

Investigaciones Feministas

ISSN-e: 2171-6080

<https://dx.doi.org/10.5209/infe.84680>

De Artemisa a Artemisia. Representaciones de la amazona poderosa

Alba Barceló Plana¹; Roger Ferrer Ventosa²

Recibido: Noviembre 2022 / Revisado: Mayo 2023 / Aceptado: Junio 2023

Resumen. Objetivo. En el texto se explora la representación de la mujer fuerte en el arte, quien, con actitud agresiva y armada, no duda en enfrentarse al hombre. **Metodología.** Un ensayo de cultura visual. Este trabajo se basa en un análisis de diversas obras de arte en varios periodos históricos que muestran los cambios y lo que se mantiene en la representación de una mujer armada y agresiva dentro de la cultura visual europea. Se combina el análisis de la imagen, sobre todo en su faceta iconográfica, con el comentario de fuentes literarias y su efecto cultural en las sociedades que produjeron las imágenes comentadas. **Resultados.** Para establecer unos límites cronológicos y geográficos que acoten el estudio, se parte de la antigüedad grecorromana, pasando por la Edad Media, hasta llegar a la famosa obra de *Judit y Holofernes* de Artemisia Gentileschi. Se presenta, pues, un recorrido con distintos ejemplos que ilustran y configuran el discurso dentro de Europa occidental. **Discusión y aporte.** Se pretende, por un lado, recoger las distintas mujeres –y también personificaciones con un fuerte carácter alegórico– que han sido figuradas como una *femme forte*, destacando sus atributos bélicos y poderosos. Por otro lado, en el recorrido también se establecen las variaciones y constantes de esta iconografía entre las distintas épocas, su vínculo con las fuentes textuales y la relación con la sociedad y el contexto del momento.

Palabras clave: Amazona; Artemisa; Manuscrito iluminado; Christine de Pizan; Artemisia Gentileschi.

[en] From Artemis to Artemisia. Representations of a powerful amazon

Abstract. Objective. This text explores the representation of strong women in art, focusing on those who, with an aggressive and armed stance, do not hesitate to confront men. **Methodology.** This is a visual culture essay. The work is based on an analysis of various artworks from different historical periods, highlighting both the changes and continuities in the portrayal of armed, aggressive women within European visual culture. The image analysis, particularly in its iconographic aspect, is combined with the commentary on literary sources and their cultural impact on the societies that produced the artworks under consideration. **Results.** To establish some chronological and geographical boundaries for this study, we begin with Greco-Roman antiquity, move through the Middle Ages, and conclude with the famous *Judith and Holofernes* by Artemisia Gentileschi. This creates a comprehensive journey, using various examples to illustrate and develop the discourse within Western Europe. **Discussion and Contribution.** On one hand, the goal is to gather examples of various women –and allegorical personifications with strong symbolic significance– who have been depicted as *femmes fortes*, emphasizing their martial and powerful attributes. On the other hand, this analysis also seeks to identify the variations and constants in this iconography across different periods, its connection with textual sources, and its relationship with the society and context of the time.

Keywords: Amazon; Artemis; Illuminated manuscript; Christine de Pizan; Artemisia Gentileschi.

Sumario: 1. Introducción. 2. La *femme forte* como señora de los animales. 3. Más allá de María: la representación de valerosas mujeres armadas en la Edad Media. 4. Una mujer fuerte decapita al hombre malvado. 5. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Barceló Plana, A.; Ferrer Ventosa, R. (2023). De Artemisa a Artemisia. Representaciones de la amazona poderosa, en *Revista de Investigaciones Feministas*, 14(1), 117-130.

¹ Universitat de Barcelona (España)

alba.barcelo@ub.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9877-7659>

² Universidad de Valladolid (España)

roger.ferrer@uva.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2568-1271>

Este artículo se realizó gracias a una ayuda “Margarita Salas” del Ministerio de Universidades y Next Generation.

Artículo enmarcado dentro del proyecto: “Justicia y juicio: representaciones artísticas en la Cataluña medieval y moderna: emplazamientos, programas iconográficos, contextos y modelos” (HAR2017-85910-P), MCOC - Ministerio de Economía y Competitividad.

