

**UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA.
CURSO: 2013 - 2014**

Artemisia Gentileschi

La Mirada de la Mujer Artista

TRABAJO REALIZADO POR: Sandra Bosch Bello

TUTORA: Clementina Carmen Calero Ruiz

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

INDICE

1. INTRODUCCION. OBJETIVOS Y METODOLOGIA	2
2. LA MUJER ARTISTA	3
3. UNA PINTORA BARROCA	9
3.1. EL ESTILO DEL SIGLO XVII.....	9
3.1.1. EL NATURALISMO	9
3.1.2. EL REALISMO.....	10
3.1.3. EL CLASICISMO.....	10
3.1.4. LA PINTURA DE GÉNERO	11
3.1.5. LA PINTURA DE PAISAJE.....	11
3.1.6. EL RETRATO.....	11
3.2. LUGARES DEL BARROCO.....	12
3.2.1. ROMA	12
3.2.2. FLORENCIA	14
3.2.3. VENECIA	14
3.2.4. NAPOLES.....	15
3.3 INFLUENCIA DE CARAVAGGIO.....	16
3.4 UN ESTILO PROPIO	19
4. ARTIMISIA GENTILESCHI. VIDA Y OBRA.....	23
4.1 BIOGRAFIA DE UNA ARTISTA.....	23
4.2 APRENDIENDO EN ROMA.....	25
4.3 UNA NUEVA VIDA EN FLORENCIA	28
4.4 ROMA Y VENECIA.....	32
4.5 NAPOLES.....	34
5. LA IMAGEN DE LA ARTISTA. EL AUTORRETRATO.....	37
6. REVALORIZACION DE SU OBRA EN SIGLO XXI.....	40
6.1 LA VISION FEMINISTA. LAS MUJERES HEROICAS.....	40
6.2 ARTEMISIA Y LAS OTRAS ARTES.....	43
7. CONCLUSIONES.....	46
8. BIBLIOGRAFIA	49

1. INTRODUCCION. OBJETIVOS Y METOLOGIA.

En el mundo actual, es sencillo dejarnos llevar por actitudes segregacionistas y marginales. Fácilmente adjudicamos una tipología o una conducta determinada según argumentos preconcebidos, socialista, gay, negro, blanco, hombre, mujer...; sustantivos y adjetivos que aún no siendo colectivos engloban una colectividad. Mayoritariamente, los prejuicios culturales en ocasiones nos obligan a posicionarnos en una actitud hacia la obra de arte que nos limitan.

Debido a este arraigo cultural -del cual me siento víctima-, hemos decidido adentrarnos en el mundo de una de esas colectividades que luchan por no serlo, y lo haremos de la mano de Artemisia Gentileschi, una mujer que representa todo el poder y el buen hacer de la mirada de la mujer artista.

Para realizar este trabajo, comenzamos por establecer una relación temporal de la mujer pintora partiendo de las primeras obras de las que se tiene constancia para, seguidamente, analizar el contexto histórico en el que se desarrolló su vida y las corrientes estilísticas que le afectaron. Por último analizaremos su vida y sus obras más notables.

El objetivo de este trabajo, es tratar de enjuiciar artísticamente a Artemisia Gentileschi, desvinculando su obra de actitudes puramente feministas. Para ello hemos hecho uso de diferentes recursos –al margen de los libros de arte- como puedan ser biografías, documentales o películas que han enriquecido nuestro estudio, aportando matices y variados puntos de vista. Todo ello nos ha permitido ampliar nuestra visión particular sobre nuestra protagonista.

2. LA MUJER ARTISTA

Según la Real Academia, se denomina artista a aquella persona que ejercita alguna arte bella, una persona dotada de la virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas artes¹.

En los principios de la historia del arte, entendiendo desde la Antigüedad hasta casi el Renacimiento, el ejercicio del arte estaba vetado a las mujeres, no había una ley que prohibiera a las mujeres ser artistas, pero tampoco la moral les permitía ejercer sus dones con libertad. Por ello, la historia nos ha mostrado la obra artística de muy pocas mujeres en comparación con la realizada por el género masculino; y aquellas que han sobrepasado la línea del tiempo, tienen la “marca” inevitable de su condición femenina.

A lo largo del tiempo, la frase “Anónimo es sinónimo de mujer”², se puede ajustar a este cúmulo de arte desconocido. Miles de obras realizadas en la clandestinidad de un género, mujeres ignoradas por las grandes colecciones de arte y los museos y consecuentemente por la inmensa mayoría de las personas.

Curiosamente hablamos del pasado, de tiempos en los que la mujer no poseía ese papel principal que damos por sentado hoy en día tiene. Tiempo en el que el término “reivindicación” aún no formaba parte de su vocabulario.



Fig. 1. Museo Nacional de Mujeres Artistas, Washington, D.C. EEUU.

¹ Real Academia Española. Vigésima segunda edición disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=artista>.

² STOKES, Wendy. *La mujer ante el tercer milenio: artes, literatura, transformaciones sociales*. Madrid: Plaza Universitaria Ediciones, 1997. p. 141.

En 1981 tras varias décadas de recolección de obras, Wilhelmina Cole y Wallace F. Holladay³ crearon el National Museum of Women In the Arts (NMWA), [Fig. 1] donde recopilaron más de trescientas obras de todos los tiempos realizadas por mujeres. Una de las pinturas más antiguas que cuelga de sus paredes es un retrato realizado por Lavinia Fontana (1552-1614)⁴ en 1580 [Fig. 2]. Cinco años más tarde –en 1986- el libro *History of Art* de H. W. Janson, se convierte en un referente al incluir, por primera vez, el estudio de diecinueve mujeres de entre los casi tres mil hombres artistas que comprendía la obra.⁵

*Cuanto más sepamos sobre las mujeres del pasado y más trabajemos juntos para reconocer a las del presente, mayor será el legado que podrán apreciar las generaciones futuras.*⁶



Fig. 2. Retrato de una Noble. Lavinia Fontana, 1580.

³ En un viaje por el extranjero, el matrimonio formado por Wilhelmina Cole y Wallace F. Holladay quedaron admirados por un bodegón del siglo XVII de la pintora Clara Peeters. Al tratar de buscar información sobre esta pintora flamenca, no encontraron ninguna reseña en la bibliografía artística del momento, a partir de ese momento, el matrimonio decidió coleccionar obras de artistas femeninas, consiguiendo una admirable colección que luego formó parte del Museo Nacional de Mujeres en el arte. (NMWA). (Our History. National Museum of Women in the art, disponible en <http://www.nmwa.org/about/our-history>).

⁴ Hija de Prospero Fontana, pintor de la Escuela de Bolonia. Hoy en día su obra se encuentra disgregada por todo el mundo. Posee obras en la Galería de la Academia de San Luca, en Roma, en la galería Uffizi de Florencia, en la NMWA, etc.

⁵FISHER, Susan. *Mujeres Artistas*. National Museum of Women in The Arts. Abbeville: Cátedra. 1995. p. 12.

⁶Idem. p. 13.

Evidentemente la historia es muy larga, y en este trabajo trataremos de abordar solo la época del Renacimiento y el Barroco, a fin de poder establecer un marco contextual para la artista que abordamos.

A comienzos de la historia la mujer desempeñaba un papel igualitario en la producción de objetos, cestería, textiles, cerámicas, etc. Tenemos que esperar hasta el siglo X para encontramos la primera obra firmada por una mujer, un manuscrito realizado en colaboración con un monje. Por esas fechas algunas abadías eran gobernadas por abadesas, de modo que estos recintos se convertían en lugares de aprendizaje. La situación cambió a partir del siglo XI, con la llegada de la reforma gregoriana y la época feudalista pues al estar los conventos dirigidos por monjes aquéllas pasaron a tener un papel secundario. Durante el siglo XII, la labor de las mujeres de la aristocracia se reducía a ejecutar textiles en sus ratos de ocio, pero escasamente han llegado datos a nuestros días. De la misma manera, las viudas de artesanos podían colaborar en los talleres donde laboró el marido, pero siempre la obra sería firmada por un maestro varón.

El Renacimiento, con su pensamiento humanista, propició el acceso matizado a la educación de la mujer. Ésta se atrevió a confesar sus preferencias, lo que posibilitó su introducción en el mundo de las artes más allá de la elaboración de tareas consideradas propias de mujeres como podía ser la costura, la poesía o la música. Pero no todas las mujeres tenían este privilegio. La posición económica y el pertenecer o no a una familia vinculada con las artes podían ser condiciones ineludibles para poder ejercer el oficio de artista. Las familias adineradas veían esta afición como una distracción, y sus hijas eran instruidas por artistas consagrados pero no para que se dedicaran a ello de modo profesional sino como un entretenimiento.

Las primeras mujeres pintoras, aprovecharon su posición privilegiada bien porque un familiar cercano poseía un taller de pintura -caso de Lavinia Fontana [Fig. 3-a], o porque pertenecían a la aristocracia, lo que les permitía unos “lujos educativos” al alcance de pocos, caso de Sofonisba Anguissola (1532-1625)⁷ [Fig. 3-b]. La relación paterno filial fue vinculante en la mayoría de los casos; padres que disponían de talleres e hijas que casi sin quererlo los frecuentaban, terminando por ejercer la pintura como parte innata de educación, como ocurrió con Artemisia Gentileschi.

⁷ Su padre, Amilcare Anguissola era miembro de la nobleza de Génova, mientras que su madre pertenecía a una familia muy influyente.

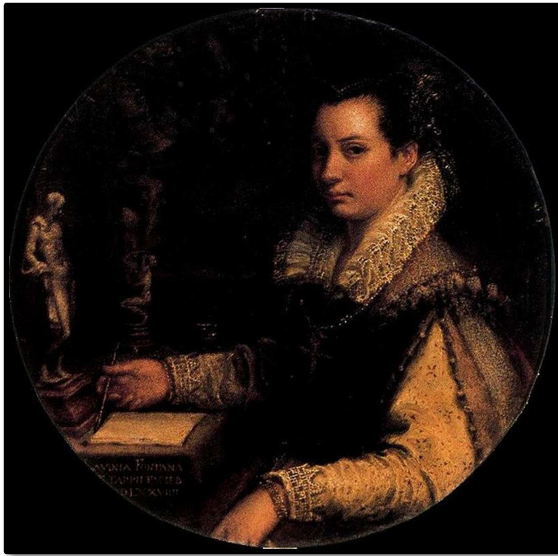


Fig. 3-a. Lavinia Fontana. C. 1600, Galeria Uffizi. Fig. 3-b. Sofonisba Anguissola, 1556, Museo Lancut. Polonia.

*Artemisia Gentileschi fue la primera mujer en la historia del arte occidental que hizo una contribución significativa e innegablemente importante en el arte de su tiempo*⁸.

Artemisia fue la primera mujer que logró entrar en la Academia del Disegno⁹ de Florencia, y una de las primeras en atreverse con una disciplina artística reservada a los hombres, pues hasta esos momentos las féminas estaban relegadas al papel de modelo o musa inspiradora de un hacer específicamente masculino.

Las Academias de Arte surgieron por la necesidad de reglamentar el nuevo estatus social del artista para diferenciarlo del artesano. En esta reglamentación, el veto a las mujeres se justificaba en la medida en que éstas no poseían conocimientos sobre el cuerpo masculino, de modo que no podían ejecutar desnudos al natural. Este argumento, no solo dejaba fuera de las academias a las mujeres sino que las alejaba de los grandes encargos artísticos que les podían proporcionar fama e ingresos económicos, y como no, aceptación y prestigio. Artemisia tuvo que convencer, incluso demostrar que sus obras habían sido pintadas por ella, tal y como leemos en la carta recogida en el libro de Alexandra Lapierre (1999), donde explica el enfrentamiento constante con una sociedad poco acostumbrada a

⁸ HARRIS, Ann y NOCHLIN, Linda. *Women Artist: 1550 - 1950*. Nueva York: Los Ángeles County Museum of Art, 1977. p. 118-119.

⁹ Giorgio Vasari (1511-1574) fundó en Florencia en el año 1563 la Accademia delle Arti del Disegno. Esta Academia contó con la protección del duque Cosme I de Médicis y con los treinta y seis mejores artistas de la época incluido Miguel Ángel Buonarroti.

los pinceles femeninos: “Hacedme la gran cortesía de mandarme vuestro retrato pintado por vos misma. Así podré alabar vuestro talento y dar a conocer vuestro nombre. Recordad que sucede que alguno al ver vuestras telas, duda de que hayan sido ejecutadas por una mujer”.¹⁰

Con la llegada de la Ilustración, nos encontramos con la incorporación de las mujeres a los Salones sociales, aunque no será hasta el siglo XIX que la sociedad comience a aceptar a la mujer dentro del panorama artístico. “Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que el conocimiento que pueden adquirir los hombres sobre las mujeres, incluso sobre cómo han sido y cómo son ahora, sin ninguna referencia a lo que podrían ser, es terriblemente imperfecto y superficial, y siempre lo será hasta que las mujeres mismas hayan dicho todo lo que tienen que decir”¹¹. Con estas palabras John Stuart Mill presentaba en 1866 una enmienda para el voto femenino en Inglaterra, pero no será el único. En este período comenzarán las primeras reivindicaciones de mujeres en contra de los reglamentos propuestos por las Academias, creando paralelamente sus propias escuelas y talleres.

