (1876), 194. Garrard, *Artemisia...*, 3.

²¹ Arbor Sapientiae Editore & Distributore, "Lettere di Artemisia. Edizione critica e annotata con quarantatré documenti inediti in ristampa", *Arbor Sapientiae*, 2012, 1 de julio de 2021, <https://www.arborsapientiae.com/libro/13970/lettere-di-artemisia-edizione-critica-e-annotata-con-quarantatré-documenti-inediti-in-ristampa.html>.

²² Garrard, *Artemisia...*, 63-64.

« *Artemisia Gentilesca Pictrix Celebris* »²³. Más laudatorias aún son las estampas de grabado que Jérôme David realizó en torno a 1625-1630, con su retrato y la inscripción: « *Artemisia Gentileschi Romana Famosissima Pittrice accad. Ne' Desiosi* » y bajo su efigie, « *En Pictvrae Miracvlvm / Invidendvm Facilivs Qvàm Imitandvm* »²⁴. La traducción del latín sería « Un milagro de la pintura más fácil de envidiar que de imitar »²⁵. El retrato que le realiza Simon Vouet es muestra no sólo de su amistad, también de su reconocimiento profesional²⁶.

Las cartas con Antonio Ruffo, de la etapa final de su vida en Nápoles demuestran que Artemisia gozaba de prestigio como pintora, a la altura de los grandes maestros de su tiempo, y que ella misma se hacía valer y no se dejaba ningunear en los encargos y pagos²⁷. Averardo de Medici señala que Artemisia no sólo se encumbró a sí misma como « *originale, e maestra* », sino que además por todos era conocida su *maniera*, caracterizada por colores vivaces y a la vez gracia y deleite, considerándola el eslabón entre Guido Reni y Domenichino²⁸.

El caso de Artemisia Gentileschi es un claro ejemplo de una artista brillante en su propia época. Tal era el reconocimiento del que gozó en vida que pudo vivir de su oficio como pintora y con ello poder actuar con una libertad de la que las mujeres de su tiempo no disponían. Si bien la educación artística del momento excluía a las mujeres, Artemisia fue admitida en el año 1616 en la Academia Florentina del Dibujo, siendo la primera mujer aceptada en esta institución creada en 1563. Ya en 1612, su padre decía de ella en una carta a Cristina de Lorena que, llevando tres años en la pintura no tenía equivalente, « quizá ni los mejores maestros de esta profesión alcanzan su saber »²⁹. Como maestra dejó su legado también en sus aprendices, entre los cuales estaría su propia hija.³⁰

Para valorar la propia concepción que tenía de sí misma basta con observar cómo se autorretrata en la *Alegoría de la Inclinación*, en la galería dedicada a Buonarroti, o en su *Autorretrato como*

²³ *Ibidem*, 64. George Francis Hill, *Portrait medals of Italian artists of the Renaissance*, ed. por Philip Lee Warner (Londres: Medici Society Limited, 1912), 81-82. Garrard, *Artemisia...*, 64.

²⁴ Pérez Carreño, *Artemisia...*, 9. British Museum, “Print: Artemisia Gentileschi Romana Famosissima Pittrice Accad. Ne' Desiosi”, *British Museum*, 9 de febrero de 2021, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1913-0331-91. Rijksmuseum, “Portret van Artemisia Gentileschi, Jérôme David, after Artemisia Gentileschi, 1615 – 1670”, *Rijksmuseum*, 9 de febrero de 2021, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-63.787>. Garrard, *Artemisia...*, 64.

²⁵ Ramírez Alvarado, “Artemisia Gentileschi y la...”, 332.

²⁶ Judith Mann, “Ritorno a Roma: Artemisia allarga gli orizzonti 1620-1627” en *Artemisia Gentileschi e il suo tempo* (catálogo de exposición), coord. por Emma Cavazzini (Milán: Skira, 2016), 40.

²⁷ Garrard, *Artemisia...*, 135. Artemisia Gentileschi, “Cartas a Antonio Ruffo”, del 23 de octubre y 13 de noviembre de 1649, en *Cartas precedidas...*, 257-260. Ruffo, “La Galleria Ruffo...”, 51-52.

²⁸ De Medici, *Memorie...*, 460. Alessandro Morrona, “Artemisia Gentileschi”, en *Lives of Artemisia...*, 189.

²⁹ Orazio Gentileschi, “Letter to Christine de Lorraine”, del 13 de julio de 1612, en *Lives of Artemisia...*, 65-68. Pérez Carreño, *Artemisia...*, 32.

³⁰ Ramírez Alvarado, “Artemisia Gentileschi y la...”, 327.

alegoría de la pintura. Afortunadamente, se conservan palabras de su puño y letra. Al Duque Francesco I de Este le envió obras acompañadas de palabras humildes y reverenciosas –de acuerdo con las convenciones formales que una sierva debía emplear con su patrón– que sin embargo dejan entrever su propia estima: « escusad, pues, esta atrevida pero ambiciosamente honorable demostración »³¹. En varias cartas a Antonio Ruffo se extraen las siguientes frases: « *il nome di donna fa star in ubbio sinchè non si è visto l'opra* » (30 de enero de 1649), « *e farò vedere a V.S. Ill.^{ma} quello che sa fare una donna* » (7 de agosto de 1649) « *e ritrovera uno animo di Cesare nell'anima duna donna* » (13 de noviembre de 1649)³².

En cuanto a los trabajos historiográficos, todo apunta a que la trayectoria de la Gentileschi cayó en el olvido hasta que en los inicios del siglo XX Roberto Longhi, experto en Caravaggio y su círculo de seguidores, recuperó su nombre a través del estudio del padre de la pintora, Orazio. Roberto Longhi, en su artículo de 1916 “Gentileschi padre e figlia”, acepta a regañadientes la valía de Artemisia como pintora, calificándola como « *l'unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura* »³³, palabras que no sólo la reducen a la excepción, sino que a su vez es una excepcionalidad relativa, eventual. No obstante, tal reconocimiento se sigue de un cierto desprecio, al considerarla inferior en calidad a su padre, a Massimo Stanzione y a Bernardo Cavallino, « *menti d'artisti più complete e per definizione più maschie* »³⁴; pero también por ciertas opiniones sobre ella como mujer y como persona. En alguna ocasión la menciona, en tono burlón, como la « Señora Schiattesi », en un intento de degradarla y despojarla de aquello que es lo más personal, su propio nombre, cuando ella nunca firmó ni sus cartas ni sus obras con el apellido de su marido. Tal y como cuenta Averardo de Medici, Artemisia, aun casada, siguió siendo conocida por el apellido Gentileschi o Lomi³⁵. Visto lo cual, no parece que Longhi quisiera desempolvar la obra de Artemisia, sino relegarla a lo anecdótico. Quizás al contrario de lo que él hubiese esperado, acabó originando una corriente de atracción hacia la pintora no

³¹ Artemisia Gentileschi, “Carta a Francesco I de Este”, del 25 de enero de 1635, en *Cartas precedidas...*, 234-235. Garrard, *Artemisia...*, 373, 376, 380-381.

³² Ruffo, “La Galleria Ruffo...”, 48, 50-51. Artemisia Gentileschi, “Cartas a Antonio Ruffo”, del 30 de enero, 7 de agosto y 13 de noviembre de 1649, en *Cartas precedidas...*, 249, 255, 259-260. La traducción es de María de las Nieves Muñiz Muñiz: « El nombre de muger hace dubdar hasta que no se ha visto la obra », « mostraré a V.S. Ill^{ma}. lo que sabe hazer una muger », « y encontrará un ánimo de César en el alma de una muger ».

³³ Roberto Longhi, “Gentileschi padre e figlia”, *Scritti giovanili. 1912-1922* (Firenze: Sansoni, 1961), 253; citado por Laura Benedetti, “Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist”, *Comparative Literature*, vol. 51, n° 1 (1999), 42. <https://www.jstor.org/stable/1771455>.

³⁴ *Ibidem*, 42-43.

³⁵ De Medici, *Memorie...*, 461.

sólo por parte de la Historia del Arte, sino también desde la literatura, hasta acabar convirtiéndose en un icono feminista.³⁶

Pese a no estar consolidado su *corpus*, la artista comenzó a suscitar interés. Lucia Lopresti, cónyuge de Roberto Longhi, escribió en 1947, bajo el pseudónimo ‘Anna Banti’, una novela biográfica, pero, como señala Carmen Romero, es « la Artemisia de Anna Banti », una recreación de Artemisia que dista de la figura histórica real. En sus novelas emplea el recurso de la biografía para realizar un ejercicio de introspección sobre ella misma y reflejar su propia experiencia a la sombra de su mentor y esposo Roberto Longhi. La búsqueda de la pintora, una « *ostinazione accorata* », era una forma de encontrarse a sí misma, de hallar su identidad. Quizás esta sea ésta la visión que ha acabado por hacer de la historia de la artista una leyenda sobre el abuso y la violencia, incluso eclipsando su talento para el arte y la fama de la que gozó en vida. Carmen Romero esboza la idea de que en torno a Artemisia hayan podido fundirse la historia y la literatura, que ve no obstante como una aportación para la historia cultural y del pensamiento. Si bien la versión literaria de Anna Banti contribuyó a la recuperación de la pintora en el imaginario artístico contemporáneo, pudo suponer un rescate pernicioso, en detrimento de la realidad histórica y humana de la mujer y artista que fue Artemisia. Cabe la posibilidad de que el relato de la ‘pobre víctima’, que refleja en su obra la violencia sufrida, eche sus raíces en la literatura, condicionando desde entonces la lectura e interpretación de su trayectoria. Mientras que Roberto Longhi desdeñaba las cuestiones biográficas e inscribía el arte en una historia de la evolución de las formas, como hecho autónomo, Anna Banti apreciaba los datos de la vida pasional y la personalidad de Artemisia, pues son los que sustentan su relato de ambientación histórica. No obstante, se ha de valorar su actitud ante el relato, pues ella misma sugiere que ninguna narración, hasta la autobiográfica, puede ser imparcial; que quien escribe siempre deja el trazo de su interior; que la interpretación trae consigo ciertos riesgos.³⁷

Tras el estudio de Longhi, la Historia del Arte no prestó apenas atención al trabajo de Artemisia, hasta que en los años 60, Hermann Voss realizó un artículo en el diccionario Thieme Becker y Raymond Ward Bissel, que trabajó en profundidad sobre Orazio Gentileschi, llevó a cabo la primera cronología de las obras de su hija y estudió el influjo que ésta tuvo en importantes pintores del contexto itálico. Ward Bissel, como ya había anticipado Raffaello Causa en *La*

³⁶ Benedetti, “Reconstructing...”, 42-46. Martínez Alvarado, “Artemisia Gentileschi y la...”, 326. Locker, “An Eighteenth-Century...”, 34. Pérez Carreño, *Artemisia...*, 10.

³⁷ Pérez Carreño, *Artemisia...*, 10. Carmen Romero, “Artemisia Gentileschi”, *Arte, individuo y sociedad*, nº 7 (1995), 74-77. Benedetti, “Reconstructing...”, 50-59. Eve Straussman-Pflanzer, *Violence & Virtue: Artemisia Gentileschi’s Judith Slaying Holofernes* (Chicago: The Art Institute of Chicago, 2013), 31. En 1960, Anna Banti creó una obra de teatro, *Corte Savella*, de nuevo sobre los acontecimientos vitales más impactantes de Artemisia.

Madonna nella pittura del '600 a Napoli de 1954, llegó a considerar que el impacto de Artemisia en la escuela de Nápoles sólo era superado por el mismísimo Caravaggio. Junto con Ward Bissel, hubo otros estudiosos que dedicaron algunas líneas a Artemisia en los años 60 y 70, como Alfred Moir, Richard Spear y Evelyn Borea; y en las décadas siguientes, Ann Sutherland Harris, Elsa Fine, Mina Gregori, Erich Schleier y Nicola Spinosa, entre otros.³⁸

A partir del resurgir del movimiento feminista en los años 60 y 70, con la eclosión de los estudios sobre la mujer en la Historia del Arte, se empieza a observar a Artemisia desde una nueva perspectiva. Ante la constatada ausencia de artistas en la tratadística historiográfica, en 1974 Eleanor Tufts en *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artists* reprochaba con tristeza que no se hubiera dedicado ningún estudio a esta gran pintora. Germaine Greer, en *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work* de 1979, dijo de ella que era « *the female equivalent of an Old Master* », « *the exception to all rules* »³⁹, una mujer revolucionaria que rechazó el papel de la feminidad tradicional. Se llegó así a erigir un mito en torno a esta mujer artista y su historia de drama y triunfo. En este sentido, la publicación por parte de Eva Menzio en 1981 de las actas del juicio por violación y el conjunto de cartas de Artemisia, con sus posteriores traducciones al francés, al inglés y al castellano, supusieron un mayor acercamiento hacia la realidad biográfica y personal de la artista.⁴⁰

Los trabajos de Mary Garrard resultan un punto de inflexión en la ineludible tarea de solventar la deuda histórica contraída con esta artista; un abandono que para Garrard radica en el hecho de ser mujer. Señala cómo grandes estudiosos del arte italiano ni siquiera mencionan a Artemisia, desde Aldo De Rinaldis a Benedict Nicolson e Yves Bonnefoy. Su monografía de 1989, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, es una importante y admirable contribución a la necesidad de llenar este vacío en el saber, en la que no sólo pone el foco en el hecho de ser mujer artista en época moderna, sino que además ofrece un análisis de la producción pictórica de Artemisia protagonizada por mujeres de leyenda como Susana, Lucrecia, Cleopatra o Judit. Mary Garrard en su dedicatoria escribe « con admiración, gratitud y afecto », a « Artemisia Gentileschi, *artista prima inter pares* ». En esta obra afirma que la socialización diferenciada por sexos hace que el arte de hombres y mujeres sea inevitable e inconscientemente distinto. Concluye que Artemisia no sólo trasciende de la categoría de

³⁸ Pérez Carreño, *Artemisia...*, 10. Benedetti, “Reconstructing...”, 44. Garrard, *Artemisia...*, 4-5.

³⁹ Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work* (New York: Farrar Straus Giroux, 1979), 207; citado por Benedetti, “Reconstructing...”, 44.

⁴⁰ Benedetti, “Reconstructing...”, 44. Pérez Carreño, *Artemisia...*, 10. Ramírez Alvarado, “Artemisia Gentileschi y la...”, 327. La traducción al castellano de la edición de Eva Menzio es de María de las Nieves Muñiz Muñiz.

mujeres artistas, sino que además realiza un tratamiento absolutamente rupturista en la expresión e interpretación de temáticas con respecto a sus homólogos hombres, encumbrándose entre los grandes genios de la pintura. Llevando a cabo un acercamiento iconográfico, Garrard pretende, lejos de constituir un catálogo razonado de obras, aportar la profundidad en el conocimiento que quizás tenga como resultado el descubrimiento de nuevas atribuciones.⁴¹

Resulta evidente que el feminismo y los llamados ‘estudios de género’ tienen mucho que ver en la recuperación de la figura de Artemisia, en palabras de Elizabeth Cohen, « *as an artistic amazon, a heroine of resistance to patriarchy* »⁴². La misma autora reprocha la otra cara de este éxito, pues ciertos acercamientos a la figura de la pintora otorgan tal protagonismo a la violencia sufrida que hacen orbitar en torno a este acontecimiento toda la vida y obra de Artemisia, como una luchadora contra la opresión⁴³. En un contexto como el actual en el que la identidad y el etiquetado se convierten en un valor de marketing, reducir a Artemisia al status de víctima supone hipersexualizar la visión que se tiene de ella, relegar su brillante talento a un segundo plano y caer en una ceguera sensacionalista que elude la riqueza y la diversidad de matices que su complejidad humana contiene.

Los distintos estudios que han tenido a Artemisia como protagonista han ido afinando y resituando su carácter como mujer y como artista, alejándose de su trágico destino y de las tendenciosas comparaciones con otros pintores. Entre ellos, destaca el de la teórica Mieke Bal, de 2005, *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, en el que señala que la figura de Artemisia « se ha fabricado », e incluso corrompido, como parte de la necesidad de contar con una referente para el feminismo de los años 80, una heroína valiente, exponente de la resiliencia ante la tragedia⁴⁴. Y sin embargo, no se puede obviar un episodio de tal trascendencia en la vida de una joven. La cuestión reside en observar su pintura como tal, no como un mero trauma⁴⁵. Otras figuras especialistas en la pintora y el ambiente en el que desarrolló su producción son Roberto Contini, Gianni Papi, Keith Christiansen, Jesse Locker, Judith Mann y, más actual, Sheila Barker –que publicará en 2022 una monografía dedicada a Artemisia.

⁴¹ Benedetti, “Reconstructing...”, 44-45. Pérez Carreño, *Artemisia...*, 10. De Diego, “Prólogo. Artemisia...”, 20-21. Garrard, *Artemisia...*, 4-7.

⁴² Ramírez Alvarado, “Artemisia Gentileschi y la...”, 334.

⁴³ *Ibidem*, 334.

⁴⁴ De Diego, “Prólogo. Artemisia...”, 14-15.

⁴⁵ *Ibidem*, 23.

Además de incluir obras de su autoría en exposiciones colectivas de temática barroca o de mujeres artistas, se han organizado exposiciones monográficas muy destacables, como la de 1991 en la Casa Buonarroti de Florencia, *Artemisia*, la que se celebró entre 2001 y 2002 en el Palazzo di Venezia de Roma, el Metropolitan Museum de Nueva York y el Museo de Arte de San Luis, *Orazio and Artemisia Gentileschi: Father and Daughter Painters in Baroque Italy*, las de 2011 en el Palazzo Reale de Milán y en el Museo Maillol de París, la realizada entre 2016 y 2017 en el Palazzo Braschi de Roma, *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, y la más reciente, *Artemisia*, de 2020 a 2021, en la National Gallery. Fruto de ello son los interesantísimos catálogos de exposición, que albergan no sólo ensayos de especialistas, sino también nuevos enfoques y hallazgos. Todo este acervo cultural construido sobre la vida y obra de Artemisia, su estudio e interpretación, ha supuesto la recuperación y revaloración de la artista, así como el interés por conservar y restaurar su producción pictórica y su memoria.⁴⁶

Según Judith Mann, se conservan al menos 19 obras firmadas de las 48 conocidas, lo que sería el 40% del total de su obra⁴⁷. Garrard estima que hay en torno a 34⁴⁸. La autoría de Artemisia, como ocurre con el *corpus* de gran cantidad de artistas, ha suscitado dudas y provocado descubrimientos. En las anotaciones que hace Migliorotto Maccioni a la edición de 1792 del texto de Averardo de Medici ya se observa esta problemática, cuando señala que un *San Juan Bautista Niño* de Artemisia fue a ojos de grandes expertos una obra de Guido Reni⁴⁹. En tiempos más recientes, las atribuciones también han sido objeto de debate, como ocurrió con *José y la mujer de Putifar*, que Everett Fahy asignó primeramente a Artemisia, con el respaldo de otros eruditos, y luego al napolitano Paolo Finoglia⁵⁰. Otros destacados especialistas en las identificaciones, aparte de Ward Bissel, son Jonathan Brown, Richard L. Kagan, Mina Gregori, József Grabski o Jacob Hess. Ahora bien, las atribuciones, hechas, deshechas o rehechas, no se han escapado durante la última centuria de los prejuicios e incluso sesgos sexistas que tienen interiorizados los ojos de ciertos estudiosos.

En España destaca el trabajo monográfico sobre Artemisia que Francisca Pérez Carreño publicó en 1994 en la colección de Historia 16, *El arte y sus creadores*, y que supuso traer al ámbito hispano el conocimiento existente de la pintora en el panorama internacional, sobre todo en un

⁴⁶ *Ibidem*, 22. Pérez Carreño, *Artemisia...*, 10.

⁴⁷ Judith Mann, "Identity signs: meanings and methods in Artemisia Gentileschi's signatures", *Renaissance Studies*, vol. 23, nº1 (2009), 71-72; citado por Ramírez Alvarado, "Artemisia Gentileschi y la...", 327.

⁴⁸ Garrard, *Artemisia...*, 138.

⁴⁹ De Medici, *Memorie...*, 463-464.