1. Introducción

No es bueno mostrar a una mujer matando a un hombre (Francesco di Lorenzo Filarete).

En las siguientes páginas se mostrarán algunos ejemplos en la historia del arte de representaciones de *femme forte*, una mujer agresiva con poder para agredir, y con atributos que harán patente esa capacidad de agresión femenina, pertrechos porque una de las diferencias más claras respecto a la misma representación pero a la inversa –un hombre fuerte– radica en que se constatará que casi siempre la mujer porta un arma para hipostasiar en el objeto su poder de dañar, atributo de la mujer o de la diosa.

Respecto a la temporalidad y ámbito cultural escogidos, el ensayo de la representación de una mujer agresiva se ceñirá a los pueblos del Mediterráneo norte, y a tres periodos de sus diversas culturas: la Antigüedad griega, la Edad Media en los reinos ibéricos, itálicos y francos –aunque con alguna breve escapada a la Europa central–, para concluir el ensayo con un análisis de *Judit decapitando a Holofernes* de una de las artistas más singulares del barroco, Artemisia Gentileschi. Con todo, cabe consignar que se encuentran representaciones de la mujer poderosa en otras culturas. En la India hallamos como caso ejemplar a la diosa Kali, diosa de la destrucción, el terror y la muerte, negra, con una guirnalda de la que cuelgan cabezas humanas, con varios brazos que portan atributos suyos como un tridente, una espada o una copa con sangre, y pisando al cadáver de un hombre, gesto que también aparece en la tradición mediterránea, según se verá más adelante.

Se ha escogido la representación de una mujer agresiva porque normalmente se desatiende las imágenes con ese tipo de actitudes, al analizar las formas de mostrar gráficamente lo femenino, que tienden a lo idealizado tanto en positivo –la mujer angelical, la trabajadora, la *wonder woman*, la liberada...–, como en negativo –Pandora, Lilith, *femme fatale*... Se ha optado por el eclecticismo en los métodos aplicados en el estudio. Para analizar el símbolo, se seguirán algunas de las teorías de analistas del mito, como el filósofo Ernst Cassirer, mitólogos como Robert Graves o el antropólogo Gilbert Durand. Para comentar el caso específico de artistas femeninas, se han aprovechado los estudios en clave feminista, sobre todo en el apartado dedicado a Artemisia Gentileschi, en el que se reflexiona sobre la condición de la mujer artista, a partir de los estudios de las grandes autoras de esa tendencia.

Se pensará sobre ello a partir de un tema adaptado a motivos iconográficos, a representaciones alegóricas, y otras variantes, que ha ido ocupando cada vez más espacio en la cultura occidental: la mujer tan fuerte que se enfrenta físicamente a un hombre; ya detectable en las raíces de la cultura grecorromana, aunque sea de manera minoritaria si comparamos ese tema con otros. Pese a la impresión que se pudiera tener, en la Edad Media igualmente hay imágenes de mujeres fuertes e incluso violentas, que disponen del poder y la maña para agredir, lo interesante es ver cómo tal idea se convierte en una forma visual, una imagen gráfica que resulta comprensible por sus receptores coetáneos, para que comprendieran tal noción.

En el Barroco se siguen exponiendo más o menos los mismos motivos pero con formas y registros diversos, con la mayor atención al naturalismo en la manera de mostrar los cuerpos. La fuerza poética trasluce del tema y de las imágenes escogidas, su eco reverbera tanto en la Antigüedad, como en los siglos medievales, o incluso hasta el mundo contemporáneo, en todos ellos emblema efectivo, lo que evidencia bien a las claras la capacidad de hechizo cultural presente en la *femme forte*. Y es que se verán aspectos que se prolongarán desde la Antigüedad al Renacimiento, pasando por la Edad Media, como el gusto y el interés por lo alegórico, mientras que en otras cuestiones se producirán rupturas, dos muy claras serán el marco religioso sobre el que se colocan las imágenes, pagana en el primer bloque, cristiano en los siguientes, y la pura formalidad, que sigue unos objetivos estéticos variados, con cambios notorios entre la decorativa cerámica de la amazona, a las miniaturas medievales moralizadas, o el mucho mayor naturalismo de la Judit barroca.