En los siglos XX y XXI se producirá la recuperación de la mujer en el panorama artístico; ésta exigirá de la sociedad ser vista como una persona independiente, como una artista desvinculada de su sexualidad que quiere ser valorada por su arte no por su sexo tal y como se advierte en esta frase pronunciada por Georgia O’Keefe [Fig. 4]: “A los hombres les gustaba situarme por debajo de ellos como la mejor pintora mujer. Yo creo que soy uno de los mejores pintores”.¹²

Hay que señalar que las artistas no reivindicaban una posición ni un lugar en la Historia del Arte; solicitaban o más bien, exigían su valoración y su pertenencia legítima a una sociedad que las había discriminado no permitiéndoles ejercer su talento con total libertad. Entre estas reivindicaciones, el siglo XXI traerá consigo la recuperación de una identidad perdida en el tiempo, devolviendo a su legítimo lugar a quienes fueron olvidadas en el largo camino de la Historia.

¹⁰ LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia*. Barcelona: Editorial Planeta, 1999. p. 294.

¹¹ John Stuart Mill (1806-1873) filósofo y político inglés EN GREER, Germaine. *La mujer Eunuco*. Editorial Kairós, 2004. p. 22.

¹² Georgia O’Keeffe (1887-1986) EN CHADWICK, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad* Barcelona: Destino, 2000.p. 45.



Fig. 4. *Retrato de Georgia O'Keeffe*. Alfred Stieglitz, 1918. - *Blue-Green Music*, Georgia O' Keeffe, 1921.

Así, en el libro de Kathleen Kuiper *The 100 Most Influential Women of All Time*¹³, podemos encontrar a Artemisia Gentileschi situada entre la reina Isabel I de Inglaterra y la bailarina Okuni. Junto a ellas otras mujeres significativas como Nefertiti, María Antonieta o Marlene Dietrich; todas ellas importantes, diferentes, revolucionarias e inconformistas que no quisieron pasar a la historia por el mero hecho de ser mujer sino por sus acciones. Artemisia era mujer, pero sobre todo se consideraba *Pintora*.

¹³ KUIPER, Kathleen. *The 100 Most Influential Women of All Time*. Nueva York: Britannica Educational Publishing, 2010.

3. UNA PINTORA BARROCA

3.1 EL ESTILO DEL SIGLO XVII

El término “baroque” aparece a finales del siglo XVII en el diccionario francés de la Académie para designar todo aquello que es irregular y extravagante. El concepto se amplía en el Setecientos ampliándolo a todas aquellas manifestaciones artísticas que no obedecían a las reglas determinadas hasta ese momento por el arte del Renacimiento, sino más bien al capricho del artista.

Con los adjetivos negativos de irregular y extravagante hacemos mención a un estilo que tuvo muchos detractores y que a lo largo de la historia fue criticado, desprestigiado e incluso olvidado.¹⁴ Este movimiento artístico se caracteriza por su naturalismo, realismo y clasicismo. Y entre los temas más cultivados destacan la llamada pintura de género costumbrista, de paisaje y el retrato.

3.1.1 EL NATURALISMO

En un principio, el artista observaba la naturaleza y sin negarla trataba de dominarla y someterla a las reglas del ideal de belleza y del decoro. La llegada de Michelangelo Merisi “Caravaggio” a Roma originó toda una revolución pictórica en este sentido.

El naturalismo modifica esta relación colocando en el mismo plano la figura humana y los objetos inanimados sin tener en cuenta el decoro sino realizando una mimesis con la realidad natural.¹⁵ En la figura 5 podemos contemplar cómo los frutos y las partituras de la mesa se encuentran en el mismo plano que el laúd o la figura humana. Estos objetos son pintados con tanto esmero como la figura humana, en un afán de reproducir con precisión el dato natural.

¹⁴ GIORGI, Rosa. *El siglo XVIII*. Londres: Electa. p. 8.

¹⁵ Idem. p. 12.



Fig. 5 *Laudista*, Caravaggio, 1594, Ermitage, San Petesburgo

3.1.2. EL REALISMO

Con este término designamos la tendencia que llevó a los pintores del siglo XVII a representar todo lo que podía relacionarse con la cotidianidad, la vida diaria. Esta tendencia fue llevada a su máximo exponente en por los pintores holandeses que transmiten en sus obras la observación de los más mínimos detalles de la realidad cotidiana. Caravaggio también cultivó el realismo extremo no dejando de interpretar escenas por parecer desagradables a la vista, y revolucionó el contenido de sus pinturas trasladando lo profano a la representación sacra, que protagonizaban los más diversos personajes de los bajos fondos romanos. En su estilo predomina una intensa oscuridad, resaltando a través de la iluminación las figuras: tenebrismo.

3.1.3. EL CLASICISMO

En el siglo XVII, el mundo clásico retorna como un modelo de perfección, en aras de encontrar un ideal de belleza. Ese ideal renace como respuesta a la nueva ola naturalista. Existe una voluntad de retomar la teoría de la belleza que conlleva la eliminación de la imperfección y el desorden, este orden no conlleva la no representación de lo verdadero o verosímil pero anteponiendo la belleza y el orden.

Giovanni Battista Agucchi, en su *Trattato della pittura*, añade que “la imitación de lo natural únicamente puede ser apreciada por los incultos, mientras que solo los buenos conocedores pueden apreciar la idea de lo bello”.¹⁶

¹⁶ Idem. p. 21.

3.1.4. LA PINTURA DE GÉNERO

La especialización en géneros en el siglo XVII fue propiciada por determinados factores. El ambiente de coleccionismo extendido entre las clases pudientes y cultas dio lugar al éxito de la pintura de caballete, que trajo aparejado las tendencias realistas y naturalistas. Cuando hablamos de género nos referimos a todas aquellas escenas relacionadas con la vida cotidiana o costumbrista; escenas donde el decoro no tiene cabida, y donde se reproduce la realidad tal cual es, “la observación de las verdades por humildes que fuesen”.¹⁷

Nos encontraremos en esta tendencia, asuntos religiosos tratados como escenas profanas, eliminando el efecto clasicista del orden y del decoro para observar imágenes comunes, donde los protagonistas aún siendo miembros de la comunidad religiosa se comportan con gran naturalidad en su vida cotidiana.

3.1.5. LA PINTURA DE PAISAJE

Tras el preludeo de Annibale Carracci¹⁸, el paisaje deja de ser un telón de fondo para convertirse en protagonista de la obra. La figura humana sustituye a un paisaje que se torna en protagonista, que se convierte en el centro de la composición. Claudio de Lorena¹⁹ y Poussin²⁰, crean el paisaje arcádico que será acompañado por la luz diferenciadora del siglo XVII y ejecutan paisajes cubiertos de efectos lumínicos que producen contrastes que exaltan las formas.

3.1.6. EL RETRATO

En el siglo XVII nos encontramos un retrato que ha perdido su función de recuerdo o presencia.

En este siglo el retrato formará parte de la tarjeta identificadora del personaje, de su profesión, pero sobre todo de su nivel económico y rango. En este sentido el autorretrato nos mostrará al artista en el acto de pintar, con el pincel en la mano frente al lienzo, y con

¹⁷ Idem. p. 27.

¹⁸ Annibale Carracci (1560-1609), pintor italiano perteneciente a la corriente clasicista. Carracci encarnó la opción artística contraria a la obra de Caravaggio, con una línea cuidada y un color rico y matizado. En 1582 creó junto a su hermano Agostino y su primo Ludovico la *Accademia de los Desiderosi*, denominada posteriormente *los Incamminati*.

¹⁹ Claudio de Lorena (1600-1682) pintor italiano enmarcado en la corriente del clasicismo y afín al paisajismo. En sus obras elabora un paisaje con referentes clásicos mezclado con una concepción ideal de la naturaleza.

²⁰ Nicolas Poussin (1594-1665) pintor francés. Es el máximo representante del orden clásico en la pintura del siglo XVII.

la paleta en su mano o junto a ella. El retrato identificará al personaje, será su seña de identidad. Pero no será solo esto, porque al mismo tiempo se mantendrán ciertas tradiciones como el retrato ecuestre, apareciendo el retrato de grupo como memoria histórica y exaltación de grupos cívicos como hermandades, cofradías o gremios, etc., a la vez que se acentúa el retrato familiar, con una inmediatez e intimidad hasta ahora no realizado.

3.2 LUGARES DEL BARROCO

El Barroco se extendió por gran parte de Europa durante el siglo XVII. España, Países Bajos, Italia o Francia fueron algunos de los lugares donde el arte Barroco ejerció mayor influencia.

En este estudio, atenderemos aquellos lugares con los que Artemisia Gentileschi mantuvo algún tipo de vinculación, bien porque vivió allí o porque realizó algún encargo.

3.2.1 ROMA

Roma fue lugar de encuentro de artistas durante todo el siglo XVII, el mecenazgo de los papas y su corte, atraía a todos ellos con la promesa de un trabajo bien remunerado. Llegaban artistas tanto de Italia como de otros países europeos. Muchos lo hacían como colofón a viajes de estudio y formación: la denominada *Beca Roma* que atraía a muchos jóvenes deseosos de ampliar sus estudios.

Según Antonio Palomino²¹, “en Roma solo se favoreció a los artistas veteranos; los pintores jóvenes perdieron años allí, estuvieron desorientados y aturdidos en el “extraordinario laberinto de lo asombroso” y muchos murieron en la miseria”. Y continuaba: “Muchos artistas comprobaron de esta forma y en perjuicio suyo, que hubiera sido mejor visitar las escuelas de España que los albergues de Roma”.²²

Pero ¿qué ofrecía Roma durante este siglo, que la hacía tan apetecible? Al respecto, no hay que olvidar que durante el Seiscientos, se produjo una importante renovación urbana en la ciudad, lo que trajo aparejado la construcción de imponentes iglesias, catedrales y palacios privados para su ornato y decoro. Toda esta arquitectura proporcionó trabajo a

²¹ Antonio Palomino (1655-1726) pintor y tratadista de arte español. Escribió *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, obra de tres volúmenes escrita entre 1715 y 1724, reconocida como una de las principales fuentes de la pintura barroca española.

²² HELLWIG, Karin. *Pintura del siglo XVII en Italia, España y Francia*. EN ROLF, Espérazza. *El Barroco*, Köln: Könemann, 1997. p. 372.

pintores y escultores, pues una vez que se terminaban las fábricas había que pensar en sus decoraciones interiores, por lo que Roma se convirtió en el principal foco artístico europeo.

Artemisia Gentileschi había nacido en Roma en la época del papa Paulo V, y vivió en ella hasta 1614 que se trasladó a Florencia. Este pontífice no consiguió una unidad próspera de los estados, pues declaró interdicta a la Republica de Venecia por negarse a retornar a Roma a dos sacerdotes acusados de delitos para ser juzgados, lo que provocó un cambio en la relación entre el Estado de la Iglesia y los restantes que se negaban al vasallaje y reclamaban su soberanía.²³ Con la subida al trono de Pedro de Urbano VIII en 1623, la ciudad de Roma se convertirá en el centro principal de la pintura de la Italia del Seiscientos. Las palabras del cronista de la ciudad en 1673, Giambattista Passeri,²⁴ ilustran perfectamente este hecho al señalar que “Cuando Urbano VIII se convirtió en Papa, parecía realmente como si se hubiera regresado a la edad de oro de la pintura; pues era un papa de carácter amistoso y mentalidad abierta y tenía nobles propósitos”.²⁵

Tras la Contrarreforma, la Santa Sede renunció a la soberanía total del pontificado volcando todo su entusiasmo e interés en crear una ciudad espiritual y majestuosa. Es por ello que Roma se convirtió en un hervidero de artistas que llegaban con la esperanza de encontrar trabajo, de construir o decorar los nuevos templos, capillas familiares, palacios y villas.

Cada nuevo papa, al iniciar su mandato comenzaba a requerir nuevas obras artísticas. El el siglo XVII contó con los pontificados de Paulo V (1605-1621), Gregorio XV (1621-1623) y Urbano VIII que fue papa desde 1623 hasta 1644, tras él, Inocencio X (1644-1655), Alejandro VII (1655-1667), Clemente IX (1667-1669), Clemente X (1670-1676) Inocencio XI (1676-1689), Alejandro VIII (1689-1691) e Inocencio XII (1691-1700) completaron la lista de papas del siglo XVII. El retorno de Artemisia a Roma tras su paso por Florencia se produjo dos años antes de la subida al trono papal del papa Barberini Urbano VIII. En estos momentos Anibal Carracci, Domenichino, Guido Reni, o Gercino habían dejado -o estaban en plena ejecución-, su huella en los frescos de las galerías y oratorios romanos. Mientras, las familias distinguidas de los Pamphili, Ludovisi o

²³ GIORGI, Rosa. Op. Cit. p. 172.