⁵⁰ Garrard, *Artemisia...*, 80.

momento en que el *corpus* de Artemisia aún planteaba muchas dudas⁵¹. Pérez Carreño lleva a cabo un recorrido biográfico, contextual, estilístico y de influencias y gustos. Si bien el trabajo de recopilación de obras, acontecimientos y pareceres es de valorar, hay ciertos detalles que son imprecisos, que pueden llevar a equívocos e incluso afirmaciones falsas. Por ejemplo, en la obra de Pérez Carreño se comenta que desde Baldinucci las noticias que se tienen de la pintora están « totalmente » protagonizadas por la violación que sufrió en su adolescencia y el proceso judicial que conllevó⁵². De esta fuente, como ocurrirá con otras, beben otras plumas, como la de la traductora de la *Artemisia* de Anna Banti, Carmen Romero, que realiza las siguientes afirmaciones: « Es muy curioso porque las propias biografías de pintores no le hicieron justicia ni a ella ni a ninguna mujer de su época, aunque debiéramos pensar, por lo que dijeron después los críticos de arte, que Artemisia era una figura bastante preponderante. Fue conocida en las biografías de pintores no por su obra, sino por su biografía. [...] Agostino Tassi aparece en las biografías como pintor experto en perspectivas, y en las mismas biografías Artemisia Gentileschi aparece literalmente como “hija de Orazio Gentileschi y violada por Agostino Tassi” »⁵³. No hemos encontrado ninguna una referencia textual directa o indirecta en las fuentes primarias y biografías del momento sobre el episodio traumático de la juventud de la artista, ni mucho menos tal epíteto. Soltar esta afirmación con tal ligereza y sin aportar la referencia o procedencia de la información incurre en un quebrantamiento del principio más básico del investigador en humanidades: la posibilidad de crítica y refutación. La trayectoria académica de las y los investigadores no es un argumento concluyente como para dar sus declaraciones por ciertas. Si bien el prestigio del historiador –y de cualquier estudioso– se conforma con cada una de sus aportaciones al conocimiento y contribuye a su credibilidad científica, sin un respaldo fehaciente a sus palabras éstas quedan vacías y son germen para crear una vorágine de engaño de la que se retroalimentan unos y otros.

Sin duda, entre las obras entre ficción y realidad histórica, la que más despunta es la novela de Anna Banti, de 1947, pero más recientemente se han publicado o estrenado otros relatos que contemplan los avances en el conocimiento, como los de María Ángels Anglada en 1989, Jauda Ramis en 1990, Sally Clark en 1994, Agnès Merlet en 1997, Alexandra Lapierre en 1998 y Susan Vreeland en 2001. Sin embargo, este tipo de obras creativas muchas veces contienen distorsiones producidas por verter las experiencias y concepciones subjetivas del autor –en este caso autoras– y del contexto histórico y social en que vive, llegando a ignorar la historia; una

⁵¹ Romero, “Artemisia Gentileschi”, 74-75.

⁵² Pérez Carreño, *Artemisia...*, 8.

⁵³ Romero, “Artemisia Gentileschi”, 76-77.

deformación del pasado que Bell Gale Chevigny recrimina con dureza en “Daughters Writing: Toward a Theory of Women's Biography”, de 1984. La investigadora Estrella de Diego la califica como « narrativizaciones distorsionadas ». Que la libertad creativa que falsea la historia sea lícita o no es difícil de resolver; pero es evidente que, aunque se pueda valorar estéticamente la obra, no se puede dejar de analizar de forma crítica su veracidad histórica.⁵⁴

Por ejemplo, la película de Agnès Merlet frivoliza con un episodio tan traumático como la violación de Artemisia romantizando la relación con su abusador. La inconcebible historia de amor vende el estupro como el origen e impulso de la pasión y el arte de la pintora, que su malvado padre destroza con la denuncia, para la desdicha de la joven⁵⁵. Tal disparate y distanciamiento de la realidad –y si se me permite, de la sensatez– provocó que las estudiosas Mary Garrard y Gloria Steinem se pronunciasen y emitieran un comunicado dirigido a los espectadores con el propósito de neutralizar y enmendar los embustes⁵⁶. La ficción fantasiosa con escenario histórico de fondo no puede servir de escudo ante las discrepancias sobre su historicidad y honestidad; pero tampoco ante la carencia de sensibilidad. Esto no sólo supone un engaño a la audiencia, sino una tremenda injusticia y la revictimización de Artemisia.

Siguiendo la misma línea argumental pero alegando su extensa investigación y documentación, Alexandra Lapierre sustenta su invención de un vínculo de amor en el hecho de que la corte creyese la palabra de la joven y condenase a Agostino con la expulsión de la urbe papal⁵⁷. Esto no es más que aprovechar las lagunas que las actas judiciales presentan –no olvidemos que incluso en la actualidad existe documentación procesal con imprecisiones y visiones parciales– para montar su propia película en un ambiente vetusto. « *Fiévreuse, ardente, elle accédait aux désirs d'Agostino, elle répondait à ses étreintes avec cette sensualité dont il l'avait jadis soupçonnée. Le corps d'Artemisia tenait toutes ses promesses* »⁵⁸. Convertir la violación de una menor en poco menos que la caricatura grotesca de una novela bizantina no es más que materializar en nombre de la creatividad la mayor de las insolencias.

En relación al traumático suceso, con frecuencia se ha sostenido que Artemisia privilegió episodios de heroínas o mujeres fuertes, que su trazo contenía cierto tormento, que pintó con

⁵⁴ Benedetti, “Reconstructing...”, 44, 46-48. Ramírez Alvarado, “Artemisia Gentileschi y la...”, 326. De Diego “Prólogo. Artemisia...”, 22-23.

⁵⁵ Benedetti, “Reconstructing...”, 48-49.

⁵⁶ *Ibidem*, 49.

⁵⁷ *Ibidem*, 49-50.

⁵⁸ Alexandra Lapierre, *Artemisia. Un duel pour l'immortalité* (Paris: Laffont, 1998), 127; citado por Benedetti, “Reconstructing...”, 50.

especial virulencia escenas como las decapitaciones, en una suerte de venganza simbólica⁵⁹. Emily Wilbourne observa la importancia que se ha otorgado a las actas del juicio para aportar las claves de lectura de las pinturas, aludiendo a la cantidad de estudiosos que intentan observar trazos de la psique y del trauma sufrido; haciendo de Artemisia objeto de su pincel, en vez de sujeto⁶⁰. Esta consideración, que puede contener parte de verdad, puede estar viciada por la hipersexualización que inconscientemente se hace de la trayectoria de Artemisia. Se pretende sostener una hipótesis para la cual se ha hallado antes la conclusión que las premisas. Hay que tener en cuenta que la producción de la pintora es de gran riqueza y diversidad, depositaria de la herencia renacentista, con predominio del estilo naturalista exacerbado propio del círculo de Caravaggio, pero permeable ante los gustos y técnicas del momento, a la cultura y al conocimiento de las fuentes artísticas. A ello se añade que el oficio de pintor estaba sujeto a las demandas de los mecenas, comitentes y clientes que solicitaban determinadas escenas, gustos, estilos y condiciones según sus intereses y necesidades, según las modas, según para qué ubicación estuviese destinada la obra, con qué función y con qué finalidad. Es más, Emily Wilbourne en 2016 señaló la importancia que la *Commedia dell'Arte* tuvo en este contexto cultural y cómo la actriz y cantante Virginia Ramponi Andreini posó como modelo para ella en diversas ocasiones⁶¹.

No puede ser axiomática la premisa que sostiene que Artemisia pintase ciertos pasajes y de tal manera por haber sufrido violencia sexual. Que Artemisia como mujer viviese su dolor y éste impactase en su forma de concebir el mundo es innegable. Sin embargo, la concepción del artista que vuelca su sufrimiento en su arte es una idea tremendamente contemporánea y romántica; que, si bien es acertada en algunos casos, no es absoluta y categórica; sino que está sujeta a matices y particularidades. Habría que pararse a observar si las escenas de mujeres bíblicas o heroínas mitológicas, si las decapitaciones o sus versiones de *Susana y los viejos* las pinta para sí misma o para otras personas y, en este caso, si es una sugerencia que ella hace o si es una petición del promotor o comprador de la obra.

La construcción de Artemisia como un icono de mujer artista ha supuesto no sólo crear una cierta hagiografía sobre su persona, sino llegar a caer en ocasiones en el anacronismo y la proyección de ideas contemporáneas sobre el pasado, de manera tendenciosa y arbitraria. Esta idealización conduce a que se puedan arrojar afirmaciones infundadas, fragmentarias y

⁵⁹ Ramírez Alvarado, "Artemisia Gentileschi y la...", 329-330, 334-335.

⁶⁰ *Ibidem*, 334.

⁶¹ *Ibidem*, 334.

retorcidas; lo cual, unido al ingente intrusismo en el ámbito de la Historia del Arte, crea el caldo de cultivo idóneo para falsear y deformar la realidad de la historia y sus protagonistas. En un contexto que favorezca la difusión y que asimismo obstaculice una certera y razonada contestación, tal problemática genera tópicos, prejuicios y visiones completamente alejadas de la realidad, bajo un aire de verosimilitud.

Resulta difícil no volcar las tensiones del momento actual a nuestra interpretación del pasado, pero tal y como señala el historiador Gaetano Salvemini « *Noi non possiamo essere imparziali. Possiamo essere soltanto intellettualmente onesti: cioè renderci conto delle nostre passioni, tenerci in guardia contro di esse e mettere in guardia i nostri lettori contro i pericoli della nostra parzialità. L'imparzialità è un sogno, la probità è un dovere* »⁶².

CONTEXTO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO

El marco del presente trabajo se inserta en lo que conocemos como la ‘Europa moderna’, el contexto europeo de la Edad Moderna y más concretamente, pero no sólo, de la actual Italia. Los términos de ‘Renacimiento’, para el periodo artístico y cultural que comprende de los siglos XIV al XVI, y ‘Barroco’, para abarcar del siglo XVI al XVIII, son palabras que se *fragan a posteriori* y que han de entenderse en el discurrir de la percepción humana sobre el pasado, ya que se han vertido ríos de tinta sobre su carácter cultural o sobre si suponen una ruptura o una continuidad⁶³. En cualquier caso, las expresiones que se emplean a nivel historiográfico para enmarcar las etapas del pasado no dejan de ser convenciones, en cierto modo necesarias para delimitar y analizar, pero siempre con la necesidad de ser matizadas y cuestionadas; pues las categorías históricas no son en absoluto herméticas.

En el ámbito político y militar, la península italiana y sus islas fueron desde finales del siglo XV un escenario de ambiciones territoriales que darán lugar a tensiones entre las potencias europeas, como Francia y la monarquía hispánica, y los príncipes o jefes de cada ciudad-Estado italiana, fuesen ducados o repúblicas, incluidos los pontífices, desencadenando una serie de enfrentamientos y alianzas que se extienden hasta el siglo XVIII⁶⁴. Si bien las ciudades-Estado

⁶² Michele Magno, “Gaetano Salvemini e il mestiere di giornalista”, *Formiche*, 3 de marzo de 2021, <https://formiche.net/2017/09/salvemini-giornalista-mestiere/>.

⁶³ John T. Paoletti y Gary M. Radke, *El arte en la Italia del Renacimiento* (Madrid: Akal, 2002), 29-30.

⁶⁴ Hermann Kinder, Werner Hilgemann, y Manfred Hergt, *Atlas Histórico Mundial. De los orígenes a nuestros días* (Madrid: Akal, 2007), 231. Christopher Duggan, *Historia de Italia* (Madrid: Akal, 2017), 77.

de la actual Italia se esforzaban por marcar su distinción y esplendor propio frente a las demás, lo cierto es que existía la conciencia de poseer una herencia común⁶⁵.

En el siglo XV se gesta el mercantilismo, sistema según el cual la sociedad se rige por una economía de mercado en la que resulta esencial la circulación monetaria, así como los intercambios comerciales. En tiempos del Renacimiento, el mundo asiste a una serie de puntos de inflexión para el transcurrir de la historia –pero también de la historia del arte–: la creación del Estado moderno, transformaciones en la concepción humana, descubrimientos científicos y geográficos de enorme envergadura, el surgimiento de extensas redes comerciales y de comunicación, un conjunto de crisis religiosas, la expansión de la cultura, el redescubrimiento y revalorización de la antigüedad, la creación de academias... El Humanismo italiano jugó un papel fundamental en el auge del mecenazgo de artistas, escritores y eruditos por parte de la alta burguesía, cada vez más emergente, y la aristocracia; en definitiva, los resortes del poder, político y económico, tras los cuales se desarrolla el coleccionismo⁶⁶.

La condición del artista se gesta precisamente en el Renacimiento, trascendiendo del mero artesano o artífice de la antigüedad y el medievo. Se va más allá de la simple técnica y se eleva a las artes plásticas a la categoría de las artes liberales, con una alta consideración social y un estrecho vínculo con el poder. Ahora bien, no sólo ha de tenerse en cuenta que los artistas se encontraban bajo el amparo y las directrices de los comitentes, sino también que el arte no deja de ser la expresión y el claro afianzamiento de los valores de la sociedad de su tiempo. En ocasiones, eran las propias ciudades quienes se convertían en clientes de los artistas, con un objetivo propagandístico y de ensalzamiento. El arte se convirtió en una mercancía más, que en última instancia acabaría dando lugar a la relativa independencia de los artistas con respecto a sus clientes, ya en época contemporánea. Más allá de los encargos de particulares, también el Estado y los gobernantes, las comunidades religiosas o la propia Iglesia, así como corporaciones cívicas, demandaban obras de arte que reflejasen las ideas a transmitir a la sociedad. Con el auge de la burguesía y su interés por reflejar su status, emergen nuevos géneros pictóricos, como la retratística, la naturaleza muerta y el paisaje. El arte se erige en el Renacimiento como una parte esencial en la red de relaciones políticas y sociales, pero también afianza su carácter como un eficaz transmisor de mensajes.⁶⁷

⁶⁵ Paoletti y Radke, *El arte en la Italia...*, 46-48.

⁶⁶ Kinder, Hilgemann y Hergt, *Atlas Histórico...*, 221-223. Paoletti y Radke, *El arte en la Italia...*, 16, 29-30, 497.

⁶⁷ Paoletti y Radke, *El arte en la Italia...*, 15-16, 18-19, 498.

En el ámbito artístico, en la Italia del Renacimiento florecieron varios epicentros de influencia, en un primer momento Florencia, y luego Roma y Venecia en el siglo XVI. Embebidos de las ideas humanistas, en ellos se desarrolla la perspectiva lineal, la geometría como elemento constructivo de las formas, la proporción en la anatomía, la línea y el dibujo, el volumen, el color y la luz...⁶⁸

En los siglos XVI y XVII entran en el tablero de juego las grandes crisis y conflictos de religión, las diversas reformas y la Contrarreforma católica, que dieron lugar a guerras en las que lo político y lo confesional fueron los protagonistas en la lucha por la hegemonía europea. La Paz de Westfalia, que ponía fin a la Guerra de los Treinta Años (1630-1648), trajo consigo consecuencias en lo relativo a la tolerancia religiosa, la soberanía imperial, la política territorial y, en definitiva, supuso el fin de la hegemonía de los Habsburgo y el despunte de otras potencias europeas, con un fuerte avance del absolutismo.⁶⁹

En la península e islas italianas, aunque con variaciones regionales, el crecimiento demográfico y el florecimiento económico del siglo XV y parte del XVI se contrapuso, junto con las consecuencias de las rivalidades bélicas, a la pérdida de pujanza internacional, el declive de la economía, la crisis de producción de alimentos, la llegada de epidemias y el aumento de la mortalidad y la miseria de la primera mitad del siglo XVII, acentuada en la segunda mitad del mismo. En resumen, se observa un estancamiento general a nivel social y económico en el siglo XVII, así como una primacía de la nobleza y una creciente agitación popular.⁷⁰

En este panorama político y como respuesta a las disidencias religiosas, el Papado convocó el Concilio de Trento (1545-1563), cuyas sesiones reflejan la voluntad de reforma interna y al mismo tiempo la reafirmación de la identidad católica, una contra-reforma. Roma, que en tiempos de Clemente VIII estaba poblada por unos 100 mil habitantes, se enriqueció y urbanizó con magnificencia y monumentalidad, como imagen de la extravagancia y originalidad del Manierismo y luego del Barroco, que se difundió por Europa y llegó a América y Asia.⁷¹

Los preceptos tridentinos tuvieron un importante impacto en el arte, como contrapunto a la austeridad protestante y como alzamiento de autoridad también en materia artística, llegando a censurar si lo consideraban preciso⁷². Los tres ejes vertebradores del arte de la Contrarreforma, que interpelan directamente a quien lo observa, son: *docere, movere et placere*; enseñar,

⁶⁸ Kinder, Hilgemann y Hergt, *Atlas Histórico...*, 225.

⁶⁹ *Ibidem*, 244-271, 275.

⁷⁰ Duggan, *Historia de...*, 79-89.

⁷¹ Paoletti y Radke, *El arte en la Italia...*, 470. Duggan, *Historia de...*, 78-79.

⁷² Kinder, Hilgemann y Hergt, *Atlas Histórico...*, 255, 272. Paoletti y Radke, *El arte en la Italia...*, 470-473.

conmover y agradar. Frente al enigma intelectual del Manierismo, el Barroco apela a la claridad y a la sensibilidad, a lo visceral⁷³.

El Barroco es un crisol artístico en el que se entremezclan verismo, movimiento, dinamismo, exuberancia, *horror vacui*, emoción, *pathos*, dramatismo, tenebrosidad, luz, colorismo, misterio, espiritualidad, sobrecogimiento, carácter lúdico, teatralidad, retorcimiento, escorzos... La pintura barroca se orquesta en torno a la luz y al realismo.⁷⁴

En Italia, y desde ahí irradiando a otros puntos del globo, se observan tres corrientes pictóricas descollantes: el tenebrismo, representado por Caravaggio; el clasicismo, coetáneo en el tiempo y encabezado por los Carracci, y una tendencia más decorativista y escenográfica. En tiempos del Barroco, Nápoles se erigió como capital de la cultura. Cabe recordar que el reino napolitano estuvo bajo dominio hispánico desde el siglo XV, aunque en ocasiones pasó a otras manos.⁷⁵

En el ámbito itálico, pero no sólo, el arte del claroscuro tenebrista de Caravaggio supuso un punto de inflexión de enorme trascendencia para la historia del arte. Entre el gran elenco de discípulos y seguidores de Caravaggio se encuentran precisamente Orazio Gentileschi y su hija Artemisia. Ciertas obras de ésta fueron erróneamente atribuidas a su padre, pero afortunadamente desde hace décadas su trabajo ha recobrado justamente su autoría, dando valor a su dominio del tenebrismo y a la absorción de aspectos clasicistas.⁷⁶

BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE ARTEMISIA

« Artemisia Gentileschi nació en Roma el 8 de julio de 1593, en un momento histórico propicio y bajo circunstancias artísticamente privilegiadas »⁷⁷. Era hija del pintor Orazio Gentileschi y de Prudentia Montone. Su padre era natural de Pisa, pero se trasladó a Roma en 1576. La madre de Artemisia, Prudentia Montone, murió en 1605 a la edad de 30 años durante un parto. Si bien

⁷³ Jesús Miguel Viñuales González, *Historia del arte moderno. Vol III. El Barroco* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED), 2007, 71.

⁷⁴ *Ibidem*, 70-72. Kinder, Hilgemann y Hergt, *Atlas Histórico...*, 272.

⁷⁵ Viñuales González, *Historia del arte moderno...*, 71-75. Duggan, *Historia de...*, 76-78.

⁷⁶ Kinder, Hilgemann y Hergt, *Atlas Histórico...*, 272. Viñuales González, *Historia del arte moderno...*, 75, 84-85. Garrard, *Artemisia...*, 13.

⁷⁷ Garrard, *Artemisia...*, 13. Salvo que se indique lo contrario, la principal fuente de información para el apartado biográfico es la obra de Mary Garrard ya citada, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, en concreto el primer capítulo, entre las páginas 13 y 138, dedicado a la artista y su tiempo.

el apellido familiar era Lomi, Orazio recibió de un tío materno, capitán del Castel Sant'Angelo, una herencia que incluía el apellido Gentileschi⁷⁸.

Artemisia era la mayor de los cuatro hermanos, la única mujer y la única que mostró destreza y habilidad en el arte de la pintura, para el orgullo de su padre y mentor. Esta desenvoltura radica en su dominio de la técnica, su aprendizaje en Roma de manera informal y su creativa genialidad. Artemisia debió trabajar en el taller de su padre como aprendiz, quizás desde 1605 y sin duda a partir de 1607, ya que, como considera Patrizia Cavazzini, Orazio no tenía contratados ayudantes a su cargo como sí tenían otros artistas. En este lugar se inició en el oficio desde lo más básico, aprendiendo sobre la trituración de pigmentos, extracción y purificado de óleos, fabricación de pinceles a partir de pelo de animal, preparación previa de lienzos... Todo taller de la época contaba asimismo con multitud de estampas de grabados, entre los que con frecuencia estaban los de Albrecht Dürer y de Marcantonio Raimondi.⁷⁹

Que sus primeros pasos en el mundo del arte fuesen en la ciudad de Roma no es en absoluto trivial. Roma era a finales del siglo XVI el epicentro de confluencia de todas las tendencias del Barroco, materializadas en el urbanismo y en la arquitectura. Aunque sus movimientos como joven doncella eran limitados, solía salir acompañada y acudía a misas en las más importantes iglesias de la Ciudad Eterna, repletas de obras de arte. Allí entró en contacto los trabajos de los Carracci, de Guido Reni, de Domenichino, de Cristoforo Roncalli, de Cesare Nebbia, de Scipione Pulzone... y también de otros pintores cercanos a su entorno familiar, como su padrino Pietro Rinaldi, el Cavaliere d'Arpino, pintores flamencos o el germano Adam Elsheimer. Pero sin duda, el gigante de la pintura que más influencia ejerció, y desde un principio, en la obra de Artemisia fue Caravaggio, al que probablemente conoció personalmente. Orazio, en la madurez de su producción de raigambre toscana, entró en contacto con la crudeza del naturalismo y el claroscuro de Caravaggio. Así, Artemisia recibió la influencia de Caravaggio no sólo de forma probablemente directa, también a través del tamiz de la pintura de su padre, que partía del mesurado delineado de las formas propio del ámbito florentino. Su primera obra fechada, en 1610, es *Susana y los viejos*, en la que predomina el influjo de la maestría de su padre y en la que destaca la mano que apoya el hombre de la derecha del cuadro sobre la espalda del otro, un escorzo que se hace eco de la *Judit y Holofernes* de Caravaggio, de hacia 1600. No obstante, recientemente se ha averiguado que su primera obra debió ser una *Alegoría de la Pintura* de

⁷⁸ Viñuales González, *Historia del arte moderno...*, 84. Sheila Barker, "The First Biography...", 418. De Medici, *Memorie...*, 461. Grassini, *Biografia dei...*, sin páginas.