En el artículo se intentará probar la pervivencia de la representación de la mujer agresiva, incluso en los contextos más adversos, así como sus variaciones en las que la personalidad de sus artífices o de sus sociedades queda reflejada. Evidentemente la selección podría haber sido otra, cambios con los que se hubiera modificado el recorrido y discurso. Lo escogido por supuesto no agota la cuestión, pero sí que revela un clima general, a pesar de que por razones de espacio muchos de los temas apuntados no se puedan desplegar, ya que se opta por la panorámica, no por el análisis detallista. No se trata de un ensayo que pretenda fijar las imágenes escogidas como exclusivas del tema, ni el discurso pretende ser totalizador.

Como último apunte antes de entrar en materia, sobre este tipo de imágenes, la historiadora del arte Linda Nochlin ha teorizado que, pese a revertir el orden natural, con mujeres agrediendo o liderando a hombres, el concepto se permitía sólo en épocas en que las mujeres sustituyen a guerreros masculinos ausentes por guerras, la situación las obligaba a ello, impulsadas por su instinto, como leonas en defensa de los suyos (Nochlin, 1999: 50-52). Quizá por el temor subyacente a ese súbito poder femenino, el heraldo de la Signoria de Florencia, Francesco di Lorenzo Filarete, pidió que retiraran una versión de Judit y Holofernes, aduciendo que “no es bueno mostrar a una mujer matando a un hombre” (Bornay, 1998: 46, n. 12).

2. La *femme forte* como señora de los animales

Esta primera sección del recorrido por diversas imágenes de mujer fuerte con capacidad de agresión, dedicada al ámbito grecorromano, ostenta un fuerte componente mágico y mítico. La imagen de tipo sagrado o mítico es aquella tan próxima a la cosa verdadera en sentido espiritual, que es, o puede llegar a ser, lo mismo que se representa (Flor, 1995: 188), como por ejemplo en la teoría cristiana de los iconos. Para la conciencia mítica-mágica la imagen no es solo una representación de la cosa, ni un mero signo semiótico; más que eso, se trata de la misma cosa, forma parte de su realidad, funciona como alter ego, avatar o hipóstasis (Ferrer Ventosa, 2019). Un caso paradigmático lo encontraríamos en la teoría de las estatuas en el Egipto faraónico: lo que le pase al cuerpo de la imagen le sucederá igualmente al cuerpo físico o al alma.

Aunque en general en el arte griego abundan más los modelos iconográficos masculinos, y cuando aparece alguna mujer en general, o es en postura recatada o como objeto de placer visual masculino, no por ello no podemos encontrar algunos tipos en el que se vislumbra una mujer más poderosa. En una faceta que se repetirá posteriormente, la mujer con potencia de agresión se presenta con atributos guerreros, armada con equipo militar como espadas, arcos o escudos, área de las ocupaciones humanas generalmente asociada a lo masculino (Fig. 1).

Así se observa en uno de los grandes programas iconográficos griegos: las amazonas. Se presentaba a las amazonas de manera negativa, al ser una sociedad únicamente formada por mujeres, no por ambos géneros, y contraria a lo helénico en su cultura y civilización urbana (Masvidal & Picazo, 2005: 20), de manera que normalmente intervienen como antagonistas.



Figura 1. Amazona, cerámica de figuras rojas, hacia el 500 a.C. Múnich, Museo Staatliche Antikensammlungen.

Uno de los temas más frecuentes protagonizado por las mujeres guerreras retrataba la amazonomaquia, como la del friso del interior del templo de Apolo en Bassae (hacia el 400 a.C.), en la que se narra visualmente la derrota de las amazonas en su guerra contra los soldados griegos. Idéntico tema al expuesto en uno de los niveles del Mausoleo de Halicarnaso, ya que la amazonomaquia constituía uno de los cuatro grandes programas iconográficos bélicos en la plástica griega, junto a la gigantomaquia, la centauromaquia y la guerra de Troya. Mediante ellos, encomiaban la lucha de los helenos por el orden, contra el caos, normalmente imputado a lo oriental. Esos cuatro grandes programas bélicos se hallan a menudo en los templos, espacio privilegiado de la vida griega clásica, tanto en el sentido religioso como en el político. En ellos quedaban reflejados los cambios sociales, en el caso de la amazonomaquia la conquista de zonas de Asia por los aqueos.

