



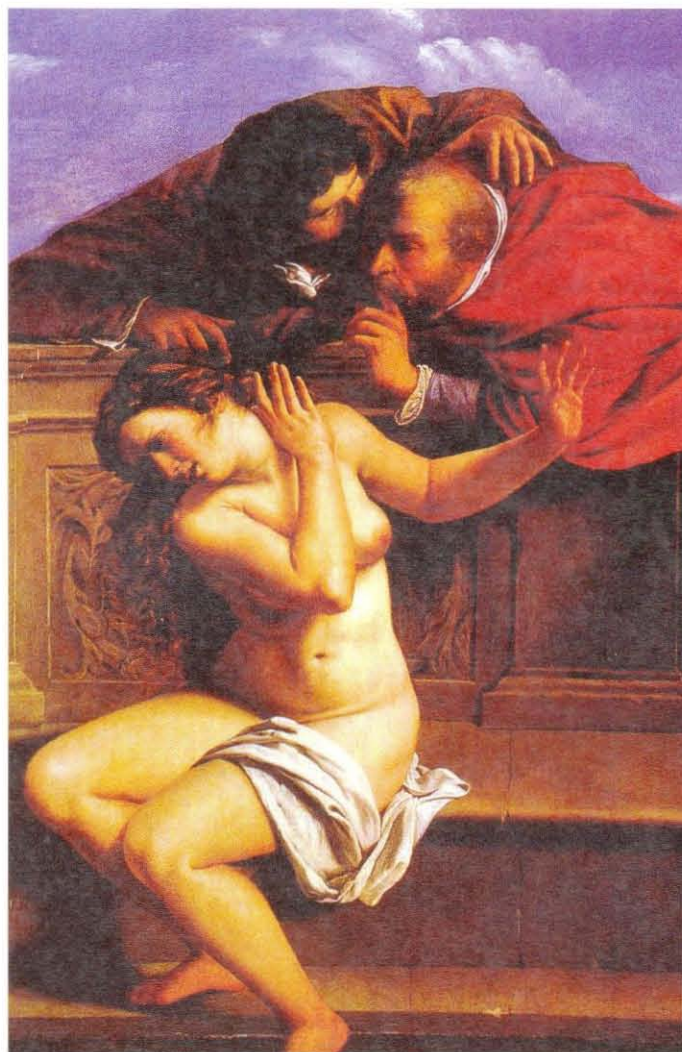
DESDE LA CONDICIÓN HUMANA: La pintura de Artemisia Gentileschi en dos cuadros

ESTHER TERRÓN MONTERO

En las últimas décadas del siglo XX tanto la historiografía como la crítica feminista de arte han tratado de rescatar pintoras olvidadas, pintoras desconocidas o pintoras que nunca pudieron pintar. Comúnmente estos estudios se han dirigido al reconocimiento de mujeres ocultas tras firmas de hombres y cuyo nombre había sido borrado de la historia por razones económicas o ideológicas. También se han dirigido a la recuperación de trabajos llevados a cabo en talleres por mujeres y posteriormente eclipsados por un arte entendido como la expresión única de un individuo (varón). La denuncia de numerosas situaciones en las que se ha impedido a la mujer el desarrollo de su creatividad ha constituido otra de sus tareas. Se ha mostrado la trayectoria abortada de mujeres que ejercieron profesiones artísticas hasta el momento en el que comenzaron a destacar demasiado o, simplemente, a llevar una vida familiar corriente.

Por supuesto, el análisis de los casos de mujeres artistas que gozaron de reconocimiento público ha sido otra de sus grandes áreas de interés. Mujeres reconocidas en su época pero desaparecidas de la memoria histórica. Este es el caso de Artemisia Gentileschi, considerada usualmente como la primera mujer que ejerció profesionalmente la pintura. Es innegable el gran valor que han tenido estos estudios: en el sentido estrictamente historiográfico y en su —no menos importante— labor de reparar una situación a todas luces injusta. No obstante, el caso de Artemisia permite realizar una interpretación distinta a la habitual.

A mi juicio esa lectura descansa en el hecho de que, más allá de su época y su historia, la primera mujer que firma un cuadro lo hace afirmándose a sí misma como mujer-sujeto. Más allá de las usuales interpretaciones feministas o psicologistas,



"Susana y los viejos". Artemisia Gentileschi

podemos verla como una persona que crea y que se consolida en su obra en tanto que individuo dotado de voluntad y decisión. Una individualidad capaz de pensamiento y experiencia comprometida con su obra y consciente de ella.

