

# Artemisia Gentileschi

Carmen ROMERO

## INTRODUCCIÓN

Es la primera vez que acepto una invitación de este tipo para hablar de Artemisia Gentileschi. Lo he hecho con el agrado de aceptar una invitación en la que se contempla no sólo esta figura, sino la de otras mujeres artistas importantes en la Historia. Y además también con el deseo de que en este ámbito reducido no se produzcan las opacidades mutuas que pueden derivarse de una relación como la existente entre una mujer artista de una vida violenta y difícil, de una repercusión histórica fuerte, una mujer novelista que se dedica a interpretar esa vida y en tercer lugar, una traductora que, digamos, vive una vida con una cierta repercusión pública. Como digo, para no vivir este juego de opacidades mutuas, no he aceptado este tipo de invitación que se me ha hecho varias veces, sobre todo porque además mi aportación al tema es siempre una aportación muy personal. Y porque al ser mi trabajo un trabajo literario, un trabajo de traducción, requeriría, en todo caso, un ámbito específico alrededor de la traducción, no alrededor de expertos de arte u otro tipo de ponentes más adecuados para este tipo de actos.

Pero en cierto modo yo sentía y siento aún una deuda con Artemisia. Mi encuentro con ella fue puramente casual. Había leído una novela de esta autora a la que me refiero, novelista no conocida todavía en España, pero sin duda de mucha altura, que murió hace poco, que se llamaba Anna Banti. Esta mujer escribió una novela, un relato corto, que se llamaba *Las mujeres mueren*, donde desarrollaba una teoría muy curiosa, porque explicaba, en forma de relato alegórico, que los hombres poseían, además de la memoria habitual, una segunda memoria que les permitía recordar cuáles habían sido todos sus antecedentes históricos, y sin embargo las mujeres no poseían esta segunda memoria. Ella lo personifica en la figura de una mujer que toca el piano y que, como el común de sus contemporáneas, no toca más que la partitura que tiene delante. Pero de pronto se produce un fenómeno en el sitio donde vive, un fenómeno muy curioso que hace posible que los hombres, además de

poder tocar la partitura que tienen delante, recuerden partituras antiquísimas que habían desaparecido y que, sin embargo, de pronto, se hacían vivas en las manos de esos pianistas que, sin saber por qué, eran unos expertos en esa música tan arcana. Ninguna mujer tenía esa facultad, más que al final, claro, la protagonista que, temerosa, con la angustia de vivir un presente que no domina, busca un final trágico. Por eso el título del relato era *Las mujeres mueren*. Sin duda yo creo que ese relato preside toda la vida de Anna Banti y expresa su preocupación, que también da pie a otra novela que configura sobre la personalidad de Artemisia. Esa novela, ese relato que yo leí, lo comenté en uno de los viajes que hice a Italia con una profesora de literatura de la Universidad de Turín y me dijo: «No, no es su mejor relato. Hay un relato más conocido, que es el relato de Artemisia». Así yo, sin conocer su pintura, entré en su biografía, y en su biografía novelada, claro, porque entré en la biografía de una Artemisia que no era la Artemisia histórica, sino que era la Artemisia de Anna Banti. Así fue cómo me decidí a leer el relato, a intentar ver después lo que podría ver de su obra, y una vez que leí el relato me interesó y pensé que sería bello poder traducirlo.

Quisiera pedir excusas por esta introducción personal. Creo que este plus no es siempre beneficioso para cualquier manifestación artística en la que el distanciamiento es un requisito indispensable para su elevación a la suprema categoría. De eso es de lo que creo que también adolece mi traducción, que me produjo más satisfacciones que aciertos en un terreno en el que la intermediaria, que es la novelista Anna Banti, exigía unos niveles de calidad muy altos. Pero yo me pregunto cuántas veces se exigiría Artemisia este distanciamiento, cómo sublimaría ella su experiencia hasta elevarla a la categoría de arte.