Otra gran figura femenina poderosa y con potencial para dañar a los hombres es Atenea. La gran escultura criselefantina –hecha de oro y marfil– en el Partenón que la representa, la Atenea Partenos –la original obra de Fidias–, ejemplificaba el gran papel no sólo religioso sino también político de esas cuatro maquias (combate o guerra en griego antiguo). Atenea personifica la fortaleza femenina, aunque desde un criterio masculinizado, de nuevo portadora de atributos bélicos: la lanza, el escudo y la égida talismánica en el pecho. La estatua presenta una postura hierática, que encarna el poder absoluto, inamovible como corresponde a su majestad, conquistadora de la alada Niké victoriosa que la acompaña, junto a los atributos guerreros de su poder.

Estaba en el centro de poder ateniense, una Acrópolis que servía para persuadir al resto de griegos de la importancia de Atenas. El Partenón no era tanto para los propios atenienses como para los foráneos, con una función propagandística. La escultura de la Atenea Partenos concentraba en ella buena parte del tesoro de la ciudad, similar al coste de mantenimiento de la flota naviera durante un año.

En la suela de la sandalia estaba la centauromaquia. En una parte del escudo llevaba la gigantomaquia, mientras que en la otra mostraba la amazonomaquia. La del interior estaba pintada y la del exterior esculpida. Escogieron colocar como guerra más importante la amazonomaquia porque fue protagonizada por atenienses. Representa la lucha de Teseo y los atenienses contra las Amazonas y como sutil referencia a las guerras médicas, para enaltecer el papel ateniense en las mismas, ya que las Amazonas se encontraban en el este, como los persas, enemigos del momento; los griegos acostumbraban a hablar en metáforas.

En su interpretación poética, Robert Graves plantea que episodios de las Amazonas podrían referirse a conquistas helénicas sobre población prehelénica; según su lectura, las Amazonas serían sacerdotisas de la Atenea preolímpica –además de algunos casos erróneos en que serían fabulaciones deducidas a posteriori al interpretar ilustraciones (Graves, 1985b: 405).

También Artemisa sería a juicio de Graves una referencia más o menos velada a la vieja Gran Diosa, subyugada en el panteón olímpico al poder de Zeus una vez hubieron sido conquistadas las sociedades matriarcales por los aqueos. Se referiría a un periodo arcaico, con una reina cuyo consorte el rey sería sacrificado al cabo de cincuenta meses, ritual al que se aludirá con la muerte despedazada de Acteón (Graves, 1985: 102-103). Parece confluir en Artemisa características de esa Gran Diosa. En el arte cretense se halla como tipo iconográfica a una figura femenina que alza un bastón, todo da a indicar que lo hace como signo de autoridad; se ha llamado a la figura la Señora de la Montaña (Masvidal & Picazo, 2005: 147), presumiblemente una forma cretense de la Gran Diosa, dentro del arco temporal de la cultura minoica.

Como en otras representaciones minoicas de la Gran Diosa, que porta serpientes, y que tal vez la influyeron, Artemisa se presenta como señora de los animales, vinculándola con las bestias salvajes, ella misma en ocasiones con partes de algún animal o con miembros antropomorfos pero animalizados. Frecuentemente nocturna, divulga un conocimiento sobre animales y plantas no asimilado a la forma de adquirir el saber racionalmente. En muchas ocasiones se la representa con un arco y un carcaj como atributos.