Judith había estado presente en la casa de los Gentileschi casi desde el principio. Quizás

desde que padre e hija conocieron la versión de la viuda-adolescente-ejecutora pintada por Caravaggio. Cuando Agustino Tassi, pintor de marinas y paisajes, huyó rompiendo su promesa de matrimonio, se llevó consigo, junto a la honorabilidad de Artemisia, un gran cuadro de Judith. Ese mismo año, 1612, poco después del proceso, Artemisia repuso la pérdida. Realizó la primera de sus dos más sangrientas versiones de la heroína cortando la cabeza al enemigo. Acabó pintando dos versiones de Judith decapitando y dos de Judith y su criada ocultando los despojos de Holofernes. Judith decapita, Abra ayuda y oculta. En 1613-1614 pinta *Judith y su sirvienta*, aproximadamente siete años más tarde su versión más célebre *Judith decapitando a Holofernes* y hacia 1625 la última versión de *Judith y su sirvienta*. Cuatro indagaciones en trece años, algunos críticos como Whitney Chadwick dicen que más de seis. Sin duda Judith la salvadora, Judith la vengadora, la valiente Judith que salvó a Betulia del salvaje ataque de las tropas asirias, interesó a Artemisia.

Es verdad que también al maestro Caravaggio, a Orazio Gentileschi, a Johann Liss o a Rubens, que en 1610 pintó una obra hoy perdida. Van Meckenem, Botticelli, Cranach, Mategna, Veronés, Tintoretto y muchos otros también exploraron el tema. Igual que otras mujeres artistas del siglo XVI y XVII, como Fede Galizia o Elisabetta Sirani. Podemos decir que el *asunto Judith* ni era en absoluto nuevo entonces ni termina en el Barroco. Permanece en la historia del arte en obras como las de Goya, Klimt o Franz von Stuck. Pero si bien la de Rubens es la que más nos acerca, ninguno de los que trataron antes el tema nos entrena para enfrentarnos a la rotundidad con la que sujeta el pelo del asirio la Judith que Artemisia pinta en 1620. Es nueva su crueldad. La viuda Judit embriaga, engaña y decapita al general Holofernes. La historia nos dice que entra en su tienda para *con sólo la hermosura de su rostro* salvar a su pueblo:

“Que no fue derribado su caudillo por jóvenes guerreros, ni le hirieron hijos de Titanes, ni altivos gigantes le vencieron; le subyugó Judit, hija de Merarí, con sólo la hermosura de su rostro. Se despojó de sus vestidos de viudez, para exaltar a los afligidos de Israel; ungió su rostro de perfumes, prendió con una cinta sus cabellos, ropa de lino vistió para seducirlo. La sandalia de ella le robó los ojos, su belleza cautivó el alma... ¡Y la cimitarra atravesó su cuello!” Judit 16, 6-9.

Artemisia reinventa la historia. Judit cuenta con la complicidad de Abra. Su criada debe sujetar al hombre y después guardar la cabeza del general en un cesto para ser mostrada a las tropas. Ambas tienen que ejecutar sus planes sin ser vistas, sin ser oídas, eficazmente. No han trepado a la cama del hombre para seducirlo, van a matarlo, lo están matando. Se concentran en lo que hacen. Ven lo que hacen. Ven cómo matan, cómo la espada cercena las arterias y la sangre brota. Esas son sus tareas. Esto es lo que interpreta Artemisia: un acto de sadismo aterrador.

Lo ensaya en varias ocasiones. La versión más famosa es sin duda la de 1620. La más violenta. En el hombro descubierto de Judith termina un arco que comienza en la rótula contraída de Holofernes y en el que se recortan las cabezas de las asesinas sobre el fondo vacío, negro. Dentro sucede la acción. Un molino de brazos entrecruzados que luchan y que terminan en puños fuertemente contraídos: el de Holofernes del tamaño del rostro añorado de Abra, abajo el de Judith condensando toda la fuerza necesaria para la muerte de un hombre. Aún más abajo el rostro contraído de la víctima, del hombre que está muriendo. Un juego de efectos lineales bordeados por rayos de sangre desprendidos del cuello de Holofernes ocupa el centro de la escena. Rayos que se estrellan contra la pulsera que, como signo de ostentación, ciñe el brazo de Judith. En la pulsera hay camafeos de la diosa de la caza: Artemisia salpicada por la sangre. Rayos de sangre contra el pecho que ha ido esa noche a seducirlo y a matarlo. Contra las manos cómplices de Abra y rayos de sangre que se cuelan por las arrugas de las lujosas sábanas del general.