⁷⁹ Judith Mann, "Artemisia a Roma 1606-1613: inizi strategici e stilistici", en *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, 13-14.

hacia 1609, en la que se autorretrataba y que iría acompañada de una *Alegoría de la Poesía*. Es evidente que para Artemisia el legado de enseñanzas de su padre fue fundamental, no sólo por cuestiones familiares, sino por el hecho de ser mujer y tener vetado, *a priori*, el camino usual para los pintores, hasta el punto de que con diecinueve años no sabía ni leer ni escribir. Sin embargo, su talento en el lenguaje artístico ya despuntaba desde sus inicios, con un manejo equilibrado del dibujo, las luces y sombras y el color. En definitiva, en sus primeros años además del previsible influjo paterno es evidente que los ojos de Artemisia se empaparon del arte y la cultura de su entorno. En su *Susana y los viejos* reverberan notas cromáticas y de diseño propias de los frescos del gigantesco Michelangelo Buonarroti, una influencia que se presenta a lo largo de toda su trayectoria y que quizás pudo conocer a raíz de su cercana amistad con el sobrino de éste. Esta herencia se aprecia en sus monumentales figuras humanas, los escultóricos ropajes, las volumétricas anatomías, macizas, hápticas... Esta obra es relevante no sólo por ser un cuadro de historia, de mitología, sino por contener un desnudo femenino de gran tamaño, ámbitos artísticos que en teoría estaban vedados a las mujeres. Muchas de sus primeras obras guardan relación con trabajos de copia de pinturas de su padre, del que pudo recibir ayuda, siguiendo prototipos clásicos y en las que se tomó ciertas licencias e incluso debió hacer de modelo; pero se cree que también pudo tener su papel a la hora de aconsejar a su padre.⁸⁰

Hacia 1611, Orazio Gentileschi comienza a trabajar con el pintor de *vedute* Agostino Tassi, a quien, por su dominio en la perspectiva, encomienda las lecciones para su hija en esta disciplina. Agostino, aprovechando la confianza que Orazio depositó en él y su posición jerárquica como maestro, acosó y agredió sexualmente a la joven durante meses, quien opuso resistencia y luego pasividad, ante la falsa promesa de matrimonio con la que su afrenta al honor propio y familiar sería salvada, según se entendía en época moderna. Por todo ello, en marzo de 1612, Orazio denunció a Agostino y se inició un proceso judicial que supuso la tortura emocional y física de la víctima y testigo, Artemisia. Para probar su palabra, fue sometida al tormento de ‘la sibila’, que consistía en apretar sus dedos con unos anillos de cuerda. Además de un examen ginecológico por parte de dos matronas, en el juicio intervinieron otras personas, como el amigo de Agostino, Giovanni Battista Stiattesi, quien confirmó que Tassi había sido herido con un cuchillo. El intento de defensa del agresor pasó, aparte de por la teatral negación, por la difamación de Artemisia, acusándola de acostarse con multitud de hombres, entre ellos su propio padre, y tratándola de ramera a ella e incluso a su difunta madre. El irreal relato y su fama como delincuente sexual, por incesto con su cuñada y por el posible asesinato de su mujer,

⁸⁰ *Ibidem*, 15, 20-21. Barker, “Introduction”, 19-20. Mann, “Artemisia a Roma 1606...”, 14, 21.

hicieron que entrase en la cárcel, aunque salió a los ocho meses y parece que finalmente la sentencia acabó siendo anulada por la presión que ejercieron poderosos mecenas. Judith Mann dice que fue condenado o a cinco años de trabajos forzados o al exilio, algo que nunca llegó a cumplir.⁸¹

Después del proceso judicial, la carrera artística de Artemisia comenzó a desligarse de forma más evidente de la impronta paterna y a mostrar su propia expresividad personal nutrida de caravaggismo. Tal es el caso de la *Judit decapitando a Holofernes* que pintó en Roma hacia 1612-1613, ubicada en el Museo di Capodimonte de Nápoles, una escena de gran dramatismo que se trata de la versión más temprana de esta figura, recurrente en su producción, y no una réplica de la de la Galería Uffizi. Su cercanía temporal con el trauma de la violación hace pensar que este acontecimiento pudo impactar en la forma violenta de presentar la escena, a lo que se añade que Artemisia contó con referentes visuales para la composición. Mary Garrard considera que la *Judit* del Capodimonte y la de los Uffizi llevan al límite el naturalismo de Caravaggio y suponen la cumbre de la violencia en la producción de Artemisia. Si bien el dramático realismo y el claroscuro permanecieron en su pincel, estuvo abierta a otras influencias, sobre todo de la corte de los Medici.

Poco antes de finalizar el juicio –según Francesca Baldassari el día después de la sentencia–, en noviembre de 1612, Artemisia contrajo matrimonio con Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi, pintor florentino deudor de Orazio y hermano del notario Giovan Battista Stiattesi. La pareja se trasladó a Florencia posiblemente a principios de 1613. Allí vivieron por lo menos desde 1614, donde frecuentaron la Accademia del Disegno, que, en un acto sin precedentes, admitió a Artemisia como artista en 1616. Los círculos académicos de arte, institucionales o informales, estaban vetados a las mujeres. En Florencia se alfabetizó e instruyó en la cultura humanista. El gran éxito que Artemisia tuvo en Florencia guarda relación con su amistad con Michelangelo Buonarroti il Giovane y con el mecenazgo de la corte medicea del Gran Duque Cosme II y su consorte María Magdalena de Austria. Ya Orazio en el verano de 1612, ante la previsible salida de Tassi de la cárcel, escribe a la duquesa Cristina de Lorena, viuda de Fernando I, solicitando su ayuda, « con la esperanza de que [...] la justicia no se confunda ni se asfixie »⁸². Por la documentación se sabe que, al menos desde 1618 –aunque seguramente desde antes– y hasta 1620, Artemisia realizó encargos para los Medici, en cuya corte se empapó de cultura y conoció

⁸¹ Mann, “Artemisia a Roma 1606...”, 14, 21. Francesca Baldassari, “Artemisia nel milieu del Seicento fiorentino”, en *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, 23.

⁸² Orazio Gentileschi, “Letter to Christine de Lorraine”, del 13 de julio de 1612, en *Lives of Artemisia...*, 72.

a relevantísimas figuras, como Cristofano Allori, Galileo Galilei o Niccolò Arrighetti, con quienes tuvo una buena amistad. La ciudad de Florencia era un núcleo de desarrollo científico y cultural, en las artes plásticas, el teatro y la música. La *Commedia dell'Arte* tuvo un relevante impacto en la producción de Artemisia y, en este ambiente, entabló amistades con poetas, literatos, músicos y artistas, como Jacopo di Bernardo Soldani, Belleronte Gastaldi, Neri degli Alberti, Jacopo Cignini, Matteo Frescobaldi o el adinerado Francesco Maria Maringhi.⁸³

El teatro, su escenografía, caracterización y dramatización, sin duda influyeron en el arte de Artemisia y en su concepción y forma de representación de la acción en la superficie pictórica. A Florencia llegaron nuevos aires que revolucionaron la música. En su ambiente, además de la *Commedia dell'Arte*, se gestó la expresiva *Camerata*, fundiendo texto recitado y melodía. El *Orfeo y Eurídice* de Ottavio Rinuccini y Jacopo Peri, el acta de nacimiento de la ópera, había llegado al Palazzo Pitti en 1600, con motivo del matrimonio de María de Medici con Enrique IV de Francia. La compositora Francesca Caccini, a la que Artemisia conoció personalmente, tuvo también una importante relevancia en el ambiente florentino. Se cree que incluso la propia pintora se iniciaría en el mundo de interpretación musical, algo que pudo reflejar en su *Autorretrato tocando el laúd*. La difusión y grandiosa acogida del fenómeno de la ópera no debió ser en absoluto ajena a Artemisia. La ópera supuso un innovador crisol de la tradición previa, la evocación de la tragedia griega, poesía, música, teatro y drama. De origen en Mantua con Monteverdi, emergió con fuerza en Florencia y se extendió por otros lugares, como en la Ciudad Eterna en la década de los 20 y en Venecia en los años 30; pero llegando también a través de compañías itinerantes a Bolonia, Nápoles o Génova.⁸⁴

Bajo la firma de « Artemisia Lomi », su apellido familiar, la artista signó sus obras de este periodo, hecho que hace pensar a Garrard que los años siguientes al juicio fueron de fuerte tensión y distanciamiento con su padre.⁸⁵

Se dice que Artemisia introdujo en Florencia el caravaggismo, pero lo cierto es que la corriente naturalista exacerbada nunca tuvo especial fuerza en la Toscana. La artista no sólo adoptó aspectos estéticos de esta zona, como el refinamiento decorativo, sino que es evidente que tomó referencias visuales de otras obras anteriores, como los retratos de Bronzino y su inclusión de mensajes iconográficos en las joyas. De sus años en Florencia destacan su *Judit y Holofernes* de la Galería Uffizi y la *Judit y su sirvienta* del Palazzo Pitti, obras de profundo caravaggismo

⁸³ Baldassari, "Artemisia nel milieu...", 23-24, 28. Barker, "Introduction", 11, 23, 28.

⁸⁴ Baldassari, "Artemisia nel milieu...", 23-24, 28. J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental* (Madrid: Alianza, 2019), 399, 405-407, 415-417.

⁸⁵ Straussman-Pflanzer, *Violence & Virtue...*, 23.

con incidencia del gusto florentino por la elegancia. Esta última evidencia el fin de la época de aprendizaje de Artemisia y su consolidación como artista con una *maniera* propia, quien a partir de entonces ejerce influencia en las obras de su padre. Otras obras reseñables de su estancia florentina son la *Magdalena penitente*, la *Santa Catalina* o *Minerva*, pero hay otras de las que existen referencias escritas y que sin embargo han desaparecido. Para la galería de la casa de Michelangelo Buonarroti il Giovane, en honor a su virtuoso tío, Artemisia realiza en 1617 la *Alegoría de la Inclinación*, donde, de no ser porque la mujer fue ‘vestida’ posteriormente por motivos de decoro, mostraba su destreza en la representación del desnudo femenino, un conocimiento que afamó siempre a Artemisia y que la distinguía de los hombres artistas.

Sheila Barker y Francesca Baldassari comentan que en sus años en Florencia Artemisia tuvo cinco embarazos, sufrió la muerte de tres hijos y se vio envuelta en problemas financieros y diversas acusaciones de deudas, por lo que quizás su amor extramarital con Francesco Maria Maringhi, apodado Fortunio Fortuni, complicase la situación. Eve Straussman, tomando como fuente los registros bautismales de Florencia, cuenta que Artemisia dio a luz a cuatro hijos entre 1613 y 1618. Tendría dos varones, Giovan Battista y Cristofano, por Cristofano Allori, que fue su padrino, y dos muchachas, Prudenzia o Palmira, a la que instruiría en el oficio la pintura, la única que llegó a edad adulta, y Lisabella, por la mujer de Jacopo Cicognini.⁸⁶

En 1620 Artemisia vuelve a Roma, de lo que se tienen noticias por una carta que envía a Cosme II, en la que manifiesta su necesidad de reposo durante unos meses por cuestiones familiares y de salud, entre las que se encuentra el nacimiento de su hija. Su amante, Francesco Maria Maringhi, la ayudó económicamente para volver a su ciudad natal⁸⁷. Su mecenas, el Gran Duque, falleció en febrero de 1621.

Tras esta fecha, no se tiene constancia de que la artista retornase a Florencia y es probable que durante la década de los veinte del siglo XVII estuviera en Roma. No obstante, fue una etapa convulsa en su vida, con la muerte de otro hijo y enfrentamientos con su padre y hermanos⁸⁸.

Artemisia vivió en Roma como cabeza de familia, con su hija Prudenzia o Palmira, y, según Garrard, independiente y separada de su marido Stiattesi. Según el texto de Averardo de Medici, estuvo casada con él hasta 1615⁸⁹. Sin embargo, las misivas que Artemisia y Pierantonio envían a Francesco Maria Maringhi revelan que el matrimonio se instaló en la ciudad y no da la

⁸⁶ *Ibidem*, 24, 31, 33. Barker, “Introduction”, 11, 37.

⁸⁷ Mann, “Ritorno a Roma...”, 35.

⁸⁸ Barker, “Introduction”, 14.

⁸⁹ De Medici, *Memorie...*, 455.

sensación de que fuese algo temporal. Las cartas también dan cuenta de que la relación entre ambos era buena, hasta el punto de que Stiattesi intervino en las violentas broncas que ésta tuvo con su padre. Cabe imaginar que Stiattesi asumiera con connivencia el adúltero romance.⁹⁰

En este contexto romano, el Papado, con Urbano VIII y luego con Gregorio XV, busca revitalizar las artes. En la ciudad entró en contacto con importantes mecenas, como el cardenal Ludovico Ludovisi, sobrino del Papa. El sobrino del Papa Urbano VIII, el cardenal Francesco Barberini, y su secretario, Cassiano del Pozzo, fueron importantes mecenas para la artista, que abrieron su camino artístico en Nápoles. En esta década de los 20 Artemisia estrechó amistosos lazos con una joven pintora, Giovanna Garzoni, y con el Duque de Alcalá, Fernando Afán de Ribera, quien abrió las puertas a Artemisia para trabajar en Nápoles.⁹¹

Frente al clasicismo idealista defendido por el teórico Aguchi, que iba invadiendo el sentir artístico, se alzaba la postura del banquero Vincenzo Giustiniani, fiel a la tradición e influencias caravaggescas. El coleccionista genovés contaba con obras antiguas, como el *Sarcófago de Orestes* que tanto inspiró a los Gentileschi, con arte de grandes maestros renacentistas y con obras de artistas italianos, holandeses, flamencos y franceses de su tiempo dentro de la órbita naturalista. Artemisia no fue ajena al contexto en el que habitó y se sirvió de gran cantidad de influencias para trufar su propia creatividad, desde el patrimonio de la antigüedad romana y paleocristiana al arte de sus precedentes y contemporáneos, como Manfredi, Spadarino, Grammatica, Cavarozzi y Tournier. Este hecho se aprecia en su *Judit y su sirvienta* de 1625, que bebe, entre otras fuentes, de Domenico Fetti, de Adam Elsheimer, de Carlo Saraceni, de Gerrit van Honthorst, de Simon Vouet... Pero además, no se puede ignorar que Artemisia igualmente influenció el trabajo de otros artistas. De esta década de 1620 en la que las heroínas son las grandes protagonistas de su producción apenas se conservan unas pocas obras, entre las que destacan *Yael y Sísara* y otra *Susana y los viejos*. Tanto estas como la *Judit y su sirvienta* cuentan con los ropajes áureos característicos de su pincel, el carácter teatral y dinámico, figuras monumentales, la destreza en el manejo del color, una rica paleta cromática, un excelente *drappo cangiante*... Si algo evidencian sus trabajos de esta época es su enorme versatilidad en el manejo de distintos modelos, lenguajes y estilos, satisfaciendo así las distintas demandas y gustos de sus patronos, y al mismo tiempo manteniendo su sello identitario.⁹²

⁹⁰ Artemisia Gentileschi y Pierantonio Stiattesi, "Cartas a Francesco Maria Maringhi", en *Lives of Artemisia...*, 83-104.

⁹¹ Mann, "Ritorno a Roma...", 35. Barker, "Introduction", 14.

⁹² Mann, "Ritorno a Roma...", 35-39.

Se desconocen los motivos que empujaron a Artemisia a abandonar Roma en 1626 e instalarse en Venecia, donde permaneció hasta 1629. La biografía de la artista contiene muchas incertidumbres y poco a poco se van sabiendo más datos sobre su recorrido, en base a los cuales los especialistas periodizan sus obras. En Venecia la Gentileschi observó e interiorizó las formas de composición, la soltura y la expresividad de obras de Veronese y Tintoretto.⁹³

Si bien se ha venido sosteniendo que fue a Venecia meramente de viaje, hay claros indicios de que allí estuvo viviendo al menos unos años, como considera Jesse Locker. Distintos versos se le dedicaron desde el anonimato o desde célebres plumas, donde se hablaba de ella como un milagro de la naturaleza, de espíritu grande y talentosa cantante. La estancia de Artemisia en la ciudad del Véneto coincide con un momento de discusión sobre la naturaleza de las mujeres en la Accademia degli Incogniti, que supuso un gran impacto en el tratamiento de figuras femeninas en el arte y la literatura de la Venecia del siglo XVII. La representación de mujeres no como objetos de contemplación erótica sino como heroínas y sujetos activos plantea la posibilidad de que quizás el giro iconográfico de Artemisia se acompañe del contexto en que vivió; o que su celebridad y estima eran tales como para impactar de forma tan profunda.⁹⁴

Aunque desde los estudios de Ward Bissel de 1968 se ha sostenido que otro de los destinos de la artista pudo ser Génova –donde estaban su padre y luego sus hermanos–, ha habido estudiosos como Gianni Papi o Roberto Contini que lo han puesto en duda por el silencio documental⁹⁵. No obstante, esto no es excluyente de que allí pudieran haber llegado obras suyas o, como sugiere Anna Orlando, que el artista Domenico Fiasella, influenciado por el gusto caravaggesco y gentileschiano, fuese el nexo de unión entre Roma y Génova⁹⁶. Es probable que el importante puerto de Génova, que enlazaba la península italiana con el norte, fuese vía de difusión de obras de Artemisia, originales o réplicas, que llegaron a los Países Bajos y que pudieron influir a Rembrandt. En la Superba, Orazio Gentileschi tuvo relación, además de con aristócratas, con marchantes de arte y artistas de distintas procedencias, entre ellos del norte de Europa, como Anton Van Dyck, con el que luego coincidió en Inglaterra. Todo apunta a que el artista flamenco vio trabajos de Artemisia y se inspiró en ellos. De especial interés es el contacto que Artemisia

⁹³ *Ibidem*, 40-41. Jesse Locker, “Gli anni dimenticati: Artemisia Gentileschi a Venezia (1626-1629)”, en *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, 43. Barker, “Introduction”, 14.

⁹⁴ Locker, “Gli anni dimenticati...”, 43-44.

⁹⁵ Anna Orlando, “Artemisia e Genova (e il ruolo di Domenico Fiasella tra Roma e Genova)”, en *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, 48.

⁹⁶ *Ibidem*, 47-51.

pudo tener con la artista Sofonisba Anguissola, a quien pudo conocer personalmente y no sólo por ser la mujer pintora más célebre de su tiempo.

Apenas conocemos unos pocos retratos realizados por Artemisia, pero su faceta como retratista, así como de pintora de naturalezas muertas, era célebre en varios lugares, como atestiguan las fuentes⁹⁷. No obstante, que no se hayan identificado retratos de su mano siembra ciertas dudas que hacen pensar a Garrard en la posibilidad de que su cualidad como retratista fuese exagerada, por ser asociada a los géneros pictóricos en los que predominaban las mujeres artistas.

La correspondencia que se conserva entre Cassiano del Pozzo y Artemisia revela información sobre el panorama artístico del siglo XVII y permite saber que habría pintado un autorretrato para la especial colección de éste. La obra tendría mucho que ver con el famoso y absolutamente genial *Autorretrato como alegoría de la pintura* de 1630 –aunque hay quien lo fecha hacia 1639–, que adquirió Carlos I en la década de los 40 del siglo XVII, único autorretrato de Artemisia cuya autoría es incontestable⁹⁸.

Su *Autorretrato* es la cesura que divide su trayectoria artística. La obra jalona sus inicios en el mundo del arte, su formación y consolidación como artista, su esfuerzo por mostrar su valía... con su madurez creativa y estilística. Averardo de Medici lo considera « *un monumento eterno del suo valore* »⁹⁹.

Salvo una breve estancia en Roma al partir de Venecia y unos años en Londres, desde 1630 Artemisia residirá en Nápoles, donde permanecerá el resto de su vida. Este hecho se puede corroborar en la biografía de Baldinucci, quien comenta que en el año 1642 seguía residiendo allí y trabajando para los príncipes y señores del lugar¹⁰⁰. Aunque De Domicini decía que llegó acompañada de Stiattesi a Nápoles, Garrard lo pone en entredicho. Por una carta a Cassiano del Pozzo se sabe que en 1637 no sabía si su marido estaba vivo¹⁰¹. La correspondencia revela asimismo que a mediados de los años 30 estaba buscando casar a su hija, para cuya dote intentó conseguir dinero¹⁰².