Pese al establecimiento del cristianismo, su culto perduró. Supervivencia de creencias matriarcales, a Diana-Artemisa se la vinculó tradicionalmente a la brujería (Castells, 2013: 122), todavía citada en los procesos inquisitoriales del XVII. La preeminencia de lo femenino en la hechicería –reuniones con Diana o con la Reina de las hadas– delata el gran influjo de los ritos del matriarcado, del chamanismo o de la religión celta aún en las postrimerías del medievo. Así apunta Ginzburg, quien sostiene que en las brujas sobrevivían cultos ancestrales, en una sedimentación de tradiciones matriarcales (Ginzburg, 2003: 202-208).

Antes de concluir este primer apartado, cabe apuntar que, pese a lo que pudiera parecer, algunas de estas representaciones podrían haber sido realizadas por mujeres artistas. Ya en la Grecia de la Antigüedad hubo mujeres pintoras, generalmente hijas de pintores, un aspecto que se irá repitiendo en siglos siguientes, caso de Timarete, Irene y Aristarete. A quien le presta mayor atención Plinio el Viejo en su tratado sobre pintura es a Iaia de Cícico, de quien apunta que nadie pintó más rápido que ella, que se ayudó de un espejo para un autorretrato, y que ganó tan buena fama por su nivel que sus obras se vendieron más caras que las de otros colegas varones (*Naturalis Historiae* XXXV, 147-148, en Pliny, 1976: 171). Boccaccio, en su *De claribus mulieribus* medieval, se referirá a algunas de estas pintoras de la Antigüedad, como Irene, Thamyris (Timarete) y Marcia (Iaia de Cícico). El libro de Boccaccio cobrará importancia en el siguiente apartado.

3. Más allá de María: la representación de valerosas mujeres armadas en la Edad Media

Entre las mujeres armadas más representadas en el arte medieval destaca especialmente la figura de Judit, personaje bíblico bien conocido por ser la causante de la muerte de Holofernes. Es ella misma, de su mano –no de un modo pasivo como Salomé– quien se encarga de decapitar al enemigo del pueblo hebreo, el general asirio Holofernes, y entrega la cabeza a su criada para que la guarde en un zurrón. Por este motivo, sus atributos son la espada y la cabeza cortada del general, cómo se va a profundizar en el próximo apartado, centrado en Artemisia Gentileschi. La historia fue un modelo para los creyentes y cumplió una función didáctica, ya que Judit pudo ganar con el coraje que Dios le infundió para salvar a su pueblo (Goosen, 2006: 167-174).

Con esta idea didáctica en mente, cabe destacar la conexión temática que se establece en el *Speculum Humanae Salvationis*, dónde se representa a Judit decapitando Holofernes, siguiendo la iconografía típica, conectada con tres otros episodios de valerosas mujeres armadas derrotando al enemigo (Fig. 2): primero se parte de María, para conectarla con Judit y Jael, dos heroínas del Antiguo Testamento, y por último con Tomiris, una reina histórica. María se ilustra combatiendo a Satanás, y suele aparecer ella sola con los *arma Christi* como sus instrumentos de poder pisando el diablo a sus pies, a veces clavándole la lanza o el palo de la esponja que se utilizó con Cristo.



Figura 2. *Speculum Humanae Salvationis*, 1427, Sarnen, Benediktinerkollegium, Cod membr. 8, fol. 30v y 30r (Fuente: <https://www.e-codices.ch>.)

Una historia relativamente similar a Judit es la de la heroína Jael, explicada en el libro de Jueces, concretamente en el relato sobre la profetisa Débora, quien vaticina que el general enemigo, Sísara, será vencido por una mujer. Y, efectivamente, así fue, Jael, mujer del cenita Héber, invitó al general a su tienda y le ofreció bebida. Cuando cayó dormido del cansancio lo mató clavándole en su sien una estaca de las que usaba para montar la tienda con un mazo. En este caso, con sus variaciones, se vuelve a repetir la imagen de la mujer empuñando un arma mortal que usa mientras el enemigo está dormido.