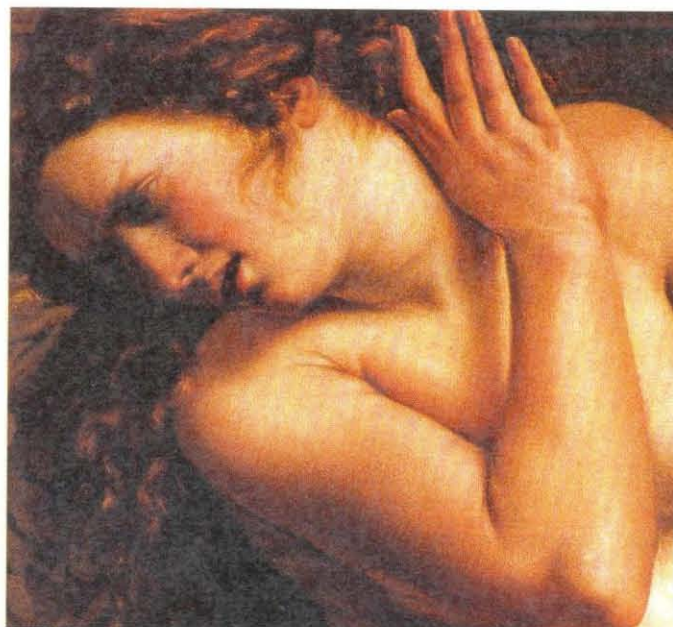
Los tres protagonistas luchan en la escena. Lo que está ocurriendo es espantoso: no es Judith una piadosa enviada de Dios que ha entrado en la tienda para evitar una injusticia, no es un asesinato ritual, no es tampoco una seductora ingenua a la que otros le han preparado el terreno, no es la arrojada heroína dispuesta a perder la vida para redimir a los suyos. Ella se nos presenta como una persona que ha sabido evitar a la guardia, engañar y embriagar a un general de Nabucodonosor. Ha convencido a la joven Abra para que la ayude. Ha tenido la fuerza suficiente para sujetar a su víctima, para aniquilarla mientras la mira y escucha sus estertores con la fría expresión del matarife que se deshace de algo que desprecia. Mientras en su agonía Holofernes se nos sigue mostrando como una víctima humana, la mirada de Judith, enmarcada entre sus poderosos brazos, sólo contempla su superioridad en una lucha de fuerzas

*Como toda mujer
autónoma
adquirió una fama
de licenciosa
que se vió acrecentada
desde el juicio.*

contrapuestas tintada por un oscuro fluido. La fuerza de Judith es colosal. Sabe que pronto habrá concluido su tarea. Artemisia no nos cuenta algo que ocurrió: ha construido una historia con una violencia extrema. Una historia de la que muchos piensan que puede ser la sublimación de la suya. Como señala Garrard, una respuesta a la violencia que se ejerció contra ella. Judith sería entonces una Artemisia transformada y fortalecida por el placer que le proporciona la decapitación (castración) del hombre. Da igual, no es la interpretación lo que da poder a la imagen.

Artemisia aprendió a pintar en Roma con su padre, Orazio Gentileschi, un pintor toscano instalado en Roma. Él sabía que su hija tenía talento. La valoró, la alentó y promovió el episodio más terrible de su vida. Pero también la valoraron otros: papas como Urbano VIII, reyes como el inglés Carlos I o el español Felipe IV, virreyes como el de Nápoles, nobles como el gran duque Cosme II de Medici, pintores como Van Dyck, científicos como Galileo. Ella se hizo con el negocio del padre: viajó para formarse y mantenerlo (Floencia, Génova, Venecia, Nápoles, Inglaterra). No se restringió a los géneros considerados femeninos, tales como los retratos y las naturalezas muertas. No pintó desde una posición acomodada, sino desde la de quien tiene que mantener su propia casa: dos criadas, quizás dos hijos, tras los primeros años ningún marido. Como toda mujer autónoma adquirió una fama de licenciosa que se vió acrecentada desde el juicio. Artemisia fue un espíritu curioso y tenaz que renunció a una vida común y que se pintó a sí misma como la encarnación del mismísimo arte de pintar. Tal como

Detalle de "Susana y los viejos". Artemisa Gentileschi



quiso, sus cuadros se apreciaban junto a los de los mejores. Artemisia se labró éxito y reconocimiento en un mundo masculino; después la historia se olvidó de ella.