²⁴ Giovanni Battista Passeri (1610-1679) pintor italiano afín al género de bodegones. Passeri fue conocido por su biografía sobre artistas *Vitte de pittori, escultori ed architetti, che ano lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*. Publicado en 1773. Fue director de la academia de San Luca en Roma.

²⁵ HELLWIG, Karin. Op. Cit. p. 374.

Borghese creaban sus Galerías en donde estos artistas trabajaban, convirtiéndose sus obras en reclamo y ejemplo para todos los pintores que nacieron o se educaron en la ciudad.

3.2.2 FLORENCIA

Florenia, la cuna del Renacimiento, no vio con buenos ojos al Barroco ni tan siquiera siglos después de instaurado. El gobierno llevado a cabo por los Médicis la destronó del lugar preponderante que poseía en la escena artística y cultural italiana. Para Florenia, el siglo XVII, fue un siglo decadente.

Los pintores florentinos eran buenos dibujantes pero no destacaron entre la avalancha de arte barroco que se vivía en este siglo. Pietro da Cortona²⁶, en 1644 pintó la *Sala di Marte* del Palazzo Pitti, siendo una de las pocas manifestaciones barrocas realizadas en Florenia en este siglo, pese a que el artista se había trasladado a la ciudad para trabajar como arquitecto.

3.2.3 VENECIA

Venecia en el siglo XVII parecía anclada en el siglo anterior, los artistas de esta centuria veían difícil competir con un pasado tan glorioso y parecía que solo unos pocos de ellos eran capaces de estar a la altura.

Baldassare Longhena²⁷ fue su principal protagonista en el campo de la arquitectura, erigiendo palacios que replanteaban un escenario más afín a los nuevos gustos. *Santa Maria della Salute*, a la entrada del Gran Canal (1631-1687) fue una de sus obras más sobresalientes. La iglesia fue erigida por el pueblo veneciano como exvoto a la Virgen por la epidemia de peste. No podemos olvidar que la población de Venecia menguó en un tercio por este terrible mal, ocurrido entre 1628 y 1630.

En el aspecto pictórico, tampoco existieron grandes artistas, destacando en todo caso a Sebastiano Mazzoni²⁸, como el más relevante.²⁹

²⁶ Pietro da Cortona (1596-1669) Fue uno de los principales pintores establecidos en Roma durante el pontificado de Urbano VIII, también trabajó como arquitecto siendo su obra más conocida la *Iglesia de San Luca y Santa Martina* en Roma.

²⁷ Baldassare Longhena (1604-1682) Arquitecto italiano formado en la escuela de Palladio y Vincenzo Scamozzi .

²⁸ Sebastiano Mazzoni (1611-1678) Pintor italiano nacido en Florenia En 1638 formó parte de la Academia del Disegno de Florenia. Diez años más tarde se trasladó a Venecia donde permaneció hasta su muerte. Una de sus obras más importantes es *Anunciación* realizada en 1650, en ella representa un ángel flotando que es iluminado por una luz divina, sus formas barrocas dirigen la vista del espectador hacia el ángel y hacia la virgen que se encuentra a sus pies.

²⁹ GIORGI, Rosa. Op. Cit. p. 190.

3.2.4 NÁPOLES

El Reino de Nápoles se encontró bajo dominio español durante todo el siglo XVII ejerciendo un papel importante en la cultura española. Las actividades políticas y administrativas se concentraron en esta ciudad atrayendo al comercio y a la aristocracia.

Esta nueva aristocracia que invertía en la ciudad, propició un importante crecimiento económico, a la vez que promovía la construcción de iglesias y la remodelación de edificios y palacios, generándose una nueva y renovada urbe.³⁰

Nápoles en el siglo XVII se encontraba entre las ciudades más importantes de Italia en cuanto al comercio y la cultura, a lo que sin duda contribuyó su puerto, el más destacado del Mediterráneo. La vida ostentosa de los virreyes y nobles que componían su séquito, así como la presencia de ricos mercaderes la llenaron de palacios y casas señoriales que había que adornar, generándose una imagen idiosincrásica de la ciudad, completamente diferente a las del resto del país, que ha permanecido en el tiempo hasta nuestros días. Era una población de “de miedo y maravilla”. Por un lado la nobleza vivía en grandes palacios, pero por otra parte las desigualdades sociales eran acuciantes, y a ello había que añadir la hambruna que la perjudicó en 1624, la erupción del Vesubio en 1631, una revuelta popular producida por la subida del pescado y como colofón la epidemia de peste.³¹

Ante este panorama social, los que encargaban obras eran sobre todo la iglesia y las órdenes religiosas, además de la aristocracia de la corte española y nacional, el virrey y algunos terratenientes del sur como los Montleone, Maddaloni o Colonna. Los virreyes adquirían cuadros para sus propias colecciones y además el rey español les hacía encargos para su colección privada. Fue así como muchos Ribera, Claudio de Lorena, o Poussin llegaron a la corte española de Felipe IV.³² También Caravaggio, a su paso por Nápoles, dejó una estela de adeptos al naturalismo, mientras que otros en cambio, siguieron las pautas de Guido Reni o Poussin.

En el Sur se vivía un estilo de pintura diferente al de la escuela romana, tal vez un tanto ecléctica, fomentada por la llamada que la propia ciudad hacía a los artistas. Nápoles mantenía relaciones comerciales con Europa y con Asia, era una ciudad abierta al mundo y en consecuencia muy atractiva para el arte. Sin embargo y pese a todo lo dicho, curiosamente la llamada “Escuela napolitana” carecía casi de pintores napolitanos. La

³⁰ GIORGI, Rosa. Op. Cit. p. 150.

³¹ HELLWIG, Karin. Op. Cit. p. 392.

³² Idem.

mayoría de los maestros allí afincados vinieron de fuera. Así Artemisia Gentileschi, llegó de Roma y trabajó en Nápoles prácticamente hasta su muerte; José Ribera procedía de Xátiva (Valencia) y en 1616 se estableció en Nápoles donde dirigió un taller con mucha fama. Ambos estaban ampliamente vinculados con el estilo y el modo de trabajar de Caravaggio, quien pasó cierto tiempo en la ciudad huyendo de una acusación de asesinato en Roma.³³

La tradición medieval era la que regía y organizaba la vida artística en Nápoles. El gremio de pintores se transformó en Hermandad en 1665 y hasta 1755 no se fundó la Accademia del Disegno. Allí existían dos tendencias encontradas, por un lado los caravaggistas y por otro los clasicistas afines al equilibrio de Carracci o de Reni. Artemisia Gentileschi fue fiel seguidora del primero, tal y como se advierte en una de sus telas más importantes: *Judith decapitando a Holofernes* [Fig.6].

3.3 INFLUENCIA DE CARAVAGGIO

Michelangelo Merisi da Caravaggio nació en Milán en 1571, los datos capitales de su vida y de su arte han sido un compendio de suposiciones, errores y datos inconexos. En este sentido, podemos hablar de una actitud de falta de reconocimiento artístico que se extiende por todo el arte Barroco y que igualmente es extensible a la vida y obra de Artemisia Gentileschi.

*El vasto ámbito de la crítica caravagguesa está sembrado de censores y moralistas, listos para afilar contra él la hoja de la espada de la condena o instrumentalizar su vida disipada con fines ideológicos.*³⁴

Esta actitud, sitúa a los artistas barrocos en la estela de “artistas malditos”, salpicados por las condiciones de su vida y relegados a interpretaciones más afines a sus vidas desordenadas que a su quehacer artístico. A este respecto, John Ruskin comentaba que “Caravaggio, al igual que Rembrandt y Salvador Rosa, expresó en su arte ‘la vulgaridad y la impiedad’”.³⁵

Es una actitud que la obra de Mia Cinotti y Gian Alberto Dell’Acqua tratan de corregir en *Caravaggio: La Vita e L’opera* donde los autores establecen con claridad algunos datos imprescindibles de la vida del autor como la fecha y lugar de nacimiento, o los años

³³Idem. p. 393.

³⁴BONA, Marco. *La paradoja de Caravaggio*. Madrid: Editorial Encuentro. 2011. p.16.

³⁵RUSKIN, John. *Modern Painters, 1846-1860*. Londres: 1906, vol. III. p. 274.

anteriores a su llegada a Roma, datos que son necesarios a fin de establecer una datación rigurosa de las obras.³⁶

La obra de Caravaggio es conocida tras su llegada a Roma, pero de su etapa anterior tenemos escaso conocimiento. Con trece años es admitido en el taller del pintor Simone Peterzano con quien estuvo cuatro años a cambio de enseñanza y mantenimiento. Según Giovanni Baglione³⁷, sus primeras obras romanas se establecen en el taller de monseñor Pandolfo Pucci quien le exige a cambio de su hospitalidad copias de cuadros religiosos. Tras este comienzo, convive con un pintor llamado Lorenzo Siciliano del que se conservan escasos datos, y con Antiveduto de la Gramática, quien se dedicaba a crear imágenes para vender en las tiendas. En 1593 entró como ayudante (garzone) en el taller de Il Cavalier d'Arpino³⁸ especializándose en pintura de flores, frutas y guirnaldas.³⁹

Tras tener que ser internado en el hospital (Ospedale della Consolazione) por una herida producida por la coza de un caballo, la relación con d'Arpino se enfría, dando paso a lo que sería el cénit artístico de Caravaggio. En 1595 es acogido por el cardenal Francisco María Borbón del Monte, embajador del gran duque de Toscana. Es en esta casa donde el pintor se codea con las altas esferas vaticanas, consiguiendo en 1599 su primer encargo público, *La Cappella Contarelli* en San Luis de los Franceses, obra que el Caballero de Arpino no pudo finalizar. Para esta capilla pinta *La Vocación de san Mateo*, *El Martirio de San Mateo*, y *San Mateo y el ángel*.

Estas obras no dejaron indiferente a la crítica que polemizó con ellas por su carácter anti clásico y antiacadémico; *San Mateo y el ángel* fue rechazada exigiéndole una obra más afín al decoro y las convenciones del momento, pero esto no perturbó la vida artística del pintor, la fama le precedía y gracias a ella le solicitaron la decoración de la *Capella Cerasi* en Santa María del Popolo con los lienzos de *La conversión de san Pablo* y *La crucifixión de san Pedro*.

Tras esta época es cuando el carácter proclive a peleas y alborotos del pintor le generan la fama de “artista maldito”; una etapa de violencia que terminó en múltiples arrestos por agresión, injurias, lesiones, y sobre todo la acusación del homicidio de Ranuccio Tomassoni da Terni, suceso que provocó su huida a Colonna en Zagarolo y Paliano y

³⁶ CIANOTTI, Mia y DELL'ACQUA, Gian Alberto. *Caravaggio: La Vita e L'opera*. Bérgamo: Editorial Bolis, 2001.

³⁷ BAGLIONE, Giovanni. *Vida de Miguel Angel Merisi de Caravaggio*. Madrid: Casimiro Libros, 2012.

³⁸ Giuseppe Cesari d'Arpino.

³⁹ PRADO, Juan Manuel. *Entender la pintura*. “Caravaggio”, Barcelona: Ediciones Orbis, 1989.

después a Nápoles. A principios del siglo XVII, huyó a Génova, Malta y Sicilia. En 1609 volvió a Nápoles esperando la gracia papal apoyado por sus protectores romanos, Del Monte, los Colonna y el cardenal Scipione Borghese.

En julio de 1610 emprendió la vuelta a Roma. En Porto Ercole fue obligado a desembarcar para una comprobación y el barco se fue sin él, “vagó por la playa desierta hasta que ‘murió de fatiga y sin cuidados, y en un lugar cerca de allí fue sepultado’. Era el 18 de julio de 1610. Nunca se encontró su tumba”.⁴⁰

La vida y obra de Caravaggio no dejó indiferente a las generaciones futuras, pues allí por donde pasaba dejaba obras que sirvieron de precedente para artistas de la talla de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) o Diego de Velázquez (1599-1660).⁴¹

Podemos encontrar similitudes vitales entre Artemisia Gentileschi y Caravaggio si nos basamos en que ambos, por distintas razones, se encontraron catalogados como artistas fuera de los cánones morales establecidos en el momento, el gusto artístico de Orazio Gentileschi era favorable al caravaggismo, y su hija heredó este gusto por los juegos lumínicos, el claroscuro y el tenebrismo.

De la misma forma, para Caravaggio no había diferencia entre pintar una naturaleza muerta o un cuadro con personas, observando con la misma atención la figura humana y los objetos. Este punto de vista lo podemos contemplar igualmente en las obras de Artemisia, caso de *El Nacimiento de San Juan* [Fig. 8] donde observamos como la pintora se detiene en la observación de los detalles, a la par que como Caravaggio, desmitifica a los personajes bíblicos, humanizándolos y haciéndolos más cercanos al público.