Por último, en el *Speculum* también se ilustra la reina Tomiris o Tamiris (s. VI a.C.), de aquí que se la represente con corona, matando con espada y armadura al rey enemigo Ciro el Grande. Según nos cuentan las fuentes, esta reina viuda de los escitas cuando fue atacada por Ciro lideró sus tropas y con astucia pudo vencerlo. En las propias palabras de Boccaccio, siguiendo las fuentes antiguas: “Tamiris mandó buscar entre los cadáveres el cuerpo de Ciro y una vez descubierto lo decapitó y mandó meter la cabeza en un odre lleno de sangre y, como si hubiera ofrecido un digno túmulo al soberbio rey, dijo: “sáciate de la sangre de la que estabas sediento” (Boccaccio, 2010: 208). De aquí que en el manuscrito Tomiris esté a punto de lanzar la cabeza dentro de un recipiente lleno con sangre humana.

Sin desviarnos del todo aún de Judit, también resulta muy interesante un manuscrito, *Le champion des dames*, que recoge la biografía de mujeres ilustres, dónde se la compara con Juana de Arco (Fig. 3A). Podemos ver, a la izquierda de la viñeta del códice, a la mujer hebrea saliendo de la tienda de Holofernes con la espada en alto. Sostiene la cabeza del general por los cabellos; a su lado, *la Pucelle d’Orléans* (c. 1413-1431), que va vestida con armadura, un escudo con flores de lis y una lanza. Juana de Arco también aparece representada en otros manuscritos de distinta forma, ya sea portando un estandarte, con espada y a caballo. Un modelo similar de heroína a caballo se observa en la imagen de Bárbara de Cilli o Celje (c.1390/1395-1451), noble de origen esloveno casada con el emperador Segismundo de Luxemburgo, participe activa en política. Se la representa en el tratado *Bellifortis* escrito por Konrad Kyeser a principios del siglo XV, dedicado a la tecnología militar, como podemos observar, entre otros, en un manuscrito de la BNF (Fig. 3B). Igual que sus homólogos masculinos, Bárbara es representada a caballo enarbolando un gran estandarte azul, con la particularidad de llevar libre su larga cabellera dorada.



Figura 3A. Martin le Franc, *Le champion des dames*, 1451, París, BNF, MS Français 12476, fol. 101v, Muerte de Holofernes y Juana de Arco. (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF)

Figura 3B. Konrad Kyeser, *Bellifortis*, c.1450-1460, París, BNF, Latin 17873, fol. 16r, Bárbara de Cilli. (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF)

Alcanzado este punto del discurso, es indispensable dedicar unas líneas a las representaciones de mujeres ilustres recogidas en textos como *L'Ovide moralisé*, *De mulieribus claris* de Boccaccio, *Échecs amoureux* de Évard de Conty, *Épître d'Othéa* y *la Ciudad de las damas* ambos de Christine de Pizan o *Champion des dames* de Martin le Franc. Estos manuscritos fueron muchas veces ricamente ilustrados, incluyendo iconografía de personajes mitológicos y clásicos. En concreto, sobre el tema de la mujer ilustre conviene destacar *De mulieribus claris*, obra escrita por Boccaccio (c.1361-1362), con una divulgada traducción al francés.

En la introducción, Boccaccio dedica el libro a la condesa de Altavilla, haciendo alusión que, si bien hay recopilatorios antiguos de hombres ilustres, como *De viris illustribus*, se percató del poco interés que han gozado las mujeres a pesar de haber realizado acciones valerosas. Aborda la cuestión alabando a las mujeres célebres por alguna hazaña, la mayor parte de la antigüedad, pero llegando a su tiempo, aunque destaca que no todas tuvieron comportamientos honestos. Deja claro en muchas ocasiones que actúan valerosamente a pesar de que “la naturaleza dotó (a casi todas) de un cuerpo blando y débil y de una mente torpe” (Boccaccio, 2010: 60), y que llevaron a cabo grandes hazañas “con un ánimo viril, un ingenio brillante y una notable virtud” (Boccaccio, 2010: 60). Por lo tanto, parte de la superioridad masculina y enaltece a la mujer que llega a comportarse o actuar como un hombre. Además, se entrevé un propósito moralizante en contra de conductas perniciosas y “lujuriosas” de algunas de las mujeres, como por ejemplo la historia de Semíramis.