A partir de 1603 Orazio desarrolló su trabajo en un círculo de pintores muy cercano a Caravaggio, al que conoció personalmente y del que recogió su monumentalidad y dramatismo. Artemisia también entró en contacto con el maestro y con otros pintores de renombre como Guido Reni, Simon Vouet, José Ribera, Massimo Stanzione o Bernardo Cavallino. Su obra se fue fraguando entre el idealismo toscano, el realismo romano y el naturalismo del claroscuro. Estos son los caminos que le fueron desbrozando el cauce para canalizar sus propias necesidades expresivas. Desde sus primeras obras encontramos rasgos característicos que se van a continuar a lo largo de toda su obra: su predilección por las figuras femeninas rotundas, la fuerza lírica de sus composiciones, su sentido dramático o el dinamismo, presentes en la mayoría de sus obras. Pero algo más marcó su producción y su vida. De hecho muchos críticos consideran que, en el mismo nivel que sus herencias pictóricas, el juicio fue el acontecimiento clave para entender su obra. Pensar eso es lo más fácil después de ver la violencia de *Judith decapitando a Holofernes*.

Cuando Artemisia tenía dieciseis años ya era una pintora excelente. Dirigido por el padre pintor, su período de formación más intenso se extendió desde 1605 hasta 1610 —eso afirmó en el juicio—, aunque en realidad su obra nos muestra que no acabó nunca. En 1611, en verano, iba a ver cómo Cioli y Reni llevaban el cielo al techo de

Sta. María Maggiore. El padre pintor la acompañaba. Juntos estudiaban los techos de las iglesias romanas pintadas por Miguel Angel. Pero no era suficiente ir a mirar, había que trabajar en el estudio. Orazio le había enseñado ya cuanto sabía. Ahora había que tomar lecciones. Agostino Tassi, maestro en el manejo de la perspectiva y miembro del pendenciero clan de Caravaggio fue el elegido para perfeccionar el estilo de la joven. Agostino y el padre pintor eran amigos, aunque quizás no. Agostino robó un gran cuadro de Judith de la casa de los Gentileschi (aunque tal vez fue otro truhán el que lo hizo: Cosimo Corliari) y rompió la promesa de matrimonio que había hecho a Artemisia. En 1612 Orazio, sin calcular los efectos que tendría un juicio de esas características, quizás sin importarle mucho, acusó a Tassi de violar a su hija. Para ser más precisos, acusó a Tassi de atentar contra dos de sus propiedades: su cuadro y su hija.

Pero Artemisia no denunció la agresión de inmediato. ¿Qué puede llevar a una mujer honesta a silenciar algo así? El tribunal entendió la tardanza como una prueba de falsa acusación. Artemisia no estaba libre de sospecha, seguramente —pensaron— fue ella la que incitó a Tassi. Para probarlo el tribunal se dispuso a escudriñar en la vida sexual de la joven. Fue sometida a exámenes para determinar en qué momento había dejado de ser virgen y a tortura para que confesara su engaño. La humillaron públicamente. A la joven pintora de diecinueve años le aplastaron los dedos, le aplicaron el suplicio de las empulgueras, para que cambiara su visión del asunto. Tassi esgrimió en su defensa las costumbres poco castas de Artemisia. Ahora no podía casarse con ella (antes tampoco hubiera podido porque ya lo estaba), nadie podía obligarlo a perder su dignidad y su honor. Lo cierto es que por un tiempo se alejó de los Gentileschi, probablemente con la *Judith* bajo el brazo, y Artemisia pasó a ser considerada como *propiedad dañada*. El padre pintor se dispuso a reparar el daño casándola rápidamente con el acaudalado pintor florentino Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi. Se fueron juntos a Florencia, había que dejar Roma. Demasiado escándalo. Tuvieron una hija, Prudentia o Palmira, también pintora, y sabemos que siete años después ya no vivían juntos. Orazio había recuperado el honor, aunque no su cuadro. Artemisia por su parte sustituyó el apellido Gentileschi por el de Lomi. Ese mismo año pintó la primera versión de *Judith decapitando a Holofernes*. En 1616 ingresó en la *Academie del Disegno*, donde trabó amistad

Quizás Artemisia pinta sobre la relación entre poder y violencia, pero ha elegido para ello el contexto de una agresión sexual.



con el mismísimo Galileo. Cuando pudo volvió a Roma.