## ARTEMISIA GENTILESCHI

Me gustaría decir que en estos momentos nos ha llegado, como una oportunidad maravillosa, un estudio que ha publicado la Colección Historia 16, de una mujer catedrática de Murcia, Francisca Pérez Carreño, sobre esta pintora. Agradecer a esta mujer su sabiduría y su sensibilidad que nos va llevando por medio de las luces y de las sombras de Artemisia a conocer toda su personalidad. Una mirada, la de Francisca Pérez Carreño, libre y suelta, que va profundizando en cada uno de sus cuadros, y que a veces recurre al primer crítico de arte que habló de Artemisia Gentileschi en Italia, y que se llamaba Roberto Longhi. Roberto Longhi, un crítico muy conocido, publicó un libro en 1916, primero sobre Caravaggio, más tarde sobre el círculo de Caravaggio, y después un artículo especial dedicado a Gentileschi, padre e hija. Porque Artemisia tuvo un padre muy conocido, un pintor famoso que se llamaba Orazio Gentileschi. Ese crítico de arte con el tiempo fue el marido de Anna Banti. Ya mayor, se casó con ella. Ella era su alumna. Algunas

de las miradas de Francisca Pérez Carreño sobre sus cuadros creo que son tan penetrantes que deshacen los tópicos que algunos habían elaborado sobre ella. Por eso es por lo que quería hacer un agradecimiento expreso a la obra de esta mujer, porque creo que nos permite tener un material de primera mano, que sí existe internacionalmente, pero no es España.

Algunos de mis temores a que estuviéramos ante un posible caso de sobre-dimensionamiento de la figura histórica, se han visto calmados al ver la documentación que ella aporta, y que es una documentación sobre una bibliografía todavía muy incipiente, pero que aún no ha sido contestada, y creo que esto es importante cuando se trata de hablar de una figura de la cual aún hay muchas cosas que no se conocen, muchos interrogantes, muchas obras falsamente atribuidas, un *corpus* que todavía no se ha elaborado. Y por eso sería peligroso deslizarse en terrenos que podrían llevarnos a consideraciones de las cuales tuviéramos que retractarnos. Por eso creo que este estudio, que se ha hecho de manera rigurosa, es un estudio que viene muy a punto, hoy, porque nos permite entrar en la obra de Artemisia. No es mi intención usurpar el papel de una experta en arte, y reenvío a aquella persona que quiera tener un conocimiento más exhaustivo sobre Artemisia pintora, al trabajo antes citado.

Francisca Pérez Carreño nos conduce por todas las concesiones que Artemisia hace al academicismo de la época, al clasicismo de la pintura, pero al mismo tiempo va mostrándonos las circunstancias que la época impone y cómo ella va penetrando las nuevas corrientes, sobre todo el naturalismo de Caravaggio.

Se podría ver muy bien si os fijáis en cualquiera de las reproducciones que están fuera, y que muestran esa tensión que explica muy bien Francisca Pérez Carreño, entre el clasicismo a veces demandado por los mecenas, a veces incluso formando parte de los sueños de Artemisia —ya que su padre era un gran pintor de tendencia clasicista—, pero también su pasión por ese naturalismo nuevo, alrededor de Caravaggio, y por esa contemplación distinta de la obra de arte que se genera en su enfrentamiento con lo cotidiano y con la realidad tal cual es. Allí es, por lo tanto, donde se acentúa esa herencia de Caravaggio o donde ella entra en la órbita de Ribera, que también es un pintor, como sabéis, el Españolito, que pasó mucho tiempo en Nápoles y fue contemporáneo suyo.

Cuando funde ambas corrientes es cuando tal vez su pintura más se consolida; pero también nos muestra Francisca Pérez Carreño cuándo ella tiene sus obras fallidas, cuándo no acierta, cuándo se ve que es un producto de las circunstancias. No avanzaré por ese campo, pues el que yo he conocido es el de una Artemisia literaria. Una recreación de otra mujer que la descubre, que la hace suya y que la divulga. Aquí se colapsan la historia y la literatura. Pero cuántas veces no se han colapsado ambas disciplinas. ¿Cuál de las dos ha contribuido más a la historia de las ideas, o a la historia del pensamiento humano? Por ejemplo, alrededor de la figura de Felipe II, ¿quién hizo

más, Schiller con su *Don Carlos* para la propia leyenda de Felipe II o toda la historiografía posterior? Y el caso de los héroes de Grecia o de los héroes troyanos es que no conocemos nada que no sean los poemas homéricos, que no es más que su versión literaria.