Pero si buscamos afinidades entre las obras de ambos no podemos pasar por alto la violencia, las versiones de ambos pintores de *Judith y Holofernes* nos muestran muchos puntos en común que desgranar la obra tiñéndolas de dureza y violencia. Ambos pintores dotaron a sus obras de gran realismo aunque cada uno hizo su particular interpretación del episodio, de modo que en la obra de Artemisa notamos mayor complicidad entre Judith y Abra a la par que violencia y ensañamiento.

En las pinturas de Caravaggio observamos muchos detalles que nos acercan a la obra de Artemisia. En primer lugar el tratamiento lumínico, la revelación de una realidad a través del contraste entre la luz y las sombra, revelación que se realiza a través de violentos

⁴⁰PRADO, Juan Manuel. Op. Cit. p. 3.

⁴¹ GONZALEZ, Ana Mercedes. *Historia General de Arte*, Tomo 1. Costa Rica: Editorial Universitaria Nacional a Distancia. p. 264.

golpes de luz dotando a sus cuadros de gran intensidad dramática. Así, en la ya mentada tela de *Judith decapitando a Holofernes*, [Fig.7] comprobamos como la luz direcciona la mirada del observador focalizándola hacia los brazos y la cara de las mujeres y las manchas de sangre de la sábana.

También las escenas encuadradas de cerca, donde los protagonistas con sus figuras no dejan ver el entorno lo observamos en *Judith y su sirvienta*, [Fig. 13] siendo ésta otra peculiaridad de Caravaggio escenificada en las obras de Artemisia Gentileschi.

La pintora barroca siguió fiel a las premisas estilísticas de Caravaggio pero las impregnó de su sello personal.

3.4 UN ESTILO PROPIO

La definición de un estilo en un artista, es la prueba ineludible de su arte, su técnica, su pincelada, los colores que utiliza, las sombras..., todas esas actitudes que denominamos estilo y que diferencia a un artista de otro. En el caso de Artemisia, la poca información que se posee sobre su obra y su vida no nos permite establecer una valoración estilística determinada.

De hecho, esta carencia de un estilo propio ha motivado que muchas de sus obras hayan sido atribuidas a otros pintores o bien que otras que no son suyas aparezcan como tales en museos y galerías.

Normalmente todos los artistas tienen su estilo personal, pero en el caso de Artemisia parece que no es fácil su catalogación, pues la pintora mimetizaba su pintura según el gusto predominante del lugar en donde ejercía. Ella derramó su arte entre varias ciudades, siempre motivada por razones económicas, salvo el caso del primer viaje a Florencia. En cada uno de los sitios donde trabajó mezcló su forma y su técnica con el gusto local. Evidentemente el nivel adquisitivo lo proporcionaba la adecuación de su trabajo a los gustos de los clientes y al sitio y, por supuesto Nápoles, Florencia o Venecia tenían signos propios que los hacían diferentes.

Inicialmente atribuimos a Artemisia el legado de Caravaggio, ella aprendió en el taller de su padre y en un principio se ejerció reproduciendo los asuntos y temas que éste pintaba. Orazio Gentileschi, que sí conoció directamente la obra de Caravaggio, era afín a las nuevas técnicas que éste empleaba y su hija prosiguió con el mismo gusto.

En la obra anteriormente citada de *Judith decapitando a Holofernes* [Fig. 6-A] notamos las influencias que le impregnó su padre. La criada sujeta con fuerza la cabeza de Holofernes, observando cómo la luz llega a su cara acariciándola para dejar un lado en sombras; efecto de la iluminación caravagggesca.⁴²

La artista representa la escena de forma que ninguna de las personas es visible por completo dejando que la oscuridad ocupe todo el fondo de la imagen. Los colores básicos dominan el cuadro, destacando el ropaje amarillo de Judith que contrasta con el blanco manchado de sangre del colchón.

El dramatismo se consigue por medio de la iluminación focalizada en la parte superior del cuerpo de Holofernes en las manos y brazos de las mujeres y en la cabeza de ambas.

Ese gusto por el tenebrismo y los juegos lumínicos caravaggescos acompañó a la pintora por toda su andadura artística.

Tras el perfilamiento de las formas heredadas de su padre, en su etapa florentina se acercó al gusto de los Médicis, un gusto más refinado en las formas, y por medio del colorido y a través de una belleza refinada se muestra más afín a las tendencias florentinas. Sirva a modo de ejemplo su *Anunciación* [Fig. 7] que posee además importantes efectos de claroscuros.⁴³



Fig. 6. *Judith decapitando a Holofernes* A.- 1612-1613. Museo de Capodimonte. Napoles. B.- 1620. Galería de los Uffizi. Florencia.

⁴² Idem. p. 394.

⁴³ PACCIAROTTI, Giuseppe. *La Pintura barroca en Italia*. Madrid: Editorial. Istmo, 2000. p. 109.

A partir de 1620, de vuelta a Roma, se interesó por la pintura de paisaje y los fondos arquitectónicos, aportando mayor énfasis en la representación del ambiente y la profundidad del cuadro. Mientras que hacia 1628 opta por una iluminación diferente, más acorde con el gusto vienés en *Ester y Asuero* [Fig.16]. En esta ocasión vemos una luz más clara y tal vez más alejada de la estética caravaggista.

En sus primeros años napolitanos, Artemisia optó por un estilo alejado de sus telas romanas y florentinas, un estilo clasicista con temas religiosos y de una calidad no tan marcada. Como excepción *El nacimiento de San Juan Bautista* [Fig. 8], realizado para Pozzuoli, que podemos considerar como una mezcla entre el clasicismo y el naturalismo que solíamos ver en sus obras anteriores. De ella Roberto Longhi escribió: “Es el más cuidado estudio de interior, respecto a la luz y la definición ambiental, que produjera el siglo XVII italiano, por lo que conocemos; y es implícitamente una de las soluciones más actuales que el arte italiano de aquel tiempo diera de un sujeto religioso”.⁴⁴

El tratamiento de la luz en Artemisia es un factor fundamental, desde el tenebrismo caravaggista hasta una luz que baña las figuras definiéndolas e identificándolas con suavidad. Este es el caso de la figura 7, donde observamos cómo la iluminación se convierte en protagonista al generar contraluces en los rostros y marcando los perfiles. Una luz que según Longhi “hace posible una transición de los valores lumínicos, en la que los holandeses son, o mejor, serán maestros, veinte años más tarde”.⁴⁵



Fig. 7. Anunciación, 1630. Nápoles, Gallerie Nazionali di Capodimonte

⁴⁴LONGHI, Roberto. *Gentileschi padre e figlia*. Italia: Editorial Abscondita. 2011. p. 263.

⁴⁵ Idem.



Fig.8. *El nacimiento de san Juan Bautista*. 1633-1635. Museo del Prado. Madrid, España.

De esta manera podemos concluir que Artemisia Gentileschi era una pintora que aún permaneciendo fiel a su base caravaggista, supo mimetizar sus obras partiendo de los gustos del momento y de sus circunstancias personales, pero sin perder de vista, en ningún momento, su esencia pictórica y artística. Su estudiada técnica le permitió someterse a los gustos de sus clientes a la vez que le dejó aportar su propia interpretación y deseos.

4. ARTEMISIA GENTILESCHI. VIDA Y OBRA

4.1 BIOGRAFIA DE UNA ARTISTA

Retomando la frase “Anónimo es sinónimo de mujer”, la obra de Artemisia podría ser anónima si algunos aspectos de su vida no hubieran trascendido más allá de lo puramente pictórico, aspectos que ensombrecieron su obra artística pero que propiciaron el interés, a posteriori, entre determinados sectores de la sociedad.

Sea como fuere, la obra de Gentileschi es una obra menguada en el tiempo, los incendios, las pérdidas, el desprestigio que le proporcionó su vida amorosa, salpicado de informaciones erróneas y discordantes, nos obligan a hacer un gran esfuerzo para tratar de conocer de forma fehaciente pintura y los acontecimientos de su vida que llevaron a realizarla.

Su producción artística nos ha llegado muy deteriorada y el conocimiento sobre su obra es casi inexistente. Filippo Baldinucci (1624-1697), le escribió una biografía entre 1681 y 1728, siendo ésta la única fuente de la que dispusimos hasta hace tan solo unas décadas.

En el libro que Baldinucci dedica a los maestros del diseño bajo el epígrafe de *Aurelio Lomi e Comp*, engloba a Lomi⁴⁶, pintor pisano, a su hermano Oracio y a su hija Artemisia, a la que define como “Una joven de aspecto muy atractivo y excelente pintora por encima de cualquier otra mujer”⁴⁷. Igualmente resalta su talento para el retrato natural pues indica que “retrata maravillosamente del natural toda clase de frutas”.^{48 49}

En 1916, Roberto Longhi (1890-1970) trata de recuperar la vida y obra de Artemisia en *Gentileschi padre e figlia*, de la que escribe que es “La única mujer en Italia que haya nunca sabido lo que significa pintura y color, mezcla y matices similares” [...].⁵⁰ En la misma línea se muestra su esposa, la novelista Ana Banti⁵¹ (1895-1985) que escribirá en 1947 la biografía que prácticamente rescatará del olvido a la pintora.

⁴⁶ Aurelio Lomi (1556-1622) pintor pisano, hermano de Orazio Gentileschi quien tomó el apellido materno, la fama de Aurelio Lomi logró abrir puertas a Artemisia en su viaje a Florencia.

⁴⁷ Texto original: “una figliuola vaghissima d’aspetto e Valente pittrice quanto mai altra femina”.

⁴⁸ Texto original: “ritrarne al naturale meravigliosamente ogni sorte di frutti”.

⁴⁹ BALDINUCCI, Filippo. *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua*. Milano: Dalla Società tipografica de’ classici italiani. 1812. EN ALMELA, Margarita [et al.]. *Tejiendo el Mito*. “Artemisia Gentileschi Valoración de un mito”. Editorial UNED, 2010. p. 182.

⁵⁰ Texto original: “l’unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura, e colore, e impasto, e simili essenzialità” EN LONGHI, Roberto. Op. Cit. p. 264.

⁵¹ Pseudónimo de Lucía Lopesti.

No obstante, a pesar de la valoración realizada por Baldinucci, de la crítica realizada por Longhi y del interés que despertó su arte a mediados del siglo XX, el único hecho que le interesó realmente a la historia sobre la vida de Artemisia Gentileschi fue la violación de la que fue víctima cuando contaba 16 años.

Tal vez por este hecho, su vida y sus obras han sido cómplices de varios estudios de inspiración feminista, como el desarrollado por Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi. La imagen de la heroína en el arte barroco italiano* (1989) o la realizada por Ana Banti ya mencionada.

A la par de estas circunstancias y tal vez por el hecho de ser mujer, su obra pictórica ha sido abandonada y perdida entre otras, en la colección del duque de Alcalá en Sevilla donde se llegaron a catalogar cinco obras, pese a que hoy en día solo una se encuentra inventariada. También en Inglaterra, el rey Carlos I poseía siete pinturas de Artemisia de las que actualmente solo queda una en poder de la corona inglesa.

De esta forma al número de obras perdidas y descuidadas se une el desconocimiento global de su pintura, pues le han sido atribuidas obras que no le pertenecen a la vez que las ejecutadas por ella han sido designadas a otros pintores.

Pese a todo, hoy en día se realiza un gran esfuerzo por recuperar todas sus obras y su figura como pintora está siendo estudiada, con el fin de establecer su propia línea estilística. Por la poca documentación veraz que existe sobre su vida, es difícil establecer un marco biográfico exacto sobre ella, de modo que las actas del juicio contra Agostino Tassi y algunas cartas enviadas desde Nápoles, son prácticamente las únicas fuentes primarias sobre su andadura vital.

Por desgracia, estas dos fuentes mencionadas nos ofrecen la imagen distorsionada de una mujer que se volcó en el arte para paliar la vida infeliz que le tocó vivir; una vida en donde las obligaciones familiares y los problemas económicos le proporcionaron un fondo de insatisfacción continua a lo largo de toda su vida.

Su vida la podemos dividir en varios capítulos, coincidentes con los traslados de ciudades que tuvo que acometer, en primer lugar su estancia en Roma, posteriormente en Florencia, su ir y venir entre Roma y Venecia, su viaje a Nápoles e Inglaterra y su vuelta a Nápoles donde finalmente murió.

4.2 APRENDIENDO EN ROMA

Artemisia nació el 8 de julio de 1593 en Roma, hija del pintor Orazio Gentileschi, perdiendo a su madre cuando contaba doce años por lo que quedó al cuidado paterno. Éste la guió en el arte de la pintura, enseñándole la técnica barroca del claroscuro y del tenebrismo, afín a la época del caravaggismo, técnica que impregnó de forma muy particular toda su producción.