En 1610 antes de todo esto, antes de la absolución de Tassi, había comenzado el interés de Artemisia por las heroínas femeninas con *Susana y los viejos*. La ejecución de esa obra supuso seguramente un momento crucial: ya puede firmar como pintora y este es, según parece, el primer asunto que para ello elige. El argumento del tema es, en principio, sencillo: la virtud puede salir triunfante. Cuando pinta el cuadro la artista tiene diecisiete años. Al igual que en el caso de Judith, los trabajos sobre la casta Susana eran frecuentes: Tintoretto, Domenichino, más tarde Rubens. Según Chadwick seguramente la novel artista se inspira en obras del círculo de los Carracci, quizás la de Ludovico Carracci y la de Sisto Badalocchio. Pero Artemisia ha transformado el tema. Al igual que más tarde hace con Judith, ha subvertido los tradicionales modos de representación para reinterpretar empáticamente la historia. La figura femenina tiene para ella, ya desde sus inicios, un valor nuevo.



"Judith decapitando a Holofernes". Artemisia Gentileschi

Un desnudo naturalista ocupa el centro de la obra: el lugar preeminente es para la angustiada Susana. Lo primero que vemos es a la bella mujer que está siendo acosada. Una línea formada por los ropajes que cubren las espaldas de los viejos vuelve a enmarcar la acción dentro de una disposición piramidal clásica que se recorta ahora sobre un cielo brillante. Hay en él algunas nubes. El cielo arriba, el agua abajo, ramas talladas en la piedra del banco que sustenta el cuerpo protagonista establecen los límites de la acción. Esta es la frugal naturaleza con la que Artemisia aísla a Susana. La naturaleza no es aquí la exuberante metáfora de la feminidad —como ocurre en la Susana de Tintoretto o en la de Rubens—, sino más bien los límites que enmarcan a la protagonista. Límites que pueden traspasarse y que, de hecho, su pie tímidamente traspasa.

En el relato fuertemente erotizado de los Apócrifos se nos narra el intento de seducción de la mujer de Joaquín, Susana, por parte de dos viejos magistrados amigos de la casa. La acechaban desde hacía tiempo, la espían en intimidad,

cuando paseaba a mediodía por el jardín de su marido. El relato nos dice que la belleza de Susana fue enloqueciendo a los honorables jueces:

“Estaban, pues, los dos apasionados por ella, pero no se descubrían mutuamente su tormento, por vergüenza de confesarse el deseo que tenían de unirse a ella, y trataban afanosamente de verla todos los días. Un día después de decirse el uno al otro: “vamos a casa, que es hora de comer”, salieron y se fueron cada uno por su lado. Pero ambos volvieron sobre sus pasos, y se encontraron de nuevo en el mismo sitio. Preguntándose entonces mutuamente el motivo, se confesaron su pasión y acordaron buscar el momento en el que pudieran sorprender a Susana a solas.” Daniel 13, 10–14.

Los viejos sorprenden a Susana sola, aseándose. Acaba de hacer salir a sus criadas en busca de aceites y perfumes. Hace calor, quiere refrescarse con un baño. Entonces los viejos salen de su escondrijo, le hacen proposiciones sexuales y la amenazan con difamarla si no accede. Ella sabe que todos creerán lo que ellos digan, y que su castigo es la muerte por lapidación. Susana no accede y los viejos cumplen su palabra. *In extremis* se conoce la verdad. Dios interviene y finalmente la salva a través de su profeta Daniel. Susana tuvo suerte. Pero el cuadro no es la mera ilustración de un relato bíblico. En realidad ni su primer cuadro como profesional, ni ninguno de los posteriores necesitan ser la ilustración de nada, y menos aún la de una mujer que será salvada. Al igual que más tarde hizo con Judith, Artemisia construyó algo nuevo sobre moldes viejos, su mirada renovó el tópico.