⁹⁷ De Medici, *Memorie...*, 455-456.

⁹⁸ Cristina Terzaghi, “Artemisia Gentileschi a Londra”, en *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, 71.

⁹⁹ De Medici, *Memorie...*, 462.

¹⁰⁰ Baldinucci, *Notizie de' professori...*, 716.

¹⁰¹ Artemisia Gentileschi, “Carta a Cassiano del Pozzo”, del 24 de octubre de 1637, citada por *Cartas precedidas...* 242-243. Giovanni Gaetano Bottari y Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII* (Milán: Giovanni Silvestri, 1822), 352-353.

¹⁰² Terzaghi, “Artemisia Gentileschi a Londra”, 70. Artemisia Gentileschi, “Carta a Andrea Cioli”, del 1 de abril de 1636, y “cartas a Cassiano del Pozzo”, del 24 de octubre y el 24 de noviembre de 1637, en *Cartas precedidas...*, 241-244.

La ciudad del virreinato español no le agradaba, tanto por el alto coste que suponía vivir en una de las más importantes urbes europeas del siglo XVII, en especial para las artes, como por su conflictividad¹⁰³. El ambiente hostil y violento de la ciudad hizo que solicitase un permiso para que un hombre que trabajaba para ella pudiera portar armas¹⁰⁴.

En esta época tuvo importantes comitentes, como Carlos de Lorena, Duque de Guisa y Joyeuse, y buscó el favor del Gran Duque Fernando II y de Francisco I de Este, Duque de Módena, relatándole en sus cartas que había trabajado para grandes figuras del contexto europeo, como la nobleza y la monarquía de Francia, España e Inglaterra. La artista intentó persuadir a través de su pluma a importantes mecenas para retornar a Florencia, como se aprecia en las cartas al ministro de los Medici, Andrea Cioli¹⁰⁵.

Nápoles, donde el arte de Artemisia encajaba a la perfección, fue uno de los epicentros del caravaggismo, permeable ante el clasicismo boloñés y romano. Desde luego, el estilo de la Gentileschi era del gusto español y debió ejercer una gran influencia en otros pinceles, como el de José de Ribera e incluso el de Velázquez. Allí trabajó para importantes aristócratas y personajes de relevancia de la sociedad y la religiosidad de Nápoles. El Duque de Alcalá, virrey de Nápoles, contaba en su colección con obras de Artemisia¹⁰⁶. A destacar en su producción, estaría la anteriormente considerada *Fama*, que en realidad es una *Clío*, musa de la Historia, de acuerdo con la *Iconología* de Cesare Ripa, que la artista conocía. De su periodo napolitano antes de partir a Inglaterra se han de reseñar asimismo sus trabajos en la Catedral de Pozzuoli, donde colaboró con otros artistas como Viviano Codazzi, y el *Nacimiento de San Juan Bautista*. Esta última obra integró una serie para la colección de Felipe IV realizada por Massimo Stanzione, pintor con el que pudo trabajar y al cual se considera heredero del estilo de Gentileschi, tal y como recoge el testimonio de De Dominici al que alude Averardo de Medici¹⁰⁷.

A partir de 1638, Artemisia estuvo en Inglaterra junto con su padre, que llevaba allí desde 1626, al servicio de la corte del rey Carlos I y de Enriqueta María de Francia, quienes tenían gran aprecio por el arte de Italia. Se hipotetiza que pudo ser una maniobra diplomática para acercar el catolicismo a Inglaterra. Para el techo del Palacio de la Reina de Greenwich realizaron la *Alegoría de la paz y el arte bajo la Corona Inglesa*, basándose en la *Iconología* de Cesare Ripa.

¹⁰³ Artemisia Gentileschi, “Carta a Andrea Cioli”, del 11 de febrero de 1636, en *Cartas precedidas...*, 240.

¹⁰⁴ Benedetti, “Reconstructing...”, 45. Artemisia Gentileschi, “Carta a Cassiano del Pozzo”, del 31 de agosto de 1630, en *Cartas precedidas...*, 231. Bottari y Ticozzi, *Raccolta di lettere...*, 349-350.

¹⁰⁵ Barker, “Introduction”, 15. Baldassari, “Artemisia nel milieu...”, 31. Artemisia Gentileschi, “Carta a Andrea Cioli”, del 11 de febrero de 1636, en *Cartas precedidas...*, 241.

¹⁰⁶ Nicola Spinosa, “Artemisia e Napoli”, en *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, 55.

¹⁰⁷ De Medici, *Memorie...*, 459-460. Barker, “Introduction”, 15. Spinosa, “Artemisia e Napoli”, 60.

En 1639, Orazio fallece. El contexto político inglés era crítico, tanto que acabó desencadenando una guerra civil, por lo que Artemisia exploró vías para retornar a Italia, donde estaría ya en 1642 –aunque seguramente habría vuelto tiempo antes.¹⁰⁸

Desde la década de los 40, por tanto, y hasta el final de sus días, residiría en Nápoles. Allí pintó, posiblemente con ayuda de su taller –donde trabajaría Onofrio Palombo–, quizás más de una *Betsabea*, la obra *Lot y sus hijas* –durante largo tiempo considerada de Bernardo Cavallino, en el área de influencia de la pintora–, una *Galatea*, otra *Judit y su sirvienta*, un *Tarquinio y Lucrecia* y una *Susana*. En esta época, Artemisia ejerció influencia, además de en Bernardo Cavallino y Massimo Stanzione, sobre Antonio de Bellis, Francesco Guarino, Andrea Vaccaro y Pacecco De Rosa. Su mayor mecenas fue el importantísimo coleccionista Antonio Ruffo de Sicilia, a quien dirigió numerosas cartas. También trabajó para otras figuras de Nápoles relacionadas con la aristocracia y la Iglesia. Es evidente que debía servir a las demandas de sus patronos, aunque difiriese con ellos respecto a gustos.¹⁰⁹

En cuanto a su fallecimiento, Averardo de Medici comenta que, aunque hay quien dice que tuvo lugar en 1640, en el año 1652 se fecha una *Susana*¹¹⁰. Artemisia debió morir en 1653, algo que se intuye por unos versos insolentes y grotescos de Giovan Francesco Loredano y Pietro Michele satirizando su vida y que para Garrard son buena muestra de las envidias que el éxito de la artista provocó en sus contemporáneos, intensificadas más si cabe por el hecho de ser una mujer¹¹¹. No obstante, Sheila Barker, que apunta la existencia de documentación financiera relacionada con Artemisia y datada en 1654, considera que pudo morir en 1656, a raíz de la plaga de peste que asoló Nápoles¹¹².

La losa bajo la cual reposaba el cuerpo de la pintora, con la inscripción « *HEIC ARTEMISIA* », se perdió en 1785 durante los trabajos de restauración de la Iglesia de San Giovanni dei Fiorentini de Nápoles, donde fue enterrada, próxima a la capilla familiar de los Riccia¹¹³. Al final, lo que perduró en el tiempo fue la distorsión lírica que la convertía en una *femme fatale*, « la diosa del amor que también se dedicó a pintar »¹¹⁴.

¹⁰⁸ Barker, “Introduction”, 17. Terzaghi, “Artemisia Gentileschi a Londra”, 69, 71.

¹⁰⁹ Barker, “Introduction”, 17. Spinosa, “Artemisia e Napoli”, 61-63.

¹¹⁰ De Medici, *Memorie...*, 462.

¹¹¹ Eva Menzio, “Autorretrato como alegoría de la pintura”, en *Cartas precedidas...*, 67.

¹¹² Barker, “Introduction”, 17-19.

¹¹³ De Medici, *Memorie...*, 464.

¹¹⁴ Garrard, *Artemisia...*, 138.

JUDIT DECAPITANDO A HOLOFERNES

LA HISTORIA DE JUDIT

El libro de Judit es uno de los libros histórico-narrativos del Antiguo Testamento de la Biblia, si bien fue apartado del canon hebreo y considerado como apócrifo por los protestantes. Cuenta cómo Nabucodonosor II, rey de Babilonia entre el 605 y el 562 a.C., tras vencer al rey de Media busca vengarse de aquellos a quienes pidió auxilio y no se lo ofrecieron, entre los que estaba el pueblo de Judea. Por órdenes del rey, el general jefe del ejército babilonio, Holofernes, de origen persa, asedia la ciudad de Betulia, donde una inteligente mujer, Judit, urde una estrategia y, enviada por Dios, logra ejecutar al general y liberar a su pueblo.¹¹⁵

Los israelitas de Betulia, tras treinta y cuatro días de asedio y sin posibilidad de escapar, a punto de desfallecer, acuden a uno de los jefes de la ciudad, Ozías, exigiendo que entregase la ciudad, pues preferían vivir siendo esclavos de Holofernes que morir de sed. Ozías pidió al pueblo que aguantase cinco días, que confiase en la compasión de Dios. Entre el pueblo consternado estaba Judit, viuda del adinerado Manasés, una mujer piadosa y devota, además de bella. Al conocer la noticia de que los jefes habían dicho que si Dios no les ayudaba capitularían, Judit les reprende por tentar a Dios, sin comprender que es él, desde su omnipotencia, quien les prueba a ellos como lo hizo con sus antepasados. Entonces, declara que Dios actuará mediante ella y que con esta hazaña el pueblo de Israel será liberado. Tras orar a Dios, mostrando su humildad y pidiéndole fuerza para derrotar a su enemigo con la seducción de sus palabras, Judit se dispone a salir de la ciudad. Dejando su sayal de luto, se perfumó y atavió con sus mejores galas y joyas. Mandó a su doncella coger aceite, vino y otras viandas; y con ella cruza las puertas de Betulia. Los soldados de Holofernes les dan el alto y, embelesados ante la hermosura de Judit y sus palabras, que dice querer ayudar a los asirios, la llevan a la tienda de éste. Allí, bajo un baldaquino púrpura y dorado, con ricas piedras preciosas, se encontraba Holofernes, en su lecho. Ella intentó postrarse, pero la levantaron y Holofernes se mostró benévolo y hospitalario. Con gran astucia, lo elogia y se muestra inclinada a ayudarle: « Si escuchas las propuestas de tu sierva, Dios realizará plenamente en ti sus designios »¹¹⁶. Con inteligencia e ironía, cuenta a Holofernes, impresionado por su sabiduría y belleza, que el pueblo de Betulia no será castigado por Dios a no ser que cometa el pecado de comer y beber de aquello que tiene prohibido, algo

¹¹⁵ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Tomo 1. Vol. 1. Antiguo Testamento* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007), 380-81. Juan Francisco Hernández Martín, “Judit”, en *La Santa Biblia*, ed. Evaristo Martín Nieto (Madrid: San Pablo, 1988), 568-570. A partir del capítulo 7 se cuenta la hazaña de Judit.

¹¹⁶ Judit 11,6.

que estaba a punto de suceder. Judit permanecería en el campamento, saliendo al valle cada noche para rezar y, cuando obtuviese noticias de Dios, informar al general, al que promete la victoria y el poder sobre Judea. Para no pecar Judit llevaba su comida, augurando que no se acabarían sus provisiones durante la espera. Durante tres noches, salía a orar y se purificaba en la fuente. Al cuarto día, Holofernes la convida a un banquete, pretendiendo ‘divertirse’ con ella, seducirla y poseerla. Mientras ella bebía y comía lo que su doncella le había preparado, Holofernes se embriagó como nunca de vino. Cuando se quedó a solas con él, rogó fuerzas a Dios y, de pie, empuñó el alfanje del asirio, le agarró los cabellos y, asestándole dos veces, le cortó la cabeza. Cubrió el cuerpo inerte con la ropa del lecho y tomó los cortinajes. Afuera la esperaba su sirvienta para acudir a la oración como cada noche, que guardó la cabeza en las alforjas. Llegaron a la ciudad de Betulia y mostraron su hazaña, obteniendo las alabanzas de su pueblo. Por orden de Judit colgaron la cabeza en las murallas y al día siguiente salieron armados al encuentro de los asirios, que, al ver el cuerpo descabezado de su general, entraron en pánico y rasgaron sus vestiduras, maldiciendo la vergüenza causada por una mujer hebrea.

Se trata de un mito que viene a reforzar la identidad judía y a dar aliento en un momento crítico. Su enseñanza es que « Dios protege a los humildes, venga a los desheredados y salva a los que carecen de esperanza humana [...]; humilla a los soberbios y enaltece a los pequeños »¹¹⁷. Judit, cuyo nombre significaba « la judía », vendría a encarnar el espíritu del pueblo de Israel en su defensa de Betulia, *Beth Eloa*, « la Casa de Dios »¹¹⁸.

El relato contiene gran cantidad de incongruencias de carácter geográfico e histórico, como nombrar a Nabucodonosor II rey de Asiria o hablar de la destruida ciudad de Nínive. Se cree que pudo ser compuesto en el siglo II a.C., en tiempos de los macabeos, cuando la expansión helenística tomó fuerza en Oriente. Otros piensan que puede datar del siglo I d.C., en relación con el sitio de Tito a la ciudad de Jerusalén. Ciertamente, el historiador hebreo Flavio Josefo desconocía esta historia y, de haber tenido noticias, no ignoraría tal gloria. Tampoco existió una ciudad llamada Betulia; ni ningún general asirio con el nombre de Holofernes.¹¹⁹

Existen similitudes entre el relato de Judit y la leyenda griega que cuenta Heródoto de la ciudad de Lindos, que, tras cinco días sin agua por el asedio de los persas, fue salvada por Atenea. Para Moses Hadas, sería una historia de época macabea con herencias de la tradición helénica¹²⁰.

¹¹⁷ Hernández Martín, “Judit”, 568.

¹¹⁸ Garrard, *Artemisia...*, 281. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 381.

¹¹⁹ Hernández Martín, “Judit”, 568-569. Garrard, *Artemisia...*, 281. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 380.

¹²⁰ Garrard, *Artemisia...*, 281.

De acuerdo con lo teorizado por el mitólogo Joseph Campbell, Judit como heroína cumple el patrón de aventura heroica, matando al dragón –que en este caso es un hombre bestial– y devolviendo la libertad a su pueblo, que celebra su triunfo¹²¹.

LAS VERSIONES DE ARTEMISIA

Entre los temas heroicos protagonizados por mujeres, Artemisia realizó varias versiones del tema de Judit, con atención a distintos momentos¹²². Los rayos x parecen sugerir que la *Judit decapitando a Holofernes* del Museo del Capodimonte (Fig. 1) debió ser la primera versión, por la cantidad de *pentimenti* y un diseño bajo la pintura que difiere ligeramente del que finalmente se materializó. Mary Garrard considera que ha de datarse en torno a 1612-1613, por la herencia visual del arte romano y por la cercanía de los acontecimientos traumáticos que hicieron que Artemisia abandonase Roma. Esta obra sería un año anterior a la *Judit con su sirvienta* del Palazzo Pitti (Fig. 11), que, por su permanencia en la ciudad florentina y por las abundantes referencias a ella de las fuentes toscanas, la habría pintado al poco de instalarse allí, en 1613. La *Judit decapitando a Holofernes* de la Galleria degli Uffizi (Fig. 2) sería entonces una réplica de la primera, fechada hacia 1620, en el epílogo de su estancia en la ciudad de los Medici. La *Judit y su sirvienta* ubicada en Detroit (Fig. 12) pertenece a su época de vuelta a Roma, en torno a 1625. En el transcurso de tiempo entre unas y otras, Artemisia desarrolló y profundizó el tratamiento del tema legendario.¹²³

Por el contrario, Francesca Baldassari propone que ambas versiones de las decapitaciones pertenecen a la época florentina. Apoya su hipótesis en el pago que Laura Corsini, mujer del compositor Jacopo Corsi, realiza a Artemisia en 1617 por una *Judit*, la del Capodimonte, según Baldassari. El uso del azul lapislázuli en el vestido de Judit es visto por la investigadora como un preciosismo propio del ambiente florentino. La *Judit* de los Uffizi, indudablemente posterior por contener una mayor complejidad, dataría de la época florentina o incluso de su retorno a Roma, pero se decanta más por su creación en la Toscana y para el gusto de Cosme II de Medici. Entre las pistas que conducen a esa teoría está la firma de la autora con el apellido Lomi: «*EGO ARTEMITIA LOMI FEC*». Se apoya asimismo en las consideraciones de Keith Christiansen, que observa una manifiesta distancia de la pintora del proceder de su padre, marcándose su

¹²¹ *Ibidem*, 281.

¹²² Las referencias topológicas que aparecerán en este apartado se harán desde el interior del cuadro, siendo la derecha de la obra equivalente a nuestra izquierda y viceversa.

¹²³ Garrard, *Artemisia...*, 305.

independencia y originalidad, con una composición más cuidada, cromatismo y refinamiento, bajo la influencia de figuras como Cristofano Allori o Giovanni Bilivert.¹²⁴

Se sabe que la primera *Judit decapitando a Holofernes*, óleo sobre lienzo con unas dimensiones de 159 x 126 cm, perteneció a la colección Saveria de Simone hasta 1827, fecha en que pasó a estar custodiada en el Museo del Capodimonte de Nápoles. La obra homónima de la Galería de los Uffizi de Florencia, también óleo, fue realizada para la colección de Cosme II de Medici y tiene 199 x 162,5 cm.¹²⁵

El óleo es una técnica pictórica en la cual los pigmentos de colores son disueltos en un aglutinante oleoso, permitiendo lograr múltiples efectos –como veladuras y empastes– al mismo tiempo que ofrece un ingente abanico de matices de intensidad y gradaciones cromáticas. Extendido a partir del siglo XV por los pintores flamencos, el óleo se ha alzado como la técnica de pintura más manejada hasta el siglo XX. Sin embargo, el paso del tiempo provoca un deterioro problemático: el amarilleo de los pigmentos. Como ya se comentó previamente, Artemisia empleaba el barniz de ámbar para evitar que el lienzo absorbiera los colores y perdieran su vivacidad¹²⁶. Los estudios técnicos revelan que Artemisia concebía y desarrollaba sus obras a partir del dibujo, que también esbozaba pinceladas de volúmenes, como muestran los análisis radiográficos; esto sería, para Artemisia, *invenzione*.¹²⁷

Las obras de Artemisia son unos de los máximos exponentes del tenebrismo, tendencia pictórica que recibe su nombre del latín *tenebrae*, ‘tinieblas’ y que gozó de gran éxito y difusión desde finales del siglo XVI. Es uno de los estilos más representativos del Barroco. Son pinturas con profundos claroscuros, que hacen emerger las figuras de forma abrupta e incluso violenta. Los contrastes de luz y sombra se utilizan de forma expresiva para dotar de dramatismo a la imagen. Este ambiente lúgubre y misterioso se acompaña de un naturalismo realista, que apela al espectador de forma directa y sincera, llevando su mirada a lo esencial, en sintonía con los preceptos contrarreformistas sobre el arte.¹²⁸

¹²⁴ Baldassari, “Artemisia nel milieu...”, 27-28, 134, 138.

¹²⁵ Francesca Baldassari, “Artemisia Gentileschi, Giuditta decapita Oloferne”, *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, 134, 138.

¹²⁶ Lorenzo de la Plata Escudero, Adoración Morales Gómez y José María Martínez Murillo, “Óleo”, en *Diccionario Visual de Términos de Arte* (Madrid: Cátedra, 2017), 321. Parmentier, “Le réseau au coeur de la...”, 264. Théodore de Mayerne, “Sloane MS 2052”.

¹²⁷ Maria Beatrice de Ruggieri, “« Disegnando le attitudini con le pennellate e colori ». Appunti sulla tecnica pictórica de Artemisia Gentileschi”, en *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, 291-292.

¹²⁸ De la Plata Escudero et al., “Tenebrismo” y “Claroscuro” en *Diccionario Visual de...*, 451, 133.

La *Judit decapitando a Holofernes* del Museo de Capodimonte de Nápoles es muestra del conocimiento y asimilación de la riqueza artística de su tiempo, de la que se sirve para concebir y alumbrar una composición tratada de forma original y vigorosa. La obra es claramente deudora de la tenebrista *Judit y Holofernes* de Caravaggio (Fig. 6), sobre todo en la disposición paralela de los brazos de Judit y en la procedencia de la iluminación de la escena, por el lado derecho del cuadro, hacia la mitad del eje horizontal. No obstante, Artemisia recurre también a otras referencias, como la *Gran Judit* de Rubens, únicamente evocable a través de la estampa de grabado de 1610 de Cornelis Galle I (Fig. 8), cuyo eco se aprecia en la postura del cuerpo de Holofernes, excepto en la posición extendida de los brazos. Al parecer, según afirma Keith Andrews, Rubens se habría inspirado en una *Judit* de Adam Elsheimer (Fig. 7), pintor alemán al que seguramente Artemisia conoció personalmente. Las radiografías (Fig. 3) revelan que la lucha de los brazos del asirio no estaba clara en un principio y que la artista fue experimentando hasta darle su temperamento, despojándole del carácter épico de Rubens e introduciendo la participación activa de Abra, que al sujetar las extremidades del hombre le deja impotente. Aunque la versión de Nápoles sea más reducida que la de los Uffizi lo más seguro es que tuviera un tamaño similar, dado que el lienzo fue cortado en su lado derecho, suprimiendo las rodillas alzadas de Holofernes. Este tratamiento anatómico recuerda a la *Conversión de San Pablo* de Caravaggio y al *Sarcófago de Orestes*, que tanto inspiró la producción de los Gentileschi.¹²⁹

El tratamiento dramático que Caravaggio dio a su *Judit decapitando a Holofernes*, de en torno a 1600, tuvo que ejercer una fuerte influencia en Artemisia. Aunque no hay certezas de que pudiera verla, máxime con el recelo con el que la custodiaba su comitente, el banquero Ottavio Costa, la herencia es evidente en sus obras. El artista privilegió el enfrentamiento humano antes que el carácter épico. Lejos de mostrar una profundidad de planos como en obras renacentistas, Caravaggio dispone la escena en un espacio privado, cerrado y sombrío; creando una unidad temporal, espacial y de acción. La presencia de los personajes acapara la visión y permite incidir en la dimensión psicológica de cada uno de ellos. De acuerdo con la teoría del *contrapposto*, las figuras humanas se oponen de forma contrastada, por edad y apariencia. Frente a un Holofernes agonizante, la mueca de Judit resulta en cierto modo inexpresiva e idealizada. La atención sobre Holofernes puede radicar en que durante los siglos XVI y XVII se utilizaba su figura para moralizar a los hombres y alertarles de los riesgos del vicio, en concreto la lujuria.¹³⁰

¹²⁹ Garrard, *Artemisia...*, 307-309.