Orazio Gentileschi, formaba parte de un grupo de pintores afincados en Roma de gran reputación, y sus obras eran preferidas por los papas de la época. Su estilo combina una tradición idealista, proveniente de Florencia y Bolonia con el ímpetu del naturalismo romano, aportando una excelente mezcla entre la delicadeza y una cuidada técnica pictórica. Con la llegada de Caravaggio (1571-1610) a Roma en la primera década del siglo XVII, se produjo una alteración en su forma general de pintar, que también alcanzó a la producción posterior de Artemisia.

En 1612 en una carta que Orazio dirige a la gran duquesa Christine de Lorraine afirma que:

*[...] habiéndola instruido en la profesión de pintor, en tres años ha trabajado tanto que puedo atreverme a decir que hoy nadie la iguala, a la vista de las obras que ella ha realizado de por sí, y que quizá ni siguiera los principales maestros de esta profesión saben tanto como ella [...]*⁵²

Su primera pintura según la obra de Garrard⁵³ pudo ser *La Virgen con el niño* [Fig. 9] datada de 1609 que se encuentra hoy en día en la Galería Spada, aunque otras fuentes señalan a *Susana y los Viejos* [Fig.10], firmada cuando contaba diecisiete años.

En la primera década del siglo XVII, Roma era un hervidero de artistas de la talla de Guido Reni, los hermanos Carracci, Dominichino o los nórdicos Adam Elsheimer, o Coebergher, pintores que se incluían en el círculo de amistades de los Gentileschi, aun así la etapa de aprendizaje de Artemisia se realizó exclusivamente en el taller de su padre ya que según Pérez Carreño “cuando contaba dieciocho años apenas sabía leer o escribir”.⁵⁴

⁵² JAMIS, Rauda. *Artemisia Gentileschi*. Barcelona: Circe Ediciones, 1998. p. 245.

⁵³ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: The image of the female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

⁵⁴ PEREZ CARREÑO, Francisca. *Artemisia Gentileschi*. Volumen 13. El Arte y sus creadores. Madrid: Historia 16.1993. p. 32.

Este aprendizaje entre andamios le permitió observar de primera mano la obra de los grandes maestros del fresco de la época, aprendiendo técnicas que luego dominaría con el pincel.

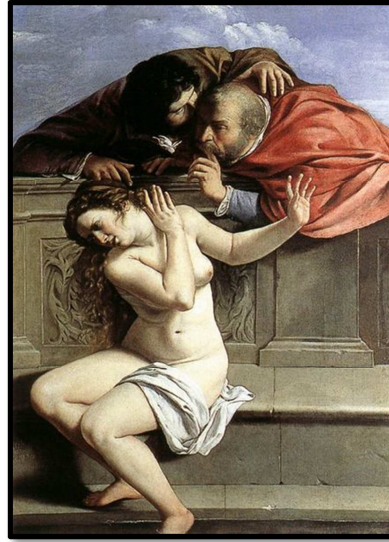


Fig. 9 – *La Virgen con el niño*. 1609. Galeria Spada Fig. 10 - *Susana y los Viejos*. 1610. Colección Schönborn. Pommersfelden.

En *La Virgen con el niño* de la figura 9, vemos la naturalidad con que Artemisia retrata la complicidad existente entre la madre y el hijo. La pintura fue realizada cuando ella contaba solo con dieciséis años, y en ella podemos observar los planteamientos pictóricos de Caravaggio a la vez que imponía su sello particular a la hora de involucrar a los personajes femeninos en sus obras. También observamos rasgos que repetirá a lo largo de su carrera como son esas mujeres rotundas que ocupan gran parte del lienzo y un gran dinamismo proporcionado por el uso focalizado de la luz, dando un equilibrio entre volumen y profundidad. La luz se refleja en la carne y en el vestido, dejando zonas en penumbras, hecho que aproxima los personajes hacia el espectador.

Evidentemente, siguiendo la misma apuesta caravaggista de su padre, Artemisia vivió sumergida en el círculo romano pictórico de la época representado por Giovanni Baglione, Caravaggio, Orazio Gentileschi y Onorio Longhi. Un círculo conocido no solo por su buen hacer artístico sino por los juicios en los que se encontraban involucrados.

Este ambiente de aprendizaje le permitió a la pintora crecer contemplando la pintura de Caravaggio en San Luis de los Franceses y en Santa María del Popolo, que aportaron a su trabajo una influencia esencial, aunque la figura de su progenitor será siempre su referente

pues “Artemisia había aprendido de su padre como combinar la luz de los rayos del sol con el resplandor de las llamas”.⁵⁵

El fin de sus años de aprendiz se podría resumir en su lienzo de *Susana y los Viejos*; tal fue su calidad, que hoy en día se discute si la obra es realmente suya o fue realizada por su padre, a pesar de que ésta se encuentra firmada por ella pero se pone en duda que pudo ser un acto de propaganda de su padre hacia las dotes pictóricas de su hija.

El tratamiento naturalista del desnudo, inusual para la época, le proporcionó la diferenciación con otros artistas del momento. Aquí nos ofrece una visión distinta, donde el espectador es cómplice del voyerismo y a la vez le provoca un sentimiento de incomodidad ante la facción de la joven Susana que mira hacia otro lado angustiada.

Según Pérez Carreño “El tema de *Susana y los Viejos* ha sido pretexto en el arte renacentista y barroco para un voyeurismo legitimado, ella no tiene voz, tiene cuerpo, y ellos no conspiran, observan. El espectador es invitado también”.⁵⁶

Esta pintura se ha interpretado como la repulsa que la artista sentía hacia el entorno de las amistades de su padre, propensos al mal beber y a peleas. Incluso -en algunos casos- se comenta que quizá hacia su propio padre, pero sea como fuere y leyéndose en sentido autobiográfico, se ha creído ver como un presagio de acontecimientos futuros.

En este sentido, Artemisia era la única mujer entre cuatro hijos, los tres hijos varones participaban en las obras de su padre como modelos y ayudantes, pero realmente era ella la única que Orazio Gentileschi veía como su posible sucesora. Él la animaba a pintar retratos pues estaba convencido y consideraba que tenía dotes para ello.⁵⁷

Su *Susana y los Viejos* podría haber sido la puerta de acceso a las academias de Bellas Artes, pero el hecho de ser mujer la alejaba inexorablemente de ellas.

Por este motivo, ante la insistencia de ella junto al interés de su padre por que aprendiera, Gentileschi contrata a un pintor colaborador suyo para que le de clases y le enseñe a pintar al aire libre: Agostino Tassi⁵⁸, que trabajaba con él en la decoración de las bóvedas del Casino della Rose dentro del palacio Pallavicini Rospigliosi en Roma.

⁵⁵ Texto original: “Artemisia aveva a presso dal padre la pratica di combinare i raggi del sole con il bagliore delle fiamme” EN LAPIERRE, Alexandra. Op. Cit. p. 240.

⁵⁶ PEREZ CARREÑO. Op. Cit. p. 45.

⁵⁷ LAPIERRE, Alexandra. Op. Cit. p. 166.

⁵⁸ Agostino Tassi (1566-1644), pintor italiano, trabajó como paisajista en Roma, experto en *trompe-l'oeil* decoró diversos palacios romanos.

Agostino Tassi –desgraciadamente- protagonizó el episodio más trágico en la vida de la pintora, al violarla en 1612, pese a haberle prometido inicialmente matrimonio. Posteriormente se retractó de su promesa pues ya estaba casado por lo que fue acusado por Orazio Gentileschi ante el tribunal papal. Tras el proceso, se pudo comprobar que éste había cometido incesto con su cuñada además de haber planeado el asesinato de su esposa. El juicio realizado a Artemisia fue de una exacerbada crudeza, llegando incluso a ser torturada y cruelmente humillada con el fin de demostrar la veracidad de sus palabras.

Permaneció largo rato sobre mí, manteniendo su miembro en mi natura, y, una vez satisfecho, se retiró. Al verme liberada, me precipité hacia el cajón de la mesa, agarré un cuchillo y me dirigí hacia Agostino diciendo: “Voy a matarte con esto porque me has deshonrado.” El me replicó entonces, abriendo su navaja: “Aquí me tienes, preparado.”⁵⁹

Tras el juicio, Tassi fue expulsado de los Estados Pontificios después de permanecer un año en prisión. Este incidente que marcó la vida de la pintora, por lo que su padre arregló su matrimonio con el pintor florentino, Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi a fin de devolverle la poca dignidad y honra que le quedaba a la joven. “La boda se celebró en la intimidad, el 29 de noviembre de 1612, en la Iglesia de Santo Spirito, un mes después de que finalizara el juicio en el que Agostino fue condenado a un año de prisión en Corte Savella”.⁶⁰ El matrimonio se instaló en Florencia en 1614, comenzando a partir de estos momentos una nueva etapa.

4.3. UNA NUEVA VIDA EN FLORENCIA.

A partir de este momento, la artista comenzó una nueva vida alejada de Roma, del círculo caravaggista y de su padre, quien volvió a recuperar la amistad de Tassi tras su condena.

En 1614 da a luz a su primera hija Prudenza, separándose al poco tiempo de su marido para convertirse en una mujer independiente y dueña de su propio destino.

Al llegar a Florencia, Artemisia adopta el apellido Lomi, apellido que había abandonado su padre para aceptar el de Gentileschi. Su tío Aurelio Lomi, era una persona muy conocida en esa ciudad, lo que le aportó importantes beneficios para su incursión en el mundo de las artes.

⁵⁹ JAMIS, Rauda. Op. Cit. “Del interrogatorio de Artemisia Gentileschi”. p. 187.

⁶⁰ Idem. p. 239.

En 1616 es admitida en la Academia del Disegno florentina, siendo la primera mujer en entrar desde su fundación por Giorgio Vasari en 1563. En este exclusivo círculo es tratada como una verdadera artista y allí llevará a cabo alguna de sus más importantes obras. El hecho de pertenecer a la Academia le proporcionaba no solo la gloria y el reconocimiento sino también la libertad de crear y de poder firmar contratos. No podemos olvidar, que aún, ser una mujer pintora no dejaba de ser algo extraño y diferente.

Esta es también la época en que conoce a Galileo con quien le unirá una buena amistad.⁶¹ La correspondencia de Galileo revela que no solo animó a Artemisia, sino que ayudó a otras muchas mujeres artistas en una época en la que disfrutó de poco apoyo institucional.⁶² Entre sus protectoras se encontraba Cristina de Lorena, esposa del Gran Duque Fernando I de Medicis. El porqué de este interés pudiera deberse, en primer lugar porque era una rareza, una mujer que pintara no se veía todos los días, y en segundo lugar porque su nuera María Madalenna de Austria había mecenado a Arcangela Paladini, pintora de mucho menor rango que Artemisia.⁶³ De hecho es conocido que la obra *Judith decapitando a Holofernes* no fue de su agrado.

Aún así, su proximidad a la corte de los Médicis le permite perfeccionar su técnica optando por un estilo más colorista y sofisticado, a la vez que le aporta unas referencias intelectuales que engrandecieron aún si cabe más su obra.

[...] Puedo garantizar a Su Alteza Serenísima que, en dos meses, a los sumo, realizaré el trabajo por el que he recibido, como adelanto y por orden suya, la suma de cincuenta escudos. Rogando a Dios por la felicidad y la salud de Su Alteza Serenísima, me inclino humildemente ante Vos y me encomiendo de todo corazón a su mansedumbre. Florencia, 10 de febrero de 1619. Su humildísima y devotísima servidora, Artemisia Lomi.⁶⁴

Otro de sus mecenas fue Miguel Ángel Buonarrotti el Joven, sobrino del gran escultor florentino, su padrino de bautismo e introductor en la corte medicea. Para él pintó la *Alegoría de la Inclinación* [Fig.11], por la que cobró el doble que otros artistas consagrados de Florencia, tal y como observamos en el extracto del Libro de Cuentas de Buonarrotti: “Artemisia, hija de Orazio Lomi o Gentileschi, recibirá como pago por el cuadro arriba mencionado 34 florines, cuya liquidación integra anoto hoy, día 20 de agosto

⁶¹ GARRARD, Mary D. Op. Cit. pp. 37-38.

⁶² REEVES, Eileen. *Painting the Heavens: Art and science in the Age of Galileo*. p. 288. EN *New Documents for Artemisia Gentileschi 's life in Florence*. Burlington magazine CXXXV (nov. 1993). p. 760-761.

⁶³ ALMELA, Margarita [et al.]. Op. Cit. Pág. 188.

⁶⁴ “Carta de Artemisia Gentileschi al gran duque Cosme II de Médicis”. EN JAMIS, Rauda. Op. Cit. p. 289.

de 1616. Según mi libro de deudores y acreedores”.⁶⁵ La pintura era para el techo de la primera sala de la galería dedicada a la figura del gran Miguel Ángel, y la *Inclinación* alude a una de sus virtudes: su disposición natural para el arte.⁶⁶



Fig. 11. Alegoría de la Inclinación. 1616. Casa Buonarroti. Florencia.