Diferente es el caso de *La ciudad de las Damas* de Christine de Pizan (1405), que, favorable a las mujeres, rebate los comentarios misóginos de otros escritores. La autora narra en primera persona la conversación que mantiene con tres figuras alegóricas, la Razón, la Derechura y la Justicia, que le mandan construir una ciudad ideal con todas las mujeres virtuosas que han destacado a lo largo de la historia, sin distinción de su origen. Esta ciudad servirá para reunir las a todas y tener “una ciudadela donde defenderse contra tantos agresores”. Así, explica la biografía de mujeres, destacando sus virtudes principales, como son la inteligencia, fuerza, sentido político, castidad y fidelidad, generosidad, amor filial y conyugal...

Entre las historias relatadas en estos libros, podemos recoger distintas mujeres que encajan con el perfil comentado hasta ahora de fuertes y con armas. Si empezamos por las mujeres con arco, además de la divinidad Diana, también se recoge el caso de Camila, reina de los volscos, criada por su padre. Obligado al exilio, su padre solo pudo llevarse a su hija y se refugiaron en el bosque, dónde la pequeña fue amamantada por una fiera. En palabras de Boccaccio:

Quando la niña se hizo mayor, cubrió su cuerpo con pieles de animales, aprendió a lanzar flechas con fuerza, a tirar con honda, a tender el arco, a llevar un carcaj, a perseguir a la carrera ciervos y cabras salvajes y a superarlas, a desdeñar todas las tareas femeninas y a conservar, más que nada, la virginidad inviolada, a burlarse de los amores de los jóvenes y a rechazar completamente el matrimonio con poderosos nobles y a mostrarse sumisa a Diana, a la que el padre la había consagrado (Boccaccio, 2010: 175).

En la guerra contra Eneas mató a muchos hombres en combate, pero fue herida mortalmente por una flecha. En las representaciones de su juventud, igual que Diana (Fig. 4A), vemos a una joven virgen y asilvestrada, que lanza flechas a los animales. Si bien Diana muchas veces caza con su comitiva de ninfas, Camila aparece sola y con corona, vestida con piel de fieras (Fig. 4B).



Figura 4A. Christine de Pizan, *Épître d'Othéa*, c. 1406, Paris, BNF, MS Français 606, fol. 30r, Diana cazadora. (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF)

Figura 4B. Boccaccio, *Des cleres et nobles femmes* (traducción anónima al francés), primer cuarto del s. XV, Londres, BL, MS Royal 20 C V, f. 59v, Camila. (Fuente: © British Library Board.)

Con arco, entre otros atributos, también se representa Pentesilea, reina de las Amazonas, quien, según Boccaccio:

Dicen que despreció la noble belleza de su rostro y, superando la delicadeza femenina y su cuerpo, emprendió la práctica de las armas de sus mayores. Cubrió la rubia cabellera con un casco y colgó el carcaj de su costado y montó caballos y carros según el uso militar, no el femenino (Boccaccio, 2010: 154-155).

De Pentesilea, destaca su rubia y larga cabellera al viento, como podemos observar en el manuscrito Français 599 (Fig. 5). Monta a caballo armada con flechas y carcaj y armadura, sola o generalmente con la compañía de otras amazonas.



Figura 5. Boccaccio, *Des cleres et nobles femmes*, 1488-1496, París, BNF, MS Français 599, fol. 27v, Penthesilea.
(Fuente: gallica.bnf.fr / BnF)

No solo las amazonas gozaron de una gran fuerza, también se relata la historia de grandes reinas que dirigieron sus ejércitos con bravura e hicieron gala de su fuerza. Una de ellas se trata de Artemisa de Caria, reina de Halicarnaso. Como explica Christine de Pizan en *La Ciudad de las damas*, Artemisa tuvo que gobernar un país inmenso: “pero no se arredró porque poseía una gran fuerza de carácter, sabiduría y sentido político. Tenía además todas las virtudes caballerescas, dominaba el arte militar y sus muchas victorias le valieron fama y renombre. No sólo asumió el gobierno del Estado sino que tomó el gobierno de las armas en frecuentes ocasiones” (de Pizan, 2000: 110).