## LA BIOGRAFÍA DE ANNA BANTI

La visión de Anna Banti es, por lo tanto, una visión de leyenda, una visión legendaria. Es la recreación de un personaje. Artemisia ha vivido en la mente de las italianas de esta segunda mitad de siglo, gracias a que Anna Banti la ha recreado. Cuando Artemisia no ha vivido artísticamente porque su fama no estaba presente, entonces ella ha vivido literariamente. Esta novelista publica su obra, la escribe en la segunda mitad del siglo, justo después de la segunda guerra mundial.

Como digo, su marido, el crítico de arte Roberto Longhi, había escrito a principios de siglo lo que era la recuperación de Caravaggio y de los Gentileschi. Pero R. Longhi no fue capaz de mantener la llama de ese naturalismo que se impuso al gusto italiano, porque el gusto italiano fue siempre reactivo a cualquier tipo de exacerbación de lo real, el claroscuro, la fortaleza, la violencia de las escenas. Era un gusto más del norte, más toscano, más de matizaciones. Es por esto por lo que Artemisia sufrió un doble olvido, primero por ser de la órbita de Caravaggio, por ser de una corriente artística que era una corriente apreciada y que pasó a segunda fila a pesar de los esfuerzos de Longhi. Pero también un olvido, como dice Mary Garrard, que no hace falta explicar mucho, un olvido también por ser mujer.

Anna Banti la recrea, en su aspecto biográfico, porque ella hace una biografía de Artemisia. Esos aspectos biográficos son justamente los que despreciaba Roberto Longhi, que consideraba que las formas artísticas tenían su evolución autónoma, independiente de las circunstancias humanas o sociales que daban un fundamento, un soporte, a esa evolución de las ideas. Así que, en contra de esa consideración artística, Anna Banti introduce en su novela esos aspectos biográficos que tampoco Artemisia quería recordar. Es muy curioso porque las propias biografías de pintores no le hicieron justicia ni a ella ni a ninguna mujer de su época, aunque debiéramos pensar, por lo que dijeron después los críticos de arte, que Artemisia era una figura bastante preponderante. Fue conocida en las biografías de pintores no por su obra, sino por su biografía. Agostino Tassi, un pintor amigo y colaborador de su padre, con quien éste pintaba las bóvedas de los palacios de la época, la violó, según cuentan las crónicas de la época, cuando ella tenía, según su padre, quince años y por los datos documentados, dieciocho. Un episodio muy oscuro por el que Artemisia sufrió torturas en las investigaciones a las que fue sometida por la justicia papal. Agostino Tassi aparece en las biografías como pintor experto en perspectivas, y en las mismas biografías Arte-

misia Gentileschi aparece literalmente como «hija de Orazio Gentileschi y violada por Agostino Tassi».

Con esta contradicción se encuentra Anna Banti, que no quiere contar aspectos biográficos que Artemisia tampoco quiso divulgar ni extender. No quería ser conocida lógicamente por una fama que le fue adversa. Pero al mismo tiempo Anna Banti sentía el deseo de entrar en una biografía que había hecho posible esa obra, cuyo símbolo es quizás el cuadro que tenéis por duplicado, porque ella también hizo seis o siete versiones del mismo motivo, que es el motivo de Judith y Holofernes. La mujer vengadora de su pueblo que se enfrenta al general de los asirios, Holofernes, y lo decapita. Ese tema que muchos habían pintado, Artemisia lo pinta con tal crudeza que hace expresar a Roberto Longhi: «¿Es posible que esto lo haya hecho una mujer? ¡Válgame el cielo, ¿cómo es posible?!». Esta personalidad es la que a Anna Banti le interesa, y ella intenta entrar en las profundidades de esa personalidad. ¿Cuál es la grandeza de ese personaje? ¿Qué le importa a ella el hecho de la violación y, si le importa, cuál es su grandeza? Esa contradicción es la génesis de la novela que nace en forma de diálogo. Y la empieza entonces, después de la segunda guerra mundial, justo cuando ella pierde el manuscrito que había escrito durante los años anteriores a la guerra, que pierde por la guerra, curiosamente en el mismo momento en que también por las bombas en Nápoles se destruye el sepulcro en donde están los restos de Artemisia y desaparece, por lo tanto, su memoria histórica y donde su figura vuelve a estar otra vez en ultratumba. Es entonces cuando ella siente el deseo de hablar de esos aspectos que hacen posible el hecho de que una mujer llegue a pintar de manera semejante. Es, por lo tanto, una especie de asunción de esa segunda memoria, y una especie de revelación de lo que es la intrahistoria, los fundamentos de esa figura. Y es como una especie de búsqueda de la identidad, como una especie de constante que también han seguido otras mujeres a la búsqueda de ese yo. Por eso la novela comienza con un rifi-rafe y es al mismo tiempo una novela característica como introspectiva, pero novela que al mismo tiempo no es única ni siquiera en esa búsqueda del yo. El tema de la búsqueda de la identidad ha sido un tema muy desarrollado en esta segunda mitad del siglo y curiosamente no sólo por mujeres. Manifestaciones poéticas, artísticas y de todo tipo, y ahora últimamente más, van señalando esta búsqueda de identidad también por el hombre.