¹³⁰ Michele Cuppone, “Caravaggio, Giuditta che taglia la testa a Oloferne”, en *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, 290-291.

La posición del cuerpo del Holofernes de Caravaggio también es distinta de la que hace Artemisia. Si bien el rostro del asirio es más exacerbado y dramático en la versión de Merisi, su cuerpo parece mostrar que ha sido pillado de improviso. El Holofernes de Artemisia está claramente luchando, intentando defenderse en vano ante la fuerza de ambas mujeres. La *Judit* de Caravaggio parece agarrar con demasiada delicadeza el pelo de su enemigo, vacilante, temblorosa, insegura, además de estar en una posición de dudosa eficacia para decapitar a un hombre robusto. A ello se le añade una cierta erotización, evidenciando los senos de la joven. La escena de Artemisia, aun conteniendo teatralidad, no muestra la exageración de Caravaggio, con fuerte dramatismo; pero ante todo siendo, en expresión y actuación, excelentemente verosímil. Los borbotones de sangre que manan del cuello de Holofernes resultan mucho más impactantes y realistas que los que aparecen en la obra del maestro del naturalismo. Mientras que Caravaggio narra la escena con horizontalidad, a modo de friso antiguo, Artemisia prima la verticalidad¹³¹. A caballo entre la versión de Caravaggio y la de Artemisia se encuentra la *Judit decapitando a Holofernes* de Valentin de Boulogne (Fig. 10), que muestra una clara herencia de ambos modelos¹³².

La figuración del personaje de la sirvienta también es radicalmente distinta con respecto a sus precedentes. En lugar de presentar a una anciana de aire malicioso, Artemisia pinta a una Abra en plena juventud, como ya había hecho su padre en una *Judit y su sirvienta* (Fig. 5). Sin embargo, Artemisia le otorga un impetuoso y decisivo protagonismo en la acción, en un eje vertical, directo. Garrard observa ecos del *David con la cabeza de Goliath* de Caravaggio. Sin el agarre cómplice de Abra, que evita que Holofernes mueva el brazo, Judit tendría mayores dificultades para ejecutar la acción desde su posición. En el instante inmortalizado en que su imponente mano intenta alcanzar su cuello, la cabeza de Holofernes ya no forma parte de sí, con un semblante de entre rabia y resignación ante la derrota, expirando en la exasperación.¹³³

Frente a estas imágenes de las que bebió, la pintura que realiza Artemisia contiene una mayor intensidad dramática en la composición, aunando la acción con el espacio y el tiempo de manera magistral. Evidencia una destreza inimitable para crear una tensión que altera y sobrecoge a quien la observa, también presente en la *Judit y su sirvienta* del Palazzo Pitti.¹³⁴

¹³¹ Straussman-Pflanzer, *Violence & Virtue...*, 18.

¹³² *Ibidem*, 17.

¹³³ Garrard, *Artemisia...*, 310.

¹³⁴ *Ibidem*, 310, 315.

El análisis de rayos x de la obra es profundamente revelador. A pesar del corte de la parte derecha del cuadro, se intuye una cortina que se entreabre en cuña. Este aspecto refuerza el pensamiento de que Rembrandt pudo conocer algún trabajo de Artemisia o alguna copia, pues se aprecian reverberaciones en *El cegamiento de Sansón* de 1636. Más reseñable aún es el tratamiento de los rostros que se aprecia bajo los numerosos repintes. La Judit no tendría tanta sobriedad, sino que la atención en la acción incidiría en su ceño. Pero si hay una variación radical con lo que hoy día se observa está en la cara de Abra, que lejos de tener una tímida sonrisa, su mirada fija muestra rabia e incluso pavor. La obra sufrió una agresiva limpieza que afectó a su conservación, pues dejó la espada casi transparente y alteró los tonos oscuros.¹³⁵

Siguiendo a Garrard, para Cosme II de Medici, Artemisia realizaría una segunda versión de la decapitación hacia 1620, que seguramente sea a la que se refiere en la carta al duque y que para la investigadora no debió gozar de aceptación¹³⁶. Esta premisa puede tener cabida con los datos que revela una carta que Artemisia envió a Galileo Galilei en 1635, desde Nápoles, solicitando su ayuda al darse una situación similar a la de la *Judit* que entregó a Cosme II de Medici, por lo que se intuye que su ilustre amigo intercedió para poner en valor la obra, que llegó a la corte tras la muerte de su promotor¹³⁷. Marco Lastrì, a finales del siglo XVIII, relata que a la última Gran Duquesa Ana María Luisa de Medici le provocaba un gran desagrado y, harta del profundo disgusto que le causaba, ordenó apartarla a un oscuro rincón donde no se viera¹³⁸.

Garrard considera que la relegación e incluso desprecio de esta obra hasta tiempos recientes responde a la arraigada y antigua creencia de que el asesinato de un hombre a manos de una mujer es una vergüenza y un deshonor¹³⁹. « Él llamó rápidamente a su escudero y le dijo: “Saca tu espada y mátame, para que no se diga de mí: le mató una mujer” »¹⁴⁰.

En la versión de los Uffizi, el espacio en el que se inserta la acción tiene una mayor proyección en la parte superior, en contraste con obra del Capodimonte, que, a pesar de la expansión horizontal, presenta una concentración más densa¹⁴¹. Esta obra también se ha visto afectada por

¹³⁵ *Ibidem*, 58-59, 310-311, 323. Baldassari, “Artemisia Gentileschi, Giuditta...”, 134.

¹³⁶ Garrard, *Artemisia...*, 51, 321, 377. Artemisia Gentileschi, “Carta al Gran Duque Cosimo de’ Medici”, del 10 de febrero de 1619, en *Cartas precedidas...*, 229.

¹³⁷ Artemisia Gentileschi, “Letter to Galileo Galilei”, del 20 de octubre de 1635, en *Lives of Artemisia...*, 115-122. Garrard, *Artemisia...*, 51-52.

¹³⁸ Straussman-Pflanzer, *Violence & Virtue...*, 29.

¹³⁹ Garrard, *Artemisia...*, 321.

¹⁴⁰ Jueces 9,54.

¹⁴¹ Straussman-Pflanzer, *Violence & Virtue...*, 22.

el deterioro y los avatares del tiempo. Al compararla con una estampa de grabado que la reproduce (Fig. 9) parece que también pudo sufrir una reducción en su lado derecho, además de modificaciones y limpiezas, como el cortinaje del fondo, que se aprecia con dificultad. No hay conocimiento de que se hayan realizado radiografías de la obra de los Uffizi, pero cabe imaginar que contenga repintes sucesivos –como se ha comprobado en otras obras de la artista– que dificulten el acercamiento al planteamiento original de la obra. Al fin y al cabo, la historia del arte no puede entenderse sin la restauración y sin el periplo sufrido por cada bien artístico.

Sin duda, esta versión ofrece y exhibe una mayor teatralidad, espacialidad y detención del tiempo en un momento crucialmente estremecedor. La sangre no sólo mana y se vierte en el lecho, sino que en esta versión además brota violentamente llegando a salpicar los ropajes y el escote de Judit. Frente a la soltura de los mechones del anterior cuadro, en éste el cabello parece evocar una peluca. Estos detalles, como el pie con la bota que asoma del refinado vestido de la *Judit* de Detroit, vienen a reforzar la idea de una imponente teatralidad.¹⁴²

La riqueza cromática es también más amplia, con un intenso burdeos, un potente azul ultramar –que suponía un importante coste– y un dorado de excelsos matices. La minuciosidad en el tratamiento de los tejidos es enormemente cuidada. Esta vestimenta, repleta de brocada suntuosidad, es de su propio tiempo, adaptada a un marco bíblico. La calidez del damasquinado del vestido de Judit resalta aún más con la sencillez y tonalidad más oscura del de la sirvienta. Constituye el contrapunto perfecto a la claridad de las sábanas que cubren el lecho y en especial a la intensidad de gradaciones de rojos del forro y de las mangas de las ejecutantes, desde el bermellón al burdeos y al carmesí, que evocan a la propia sangre que corre por el cuerpo de Holofernes y brota de su cuello.¹⁴³

Una diferencia evidente es la evolución de la edad de Judit, presente en todas sus obras en torno a la heroína. Sin embargo, Abra sigue siendo una muchacha joven, pero remarcando su atuendo como sirvienta. El posicionamiento social de ambas mujeres, más distante, pudo responder a las demandas de su comitente. No obstante, Garrard sugiere, como significado subyacente, que la juventud de Abra pueda reflejar su inocencia como adolescente antes de la violación y que la Judit que va adquiriendo rasgos de la edad representa su propio paso de los años y el aprendizaje a partir de la experiencia.¹⁴⁴

¹⁴² Garrard, *Artemisia...*, 323, 331-332.

¹⁴³ *Ibidem*, 51-53. Straussman-Pflanzer, *Violence & Virtue...*, 12. Baldassari, “Artemisia Gentileschi, Giuditta...”, 138.

¹⁴⁴ Garrard, *Artemisia...*, 323, 330.

En el brazalete de camafeos y esmaltes de Judit, Artemisia deja una huella jeroglífica de su autoría. La joya contiene dos pequeñas imágenes con dos figuras humanas, la de arriba con un arco y la inferior acompañada de lo que parece ser un animal. A pesar de ser una reducida insinuación críptica, la referencia a la que alude es sin lugar a duda la diosa de la antigüedad Diana o Artemisa, que por tener su mismo nombre no sería una mitología ajena a la cultura de la artista. Esta diosa, vinculada con la caza, los animales y la luna, era caracterizada por su fortaleza y seguridad, libre del control masculino por su determinación en la castidad. Eve Straussman aprecia una evidente semejanza con el brazalete que porta la Artemisia representada por su padre en el Casino de las Musas de Roma.¹⁴⁵

La iluminación del semblante de Judit tampoco es accidental, fruto de una azarosa disposición de la luz y el efecto tenebrista del claroscuro. En la *Judit* de Detroit, Artemisia refleja un prodigio creativo y científico: el rostro evoca un luna en cuarto, atributo de la diosa Diana o Artemisa, pero no a la manera simbólica tradicional, sino como la reflejó Galileo en sus estudios de astronomía¹⁴⁶.

En ambas versiones de la decapitación, el ebrio y adormecido Holofernes que aparece en la Biblia es un hombre vigoroso, que lucha por defender su vida ante el engaño de Judit. La escena tratada por otros autores no suele mostrar a un hombre que pelea, o al menos no de manera tan intensa. Caravaggio sí lo hace.

Artemisia pinta a una mujer con los atributos propios de su anatomía, esquivando el pudor y el recato al mostrar parte de su pecho con naturalidad, lejos de cualquier erotización. Arranca a su heroína toda objetualización sexual, centrándose en su potencia, su determinación y contundencia, su capacidad para pensar y para actuar; en definitiva, buscando insuflar y transmitir fuerza al cuerpo y al espíritu de Judit, profundizando en su complejidad como personaje, lejos de una simple dicotomía entre buena o mala mujer¹⁴⁷. Su rostro refleja esfuerzo y concentración, con el arqueado de las cejas, los labios apretados y la mirada fija en su enemigo¹⁴⁸. Artemisia trata las anatomías con una volumetría miguelangelesca.

Junto a la forma, el color y los contrastes lumínicos y sombríos, la ilusión de profundidad en estas obras radica en una perspectiva aérea o atmosférica. La sensación de tridimensionalidad

¹⁴⁵ *Ibidem*, 326-327. Straussman-Pflanzer, *Violence & Virtue...*, 13.

¹⁴⁶ Garrard, *Artemisia...*, 334-335.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 320.

¹⁴⁸ Baldassari, "Artemisia Gentileschi, Giuditta...", 138.

se crea a partir de la disminución de luz, bastante radical y abrupta, entre el primer plano y el fondo, los contrastes lumínicos, el progresivo difuminado a medida que se alejan las formas, la gradación tonal de los cuerpos con una mayor o menor definición, la ausencia de contornos lineales...¹⁴⁹ El cuerpo de Holofernes sale en escorzo hacia el centro, una deformación de la proporción que crea una perspectiva realista a ojos del espectador¹⁵⁰. La escena está impregnada de un sentido escultórico del claroscuro, que esculpe la carne de los cuerpos y sus ropajes repletos de drapeados, pliegues, texturas y calidades, como si de un repujado se tratase.

Ofrece una sensación de sinestesia compositiva entre un desequilibrio caótico, que surge de una ligera asimetría, y al mismo tiempo una consonancia equilibrada. Genera un ímpetu que deja sin aliento, provocando la expectación ante el momento culmen. Artemisia crea una especie de pirámide invertida, quizás más bien un romboide compositivo, articulado por un marcado eje vertical entre la espada, la cabeza de Holofernes, y el rostro de Abra. El peso conceptual reside en su parte izquierda, en la frenética maraña de brazos intrincados que comunican las caras de los personajes, en un magistral juego de diagonales. La mirada se dirige instintivamente a la cabeza del asirio. Las líneas de fuerza compuestas por el brazo de Judit y las piernas de su escorzado enemigo conducen a los atentos ojos al clímax y desenlace de tal hazaña. La espada es el asidero de Judit, que agarra con firmeza su empuñadura mientras su cuerpo transmite el impulso irrefrenable que deja sin testa a su adversario. El eje vertical marca una fuerza centrípeta, que a su vez se transforma en centrífuga, dinamizando la acción en sentido ascendente desde la espada que arrebató la vida y el esfuerzo que ejercen las mujeres con todo su ser para presionar hacia abajo. Arremangadas en la pugna, dirigen el ritmo de la acción, en una lucha de fuerzas compositivas. El gesto de Judit, que con una mano inmoviliza agarrando cabeza y cabellos y con la otra toma la espada sin titubeos, con seguridad y determinación, la convierte en una intérprete de violoncello en el momento en que el funesto arco rasga las cuerdas haciendo que el instrumento emita sus agudas y agonizantes últimas notas; una danza macabra tras la cual, se hace el silencio.

¹⁴⁹ De la Plata Escudero et al., “Perspectiva” en *Diccionario Visual de...*, 351, 357.

¹⁵⁰ De la Plata Escudero et al., “Escorzo” en *Diccionario Visual de...*, 186.

FORTUNA DEL TEMA ICONOGRÁFICO

La historia veterotestamentaria de Judit ha sido ampliamente abordada a lo largo de la historia, en la cultura visual, artística y teológica¹⁵¹. Su popularidad ha sido muy extensa, en razón de la potencia conceptual que posee.

En la tradición hebraica, para el honor de su pueblo, la heroína Judit equivale a David, quien decapitó a Goliat¹⁵². No obstante, para la tradición rabínica, mujeres heroicas como Judit, Ester y Yael, sirvieron a Dios con su seducción femenina, una idea un tanto misógina que perpetúa la imagen de la mujer como fuente de perdición para los hombres, el camino hacia el diablo¹⁵³.

En época medieval tomó fuerza la representación de la devota Judit como heroína triunfante, salvadora del pueblo judío, símbolo de la victoria de los humildes que reciben la ayuda de Dios. El ciclo narrativo de su historia fue representado en importantes manuscritos, como en la *Biblia de Carlos el Calvo*. Se la consideró una prefiguración de la Virgen y la personificación virtuosa de la castidad y la humildad, frente a la lujuria y la soberbia, una asociación que ya estaba presente en la *Psychomachia* de Prudencio, del siglo V. En la literatura y artes medievales de mediados del siglo XIV se extendieron los llamados Nueve de la Fama, agrupados en tríadas por su pertenencia al paganismo –Héctor de Troya, Alejandro Magno y Julio César–, al judaísmo –Josué, David, Judas Macabeo– y al cristianismo –Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon. A estos se les contrapuso las Nueve Valerosas, mujeres heroicas, entre las que, según algunas tradiciones, estaría Judit, además de Lucrecia, Veturia, Virginia, Esther, Jael, Santa Elena, Santa Brígida y Santa Isabel de Hungría.¹⁵⁴

En cuanto a las representaciones de Judit como figura aislada, desde época renacentista hay artistas que en el ámbito itálico y germano la presentan desnuda, a la manera de Eva y Venus, si bien en el relato aparece lujosamente ataviada. Dejando a un lado el triunfalismo de época medieval, desde el Renacimiento tomó importante preeminencia la escena de la decapitación, el momento de mayor tensión narrativa, junto con sus momentos inmediatamente precedentes o posteriores. Abundan las representaciones de Judit sosteniendo la cabeza de su enemigo, con ecos de otras obras que presentaban las decapitaciones de Goliat por David y la Medusa por Perseo. Su visión como prefiguración triunfal cristiana tuvo una gran continuidad, enlazada con la Virgen –por ejemplo en el *Speculum humanae salvationis*–, como mujeres fuertes que cortan

¹⁵¹ Garrard, *Artemisia...*, 280.

¹⁵² Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 382.

¹⁵³ Garrard, *Artemisia...*, 282.

¹⁵⁴ *Ibidem*, 282, 285. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 382. Tomás Ibáñez Palomo, “Los Nueve de la Fama”, *Base de datos digital de Iconografía Medieval. Universidad Complutense de Madrid* (2017).

la cabeza del diablo; o como símbolo del poder de la Iglesia. La alegoría virtuosa que encarnaba la humilde y pura Judit presentaba una enorme potencia conceptual para los humanistas. En tiempos del Renacimiento, la imagen de Judit como ‘mujer viril’ sería el símbolo de la justicia y la fuerza frente al tirano, de la prudencia y el coraje ante la vanidad y la arrogancia; una imagen cargada de poderoso significado político para la época de auge de las repúblicas.¹⁵⁵

El *exemplum* de Judit como Virtud hecha mujer perdurará durante los siglos XVI y XVII, manteniendo el sentido de la *Psychomachia*, de lucha contra los vicios, y reflejando ideas de carácter político y religioso. Los protestantes, aunque consideraban apócrifo el libro de Judit, veían en él un eco de la protección divina frente a la tiranía del Papa, e incluso la nombraron patrona de la liga de Suabia para luchar contra Carlos V. Para los adalides de la Contrarreforma, Judit representaba la victoria de la Verdad y la Religión sobre la Herejía. Su vínculo virtuoso con la Virgen y la inclusión del libro en la *Vulgata* de San Jerónimo, con la aprobación de Trento en 1546, y la versión Sixtina Clementina de 1592, provocó la proliferación de exégesis sobre Judit. En un intento de afirmar la devoción mariana, se llegó a decir que Judit, al igual que María, no nació con pecado original y era virgen. Podría verse incluso como la Civilización que vence a la Barbarie, un *topos* recurrente en el arte desde la antigüedad.¹⁵⁶

Por el contrario, algunas voces veían en la historia de la seducción de Judit una gigantesca amenaza, un atroz androcidio que no debía servir de ejemplo a ninguna mujer. Las mujeres no sólo eran fuente de pecado, sino que poseían una doble máscara bajo sus malignos rostros angelicales y se valían de sus encantos para engañar a los hombres, desde el más ingenuo hasta el mayor estratega. Entre los ejemplos de maldad estarían Dalila y Salomé, con la cual se confundió muchas veces a Judit. Si bien la judía asesinó al asirio por su entrega a Dios y para liberar a su pueblo, parece que hay quienes preferirían ser subyugados y anteponer su fraternidad que permitir a una mujer empuñar un arma. Así, en Florencia en 1504, el heraldo Francesco di Lorenzo Filarete, a la hora de ubicar el *David* de Miguel Ángel, considera que habría que retirar del Palazzo Vecchio la *Judit* de Donatello por ser un « presagio del mal » y por ser « inapropiado que la mujer mate al varón ». David, en cambio, fue erigido como un emblema protector de la ciudad de Florencia. Como apunta Garrard, las estatuas ubicadas posteriormente, el *Perseo con la cabeza de la Medusa* de Cellini o el ‘*Rapto*’ –eufemismo de ‘violación’– *de las Sabinas* de Giambologna, no debieron generar tal incomodidad.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Garrard, *Artemisia...*, 282, 285-286, 296. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 382-386.