Sin duda los hermosos frescos romanos de Miguel Angel están presentes en el escultórico cuerpo de Susana, el indiscutible protagonista del cuadro. El maestro Caravaggio lo está en los claroscuros del rostro y el pelo de Susana. También en las sombras que se proyectan sobre su cuerpo. Artemisia nos ofrece la visión de una mujer atrapada, clavada por nuestra mirada sobre un frío banco de piedra cuyo respaldo la protege a la vez que le impide la huida. Es su jaula. El único resquicio entre nuestra mirada y su cuerpo es una estrecha franja de agua, su única posibilidad de escape.

El efecto erótico de la imagen es fortísimo. La iconografía exigía desde luego el desnudo de Susana pero la autora ha sabido potenciarlo magistralmente. Ha atrapado el cuerpo de la protagonista frente al espectador, contorsionado

hacia su derecha; nos muestra un solo pecho remarcando así la carnalidad de la escena. Los dos hombres están pesadamente vestidos, el blanco de sus camisas que asoma bajo sus ropas ayuda a pronunciar ese efecto de gravidez que se abalanza sobre la víctima desprotegida.

Sobre su cabeza se teje la desgracia. El mal en esta ocasión viene de arriba, quizás del poder de los prestigiosos magistrados. Los dos mirones aplastan a la joven con la fisicidad agobiante que leemos en la expresión asqueada de Susana.

Por alguna razón Artemisia no eligió representar a dos viejos en *Susana y los viejos*; el hombre moreno no parece un viejo, es un hombre adulto quizás maduro, pero no un viejo (en 1610 Tassi y Orazio ya se conocían, eran camaradas). Desde su posición de superioridad el viejo la mira directamente, soezmente, sus ojos han tomado ya posesión de ella. Totalmente ajeno al sufrimiento de la víctima, su rostro se concentra en la planificación del placer futuro. Todos actúan: el más joven propone, el viejo evalúa, la mujer se defiende.

*representar a la mujer
como dotada de decisión
y valor, y no como mero
objeto de dominio,
disfrute o posesión.*

Un remolino de manos cuentan la acción. Manos relajadas del hombre más joven que se apoyan en la espalda del viejo con camaradería masculina. Tal vez diga: no se negará, somos mejores que la muerte. Manos del viejo que apoyan sus dedos en los labios mientras decide el reparto de la presa con su amigo. Es un buen momento para estrechar lazos, para afianzar su amistad. Hasta ahora no habían confiado plenamente el uno en el otro. Este es quizás el momento de poner a prueba la verdadera dimensión de un poder que comparten. Manos de enérgico rechazo de Susana. No van a ocultarse el rostro ni a tapar sus oídos o su cuerpo desnudo. Sus manos actúan sobre la inesperada situación de violencia reivindicando su derecho a ser y a defenderse.

Quizás Artemisia pinta sobre la relación entre poder y violencia, pero ha elegido para ello el contexto de una agresión sexual en la que la mujer juega un papel activo como persona dotada de voluntad propia que actúa y padece. Esta es creo la verdadera novedad de las figuras femeninas de Artemisia. La que está considerada como la primera mujer que ejerce de una manera profesional la pintura no nos muestra a una Susana coqueta cómplice del dominio masculino (como más tarde hace la de Rubens), ni apela al espectador confiando en su mirada salvífica. A pesar de los poderosos cuerpos con los que las dota, no creo que sean tratadas tampoco como heroínas dispuestas a autoinmolarse. Desde luego que el proceso de 1612 (y los hechos que lo motivaron, que tal vez habían comenzado ya a fraguarse en 1610) puede servir para interpretar su obra. Una lectura psicologista puede hacerse y de hecho, en ella ha incidido la mayoría de la crítica feminista al uso. Pero no creo que esto sea lo más interesante. Lo que encuentro valioso es que ella decide, y las razones por las que lo haga las encuentro aquí secundarias, representar a la mujer como dotada de decisión y valor, y no como mero objeto de dominio, disfrute o posesión. Esto es lo que se presenta como realmente novedoso en los temas que trata.

BIBLIOGRAFÍA

- Broude, N. y Garrard, M.D (Eds): *Feminism and Art History*, Nueva York, Harper & Row, 1982.
Chadwick, W.: *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.
Jamís, R.: *Artemisia Gentileschi*, Barcelona, Circe Ediciones, 1998.
Pérez Carreño, F: *Artemisia Gentileschi*, Madrid, Historia 16, 1993.