Durante su estancia en Florencia, lo *caravaggesco* dio paso a un refinado gusto florentino. Todo ello pudo deberse al favorable ambiente del que disponía, apadrinada por Miguel Ángel Buonarroti el Joven, el mecenazgo de los Medici: los grandes duques, Cosme II y María Magdalena de Austria y sobre todo el prestigio que le proporcionó el poder ser miembro de la prestigiosa Academia del Disegno.

De esta época data *La Magdalena penitente* [Fig. 12] realizada entre 1617 y 1620, considerada el culmen de su etapa florentina. En ella apreciamos una de sus características más destacadas, pues la figura femenina es el centro y el todo de la obra; el colorido de su vestido, amarillo ocre, se repite en su pelo, y el tratamiento de la luz no nos muestra el dolor de la Magdalena sino su belleza; una belleza refinada propia de la corte de los Médicis.⁶⁷

⁶⁵ Extracto del libro de cuentas de Michelangelo Buonarroti EN JAMIS, Rauda Op. Cit. p. 265.

⁶⁶ PEREZ CARREÑO, Op.Cit. p. 130.

⁶⁷ La esposa de Cosme II se llamaba Magdalena, por lo que podría ser un encargo para ella.



Fig. 12. *Maddalena Penitente*. 1617-1620. Marc A. Seidner Collection, Los Ángeles.

El lienzo posee muchos de los rasgos identificativos de su obra. En primer lugar el color dorado del manto, además de la sombra sobre el cuello y la espalda y el haz de luz iluminando su pecho. La centralidad de la figura constituye el todo del cuadro convirtiendo a Magdalena en la gran protagonista. A la sombra, casi en penumbras, apreciamos la presencia de una Vanitas, la calavera y el espejo.

Para Pérez Carreño, “parece que Gentileschi no ha escogido como tema el dolor o las Vanitas, sino la belleza a la que Magdalena renuncia, la de su propio cuerpo y la de sus adornos, y ha encontrado en ellos un motivo tanto para agradar a sus comitente como para el placer de la pintura”.⁶⁸

Tras esta concesión al gusto florentino, en *Judith y su sirvienta* [Fig. 13] retorna a la esencia caravaggista, Judith y Abra, que porta la cabeza ya cortada dentro del cesto, muestran el temor a ser apresadas por los soldados de Holofernes. En esta ocasión la luz utilizada perfila las figuras que inundan el cuadro.

⁶⁸ PEREZ CARREÑO, Op. Cit. p.132.



Fig. 13. *Judith y su sirvienta*. 1618-1619. Palacio Pitti. Florencia.

4.4 ROMA Y VENEZIA

En 1621, Artemisia regresa a Roma donde se establece de manera independiente, pintando y criando a sus dos hijas, Prudenzia y otra hija natural que había tenido alrededor de 1627.

Ese mismo año su padre abandona Roma y se traslada a Génova. No hay suficientes pruebas para pensar que se estableciera en Venecia con su padre aunque posiblemente viajara en alguna ocasión a visitarle.

Estos viajes a Venecia la pusieron en contacto con la pintura de paisajes y arquitecturas que observamos en sus telas en torno a 1620. A partir de esta fecha su obra tiende más a la representación del ambiente y a la profundidad, aunque no será hasta su etapa napolitana cuando el espacio interior y la atmósfera de realidad se conviertan en los grandes protagonistas.

En Roma pudo formar parte de la Accademia dei Desiosi. Su ingreso fue celebrado con un retrato grabado con la siguiente dedicatoria “*picturae miraculum invidendum facilius quam imitandum*” (En el milagro de la pintura es más fácil criticar que imitar) [Fig. 14].



Fig. 14. Artemisia Gentileschi. Jérôme David. 1625-1630. Trustees of the British Museum

Sin embargo y a pesar de los honores, la ciudad romana no fue muy rentable para la artista, pues el estilo de Caravaggio era aún muy influyente pese a que el maestro llevara muerto más de diez años. Por otro lado los caravaggistas coexistían con otros estilos afines a las tendencias más classicistas, por obra de los discípulos de Carracci o de Pietro da Cortona. Es cierto que Artemisia gozaba de una gran reputación artística y contaba con importantes relaciones, pero a pesar de apreciarse sus retratos, le estaban vedados los grandes encargos de frescos o los grandes retablos.

Aunque existe muy poca documentación sobre sus trabajos por estas fechas, se puede establecer que *Judith y su doncella* [Fig. 15] pertenecería al estilo caravaggista ejecutado durante su segunda estancia en Roma.

En la obra *Ester y Asuero* [Fig.16] vemos una iluminación diferente más propio del estilo veneciano y más alejada del tenebrismo, por lo que se cree que pudo ser iniciada en Venecia sobre 1628 y finalizada en Nápoles, siguiente destino de la pintora.



Fig.15. *Judith y su doncella*. 1625-1627. Detroit Institute of Arts. Estados Unidos.



Fig.16 *Ester y Asuero*. 1628-1635. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Estados Unidos.

4.5 NAPOLES

Artemisia llegaría a Nápoles en 1630, permaneciendo allí hasta 1653.

Nápoles era en estos momentos una ciudad llena de amantes del arte y de artistas, era la segunda ciudad más poblada de Europa detrás de París y eso aparejaba nuevas y grandes oportunidades para los artistas.

La situación política con la que Artemisia se encontró a su llegada era algo turbulenta, pues había un gran desorden social, a lo que se sumaban los ataques de piratas berberiscos, epidemias, etc. Todo ello desencadenó una guerra civil bajo el reinado de Felipe IV, que tenía más aspiraciones sociales que políticas, mientras que el clero y la nobleza buscaron apoyo en la Corona española.

Este apoyo propició el comercio con España y con el resto de Europa además de un importante aumento de la vida cultural. De entre los clientes con los que contó nuestra pintora en la ciudad se encontraban los dos virreyes, el Duque de Alcalá y el conde de Monterrey. Su vida transcurría en soledad, dedicada a su trabajo: “La vida retirada de mujer era una imposibilidad para ella, es por esto que ella vivía agresivamente, independiente, obligada a tomar posturas de auto promoción, agachando la cabeza ante los chismes y trabajando, trabajando con tanta seriedad como pocas mujeres se permitieron sentir”.⁶⁹

De esta primera etapa napolitana podemos destacar su *El nacimiento de san Juan* [Fig. 8] realizada para Pozzuoli.

En 1638 viaja a Londres, aunque regresará a Nápoles. Por un intervalo de diez años no se tendrán noticias de su vida, aunque se supone que sufrió dificultades económicas que permitieron borrar parte de su obra y su prestigio. Por esas fechas su padre Orazio Gentileschi se encontraba en Inglaterra trabajando para Carlos I de Inglaterra, tal vez la fama de su hija hizo que fuera llamado por éste para trabajar en su corte. Curiosamente entre los cuadros que forman parte de la colección del monarca figura una de las obras más señeras de nuestra pintora, su *Alegoría de la Pintura* [Fig. 19] que ha permanecido hasta nuestros días entre las posesiones reales inglesas. Tras fallecer el padre en 1639, Artemisia permanecerá por un corto periodo de tiempo en la ciudad del Támesis, finalizando los pedidos que habían quedado inconclusos por el óbito de aquél.

No sabemos con certeza cuanto tiempo permaneció en Londres lo que sí está documentado es que en 1642 ya estaba de nuevo en Nápoles donde permaneció hasta el fin de sus días.

⁶⁹Texto original: “ the retired life of women was an impossibility for her and so she lived aggressive, independent and exposed forcing herself into the postures of self-promotion, facing down gossip and working, working with a seriousness that few other women ever permitted themselves to feel” EN GAYFORD, Martin y WRIGHT, Karen. *The Grove Book of Art Writing*. Globe Press, 2000. p. 155.

En esta segunda etapa encontramos obras como *Lot y sus hijas* o *Susana y los viejos* [Fig.17] realizada pocos años antes de su muerte.



Fig. 17. *Susana y los viejos* (Brno). 1649. Galería Morava de Brno. República Checa.

Artemisia Gentileschi vivió en Nápoles más de veinte años aunque desgraciadamente no se tiene conocimiento escrito ni de su vida ni de sus obras en estos años, no tanta, al menos, como la bibliografía existente de su estancia inicial en Roma. Según Pérez Carreño la ciudad “se convirtió casi en su encierro napolitano”⁷⁰, pues los problemas económicos la atosigaron hasta casi el final de su vida, y a pesar de solicitar trabajo a todos sus mecenas anteriores, terminó declarándose incluso *en bancarrota*.⁷¹

Desgraciadamente, la mala fortuna no solo se cebó con la vida de Artemisia sino también con su obra. Según Mary Garrard en 1982 sólo quedaban catalogadas y localizadas únicamente 31 obras⁷², y aún hoy se debate sobre la autoría de alguna de ellas.

⁷⁰PEREZ CARREÑO, Francisca. Op. Cit. p. 106.

⁷¹PEREZ CARREÑO, Francisca. Op. Cit. p. 107.

⁷²GARRARD, Mary. Op. Cit. p. 42.

5. LA IMAGEN DE LA ARTISTA. EL AUTORRETRATO

En toda la historia de la pintura, el retrato significó una apropiada fuente de ingresos, todo pintor que se precie era valorado por la cantidad y calidad de sus retratos, realizados mayormente a sus mecenas y clientes de importancia.

En el caso de Artemisia, esto no iba a ser una excepción, pues ella realizó retratos para sus mecenas y para cualquier cliente que lo solicitara, pero debido al desconocimiento y al mal cuidado que ha prodigado la historia a su producción artística, casi no tenemos obras de este género.

A nuestros días solo nos han llegado tres retratos, dos autorretratos y un *Retrato de un Gonfaloniere*, pintado en 1622 [Fig. 18] el único retrato masculino conocido de la pintora.



Fig. 18. *Retrato de un Gonfaloniere*.1622.Palacio de Accursio. Bolonia, Italia.

Siguiendo la retratística de la época, nos encontramos ante un personaje vestido de gala, con armadura identificado supuestamente con Pietro Gentile, caballero al que le habría realizado varios cuadros.⁷³

Sin embargo, si queremos adentrarnos en propia Imagen de la Artista, debemos centrarnos en sus autorretratos. Un autorretrato es sin duda la imagen que de sí mismo tiene el artista o la imagen que él quiere que se tenga de sí mismo en el exterior.

Sea como fuere su *Autorretrato como Alegoría de la pintura* [Fig. 19] se considera como una auténtica declaración de principios.

⁷³ PEREZ CARREÑO, Francisca. Op. Cit. p. 88.



Fig. 19. Autorretrato como Alegoría de la pintura, 1630. Londres, Kensington Palace

Pérez Carreño nos ofrece una descripción exacta de las virtudes de esta obra: “Es una representación de la artista y al mismo tiempo, un discurso sobre la teoría de la pintura, una declaración de principio y una afirmación del propio carácter y valor como pintora de su autora”.⁷⁴ ¿Qué pretendía mostrarnos Artemisia en este cuadro?, su pelo rizado descuidado, la focalización de la luz que nos lleva a su rostro y a su pecho, pero solo unos segundos, porque nos invitan, casi nos obligan a mirar hacia su mano, una mano que sujeta un pincel y que realiza un acto, pintar, es “un discurso sobre la teoría de la pintura” porque nos somete a través del color y la luz a una reacción estudiada, la que la pintora exige.

Una imagen cargada de símbolos, que nos sumergen en el mismo propósito de demostrar quién es la artista; una cadena dorada simbolizando la tradición artística, la mimesis con la naturaleza, el naturalismo prende en forma de máscara de la cadena, una tela tornasolada de verde a violeta solo realizable por aquellos artistas poseedores de una técnica impecable.

La iconografía revelada en este cuadro es seguidora ineludible del libro sobre iconografía de Cesare Ripa, que con gran seguridad conocía la pintora. En este libro se define la pintura como “una mujer hermosa, con el pelo negro completo, despeinado, y retorcido de diversas maneras, con las cejas arqueadas que muestran el pensamiento imaginativo, la boca cubierta con un paño atado detrás de las orejas, con una cadena de oro que llevaba al cuello de la que cuelga una máscara, y ha escrito delante ‘imitación’”.⁷⁵ En

⁷⁴ Idem. p. 90.

⁷⁵ RIPA, Cesare. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. The 1758-60 Hertel Edition or Ripa's 'Iconologia' with 200 Engraved Illustrations. Nueva York: Courier Dover Publications. 1971.

este caso Artemisia utiliza los elementos básicos de esta descripción, eliminando la inscripción y la boca amordazada con el paño. “Una afirmación del propio carácter y valor como pintora”, ella no nos hace caso, ella solo mira su interés, y éste está en el cuadro que tiene delante, su valor, ella es pintora, la pintura es lo único que le interesa.

¡Cuánto se dice de la Alegoría de la pintura que realizó Artemisia Gentileschi!, y que poco de la posición escorzada abrazando el oficio de pintar por encima de la tentación de la mirada del autorretrato. Lo que sucede en estos cuatro bordes – parece decir - , es una experiencia vital⁷⁶

Exactamente, una experiencia vital, es lo que ella hace, es lo que ella es, una Artista, una pintora.