¹⁵⁶ Garrard, *Artemisia...*, 286-289.

¹⁵⁷ *Ibidem*, 292, 295-296.

La violencia ejercida por hombres, en concreto hacia las mujeres, ha sido naturalizada; mientras que en el caso contrario es cuestionable aunque sea una acción justa. La violencia siempre ha sido una acción humana, con independencia del sexo de quien la perpetre; su legitimidad en cambio ha sido monopolio masculino.

En cuanto a la figura de la sirvienta, esencial en el relato, desconocemos de dónde surge el nombre que se le da, Abra, pues en la fuente original del Antiguo Testamento no aparece. Desde el siglo XV, se la presentó como una mujer anciana –aunque en Venecia era representada como una mujer negra–, expresivamente malvada¹⁵⁸. La unión de las mujeres trae consigo el castigo de los hombres.

La dualidad de Judit, como Virtud o como *femme fatale*, trajo consigo diversas lecturas e interpretaciones de una misma temática. Desde la virago castradora, llena de virtudes, hasta la imagen erotizada para la mirada masculina, incluso desnuda, se llega a una representación de Judit como una mujer astuta, fría y calculadora, consciente de su sexualidad y dispuesta a utilizar sus artes para hacer sucumbir a los hombres. En el siglo XIX el tratamiento de la figura de Judit contenía dosis de tragedia, heroísmo y a su vez una belleza amenazante y lujuriosa¹⁵⁹.

LECTURAS E INTERPRETACIONES DE LAS *JUDIT* DE ARTEMISIA

Baldinucci decía de la obra « *e tanto ben pensata, e sì al vivo espressa, che solamente il mirarla così dipinta mette non poco terrore* »¹⁶⁰. Para Averardo de Medici, era una « *opera così bene immaginata, e con sì vivi colori espressa, che mette ribrezzo in chi la mira* »¹⁶¹. Alessandro Morrona estimaba que la « ferviente imaginación » de la pintora se evidencia en su Judit por encima de todo y, recordando las palabras de Benedetto Averani, reafirmó la excelencia de Artemisia, « *pingendi arte praestitit* »¹⁶².

El historiador del arte Luigi Lanzi, en 1809, la referenció como una « *pittura di forte impasto, di un tuono, e di una evidenza, che spira terrore* »¹⁶³. Anna Jameson dijo de la de los Uffizi en 1834 que era una « *dreadful picture... proof of her genius and its atrocious misdirection* »¹⁶⁴.

¹⁵⁸ *Ibidem*, 298.

¹⁵⁹ *Ibidem*, 299-300.

¹⁶⁰ Baldinucci, *Notizie de' professori...*, 714.

¹⁶¹ De Medici, *Memorie...*, 457.

¹⁶² Morrona, "Artemisia Gentileschi", 188-189.

¹⁶³ Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo. Vol. I* (Bassano: Presso Giuseppe Remondini e figli, 1809), 256-257.

¹⁶⁴ Garrard, *Artemisia...*, 295.

Sin duda, una de las citas más reseñables es la de Roberto Longhi de 1916: « *Ma questa è la donna terribile! Una donna ha dipinto tutto questo? Imploriamo grazia* »¹⁶⁵.

Las Judit de Artemisia se alejan de estos arquetipos iconográficos. Se enmarcan más bien en una manifiesta *terribilità*, como también lo hicieron Caravaggio y Rubens. Artemisia realiza un tratamiento individualizado de la heroína, con profundización psicológica y complejidad física. Mientras en su época se reivindicaba la meditación de David frente al impulso irreflexivo del héroe masculino, Artemisia tornó el modelo de mujer, tradicionalmente presentado como una belleza pasiva e intrascendente, y presentó a Judit como una mujer que, lejos de quedarse impasible, tiene coraje para actuar. El desarrollo de sus mujeres heroicas es inaudito, revolucionario y completamente original.¹⁶⁶

De las escenas de decapitaciones han surgido interpretaciones en términos psicosexuales, vinculando el trauma vivido en la adolescencia y el deseo de venganza. Que ella misma se autorretratase como Judit es para algunos una confirmación de tales hipótesis. Lo cierto es que no es una práctica ajena a otros artistas, como Giorgione, Tiziano, Michelangelo y Caravaggio, inscribiendo parte de su carácter en los personajes que representan. Precisamente Artemisia recibe una gran influencia de estos dos últimos y ella misma también querría dejar la impronta de su esencia en sus heroínas. Cristofano Allori en su *Judit con la cabeza de Holofernes* (Fig. 13) de 1620 –que Artemisia seguramente conoció– se muestra a sí mismo representado en la cabeza degollada, y a su amante como Judit; una referencia que recoge Baldinucci. El poeta coetáneo, Giovan Battista Marino, describió la obra señalando que Holofernes fue asesinado dos veces, primero con la mirada de Judit y después con la espada, evocando la idea de Petrarca de amor y muerte, que tanta repercusión tuvo en los literatos de inicios del siglo XVII.¹⁶⁷

Garrard observa una inversión del episodio de Susana, pero también ve una especie de catarsis aristotélica del trauma de Artemisia, autoidentificada con la determinación de Judit y Abra, que ejecutan sus temores y amenazas. No considera que Artemisia se autorretratase en la heroína judía, aunque tenga semejanzas con la estampa que Jérôme David hizo de ella. Citando a Edgar Richardson, ve más similitudes con Abra, lo que lleva a Garrard a pensar que Artemisia se refleja dualmente en ambos personajes femeninos.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Roberto Longhi, “Gentileschi padre e figlia”, *Scritti giovanili. 1912-1922* (Firenze: Sansoni, 1961), 258; citado por Benedetti, “Reconstructing...”, 43.

¹⁶⁶ Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad* (Madrid: Cátedra, 1998), 49. Garrard, *Artemisia...*, 301-305.

¹⁶⁷ Garrard, *Artemisia...*, 278-279, 299-300. Baldassari, “Artemisia nel milieu...”, 25, 126. Straussman-Pflanzer, *Violence & Virtue...*, 24-45.

¹⁶⁸ Garrard, *Artemisia...*, 311-313.

« *The male viewer, perceiving the Judith and Holofernes theme from the viewpoint of the Holofernes's world, sees only the subversive power of Judith; for the female viewer, the story is a metaphor for the real life of women* »¹⁶⁹.

Para Garrard, la Judit de Artemisia no es ni una doncella, ni una virago, ni una vieja bruja arpía; es simplemente una mujer madura alejada de los arquetipos de belleza, viuda y sexualmente experimentada¹⁷⁰. Resulta llamativo que Garrard no considere bella a la Judit de Artemisia. Lo cierto es que carece de idealización y presenta una mujer corpórea, mundana. Sin embargo, el concepto de belleza no sólo es tremendamente subjetivo y cambiante con el discurrir de la historia; sino que con estas palabras se reafirma en cierto modo la tiranía de vincular la validez de la mujer a la belleza o cuestionar su devenir en torno a este concepto. La naturalidad de las mujeres heroicas de Artemisia y cómo se presentan sus acciones son suficientes para interpretar su carácter. No es una mujer concreta; es una mujer universal.

Artemisia, con sus venganzas pictóricas bajo la espada de Judit, pudo haber buscado simbolizar la subversión del orden social: que las mujeres fuesen dueñas de su propia rabia.

Mary Garrard cree que pudo representar con ello la lucha entre los sexos, en la que las féminas estuvieran legitimadas en cierto modo para ejercer la violencia contra su opresor. Judit y su sirvienta personifican el control de las mujeres sobre su destino, conscientes de su vulnerabilidad, del peligro constante y de la exigencia de cautela y astucia para permitirse su supervivencia. Iconográficamente puede haber varias lecturas, desde la liberación del pueblo al desafío al poder masculino por parte de las mujeres.¹⁷¹

Germaine Greer interpretó la solidaridad entre ambas mujeres como el posible reflejo de una prostituta y su criada que acaban con la vida de un cliente¹⁷². Considero que tal hipótesis carece de sentido, pues se aleja por completo de la lectura iconográfica. Artemisia representó varias escenas relacionadas con esta heroína y con otras. Aparte, no hay evidencia alguna que sustente una visión tan atrevida de una mujer que ejerce la prostitución y un putero.

Garrard evalúa el carácter moral que contiene la escena, un tanto neutral a su parecer¹⁷³. No obstante, quizás hablar en términos de moralidad sea utilizar una abstracción poco precisa, por la polisemia y la carga conceptual que desde distintos ámbitos se da a la palabra. A mi juicio,

¹⁶⁹ *Ibidem*, 336.

¹⁷⁰ *Ibidem*, 323.

¹⁷¹ *Ibidem*, 279-280, 336.

¹⁷² Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, (Nueva York: Farrar Straus Giroux, 1979), 189; citado por Garrard, *Artemisia...*, 321.

¹⁷³ Garrard, *Artemisia...*, 321.

no se aprecia una neutralidad en la acción, sino una justificación. Más bien, como apunta Erika Bornay, Artemisia relegaría a un segundo plano las cuestiones heroicas, religiosas o virtuosas para resaltar la fisicidad de los personajes y la potencia de la acción¹⁷⁴. Garrard observa un juego de apariencias en el que la amabilidad de Judit esconde el mal de la trampa seductora para matarlo, que en realidad supone una hazaña liberadora para su pueblo¹⁷⁵.

Es posible que Artemisia quisiera transmitir con la Judit sosteniendo la espada un vínculo con las virtudes o más bien con las ideas de fortaleza y justicia. La *Judit* del Palazzo Pitti evoca las imágenes alegóricas de la heroína como mano que ejecuta la voluntad de Dios, en palabras de Prudencio, « *sub umbra Legis* », « bajo la sombra de la ley »¹⁷⁶. Judit aplicaría la justicia a través del asesinato del tirano, símbolo de la opresión sobre los débiles, sobre el pueblo judío y sobre las mujeres¹⁷⁷.

El diseño de la espada no es inocente. Mientras que en otras obras como la de Detroit presentaba una hoja metálica curva, propia de la cimitarra o el alfanje, en la versión de Nápoles presenta una espada recta y un quillón sin la S, que en la obra de los Uffizi se acentúa más aún y forma parte esencial del eje vertical compositivo, enlazando directamente con la posición y el rostro de Abra. Va más allá y dispone la espada de manera cruciforme, dando lugar a una prefiguración de la victoria de Cristo sobre el diablo. La acción, ejecutada por dos mujeres, vendría a aunar el concepto de justicia divina y la idea de venganza humana, personificadas por Abra y Judit respectivamente, dejando a un lado los modelos de María virtuosa y de Eva embaucadora.¹⁷⁸

Garrard, al considerar una asimilación con David y con Cristo, ve en Judit, y en las mujeres que realiza Artemisia, unas cualidades propias de los tipos heroicos masculinos, originando un modelo de imagen ‘andrógino’, « *manly courage in a woman’s body* »¹⁷⁹. Que presente a mujeres fuertes, decididas e incluso violentas, no es en absoluto el reflejo de la adopción los roles masculinos que se resuelve en un modelo andrógino. Las heroínas de Artemisia son claramente mujeres; no mujeres que adoptan rasgos del género masculino, sino mujeres que subvierten los estereotipos de género que atribuyen unas cualidades a unos y a otras según el sexo con el que nacen.

¹⁷⁴ Bornay, *Mujeres de la Biblia...*, 54.

¹⁷⁵ Garrard, *Artemisia...*, 324.

¹⁷⁶ *Ibidem*, 316.

¹⁷⁷ Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity* (California: University of California Press, 2001), 19-20. Esta referencia no cuenta con citas posteriores, por lo que la abreviatura de “*Artemisia...*” sólo se refiere a la obra de 1989.

¹⁷⁸ Garrard, *Artemisia...*, 324

¹⁷⁹ *Ibidem*, 326.

Como se esbozó líneas más arriba, interpretaciones de tipo psicosexual han hecho orbitar el análisis de las obras en torno a su resonada violación, con énfasis en las decapitaciones¹⁸⁰. Garrard y Baldassari piensan que la escena contiene parte de venganza autobiográfica¹⁸¹. Junto con Rozsika Parker, Griselda Pollock considera que Judit es la clara autorrepresentación de Artemisia y que Holofernes retrata a Agostino Tassi; la venganza ante el estigma sufrido¹⁸². José Miguel Gámez Salas refiere la proyección de los sentimientos con estas metamorfosis: « del drama a la catarsis, de la deshonra a la venganza, y del abismo a la gloria »¹⁸³.

Dentro del psicoanálisis del arte y su clásica oposición entre lo femenino y lo masculino, Laurie Schneider retoma la teoría de Freud y asimila la decapitación a la castración¹⁸⁴. Considera un dato psicoanalítico que Artemisia volcase sus emociones en su pintura; la cuestión es cómo lo hizo. Lejos de repetir el tema de Judit, trabajó a través de él su trauma y quizás pudo repararlo. Abra sería una inversión salvadora de la traición de Tuzia. Holofernes claramente representaría a Agostino Tassi, como un hombre que podía ser culto y violento a la vez, que abusa de su poder. Al decapitarlo, lleva cabo una inversión de roles, de pasividad a acción, lo que se traduce en la defensa del ego. La boca abierta del asirio podría canalizar lo que ella misma no pudo hacer durante su agresión: gritar. La sangre que derrama el cuello de Holofernes podría significar la consecución exitosa del intento de Artemisia por defenderse con un cuchillo.¹⁸⁵

Al rastrear la simbología y la concepción jungiana de los signos despuntan algunos elementos. El cuello significa el nexo entre cuerpo y mente; una parte de gran vulnerabilidad. La sangre es el fluido que revela al mismo tiempo la vida y la muerte, la corriente fluvial del interior animal. Se relaciona con la sensibilidad hacia la naturaleza sagrada de la existencia. En cuanto a la espada, ésta aventura una acción drástica, contundente. Su uso es claro, sea para herir o para matar: un distanciamiento tajante, de algo mundano y terrenal; o de la psique y del inconsciente. El corte del cuello con la espada podría verse como un sacrificio ritual, que en este caso implica el sometimiento y el control; el poder sobre el enemigo, pero también sobre la propia mente.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Benedetti, “Reconstructing...”, 50.

¹⁸¹ Garrard, *Artemisia...*, 20. Baldassari, “Artemisia nel milieu...”, 134.

¹⁸² Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Londres: I.B. Tauris, 2013), 21-25. Griselda Pollock, “La heroína y la creación de un canon feminista”, en *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*, ed. por Karen Cordero, Inda Sáenz (México: D.F. Universidad Iberoamericana, 2007), 161-196; citado por José Miguel Gámez Salas, “Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra”, *Asparkia. Investigació Feminista*, n° 34 (2019), 120, <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2019.34.6>.

¹⁸³ Gámez Salas, “Artemisia Gentileschi: drama...”, 130.

¹⁸⁴ Laurie Schneider, “Donatello and Caravaggio: The Iconography of Decapitation”, *American Imago*, vol. 33, n° 1 (1976), 76.

¹⁸⁵ Laurie Schneider, *Art and Psychoanalysis* (Nueva York: Routledge, 1993), 355-360.

¹⁸⁶ The Archive for Research in Archetypal Symbolism, “Cuello/Garganta”, “Sangre”, “Espada”, en *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas (sine loco)*: Taschen, 2010), 376, 396, 492.

CONCLUSIONES

Tras esta disertación en torno a la vida, obra y consideraciones sobre Artemisia, se evidencia la importancia de acudir a las fuentes, cotejarlas y cuestionarlas. Es así como se revela que con frecuencia nos dejamos llevar por las palabras que otros emiten y que generan prejuicios e ideas preconcebidas sobre ciertos temas, pero también sobre las personas. Entendiendo que uno de los más relevantes objetivos de la disciplina de la Historia del Arte es desvelar lo oculto, verter luz sobre las sombras y, en esencia, alcanzar la verdad, la tarea de analizar de forma crítica la información resulta ineludible.

En definitiva, este análisis biográfico, documental, literario, histórico-artístico y bibliográfico se rige ante todo por el compromiso humanístico y científico, pero también por la sensibilidad; una sensibilidad que no está en absoluto reñida con el sentido crítico, la indagación de la verdad y la formulación de hipótesis lo más firmes posibles.

Con el presente trabajo se concluye que Artemisia fue una artista excelente, afamada y estimada en su propio tiempo. Su producción pictórica se inscribe en la tradición artística y al mismo tiempo supone una ruptura con la misma, aportando un tratamiento original, completamente personal e incluso revolucionario. Mostró una admirable capacidad de adaptación a las demandas de sus mecenas sin dejar su propio carácter y estilo, tal y como le cuenta a Antonio Ruffo, « conforme al gusto mío y suyo »¹⁸⁷.

Emplea una *maniera* y un lenguaje que interpela a quien observa sus obras de forma directa y sincera, contundente, visceral y emocional, a la vez que crea auténticas metáforas visuales de enorme significado. Mary Garrard considera que las temáticas arquetípicas, lejos de ser canon, ofrecen nuevas lecturas bajo la mirada de una mujer como Artemisia, mostrando sus caras nocturnas, dormidas pero latentes¹⁸⁸.

Aunque se han vertido ríos de tinta sobre las decapitaciones de Artemisia, si hay que destacar alguna conclusión sobre su exhaustivo estudio es que en sus obras devuelve a Judit su carácter humano, como una mujer terrenal, más allá de visiones sobre la virtud, la fatalidad, las heroicidades o la perversa seducción. No es en absoluto un modelo andrógino. Asumir un intercambio de roles sería en cierto modo restar peso al referente para las mujeres que supone Judit, una mujer que hunde la espada en el cuello de Holofernes pero también en el orden patriarcal. Al parecer, combatir el sexismo supone herir la masculinidad, tradicional o moderna.

¹⁸⁷ Artemisia Gentileschi, “Carta a Antonio Ruffo”, del 13 de noviembre de 1649, en *Cartas precedidas...*, 259.

¹⁸⁸ Garrard, *Artemisia...*, 10.

El coraje y la valentía no son cualidades exclusivas masculinas. Con este acercamiento, Artemisia lo que hace es devolver a las mujeres rasgos inherentes al ser humano, enfrentándose a quienes se afanan por arrebatárselos. No entrecruza los estereotipos, los deshace.

Si las *Judit decapitando a Holofernes* se erigen como una inmortalización escultórica de un drama trágico y heroico, la *Judit y su sirvienta* de Detroit constituye un juego de apariencias, presencias y ausencias cinematográficamente sensorial. Judit empuña la espada con la misma seguridad y determinación con la que Artemisia sujeta su pincel en su *Autorretrato como alegoría de la pintura*, que se erige como una magistral declaración de intenciones sobre su propia consideración. Ésta es sólo una de las muestras en las que se aprecia la absoluta genialidad de Artemisia.

A pesar de su brillantez, versatilidad y temperamento, en muchas ocasiones su drama personal ha acaparado la atención de la historiografía, corrompiendo la lectura de su obra. Historia y literatura se han entremezclado generando confusión en torno a la realidad y la ficción. Es por ello que resulta más indispensable aún resituar y resignificar la figura de Artemisia. La mujer se vio marcada a fuego por partida doble, primero por la agresión sexual y luego por el juicio y la tortura a la que fue sometida para probar su palabra. Su revictimización se refuerza hasta la actualidad. La violación, más que una explicación para entender cómo Artemisia aborda ciertas temáticas, sería más bien una experiencia que no era ajena a una mujer, en vivencias o en temores. Este hecho sí que pudo incidir en el enfoque y figuración del tema, la atención emocional con la que lo aborda. Al fin y al cabo, sus pinceladas reflejarían su forma de ver el mundo; un mundo en el que la violencia hacia las mujeres no se percibía igual por quien podía ejercerla que por quien podía sufrirla.

Establecer una causalidad directa entre el sufrimiento padecido por Artemisia y su producción artística resulta exiguo y hasta morboso. Por supuesto que el trauma y el impacto psicológico y emocional de su agresión pudo ser canalizado a través de la pintura; pero no es válido para explicar la totalidad de su producción artística. Es más, elude gran cantidad de factores fundamentales dentro del mundo del arte: el gusto, la moda, las demandas y limitaciones de los comitentes, la adaptación de técnicas y estilos de otros artistas, las concepciones estéticas del momento y el papel de la recepción crítica. Entre estas variables despunta el talento intrínseco de Artemisia, su carácter, su pasión, su dominio de la técnica y su ingenio para captar y materializar el natural, la herencia visual y cultural, su ingenio y *maniera*. El dolor hiere, pero no define. No define su arte, ni la define a ella como mujer.

« Si le monde était clair, l'art ne serait pas ».

Albert Camus

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Arbor Sapientiae, <https://www.arborsapientiae.com/libro/13970/lettere-di-artemisia-edizione-critica-e-annotata-con-quarantatre-documenti-inediti-in-ristampa.html>.

Artemisia Gentileschi e il suo tempo (catálogo de exposición). Coordinado por Emma Cavazzini. Milán: Skira, 2016.