Esta búsqueda que Anna se plantea a través de Artemisia es la que a mí me gustaría esbozar en lo que me queda de intervención, porque es tal vez lo que, desde mi punto de vista, más podría aportar hoy. En primer lugar, ¿cuál es el imaginario mítico de Anna Banti? ¿Qué es lo que ella pretende? ¿Qué es lo que ella busca? Y en segundo lugar, ¿cuál es el imaginario mítico de la propia Artemisia? ¿Con qué figura enfrentan ambas su propio mito? ¿Cuáles son sus referencias bíblicas e históricas?

Anna muchas veces en la novela hace alusión a esto, pone en boca de Artemisia cómo ella se lamenta por su carencia de modelos, porque no tiene

con quien compararse, porque no tiene a quien seguir, y habla en la novela de algunas discípulas —porque puso escuela de pintura—, que la llaman «maestra mía», recordando cuánto a ella le hubiese gustado haber tenido ese magisterio. Anna no poseía documentación abundante en el momento en que escribe la novela, ni siquiera la fecha de nacimiento ni de su muerte, ni un *corpus* riguroso de su obra, a veces atribuida a su padre, a veces a los pintores con quien convivió, por ejemplo a Máximo Stanzione, o a algunos de sus contemporáneos; a veces desconocida porque no tiene ni atribución ni fecha, como por ejemplo la que figura, que no está, en la catedral de Sevilla, que está en el Palacio Arzobispal, a la que me gustaría referirme un poco después. No quiso, por tanto, ella aventurarse por los derroteros de su obra, sino por unos derroteros que fueran algo más posibles para ella, algo más accesibles, en el sentido de hacerle más fácil el acercamiento a la figura, y prefirió situar a su personaje no frente a sus transmutaciones artísticas, no frente a esa iconografía que la ha hecho famosa; frente a sus Judiths, a sus Bethsabsés, frente a sus Lucrecias, sino frente al espacio privado que ella vivió, frente a las relaciones con el círculo familiar que le era más próximo. Muestra a Artemisia entonces, en esa confrontación con lo privado. Es entonces cuando va desarrollando la pasión que sentía, si es que la había sentido alguna vez, por Agostino Tassi, y, sobre todo, su reverso, que es el reproche y el desprecio. La pasión en cierto modo incestuosa que sintió por su padre, al que siempre envidió pictóricamente. La pasión que sintió después por su marido, que no se supo adaptar a ella. La pasión que sintió por su hermano, que también era pintor porque era una familia de pintores y que, a su vez, la envidiaba, la admiraba.

La pasión que sintió por sus mecenas, algunas de ellas viejas señoras en quienes ella quería también mirarse, por todo aquel *status* social que ella no tenía. La pasión que sintió por su hija, a quien educa en las monjas, y que después la rechaza como protagonista de un mundo pobre del que ella se siente desplazada. Todo ese mundo, todo ese mosaico, es el imaginario mítico en el que Anna Banti sitúa a Artemisia, y que a mí me parece un imaginario extraordinariamente rico, porque le da toda su grandeza poética. El que estuvo por detrás, el que estuvo soportando su arte, es un imaginario ficticio, si es que ambas palabras pueden cohabitar aquí. Pero refleja muy bien lo que podría haber sido aquella supuesta historia.