Fig. 20 *Autorretrato como mártir*, 1615. Colección Privada - *Autorretrato como Alegoría de la Pintura*, Londres, 1630, Kensington Palace, Colección S.M. la Reina.

⁷⁶ MARTINEZ ARTERO, Rosa. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona: Editorial Montesinos, 2004. p. 185.

6. REVALORIZACION DE SU OBRA EN SIGLO XXI

Más de ciento cincuenta mil personas visitaron la exposición de Artemisia Gentileschi realizada en el Palacio Real de Milán en el año 2012, la primera exposición en la que se analizaba con casi cincuenta obras y documentos inéditos, su producción artística. En esta muestra se incluían la realizada en 1991 en el Museo Buonarrotti de Florencia y la de los años 2001-2002 dedicada a los años en Roma de Horacio Gentileschi y su hija, que había sido montada en Estados Unidos en el museo Metropolitano de Nueva York y en el Museo de Arte de San Luis.

Hasta este momento, la obra de la pintora había sido analizada, no por su valor artístico, sino por su peculiar biografía, ejemplo de mujer fuerte, símbolo de valentía y libertad femenina.

6.1 LA VISION FEMINISTA. LAS MUJERES HEROICAS

Dentro de los temas que Artemisia trata en profundidad se encuentra la representación de mujeres heroicas, Judith, Yael, Ester, etc. son reinterpretadas por la pintora desviándose de las pautas tradicionales.

Esta desviación es lo que podríamos denominar una lectura en clave feminista que la novela de Banti profundizó. El libro fue publicado en 1947, y es copia de otra manuscrita en 1944, destruida durante la guerra. Anna Banti consiguió la revalorización de Artemisia y su obra.

La escritora analiza el cuadro de *Judith decapitando a Holofernes* [Fig. 6] dándole una visión vengativa hacia los hombres, lo que ha propiciado esa lectura feminista de la obra de Artemisia, considerándola como una abanderada de la causa. Banti alega que esa venganza se ha llevado a cabo con la muerte de un prepotente: “Se reía ante un pensamiento que a veces había sentido como un remordimiento, toda la sangre remansada en la tela de Pitti. Lo he pintado yo, es como si hubiera pintado a un prepotente”.^{77 78}

En estas interpretaciones de las mujeres heroicas asociadas a un pensamiento feminista se postula la imagen de una mujer fuerte, astuta e inteligente, capaz de llevar a cabo cometidos heroicos.

⁷⁷ Texto original: “Rideva a un pensiero che era stato a volte un rimorso , tutto quel sangue di Oloferne che stagnava sulla tela di Pitti. Io l’ho dipinto, é come se avessi ucciso un prepotente”.

⁷⁸ BANTI, Anna. *Artemisia*. 1974. EN ALMELA, Margarita [et al.] Op. Cit. p. 181.

*El destino de su pueblo descansa sobre sus hombros. Ella no saborea el acto, sólo consigue la ejecución. Y sus pensamientos también. La confusión y el terror. La palabra fuera de control. Sí, yo sabía de eso. Que podía hacer esa parte. Pero podía hacer yo a Judith?*⁷⁹.

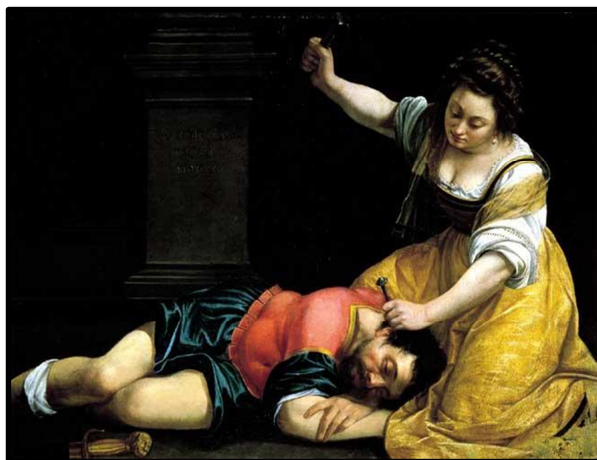


Fig. 21. Yael y Sísara, 1610. Szépiürészeti Múzeum. Budapest.

En la figura 21 vemos la historia de *Yael y Sísara*, realizado durante su estancia en Florencia. Se trata de una temática recurrente donde la mujer, fuerte y heroica, resuelve el problema asesinando al enemigo para salvar a su pueblo, en este caso Israel.

Evidentemente su vida personal y el juicio de Tassi, favorecieron esta imagen de mujer deseosa de “cortar cabezas” como Judith, la fuerza de una mujer que pretende tras esta visión feminista impregnar en el lienzo toda esa sed de venganza. Para Germaine Greer, “Artemisia fue la gran pintora de la guerra entre sexos”.⁸⁰ Gustaba pintar mujeres heroicas desde su temprana juventud, de hecho su primera *Judith decapitando a Holofernes* [Fig. 6] fue realizada entre 1612-1613 y la segunda hacia 1620. La primera con solo diecinueve años y la segunda con veintisiete. A modo de inspiración, pudo valerse de las versiones anteriores del mismo tema de la mano tanto de Caravaggio (1598-99), como de Elsheimer, que pudo haber conocido en sus años de aprendizaje en Roma.

Artemisia expresa en la imagen de Judith la fuerza de una mujer que es capaz de someter a un hombre. Judith con las mangas remangadas se sube casi a la cama para poder

⁷⁹ VREELAND, Susan. *The passion of Artemisia: A Novel*. New York: Editorial Penguin, 2004. Texto original: “The fate of her people resting on her shoulders. Not relishing the act, just getting it done. And his thoughts too. Confusion and terror. The word out of control. Yes, I knew about that. I could do that part. But could I do Judith?”.

⁸⁰ GREER, Germaine. *The obstacle race: The fortunes of women painters and their work*. Ediciones Farrar , Straus & Giroux. 1979. p. 72.

asesinar a su víctima. Abra, la criada, la ayuda también con las mangas remangadas, pues se necesita la fuerza de dos mujeres para someter a un hombre ebrio.

Entre la primera y la segunda imagen vemos similitudes. Ambas cruzan las diagonales entre los brazos de Judith, Holofernes y Abra; los brazos relacionan a los tres personajes dándole más realismo a la escena. “Es una escena de gran violencia, impropia del momento, no debemos olvidar que F. di Lorenzo Filarete pidió que la Judith de Donatello se eliminara de la plaza de la Señoría de Florencia porque La Judith es una mujer diabólica... y no está bien que una mujer mate a un hombre”.⁸¹ Es, por este sentido, más allá de una visión degradada de su biografía por la que los varones de la época rechazaban este tipo de iconografía, una mujer debía ser virtud de belleza, pintar bodegones no asesinatos de hombres a manos de mujeres.

La temática de las mujeres heroínas tan tratada por Gentileschi, no solo era incómoda a los hombres sino también a las mujeres. La propia condesa María Luisa ordenó trasladar la pintura de los Uffizi a un lugar fuera de su vista porque le producía malestar su contemplación.

Esta visión feminista de la obra de Artemisia, ha sido ampliamente recogida por obras que sin ninguna vinculación sexista dan por sentado esta afirmación, en la obra Frederick Hartt, *Arte* (1989), nos encontramos con la siguiente reseña: “No es sorprendente que muchos de sus temas, casi invariablemente feministas, reflejen el trauma de su desastre juvenil mostrándonos mujeres agraviadas por hombres. Algunas veces las mujeres se toman heroicas venganzas, como en los cinco tratamientos distintos que hizo Artemisia del tema de Judit y el lujurioso general pagano Holofernes”.⁸²

Evidentemente, al hablar de Gentileschi hablamos del Barroco y no podemos olvidar que el Barroco es Teatro. En la tela del año 1620 comprobamos un triángulo compositivo, en el que cada figura es esencial y cada una de ellas trata de atraer la mirada del espectador. Observamos el efectismo dramático, las facciones de los personajes..., todos interpretan su papel, el papel de la mujer heroica, de la furia y la violencia.

En la primera imagen, notamos mayor sencillez y menor dramatismo, la mirada del espectador se esparce por el lienzo, la blancura de la sabana del primer cuadro contrasta con el abigarramiento de color del segundo.

⁸¹ PEREZ CARREÑO, Francisca. Op. Cit. p. 66.

⁸² HARTT, Frederick. *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Akal, 1989. p. 78.

El dramatismo se sustenta en el arte del barroco, el arte del teatro promovido por la luz y el claroscuro, focalizando los puntos de luz, puntos que nos permiten ver una piel que juega con los tonos ocres y rojizos, un escenario teatral que nos interna en un momento de violencia y sangre, el drama que Artemisia nos quiso mostrar.

6.2 ARTEMISIA Y LAS OTRAS ARTES

Partiendo de la bibliografía que hemos utilizado para realizar este trabajo, observamos que está salpicada de múltiples alusiones a novelas. Se trata de historias noveladas que han convertido a Artemisia Gentileschi en su protagonista esencial.

Como comentamos en el apartado anterior, la imagen de la artista y su posterior revalorización en el siglo XXI, han ido de la mano por su condición de mujer y como símbolo de fuerza y poder feminista.

Es por ello, que la mayoría de los libros escritos sobre su arte son en primer lugar biografías noveladas, novelas más o menos verídicas que tratan de dar sentido a la vida de Gentileschi y a la vez tapan los huecos de la desinformación con suposiciones acertadas en algunos casos y absolutamente erróneas en otros.



Fig. 22. Portadas de libros dedicados a Artemisia Gentileschi

Mayoritariamente, la biografía de Artemisia ha sido escrita por mujeres. En primer lugar Anna Banti, que lo hizo en 1944 continuando la obra realizada por su marido Roberto Longhi que había realizado un estudio sobre los Gentileschi. Su libro *Artemisia* (1947), nos

ofrece una visión “de mujer” a mujer. Podría decirse que su novela ha sido el primer paso de la visión feminista de la obra de la pintora, estableciéndose un dialogo entre la escritora y la artista, que ella ayudó a salir del olvido en el que se encontraba sumida.

Posteriormente Alexandra Lapierre publica *Artemisia* (1999), proponiendo una visión diferente, poniendo en duda la relación entre padre e hija, hablando de rivalidades profesionales y celos.

Evidentemente el capítulo del juicio contra Agostino Tassi, ha sido el motivo esencial para escribir sobre ella en la mayoría de estas novelas, pero hay casos en donde se intercala con gran juicio la versión inventada con los datos documentales verídicos como es el caso de *Artemisia Gentileschi* (1998) de Rauda Jamís.

Artemisia (1989) de María Angels Anglada, o *La Pasión de Artemisia* (2006) de Susan Vreeland, son otros dos títulos novelados que ofrecen distintas versiones y visiones de la vida de la pintora.

Por lo que al cine respecta, Artemisia Gentileschi pasó a la gran pantalla de la mano de la directora gala Agnès Merlet. Una coproducción francesa y alemana llevada a las pantallas en 1997 bajo el título de *Artemisia*. La película centra parte de su interés en el apartado del juicio a Tassi, dando una visión romántica y distorsionada de los acontecimientos. Para Merlet, Artemisia y Agostino vivieron una hermosa historia de amor lejos de los términos de la violación. No obstante toda la primera parte es muy interesante, especialmente el apartado dedicado al aprendizaje.



Fig. 23. Películas sobre la vida de Artemisia Gentileschi

Una visión, tal vez más realista, la encontramos en *Il Processo di Artemisia Gentileschi*, producción realizada en Firenze por la CDRC (Coro Drammatico Renato Condoleo) en el

año 2011; según nota de Paul Bussagi, director de esta película “Se ha evitado la creación o el uso de elementos de ficción, lo que garantiza la adherencia de la película a la verdad histórica”.⁸³ En este caso la obra lleva a la pantalla la transcripción de las notas del juicio por violación según la documentación que consta en las actas reales del juicio.