- Baldassari, Francesca. “Artemisia nel milieu del Seicento fiorentino”, 23-33.
- De Ruggieri, Maria Beatrice. “« Disegnando le attitudini con le pennellate e colori ». Appunti sulla técnica pictórica de Artemisia Gentileschi”, 289-295.
- Locker, Jesse. “Gli anni dimenticati: Artemisia Gentileschi a Venezia (1626-1629)”, 43-45.
- Mann, Judith. “Artemisia a Roma 1606-1613: inizi strategici e stilistici”, 13-21.
- Mann, Judith. “Ritorno a Roma: Artemisia allarga gli orizzonti 1620-1627”, 35-41.
- Orlando, Anna. “Artemisia e Genova (e il ruolo di Domenico Fiasella tra Roma e Genova)”, 47-53.
- Spinosa, Nicola. “Artemisia e Napoli”, 55-67.
- Terzaghi, Cristina. “Artemisia Gentileschi a Londra”, 69-77.

Baglione, Giovanni. *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*. Editado por Nicolò e Vincenzo Rispoli. Nápoles, 1733.

Baldinucci, Filippo. *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, vol. III. Editado por Ferdinando Ranalli. Florencia: V. Batelli e Compagni, 1846.

Barker, Sheila. “The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists”. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 60, nº 3 (2018), 405-435.

Benedetti, Laura. “Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist”. *Comparative Literature*, vol. 51, nº 1 (1999), 42-61. <https://www.jstor.org/stable/1771455>.

Bertolotti, Antonino. “Agostino Tasso, suoi scolari e compagni pittori di Roma”. *Giornale di erudizione artística*, vol. 5, nº I-II (1876), 193-223.

Bornay, Erika. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Cátedra, 1998.

Bottari, Giovanni Gaetano y Ticozzi, Stefano. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*. Milán: Giovanni Silvestri, 1822.

British Library, https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=sloane_ms_2052_fs001r.

British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1913-0331-91.

Burkholder, J. Peter, Grout, Donald Jay y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza, 2019.

Cobo Bedía, Rosa. “El género en las ciencias sociales”. *Cuadernos de Trabajo Social*, nº 18 (2005), vol. 18, 249-258.

De Diego, Estrella. “Prologo. Artemisia Gentileschi: la pintora y sus leyendas”. En *Cartas precedidas de las Actas del proceso por estupro*, editado por Eva Menzio. Madrid: Cátedra, 2004.

De la Plata Escudero, Lorenzo, Morales Gómez, Adoración y Martínez Murillo, José María. *Diccionario Visual de Términos de Arte*. Madrid: Cátedra, 2017.

De Medici, Averardo. *Memorie istoriche di più uomini illustri pisani*, tomo IV. Pisa: Presso Ranieri Prosperi, 1792.

Duggan, Christopher. *Historia de Italia*. Madrid: Akal, 2017.

Formiche, <https://formiche.net/2017/09/salvemini-giornalista-mestiere/>.

Gámez Salas, José Miguel. “Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra”. *Asparkía. Investigación Feminista*, nº 34 (2019), 109-133, <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2019.34.6>.

Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. California: University of California Press, 2001.

Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Gentileschi, Artemisia, Gentileschi, Orazio, Bronzini, Cristofano, Stiattesi, Pierantonio, Balducci, Filippo, De Medici, Averardo y Morrona, Alessandro. *Lives of Artemisia Gentileschi*. Editado por Sheila Barker. Los Ángeles: Getty Publications, 2021.

Gentileschi, Artemisia. *Cartas precedidas de las Actas del proceso por estupro*. Editado por Eva Menzio. Madrid: Cátedra, 2004.

- Grassini, Ferdinando. *Biografia dei pisani illustri delineati*. Pisa: Presso Niccolò Capurro, 1838,
https://books.google.es/books?id=AMlI0dp_CtcC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false.
- Hill, George Francis. *Portrait medals of Italian artists of the Renaissance*. Editado por Philip Lee Warner. Londres: Medici Society Limited, 1912.
- Ibáñez Palomo, Tomás. “Los Nueve de la Fama”. *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Kinder, Hermann, Hilgemann, Werner y Hergt, Manfred. *Atlas Histórico Mundial. De los orígenes a nuestros días*. Madrid: Akal, 2007.
- La Santa Biblia*. Editado por Evaristo Martín Nieto. Madrid: San Pablo, 1988.
- Lanzi, Luigi. *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo. Vol. I*. Bassano: Presso Giuseppe Remondini e figli, 1809.
- Lavín González, David. “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española”. *Anales de Historia del Arte*, n° 28 (2018), 69-85.
- Locker, Jesse. “An Eighteenth-Century Biography of Artemisia Gentileschi”. *Source: Notes in the History of Art*, vol. 29, n° 2 (2010): 27-37. <http://www.jstor.org/stable/23208613>.
- Malvasia, Carlo Cesare. *Felsina pittrice, vite pittori bolognesi alla maesta di Luigi XIV. Tomo II*. Bologna: Giovanni Francesco Davico, 1678.
- Mayayo Bost, Patricia. *Historia de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Nochlin, Linda. “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. En *Amazonas del arte nuevo*, editado por Josep Casamartina i Parassols y Pablo Jiménez Burillo. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.
- Paoletti, John T. y Radke, Gary M. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal, 2002.
- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres: I.B. Tauris, 2013.
- Parmentier, Cécile. “Le réseau au coeur de la méthodologie de Théodore de Mayerne”. En *La France savante. Édition électronique du CTHS (Actes des congrès des sociétés historiques et scientifiques)*, dirigido por Arnaud Hurel, 260-270. París: Éditions du

- Comité des travaux historiques et scientifiques, 2017.
<https://books.openedition.org/cths/2721>.
- Passeri, Giovanni Battista. *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*. Roma: Presso Gregorio Settari, 1772.
- Pérez Carreño, Francisca. *Artemisia Gentileschi*. Madrid: Historia 16, 1994.
- Plinio. *Textos de Historia del Arte*. Editado por Esperanza Torrego. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001.
- Ramírez Alvarado, María del Mar. “Artemisia Gentileschi y la ‘sexualización’ de su obra”. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 15, nº 28 (2020), 322-337.
<https://doi.org/10.14483/21450706.16274>.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Tomo 1. Vol. 1. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2007.
- Rijksmuseum*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-63.787>.
- Romero, Carmen. “Artemisia Gentileschi”. *Arte, individuo y sociedad*, nº 7 (1995), 73-81.
- Schneider, Laurie. “Donatello and Caravaggio: The Iconography of Decapitation”. *American Imago*, vol. 33, nº 1 (1976), 76-91.
- Schneider, Laurie. *Art and Psychoanalysis*. Nueva York: Routledge, 1993.
- Straussman-Pflanzer, Eve. *Violence & Virtue: Artemisia Gentileschi's Judith Slaying Holofernes*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2013.
- The Archive for Research in Archetypal Symbolism, *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Sine loco: Taschen, 2010.
- Viñuales González, Jesús Miguel. *Historia del arte moderno. Vol. III. El Barroco*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 2007.
- Walpole, Horace. *Anecdotes of Painting in England*. Londres: Alexander Murray, 1871.

APÉNDICE DE ILUSTRACIONES

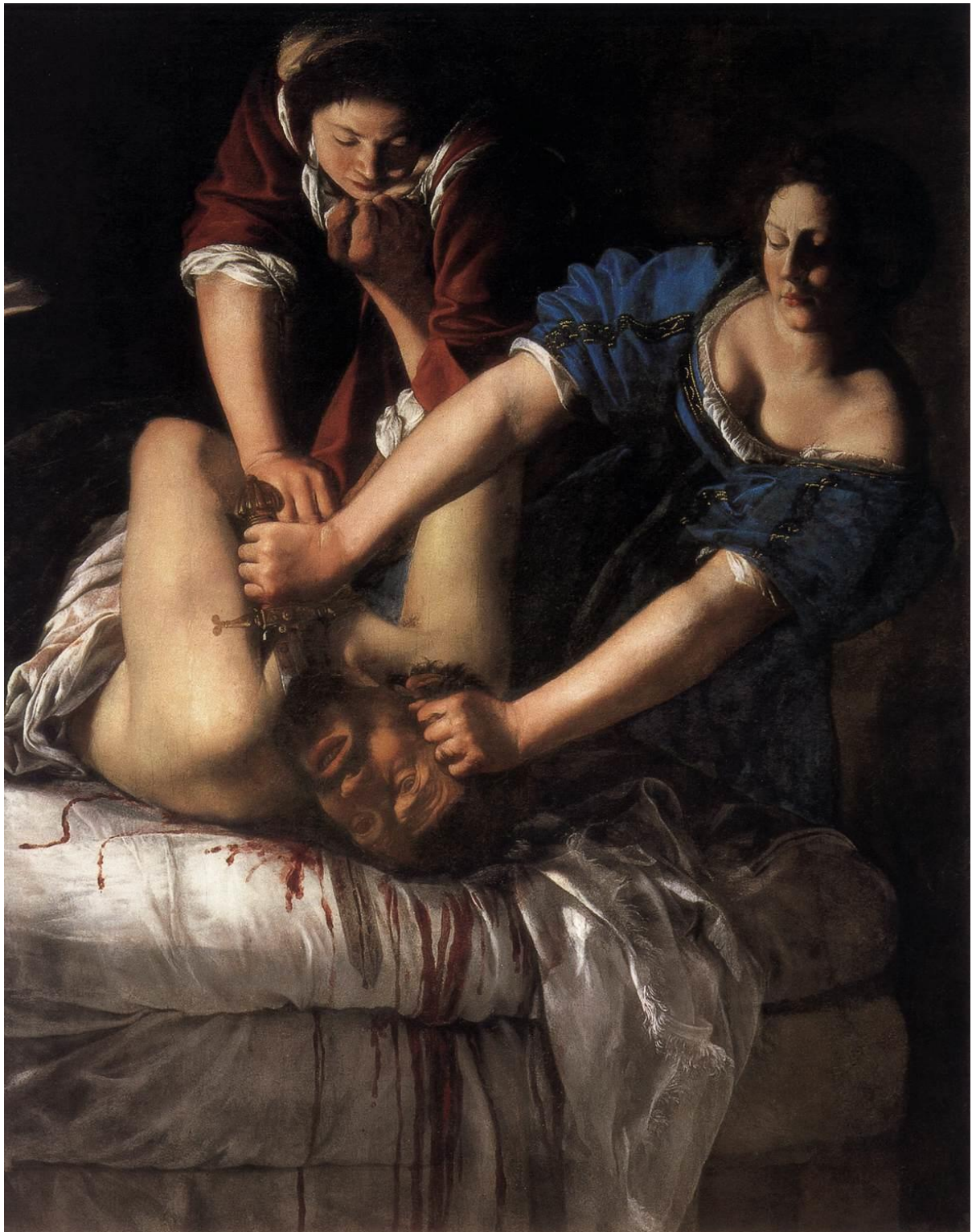


Fig. 1. Artemisia Gentileschi. *Judit decapitando a Holofernes*.
1612-1613 o 1617. Museo di Capodimonte, Nápoles.



Fig. 2. Artemisia Gentileschi. *Judit decapitando a Holofernes*.
1620-1621. Galleria degli Uffizi, Florencia.



Fig. 3. Artemisia Gentileschi. *Judit decapitando a Holofernes*.
1612-1613 o 1617. Radiografía. Museo di Capodimonte, Nápoles.



Fig. 4. Artemisia Gentileschi. *Judit decapitando a Holofernes*. 1620-1621.
Detalle del brazalete de Judit. Galleria degli Uffizi, Florencia.



Fig. 5. Orazio Gentileschi. *Judit y su sirvienta*. 1610-1612. Wadsworth Atheneum, Hartford.



Fig. 6. Michelangelo Merisi da Caravaggio. *Judit decapitando a Holofernes*.

c. 1600. Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.



Fig. 7. Adam Elsheimer. *Judit decapitando a Holofernes*.
1601-1603. Wellington Museum, Londres.



Cedite Romani ductores, cedite Graij: Veltra fuit magna victoria parta virum vi, Barbarus vnus dextra cadit Induperator,
Oblituxit veltris femina luminibus. Et cecit laudis pars bona militibus; Defendit patrie perniciem vna manus.

Fig. 8. Cornelis Galle I, a partir de Rubens. *Judit decapitando a Holofernes*, « la Gran Judit ». 1610. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fig. 9. Autoría desconocida, a partir de Artemisia Gentileschi. *Judit decapitando a Holofernes*. Recogido en Marco Lastri, *Etruria Pittrice* (Florenca: 1791).



Fig. 10. Valentin de Boulogne. *Judit decapitando a Holofernes*.

1626. National Museum of Fine Arts, Valleta, Malta.



Fig. 11. Artemisia Gentileschi. *Judit y su sirvienta*. 1613-1614. Palazzo Pitti, Florencia.



Fig. 12. Artemisia Gentileschi. *Judit y su sirvienta*. c. 1626. Detroit Institute of Arts, Detroit.



Fig. 13. Cristofano Allori, *Judit con la cabeza de Holofernes*. c. 1616. Palazzo Pitti, Florencia.

ANEXO I. DE LA ‘MUJER’ Y EL ‘ARTE’

En la emergencia de los estudios sobre la mujer en el arte, resulta fundamental el trabajo de Linda Nochlin, con su ensayo de 1971 “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” y su tesis sobre el impacto de factores sociales e institucionales como traba para el desarrollo de las carreras artísticas de las mujeres. Era una obviedad tan evidente que no se había formulado con tanta contundencia previamente y puso de manifiesto que «nacer mujer –y convertirse en mujer artista– implica restricciones, exclusiones, vetos...»¹⁸⁹. Junto con esta autora, Sutherland Harris observa en *Women Artists: 1550-1950* cómo la recepción de las creaciones femeninas, en el ámbito de la crítica de arte desde el Renacimiento hasta el siglo XX, gira en torno a tres aspectos: la excepcionalidad milagrosa de la artista, la insistencia en una supuesta sensibilidad propia del género femenino o la exaltación de las cualidades asociadas a la mujer más allá de su faceta como productora artística.¹⁹⁰

Sus trabajos supusieron un punto de inflexión para la historiografía y abrieron el camino para otros estudios sobre la relación entre la mujer y el arte. Rozsika Parker y Griselda Pollock observaban en el discurso de Nochlin y Sutherland Harris una continuación de los estudios tradicionales en torno a la atribución de autoría, el carácter biográfico, la calidad y la herencia estilística. Con tal discurso repetían, pero en clave femenina, la visión mítica, hagiográfica, de las mujeres artistas que se embarcan en un *ἀγών* para sortear la adversidad; lo que conllevaría asignarles esa particularidad excepcional, esa connotación de ser insólitas; cayendo en la premisa que ellas mismas cuestionaban sobre la imposibilidad de aunar ‘mujer’ y ‘arte’. Este papel de las mujeres artistas como agonistas que han de sobreponerse a las dificultades que su sexo les supone lo remarca asimismo Germaine Greer en *The Obstacle Race*, pero, mientras que Nochlin y Sutherland Harris señalaban el contexto social e institucional externo, Greer apunta a las razones internas que empujan a las mujeres a aceptar la sumisión y que éstas deben sortear. Patricia Mayayo ofrece una visión intermedia, proponiendo que las dificultades objetivas, el denominado ‘techo de cristal’, se entremezclan con posibles dificultades ‘subjetivas’ que emanan de ocupar un lugar subordinado en la jerarquía sexual, es decir,

¹⁸⁹ De Diego, “Prólogo. Artemisia...”, 8-9.

¹⁹⁰ Las informaciones que en este anexo se refieren y sobre la que se reflexiona son extraídas de Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, en *Amazonas del arte nuevo*, ed. por Josep Casamartina i Parassols y Pablo Jiménez Burillo (Madrid: Fundación Mapfre, 2008); Patricia Mayayo Bost, *Historias de mujeres, historias del arte*, previamente citada; y el “Prólogo” que Estrella de Diego realiza para el compendio de *Cartas precedidas de las Actas por el proceso de estupro* en la traducción al castellano de la edición de Eva Menzio. Cabe aclarar que el cuerpo de este anexo se gestó durante la etapa de reflexión sobre las mujeres artistas y la representación de la mujer en el arte; previo a los hallazgos tan reveladores del estudio de Artemisia.

inseguridad, indecisión, la propia subestimación o la incómoda sensación de sentirse ajena a un terreno definido por y para los hombres, un lugar de poder.

Ahora bien, no basta con añadir el nombre de las artistas para reparar los fallos de la historiografía. Aunque la labor de recuperación resulta necesaria, es ineludible una revisión del discurso para poder alcanzar un verdadero cambio de paradigma, analizando la injerencia de la diferenciación sexual, cuestionando la construcción de la ‘feminidad’ y cómo el imaginario sociocultural ha incidido en la historia del arte. La feminidad sustenta la ‘otredad’, la jerarquía, lo que imposibilita poder concebir el mundo del arte como un terreno para el ser humano en su conjunto; haciendo de las mujeres artistas una subcategoría accesoría. Poner el foco en la diferencia sexual y sus consecuencias resulta esencial para atajar desde el saber la trayectoria vital y profesional de las artistas. Reflexionar con espíritu crítico implica evitar ser categórico y tajante. Es preciso negociar, como consideran Bridget Elliott y Jo-Ann Wallace; no se puede afirmar que las mujeres a lo largo de la historia del arte fuesen « víctimas pasivas » o « audaces luchadoras ». Parker y Pollock señalan que la conceptualización del arte y la forma de valorarlo han variado enormemente a lo largo de la historia, de manera compleja y no lineal. No existe una única experiencia de mujer en el arte que sea representativa para todas las mujeres de todos los periodos históricos; ni siquiera para artistas coetáneas y de una misma procedencia social. Es por ello que hay que atender no sólo al contexto histórico y a las experiencias comunes, en este caso por sexo, sino también prestar atención a la especificidad de los sujetos individuales, a su microhistoria, teniendo en cuenta su origen, su posición socioeconómica, su educación, su personalidad, sus vivencias... Sólo así se puede observar la pluralidad de experiencias de las mujeres artistas, cuya riqueza y diversidad es equivalente a la de los hombres artistas –y al mismo tiempo singular.

Según Linda Nochlin, « no ha existido entre los más grandes artistas ninguna mujer »¹⁹¹. Cabría preguntarse si la autora no está cayendo en la profecía autocumplida a la que ella misma hace mención con respecto al título de su ensayo. No por recuperar y valorar trayectorias de mujeres estamos mordiendo el anzuelo. Resulta evidente que, bajo esta premisa, al tener vetado el acceso a las artes plásticas y a las academias por su sexo, no exista una proporción de mujeres artistas semejante a la de los hombres. Las que lograron sortear las dificultades con mayor o menor éxito tampoco son una *rara avis*. Ahora bien, sí existen figuras femeninas que se erigen como artistas extraordinarias; pero no dentro de una categorización de mujeres, sino en el panorama cultural global. Partiendo de la idea de que existió un cierto número de mujeres

¹⁹¹ Nochlin, “¿Por qué no ha habido...”, 284.

artistas, con mayor o menor interés, cabe preguntarse por qué desde la historiografía tradicional se les ha exigido en cierto modo un carácter excepcional, sublime, para tenerlas en consideración; mientras que otros artistas masculinos, quizás de calidad más mediocre, no suscitarían tantas reticencias. Hasta las más grandes referentes no están exentas de ser cuestionadas bajo unos parámetros que no se aplican de la misma manera a sus homólogos hombres. Este aspecto se pone en entredicho, no obstante, como muchos otros, con el estudio realizado sobre Artemisia Gentileschi.

Una conclusión esencial en el presente trabajo es precisamente cómo hubo mujeres artistas que no sólo fueron valoradas por sus coetáneos, sino que protagonizaron obras de literatura artística en las que se destacaba la capacidad, habilidad e intelecto de las mujeres para desempeñar estas disciplinas. Esta información hace que se deban reconsiderar las afirmaciones tajantes, que recurren a antiguo, pero que no se sustentan de forma fehaciente. Al ahondar en el contexto de estudio y examinar la multitud de creaciones y pensamientos, se revela que la realidad humana posee una mayor complejidad, una gradación tonal que muchas veces se elude para emitir discursos arbitrarios y preconcebidos trasladados al pasado.

Quizás se pueda entender también esta cuestión de ausencia de grandes artistas mujeres si se tiene en cuenta que, hasta finales del siglo XIX, en las academias, las mujeres tenían restringido el acceso al trabajo con modelos desnudos; lo que se traduce en apartarlas de los grandes géneros pictóricos, como la pintura de historia o las escenas mitológicas, relegándolas a los denominados géneros ‘menores’, la retratística, los paisajes o las naturalezas muertas. Este hecho suponía no sólo la discriminación laboral de las artistas, sino también la diferenciación por sexos de los géneros del arte. Supone una acentuación de la reificación y cosificación de las mujeres como objeto de contemplación y fuente visual de placer, pero no como sujeto activo y creativo en el mundo cultural. Este aspecto es también cuestionable con este trabajo.