## LAS FIGURAS DE ARTEMISIA

Hoy podemos ampliar cada vez más el imaginario mítico de Artemisia, podemos ampliar lo que es el *corpus* de su obra, porque ya hay muchas dataadas. Ya hay algunas falsamente atribuidas que al final se consideran como obras suyas. Afortunadamente, además en el año 1989, una catedrática de una universidad norteamericana, Mary Garrard, publica una tesis doctoral

sobre Artemisia y sobre sus mujeres heroicas en el barroco. Poco a poco se van atribuyendo sus obras, y esto nos permite también hacer un recorrido por su iconografía que hubiera deseado tener Anna Banti. Era el imaginario de Artemisia, probablemente, porque lo vemos en toda la historia de la pintura, el imaginario de cualquier pintor de su época. Los temas, tanto la Judith, como la Bethsabé, como la Lucrecia, como la Cleopatra, tantos otros que ella pinta, son temas pintados también por figuras de mucho renombre. Pintores como Caravaggio, como Rembrandt, Rubens, como tantos otros también, dedican a estos temas cuadros muy importantes. Judith era además el símbolo de las pequeñas repúblicas italianas que veían en ella la personificación de una mujer débil que lucha contra el tirano. Esas repúblicas italianas eligen, por tanto, un tema que deja de ser solamente lírico o literario, para convertirse en un tema patriótico. Bethsabé también se prestaba a las escenas de baños íntimos que eran muy apreciadas por todos los mecenas de la época. Ciertas figuras también como Cleopatra, o como Lucrecia, o como Minerva, eran figuras reproducidas constantemente. Pero Artemisia es la única mujer de su época que destaca por desnudos femeninos. Tiene contemporáneas como Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, otras mujeres pintoras que no nos han llegado con tanta fuerza como Artemisia. Pero es verdad que las otras pintoras destacaban más en el arte del retrato, porque también era lo más asequible para una mujer que no tenía que confrontarse más que con un personaje a quien tenía que retratar, y ser apreciada por un mecenas que la contratara. Sin embargo, era difícil que, además de estos retratos, además de los bodegones, o además de interiores, una mujer escogiera los temas heroicos y escogiera los desnudos. Como Miguel Ángel, a quien ella admiraba mucho, retrata los desnudos masculinos, Artemisia siente una especial predilección por retratar los desnudos femeninos. Un primer desnudo, que es el que ella pinta cuando tenía 16 años, *Susana y los viejos*, será el primer desnudo que la haga famosa. Posteriormente será muy conocida en su época porque son desnudos con un cierto tamaño monumental, la monumentalidad de Miguel Ángel, que también está presente en su obra. Con este desnudo comienza su obra. Con una Susana que sufre el acoso y que enfoca de manera distinta a como era usual.

La Susana acosada por los viejos era pintada por otros pintores como una mujer que disfrutaba en el momento del baño. Sin embargo, Artemisia la pinta en el momento en que está, con horror, retirándose de la lascivia de los viejos.

Así es como vamos haciendo una mirada sobre el imaginario mítico de Artemisia. Esto hizo Roland Barthes cuando escribió un artículo sobre Artemisia al contemplar su Judith. Porque la Judith de Artemisia no era muy diferente de otras Judiths de su época. Caravaggio, por ejemplo, había también pintado otra Judith en la cual el personaje de Holofernes estaba captado en el mismo momento, es decir, la decapitación, momento tan sangriento quizás como el que pintó Artemisia. Sin embargo, Caravaggio había puesto a la