Finalmente, en el aspecto musical, la ópera profundizó en los aspectos más escabrosos de la vida de Artemisia, encontrando un motivo para convertirla en protagonista. En enero de 2013, se presentó en Turín la pieza coral *Carmen Artemisiae* del compositor Francesco Ciluffo (1979) bajo la dirección de Raffaele Mascolo, dentro del programa operístico *Carmen y Carmina*. En esta ocasión “Las referencias litúrgicas son expresadas por aireadas voces femeninas, mientras los hombres reflexionan sumisamente aceptando su culpa”.⁸⁴

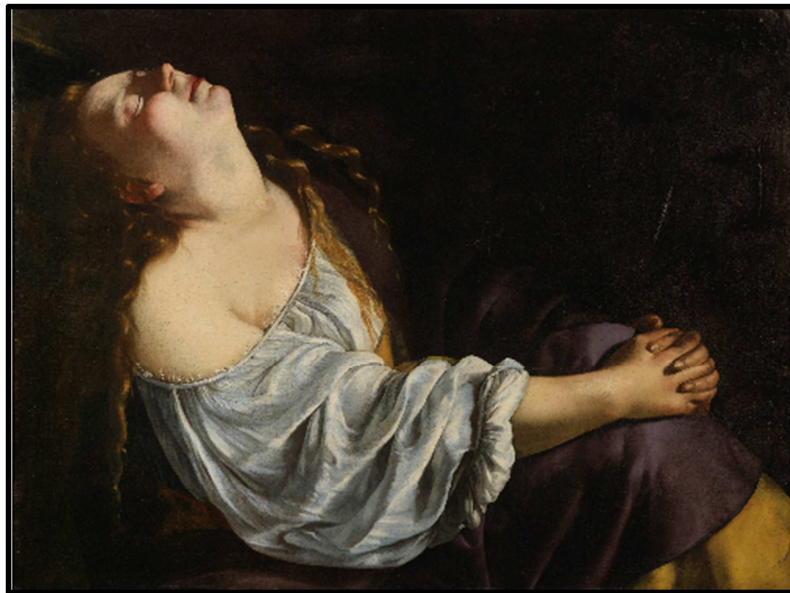


Fig.24. “*María Magdalena en estado de éxtasis*”.⁸⁵

⁸³Página Web oficial de la Película disponible en : <http://lnx.wverdi.it/directornote.html>.

⁸⁴Pró-Opera. Revista digital. [WEB] Opera en el mundo. Opera en Italia. Disponible en <http://www.proopera.org.mx/pasadas/enefeb4/operamundo/12-operaitalia.pdf>.

⁸⁵ Esta pintura de la artista, con un precio de salida entre 200.000 y 300.000 euros fue vendida por 865.500 euros en Sotheby's el 26 de Junio de 2014.

7. CONCLUSIONES

La Historia del Arte, en su grandeza y amplitud ha generado numerosas figuras que adornan hoy en día nuestros museos, bibliotecas, ciudades y salones; obras de arte de cualquier disciplina artística, pintura, escultura, arquitectura, música, cine, teatro, danza, etc. ejemplos que han pasado a formar parte de nuestra cultura e incluso de nuestra propia esencia como personas.

Obras de arte, que en su mayoría poseen un autor o autora identificado y para los que la misma Historia del Arte ha ocupado su tiempo en desgranar y vincular con la vida y el pensamiento de cada uno de sus autores.

Tras el estudio de la *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1542-1550) de Giorgio Vasari, nos preguntamos hasta qué punto la vida de un artista es importante en su producción artística, incluso, nos planteamos si este aspecto debería ser estudiado con la profundidad que se suele prodigar.

Y es en este punto, cuando nos encontramos con Artemisia Gentileschi, una pintora, una mujer a la que la historia parece haber querido olvidar, negarle a formar parte del Parnaso y borrarla de eso llamado eternidad.

Pero, ¿Cuál fue su pecado?, ¿era mala pintora?, ¿fue peor persona?, la historia nos contesta que estas respuestas no son vinculantes para pertenecer al selecto grupo de la eternidad; solamente hay una condición ineludible para que un artista sea elevado a la posteridad: la aceptación.

Antes, o después, en el siglo XVII o en el siglo XXI, lo importante es ser aceptado por la sociedad o por un grupo lo suficientemente importante como para hacer oír su voz.

Artemisia Gentileschi, fue una gran pintora, tal vez la mejor pintora del Barroco. Hoy sabemos que su arte estaba a la altura de los mejores los pintores de su tiempo, pero el mismo tiempo ha demostrado que eso no era suficiente.

Artemisia debía ser aceptada, debía ser revalorada. La mentalidad de la sociedad del siglo XVII no estaba preparada para aceptar a una mujer que pintaba, y la envió al saco del olvido, ella no solo era una mujer que deseaba hacer de la pintura su profesión, ella “era pintora”, era una artista y luchó toda su vida para obtener esa aceptación. Su autorretrato pintando a Velázquez es todo un tratado en ese sentido. Está retratando a un colega; ella, una mujer.

La vida de los artistas no debería ser importante, no debería de ser la balanza que decida el futuro de una obra, pero en este caso, ¿estaríamos hablando de Artemisia Gentileschi si ésta no hubiera sido violada por Agostino Tassi, si no se hubieran guardado las actas de aquél juicio y si cuatrocientos años después alguien, decidiera releer sus cuadros en clave feminista? Posiblemente no.

“A través de Artemisia me he dado cuenta de todas las formas, de todas las maneras en las que la pesadumbre de una pureza profanada se puede expresar a si misma.”⁸⁶ Con estas palabras Susan Sontag definía la clave de porqué hoy en día hablamos de Artemisia Gentileschi. Artemisia se convirtió en famosa por su pesadumbre por esa vida diferente que le tocó vivir.

Marian Cao en su libro *Creación artística y mujeres: Recuperar la memoria* insiste en esta idea cuando afirma que “Cuando leemos sobre Frida Kahlo o Artemisia Gentileschi, los datos luctuosos suelen anteponerse a la definición de sus obras. Accidentes, violaciones, enfermedades. De Artemisia Gentileschi, en la exposición antológica hecha en Florencia en 1991, se decía “Maestría verdaderamente constatable y absolutamente excepcional para un pincel mujeril”, “Artemisia joven lasciva y precoz, tuvo una carrera distinguida como artista”.⁸⁷

Y continúa diciendo “La historia del arte niega a las mujeres y afirma a la mujer. Y la mujer no es nada, es un ente vacío, un imaginario general que se va llenando de los fantasmas respectivos de las épocas o de los individuos masculinos”.⁸⁸

Tras este estudio sobre la vida y obra de Artemisia Gentileschi, queremos detenernos en una frase varias veces repetida a lo largo de nuestro trabajo “Anónimo es sinónimo de mujer”. Tras días de estudio y lectura, hemos llegado a la conclusión de que “*la mirada de la mujer artista*” no es anónima, artista, sea hombre o mujer es aquel cuya obra perdura en el tiempo, aquel que nos hace soñar con sus obras.

En la sociedad del siglo XXI, el término “*artista*” no tiene sexo; artista es sinónimo de pasión, de fuerza, de ímpetu, de saber transmitir y de emocionar.

⁸⁶ SONTAG, Susan. *Al mismo tiempo. Ensayos y Conferencias*. London: Random House Mondadori, 2011. p. 43.

⁸⁷ CAO, Marian. *Creación artística y mujeres: Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea Ediciones, 2000. p. 45.

⁸⁸ Idem.

Artemisia fue una pintora, una artista, que supo transmitir con su pincel toda la pasión con la que vivió su vida, describiendo con los colores de su paleta ese naturalismo caravaggista que de forma tan inteligente nos introduce en el lienzo, y sobre todo, con la maestría de su técnica, una técnica que le permitió manejar los hilos del teatro barroco a su antojo, ofreciéndonos obras que perdurarán en la Historia del Arte para siempre.

*Artemisia nombre de reinas, Artemisia nombre de Arte.*⁸⁹

⁸⁹ JAMIS, Rauda. Op. Cit. p. 45.

8. BIBLIOGRAFIA

- ALMELA, Margarita [et al]. *Tejiendo el Mito*. “Artemisia Gentileschi Valoración de un mito”. Editorial UNED, 2010. ISBN: 978-84-362-6119-6.
- BAGLIONE, Giovanni. *Vida de Miguel Angel Merisi de Caravaggio*. Madrid: Casimiro Libros, 2012. ISBN: 97-8841-5715016.
- BALDINUCCI, Filippo. *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua*. Milano: Dalla Società tipográfica de’ classici italiani. 1812.
- BANTI, Anna. *Artemisia*. 1974. ISBN: 0-8032-1203-8.
- BONA, Marco. *La paradoja de Caravaggio*. Madrid: Editorial Encuentro. 2011. ISBN: 978-84-9920-055-2.
- CAO, Marian. *Creación artística y mujeres: Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea Ediciones, 2000. ISBN: 84-277-1304-5.
- CHADWICK, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad* Barcelona: Destino, 2000. ISBN: 9788423322473.
- CIANOTTI, Mia y DELL’ACQUA, Gian Alberto. *Caravaggio: La Vita e L’opera*. Bérgamo: Editorial Bolis, 2001. ISBN: 9-7888-78270220.
- FISHER, Susan. *Mujeres Artistas*. National Museum of Women in The Arts. Abbeville: Cátedra. 1995. ISBN: 84-376-1388-4.
- GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: The image of the female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press, 1989. ISBN: 0691040508.
- GAYFORD, Martin y WRIGHT, Karen. *The Grove Book of Art Writing*. New York: Globe Press, 2000. ISBN: 0-8021-3720-2.
- GIORGI, Rosa. *El siglo XVIII*. Londres: Electa. ISBN: 978-84-8156-420-4.
- GONZALEZ, Ana Mercedes. *Historia General de Arte*, Tomo 1. Costa Rica: Editorial Universitaria Nacional a Distancia. ISBN: 9968-31-313-0.
- GREER, Germaine. *La mujer Eunuco*. Madrid: Editorial Kairós, 2004. ISBN: 9788472455764.
- GREER, Germaine. *The obstacle race: The fortunes of women painters and their work*. Barcelona: Ediciones Farrar, Straus & Giroux. 1979. ISBN: 1860646778.
- HARRIS, Ann y NOCHLIN, Linda. *Women Artist: 1550 - 1950*. Nueva York: Los Angeles County Museum of Art, 1977. ISBN: 0394411692.

- KUIPER, Kathleen. *The 100 Most Influential Women of All Time*. Nueva York: Britannica Educational Publishing, 2010. ISBN: 978-1-61530-058-7.
- ROLF, Espérasa. *El Barroco*, Köln: Könemann, 1997. HELLWIG, Karin. “Pintura del siglo XVII en Italia, España y Francia”. ISBN: 3-89508-920-6.
- JAMIS, Rauda. *Artemisia Gentileschi*. Barcelona: Circe Ediciones, 1998. ISBN: 84-7765-155-8.
- LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia*. Barcelona: Editorial Planeta, 1999. ISBN: 84-08-02943-6.
- LONGHI, Roberto. *Gentileschi padre e figlia*. Italia: Editorial Abscondita. 2011. ISBN: 10-8884163102.
- MARTINEZ, Rosa. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona: Editorial Montesinos, 2004. ISBN: 84-9577681-2.
- *New Documents for Artemisia Gentileschi’s life in Florence*. Burlington magazine CXXXV (nov. 1993).
- PACCAROTTI, Giuseppe. *La Pintura barroca en Italia*. Madrid: Editorial. Istmo, 2000. ISBN: 84-7090-376-4.
- PEREZ, Francisca. *Artemisia Gentileschi*. Volumen 13. El Arte y sus creadores. Madrid: Historia 16.1993. ISBN. 34276-1993.
- PRADO, Juan Manuel. *Entender la pintura*. “Caravaggio”, Barcelona: Ediciones Orbis, 1989. ISBN: 84-402-0800-6.
- REEVES, Eileen. *Painting the Heavens: Art and science in the Age of Galileo*. ISBN: 0691009767.
- RIPA, Cesare. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. “The 1758-60 Hertel Edition or Ripa’s ‘Iconologia’ with 200 Engraved Illustrations”. Nueva York: Courier Dover Publications. 1971. ISBN: 0-486-26595-1.
- RUSKIN, John. *Modern Painters, 1846-1860*. Londres: 1906, vol. III.
- SONTAG, Susan. *Al mismo tiempo. Ensayos y Conferencias*. London: Random House Mondadori, 2011. ISBN: 84-39725191.
- STOKES, Wendy. *La mujer ante el tercer milenio: artes, literatura, transformaciones sociales*. Madrid: Plaza Universitaria Ediciones, 1997. ISBN: 8489109133.
- VREELAND, Susan. *The passion of Artemisia: A Novel*. New York: Editorial Penguin, 2004. ISBN: 0142001821.

• **ARCHIVOS WEB**

- Real Academia Española. Vigésima segunda edición disponible en <http://lema.rae.es/drae/?val=artista>.
- Our History. National Museum of Women in the art, disponible en <http://www.nmwa.org/about/our-history>.
- Sotheby's. Search results for: Artemisia Gentileschi, disponible en <http://www.sothebys.com/en/search.html?keywords=Artemisia+Gentileschi#keywords=Artemisia+Gentileschi>.
- MERLET, Agnés. *Artemisia Gentileschi*. Francia, 1997. 97 min. [VIDEO] disponible en <http://jalar-documentales.blogspot.com.es/2013/06/artemisia-gentileschi.html>.
- BUSSAGI, Paul, *Il Processo di Artemisia Gentileschi*. Firenze: Coro Drammatico Renato Condoleo. 2011. [VIDEO] disponible en: <http://lnx.wverdi.it/directornote.html>.
- Pró-Opera. Revista digital. [WEB] Opera en el mundo. Opera en Italia. Disponible en <http://www.proopera.org.mx/pasadas/enefeb4/operamundo/12-operaitalia.pdf>.