Linda Nochlin critica el discurso tradicional sobre la existencia de un genio, una esencia atemporal, metahistórica, fundamentalmente masculina –no por definición sino por omisión– que otorga a los grandes artistas y a sus grandes obras una condición aurática, divina, hasta llegar a configurar una hagiografía romántica del creador. Si bien el término echa sus raíces en el mundo antiguo grecorromano, la concepción del genio como talento, como excelencia, germina en el Renacimiento, con la reivindicación del status del artista más allá de un mero artífice que domina la *tékne*, y ve su eclosión en el Romanticismo del siglo XIX. En estas historias milagrosas, la glorificación del genio es tal que las condiciones sociales e institucionales pueden llegar a considerarse anecdóticas, como un escenario de fondo. Según

observa Linda Nochlin, « la inexistencia de grandes logros artísticos femeninos se puede formular como un silogismo: si las mujeres estuvieran dotadas de la ‘pepita dorada’ del genio artístico, saldría a la luz »¹⁹²; lo que sustentaría que las mujeres carecen de talento. Sin embargo, el desarrollo de las aptitudes mentales y creativas tiene su origen en la infancia, pero no vienen dadas, no son innatas, sino que se entrenan y se estimulan. Al indagar en esta cuestión, Linda Nochlin observa que tampoco existen grandes artistas de la aristocracia; llegando a concluir que los mandatos y expectativas sociales, de clase y de género, son significativos a la hora de limitar la dedicación profesional al mundo del arte. Es más, resulta significativo contar con un referente familiar en el ámbito artístico, tanto para hombres como para mujeres, tal y como ocurre en el caso de Artemisia y en el de otras artistas en los siglos XVI y XVII; una circunstancia sin la cual no hubieran podido obtener una educación artística de taller y materiales de trabajo. Las mujeres no tenían vetado el acceso a los talleres como modelos, pero sí como artistas, por una cuestión de moralidad y de mandatos sociales en cuanto al matrimonio. En suma, « el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado, ‘influido’ por los artistas anteriores y, de forma más vaga y superficial, por las ‘fuerzas sociales’ »; sino que es preciso observar la incidencia de las estructuras, percepciones e instituciones de la sociedad; la jerarquía artística, la enseñanza, el sistema de mecenazgo y el poder de la crítica. En esta cuestión entra en juego la problemática de las atribuciones a los artistas, observándose una cierta diferencia a la hora de estimar la calidad de las obras en función de si aparece un nombre de mujer o de hombre bajo la cartela, incluso cuando se llevan a cabo reatribuciones. Si bien es evidente que este asunto se produce de forma general, en la distinción entre los principales y los secundarios, no se puede negar que la variable de género es un factor importante a la hora de condicionar la visión de la historiografía del arte. ¿Cómo se resuelve esta controversia? Para Christine Battersby, al contrario que para Parker y Pollock, no es un requisito obligado desterrar la idea en torno al genio; más bien, es preciso reclamar no el genio femenino –que giraría en torno a las cualidades que el género como constructo social circunscribe a la hembra humana–, sino el genio de las mujeres como sujetos únicos exponentes de su propia singularidad y con la potencialidad de poder erigirse como referentes. Ahora bien, ¿es el concepto de genio ‘masculino’ o ‘masculinista’? Ha habido casos en los que a las obras talentosas con firma de mujer se les ha atribuido una ‘cualidad masculina’ dada su singularidad. Resignificar el concepto de genio es una condición indispensable para integrar en igualdad la trayectoria de los y las artistas en el ámbito de la historiografía. Al fin y al cabo, la historia del

¹⁹² *Ibidem*, 288.

arte, tanto para hombres como para mujeres, es una historia de la excelencia, del fracaso, de la marginación, de la moda...

¿Ha sido misógina la historia del arte o lo ha sido la historiografía del arte? Lo cierto es que la jerarquía sexual es un hecho evidente desde la antigüedad y que por ende se traslada a todos los aspectos de la vida pasada, también en el desempeño de actividades artísticas y máxime cuando se reivindica como un oficio prestigioso e intelectual. De igual modo, la forma de historiar el pasado responde a las cosmovisiones y al contexto sociopolítico de quien la escribe. La consolidación de la historia del arte como disciplina académica hace que sea una profesión masculinizada. Ha de entenderse en el contexto contemporáneo de la lucha de las mujeres para acceder a la ciudadanía, al conocimiento y a las instituciones superiores de enseñanza, pero también en el avance de las mujeres para dejar de ser objetos accesorios, ‘mujeres florero’ con cultura y refinamiento, para pasar a ser sujetos activos, productoras científicas. La historiografía del arte no ha podido permanecer ajena por propia voluntad al auge del movimiento feminista. Se ha visto obligada a hacer autocrítica ante la reclamación de un cambio de paradigma.

En cuanto a la existencia de un estilo genuinamente ‘femenino’, tal planteamiento resulta tan absurdo como reduccionista. ¿Acaso las decapitaciones de Artemisia se encuadrarían en ese cliché de la ‘delicadeza femenina’? ¿Por contra sí lo harían las naturalezas repletas de flores de Monet, aun siendo un hombre? ¿Deberían entonces verse rasgos de ‘masculinidad’ en las obras de la primera? Como señala Linda Nochlin, las artistas presentan mayor afinidad con otras figuras de la cultura de su tiempo que con un eterno femenino innato que se perpetúa a lo largo de los siglos. Tal premisa vuelve a encasillar de nuevo a hombres y mujeres en esencias, en almas, sin posibilidad de construirse a sí mismos y abocados a seguir un corsé estilístico, formal y expresivo; una hipótesis determinista, generista y carente de lectura crítica.

Lo cierto es que no se puede obviar cómo el hecho de nacer mujer u hombre en según qué contexto histórico condiciona las experiencias, gustos y el lugar en la sociedad que ocupa cada individuo. En efecto, el mundo y la sociedad en que vivimos ejercen un fuerte impacto en nuestra cosmovisión, nuestras perspectivas de futuro y nuestro margen de actuación. Ahora bien, presuponer que tal carácter, tal sexo o tal posición social es un factor que determina –y no que condiciona– el arte, limita los cauces para conocer y aprehender la naturaleza humana y expresiva de un o una artista. Partiendo de esta idea, es preciso ahondar en la importancia que poseen los matices, pues es en ellos en los que reside la verdadera humanidad en su más amplia complejidad, su diversidad y su riqueza.

ANEXO II. SOBRE LA VIOLACIÓN Y EL JUICIO

El proceso judicial por estupro se inició a raíz de la carta que Orazio Gentileschi dirigió al pontífice Pablo V acusando a Agostino Tassi de deshonrar a su hija y de haberle robado unas cuantas pinturas, entre las cuales estaría una *Judit* de grandes dimensiones, que, aunque se haya asumido la autoría de Orazio, todo apunta a que fuese obra de Artemisia. Entre los meses de marzo y septiembre de 1612 se enmarca el proceso, con los interrogatorios a Artemisia, al acusado y a diversos testigos –a los que se les preguntaba por la virginidad y reputación de la joven–, el examen ginecológico de dos matronas y la rotundidad del testimonio que la joven sostuvo bajo tortura y ante los ojos de Agostino. Para la época, una forma de enmendar el agravio era contraer matrimonio con el agresor. Precisamente, la falsa promesa de enlace mantuvo a Artemisia en silencio, hasta que descubrió que Agostino ya estaba casado. La condena que se le impuso fue un año de prisión, que no cumplió por completo. Si bien la defensa de Agostino giró en torno a la difamación de Artemisia, lo cierto es que él era conocido por su perversidad y contaba con un historial delictivo reseñable, entre el que destaca su condena por incesto al haber encargado el asesinato de su mujer y haberse escapado con su cuñada. No es inusual que el victimario se presente como víctima de una joven *femme fatale*, acusándola de ser una precoz buscona, embaucadora y embustera.¹⁹³

Sin embargo, el testimonio de la joven Artemisia, descrito detalladamente, carente de motivos espurios, verosímilmente corroborado por elementos periféricos y persistente en la incriminación, cumple los criterios que hoy día se utilizan para constituir una prueba de cargo lo suficientemente firme como para derribar la presunción de inocencia en casos de delitos contra la indemnidad sexual¹⁹⁴.

Estrella de Diego sugiere que la denuncia de Orazio pudo estar motivada por cuestiones económicas, por problemas entre ellos, y añade que, tras el proceso judicial y el arreglo matrimonial que reparaba la honra, Orazio, de forma cínica, volvió a tener amistad con Agostino Tassi; pero no hemos hallado ningún indicio de ello en las fuentes¹⁹⁵.

¹⁹³ Ramírez Alvarado, “Artemisia Gentileschi y la...”, 328-329. Barker, “Introduction”, 10. Garrard, *Artemisia...*, 28-29. El relato muestra que Cosimo Quorli, también cercano a la familia, intentó forzar a la joven.

¹⁹⁴ Sentencia del Tribunal Supremo 785/2010 (Sala 2ª de lo Penal), de 20 junio de 2010 (recurso 354/2010). Sentencia del Tribunal Supremo 119/2019 (Sala 2ª de lo Penal), de 6 marzo de 2019 (recurso 779/2018).

¹⁹⁵ De Diego, “Prólogo. Artemisia...”, 13, 15.

Dora Vallier, en 1983, en la advertencia de la traducción de las *Actes d'un procès pour viol* en 1612, apunta que seguramente se trate del juicio por agresión sexual más antiguo del que se conserve documentación¹⁹⁶. El hecho de contar con estas actas no puede hacer caer en el ingenuo espejismo de pensar el pasado desde el presente; es decir, como señala Elizabeth Cohen en “The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History”, las palabras que contienen los documentos se enmarcan en un contexto lejano, en un determinado registro y con unos conceptos que sólo pueden ser percibidos con las claves de lectura y los códigos sociales de su propio tiempo¹⁹⁷.

En las fuentes de época no aparece nada sobre la agresión de Agostino Tassi a Artemisia. Las biografías que realizaron de él tampoco mencionan que fuese juzgado por ello; simplemente recogen noticias sobre su actividad como pintor, como hace Carlo Cesare Malvasia en 1678. No es hasta el último tercio del siglo XVIII, cuando aparecen las primeras referencias a este hecho. Giovanni Battista Passeri, en sus *Vite* de 1772, comenta lo siguiente: « *Era questa assai bella nelle sembianze, e molto manierosa, tanto che Agostino nel praticarla se n'invahi, e trattando con lei con dimestichezza con l'occasione dell'amicizia del padre, s'inoltrò a segno, che fu da Orazio querelato ch'egli l'avesse violata; il caso era veramente successo, ma che fosse stato Agostino non se ne ha certezza. Carcerato per questa accusa gli convenne soffrire il tormento della corda, la quale sostenne con intrepidezza, ed uscì dalla prigione innocente, se pure era tale. Divenuto per questo fiero inimico d'Orazio, si diede fortemente a perseguirlo, ed inventando varie calunnie, com'era solito colle sue macchine, il tormentava con querele ed imposture* »¹⁹⁸. Esta fuente seguramente se base en alguna otra anterior, pero el rastro de tales noticias se pierde aquí, al menos en lo que hemos podido indagar en el estado actual del conocimiento.

Alessandro Morrona, hacia 1792, es el primer biógrafo de la artista que recoge este hecho, utilizando como fuente a Passeri y otorgando peso a la versión exculpatoria de Agostino Tassi, que « soportó » la tortura y la cárcel por su « excesiva familiaridad con su amada Artemisia », de la que se enamoró y por lo que sufrió la ira del padre, con el que luego se congració¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Benedetti, “Reconstructing...”, 45.

¹⁹⁷ Ramírez Alvarado, “Artemisia Gentileschi y la...”, 329.

¹⁹⁸ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice, vite pittori bolognesi alla maesta di Luigi XIV. Tomo II* (Bologna: Giovanni Francesco Davico, 1678), 100-101.

¹⁹⁹ Barker, “Introduction”, 36. Morrona, “Artemisia Gentileschi”, 185-189.

Ferdinando Grassini, en la mencionada *Biografia dei pisani illustri delineati* de 1838, habla sobre la ruptura de la amistad entre Orazio Gentileschi y Agostino Tassi por ‘peleas amorosas’ entre éste y su hija, sin aludir a la violación²⁰⁰. Ahora bien, esta noticia aparece no en la vida de Artemisia, sino en la de su padre. Dado que las respectivas biografías de cada uno aparecen firmadas por autores diferentes (G.^{NO} R. y D.T.E.M) cuya identidad no hemos logrado averiguar, cabe suponer que pudieran manejar distintas fuentes.

Antonino Bertolotti es el primer estudioso que recoge la transcripción de parte de la documentación original del juicio por violación, entre otras actas de procesos en los que Agostino Tassi estuvo involucrado. Bertolotti comenta que el historiador del arte Luigi Lanzi decía de Tassi que era un hombre malvado, pero un excelente pintor. Bertolotti cuestiona las palabras de Il Passeri y, examinando el juicio por violación, da credibilidad al hecho enjuiciado, relatando la tortura de la sibila a la que fue sometida la joven. Señala que aunque Passeri afirme que Tassi fue torturado en las actas del proceso no aparece reflejado, lo que no implica que no hubiera podido ocurrir.²⁰¹

Las valoraciones sobre la violación de Artemisia van desde la condescendencia hacia ‘la pobre víctima’ hasta su cuestionamiento e incluso su justificación. Roberto Longhi, con sorna, alude a la documentación del juicio en una única ocasión, tildando a la joven pintora de ser precoz no sólo en la pintura. Margot y Rudolf Wittkower hablaban de ella como « una muchacha lasciva y precoz »²⁰². Teresa Pugliatti, en *Agostino Tassi tra conformismo e libertà*, de 1977, llega a decir lo siguiente: « [...] *non è chiaro se [Tassi] fosse colpevole o innocente; comunque, la fanciulla sembra fosse tutt'altro che ingenua e sprovveduta, e ciò va detto a discarico del diffamato Agostino* »²⁰³. Este tipo de comentarios no sólo no aportan nada a la historia del arte, sino que resulta bastante incoherente y absurdo pensar que una adolescente de apenas 17 años fuese de todo menos ingenua e inexperimentada como para embaucar a un hombre de 32 años que, por ser su profesor, ocupaba un lugar de poder. Es más, en aquella época sería bastante torpe buscar calumniar a un hombre acusándole de tal afrenta; pues quien cargase con el peso de ser deshonrada sería la víctima y toda su familia.

²⁰⁰ Grassini, *Biografia dei...*, sin páginas.

²⁰¹ Bertolotti, “Agostino Tasso...”, 193-195, 200-204.

²⁰² Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses...*, 21.

²⁰³ Teresa Pugliatti, *Agostino Tassi tra conformismo e libertà* (Roma: De Luca, 1977), 24; citado por Benedetti, “Reconstructing...”, 42-43.

En la edición en castellano de las *Actas por el proceso de estupro* se incluye un texto que Roland Barthes escribió en 1979 y que muestra el contraste que se tenía en la percepción de la violencia sexual hace cuarenta años y la que se tiene en la actualidad. El texto que escribe la propia editora, Eva Menzio, vuelve sembrar dudas en torno a la relación entre Agostino y Artemisia, manifestando la imposibilidad de poder saber lo que ocurrió e inclinándose a que fuese un ajuste de cuentas de Orazio a causa de un robo. Cuestiona la tardanza en denunciar los hechos y va más allá: « había sido en cierto modo, también ella, cómplice de ese hombre sin escrúpulos, de más edad y fama que ella, porque, si bien hubo realmente violencia, poco después ella no rehusó tener relaciones con su seductor »²⁰⁴. Éste es un juicio completamente revictimizador, bastante desagradable a ojos de la sensibilidad actual, que hace recaer el peso de la culpa en Artemisia y por ende exculpa a Tassi, dulcificando su violencia y considerándole un ‘seductor’, en lugar de un violador. Quizás convenga empezar a resituar el ‘debate’ y poner la atención en el ‘deseo’ y no en el ‘consentimiento’, pues el acto de consentir puede venir de la coacción, el miedo o la indefensión aprendida.

Sheila Barker, en *Lives of Artemisia Gentileschi*, afirma que en su testimonio se traza una suerte de autobiografía, considerando que Artemisia « *astutely indicates all the conditions necessary for Tassi’s assault to qualify as a punishable crime in juridical terms, and in which she paints herself as an unimpeachable and sympathetic victim* »²⁰⁵. Aun constatando la veracidad de los hechos, hablar de su declaración en términos de ‘astucia’ o decir que Artemisia « se pinta como [...] una víctima » con determinados calificativos no deja de ser una forma de cuestionar su condición de víctima, como si al relatar su abuso estuviera siguiendo algún tipo de estrategia.

Señala Elizabeth Cohen que al otorgar tal importancia a la documentación del proceso y a la actualidad del tema, se ofrecen aproximaciones no sólo anacrónicas, sino que además constituyen una visión sexualizada de todo lo que concierne a Artemisia²⁰⁶. Muchos investigadores e investigadoras pretendiendo hacer justicia de la figura de la artista han acabado consiguiendo todo lo contrario: otorgar protagonismo a los acontecimientos escabrosos de su juventud y pensar en ella bajo la etiqueta de ‘víctima’, que su vida y obra gire en torno a la violación que sufrió. Esto se enmarca en la consideración de que una mujer, en cuanto es víctima, deja de ser una mujer en toda su complejidad para ser simplemente ‘víctima’; lo cual

²⁰⁴ Eva Menzio, “Autorretrato como alegoría de la pintura”, en *Cartas precedidas...*, 52.

²⁰⁵ Barker, “Introduction”, 10-11.

²⁰⁶ Ramírez Alvarado, “Artemisia Gentileschi y la...”, 329.

da pie al doble filo entre ser cuestionada por cumplir los estereotipos de ‘la buena víctima’ y la compasión exacerbada ante la indefensa y débil desgraciada. Estas visiones no sólo son sesgadas y reduccionistas, sino que imposibilitan la percepción de que las víctimas puedan seguir adelante a pesar del dolor, que sean mucho más que un acontecimiento, que puedan liberarse del estigma de la mártir y ser supervivientes. Artemisia no es lo que le ocurrió; Artemisia es Artemisia.

Es evidente que el hecho incidió en su vida y en especial en su juventud, pero no protagonizó su vida alejada de los mandatos de género impuestos a las mujeres de su tiempo, viviendo y trabajando con independencia, aun con dificultades económicas, haciéndose valer y exigiendo su lugar²⁰⁷.

²⁰⁷ *Ibidem*, 335.

ANEXO III. DE LA EVOLUCIÓN DEL TRABAJO Y DE SU AUTORA

Por sugerencia e interés de mi tutor, César García Álvarez, las siguientes líneas están dedicadas a aspectos relativos a la concepción y desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado.

Aunque durante mis estudios en Historia del Arte ya había tratado la figura de Artemisia Gentileschi en alguna ocasión, este trabajo ha supuesto una inmersión profunda en el universo de la pintora y en los ríos de tinta que en su nombre se han vertido.

Partiendo de las ideas previas que tenía, una vez que escogí abordar esta temática como broche de mi trayectoria universitaria, decidí empezar por leer cuestiones generales sobre mujeres artistas, el estudio de éstas, las representaciones de figuras femeninas y sus arquetipos, la diferenciación sexual en la producción, recepción y visualización del arte... Y así, poco a poco, yo misma fui desgranando mis propias reflexiones en torno a los debates historiográficos que han suscitado estos asuntos en el mundo del arte. Sin quererlo, fui empapándome también de algunas ideas y afirmaciones que se tambalearon, e incluso derrumbaron, a la hora de estudiar el caso concreto de Artemisia y de otras mujeres que aparecían a colación. He observado que muchas veces desde los estudios académicos se repiten las ideas de unos y otros sin pararse a tirar del hilo que conduce a los orígenes.

Esa tarea es la que me propuse inconscientemente. Mi curiosidad y voluntad de ser exhaustiva, de intentar consultar todo lo consultable, me llevó a investigar, partiendo de distintas fuentes, que me conducían a otras, que a veces se entrecruzaban. Intentando acercarme de forma crítica a las palabras, fui desenredando una maraña de espejismos en la que había realidades, matices, medias-verdades, confusiones e incluso engaños.

Por ende, tuve que hacer balance de todo aquello que había indagado, asumiendo, descartando o hasta proponiendo interpretaciones. Lo cierto es que a medida que he ido resolviendo mis dudas se me han abierto nuevos interrogantes a explorar, en especial en lo que concierne a los vetos y al menosprecio de las mujeres artistas.

He intentado que mi aproximación a la vida y obra de Artemisia constituya no sólo una revisión, sino una reflexión a la que busco contribuir con mis propias lecturas y percepciones. Entre las conclusiones que extraigo de este periplo de aprendizaje que tanto he disfrutado, la más esencial quizás sea que hay que atender a la complejidad que cada controversia histórico-artística plantea, con rigor y pertinencia.

Por último, este trabajo ha supuesto un auténtico reto a nivel personal, emocional y académico, un desafío para la introspección, sensibilidad y valoración de mí misma, que ha arrojado luz en la vertiginosa aventura de saber quién soy.

Es por ello que quiero mostrar mi agradecimiento, además de a mi mentor y maestro por confiar en mí, a mis padres, Julián y Carmen, a mi abuelo Julián y a mi tío Ricardo por despertar en mí el interés por el arte y la cultura, por enseñarme a poner ilusión y entrega en aquello que haga, por mostrarme el valor del humor y la sinceridad. Gracias a mis profesores de humanidades por descubrir mi pasión y abrirme los ojos al mundo, en especial a Salomé. Gracias a todas aquellas mujeres que me han llevado a la raíz, por su lucha. Gracias al círculo de personas que me rodean y que han dejado su huella en mí, por haberme enseñado a alzar la voz y por ser partícipes de que hoy día sea la mujer que soy.