heroína muy joven, un poco displicente en el momento de ejecutar el acto, y con una criada ya mayor, vieja y distante. Artemisia da un vuelco a la escena y escoge para la protagonista a una mujer mayor, fuerte, que tiene que empeñarse en esa decapitación y una sirvienta que no es vieja ni distante, sino joven como ella, de mediana edad, que es cómplice del acto y hace como una especie de círculo vengador centrado sobre la figura de Holofernes. Era una misión nueva, diferente, que no se había tenido nunca. Después otras figuras históricas que ella contempló, como ejemplo de Bethsabé, donde David está tan pequeño retratado en lo alto de una terraza que apenas se le ve, y es sólo la figura del desnudo de Bethsabé la que es protagonista del cuadro, en el momento en que Bethsabé está recibiendo una joya que una criada, probablemente mandada por David, está ofreciéndole en el baño. Una figura muy interesante, desde el punto de vista bíblico. Bethsabé tuvo amores con David, que mandó a su marido a la guerra para disfrutarla. Bethsabé, cuyo primer hijo fue un hijo muerto como castigo divino, pero cuyo segundo hijo fue el rey Salomón. Que tiene, por lo tanto, sus connotaciones de Eva, pero también sus connotaciones de Virgen María, unas connotaciones riquísimas en esta figura que probablemente otros pintores también enfocan con su propia manera de glosar la figura, pero que ofrece lecturas múltiples. Y, por último, la Magdalena. En concreto me gustaría referirme a una de las que pintó, no a la más conocida por el tratamiento de las telas, porque su padre era un experto en tejidos y en color, y ella siempre quiso imitarlo, que es la que está en el palacio Pitti. Me gustaría referirme a esa otra Magdalena que es uno de sus cuadros más bellos, y así lo señala Francisca Pérez Carreño, y cuya atribución no conocían los expertos de arte italiano en España: la Magdalena de la catedral de Sevilla. El cuadro había estado primero en restauración, después en contaduría, nunca estuvo expuesto a la vista del público y hoy está en el palacio Arzobispal, pero no se puede ver. Francisca P. Carreño introduce esta Magdalena en el catálogo del duque de Alcalá, que fue Virrey de Nápoles cuando Artemisia vivía allí, al final de su vida. El virrey de Nápoles era de la familia de los Medinaceli, por lo tanto sevillano, y tenía en su catálogo varias obras y como una de ellas figura esta Magdalena. Esta Magdalena pasó a Sevilla, primero al palacio de Pilatos y después a la catedral, a una capilla donde estaba originariamente. No es caprichoso que esta Magdalena no aparezca en absoluto con la apariencia con que puedan aparecer otras Magdalenas, como la del Greco o cualquier otra que vemos pintada en su época. Ésta es una Magdalena que está entre la nostalgia y el éxtasis, y que tiene un pomo de perfume que era la simbología que acompañaba siempre a las Magdalenas, una Magdalena nostálgica de algo que añora. No es la Magdalena a la que estamos acostumbrados. Es curioso, por tanto, ese tratamiento que ella va dando a sus figuras. Por una parte tenemos a las Bethsabés, Susanas y Magdalenas, que son mujeres que han sido incapaces de gobernar su destino, que se han visto presas de su destino. Por otra parte, Cleopatra, Lucrecia, mujeres que sí dominan su destino, pero trágicamente.

Lucrecia, que, para salvar su honra porque había sido violada, se suicida. En otro grupo están también las Minervas, figuras que no tienen referente histórico, que son referencias de otro tipo, y siempre las pinta de manera altiva, de manera distante. Pero están en último lugar aquellas como la figura de Judith, la figura de Esther o la figura de Yael, que son las vengadoras.

Es muy curioso que dentro de su vida, la última de sus pinturas, la última que pintó, que cierra su ciclo histórico y la última que dató, es también otra Susana, otra mujer que no dominó su destino. ¿Quién es más su autora? Uno de sus cuadros más admirados es su autorretrato, donde está captada una mujer morena en pleno furor pictórico, justamente en el momento en que quiere expresar lo que lleva dentro. En ese éxtasis momentáneo es donde Artemisia intentó captar su propia imagen. ¿Es ahí donde ella era más Artemisia, o era en sus figuras? Ese es uno de los grandes interrogantes que cada uno responde como quiere. Artemisia no sólo nos aporta la fidelidad a una pasión, sino sobre todo el deseo de confrontarse con los grandes. No vivió su imaginario mítico de una manera vicaria, tampoco narcisista, sino como una actriz de un destino que consideraba suyo. No era el suyo un yoísmo elemental ingenuo, como de adolescencia histórica, sino era un reto ante un imaginario común que también le pertenecía a ella, que le pertenecía como mujer y que a nosotros nos pertenece también como depositarias históricas. Por eso su figura se engrandeció y se engrandece. Ella que, en sus cartas a sus mecenas, se citaba a sí misma como una mujer que escondía en su pecho el ánimo de un César.