Muerto su marido Mausolo, tomó las armas cuando los rodios se sublevaron, ya que no querían ser gobernados por una mujer. Según explica Boccaccio, ella, con gran estratagema, hizo que los habitantes aclamasen a los enemigos cuando atacaron en el puerto principal. Estos, relajados por la acogida, fueron sorprendidos por la flota que salía del puerto secundario de la ciudad y su aniquilación fue inevitable. Pero el combate no acabó aquí, ocuparon la flota enemiga poniendo los emblemas de la victoria en las velas izadas y se dirigieron hacia Rodas. Pensándose que se trataban de sus guerreros victoriosos, los rodios les abrieron confiados la ciudad y Artemisa entró con fuerza y mandó matar a los príncipes. En las representaciones de *De claris mulieribus* (Fig. 6), podemos ver a Artemisa coronada delante de su ejército, con la espada elevada manchada de sangre y soldados muertos a sus pies.



Figura 6. Boccaccio, *Livre des femmes nobles et renommées*, 1403, París, BNF, MS Français 598, fol. 86v, Artemisia y su armada. (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF)

Con una iconografía similar, Triaria, mujer de Lucio Vitelio, también se representa en el campo de batalla luchando muy activamente contra el ejército enemigo, como aparece, por ejemplo, en el manuscrito Français 598 de la BNF (fol. 142v). De ella se destaca la crueldad con su espada, ya que “sin evitar ninguna de las durezas militares, se arrojaba contra los desgraciados de tal modo que, conquistada la ciudad, se la acusó de haber actuado contra los enemigos demasiado cruel y soberbiamente” (Boccaccio, 2010: 350). Y esto por “el fervoroso amor al marido o por la crueldad implantada en su alma por la naturaleza, fue tanta su ferocidad que es digna de ser recordada por sus costumbres contrarias a las femeninas” (Boccaccio, 2010: 350).

Continuando con la agrupación de mujeres ilustres, también se debe hacer mención a *las Nueve de la Fama*, la versión femenina de *los Nueve de la Fama* que surgió a finales del siglo XIV (Cassagnes-Brouquet, 2004). Se seleccionaron nueve mujeres ilustres, una lista que varía según la tradición y autores. Como sus homólogos masculinos, las nueve heroínas de la tradición clásica (versión francesa) se representan con aspecto de guerreras, con armas y escudos de armas, y las que son reinas mantienen sus coronas (Fig. 7A). Resulta también muy interesante la forma de mostrar a las *Neuf Preuses* en el *Petit armorial équestre de la Toison d'or*, donde todas ellas aparecen por separado a caballo y con el escudo de armas bien marcado, igual que se hace con *los Nueve de la Fama* en el mismo manuscrito (Fig. 7B). Por lo tanto, no por el hecho de ser mujeres se les cambió el tipo de posición ni atributos. Además, como está documentado, la escenificación de los *preux* y las *preuses* a caballo y con armas en las paradas reales contribuyó a su difusión (Cassagnes-Brouquet, 2011).

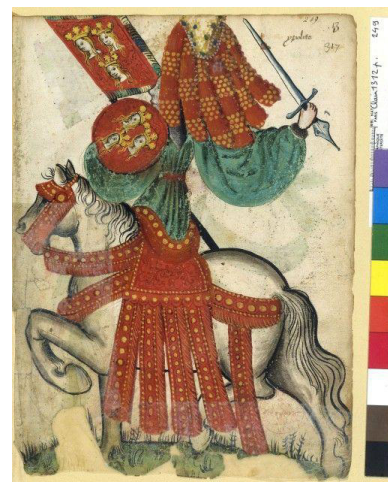


Figura 7A. Thomas de Saluces, *Le Chevalier errant*, 1403-1404, París, BNF, MS Français 12559, fol. 125v, las Nueve de la Fama. (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF)

Figura 7B. *Petit armorial équestre de la Toison d'or*, c. 1460-1470, París, BNF, MS Clairambault 1312, fol. 249r, Hipólita. (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF)

Pero no solamente se ilustraron personajes femeninos armados ilustres, también ocurre en personificaciones de conceptos abstractos, como en el caso de las virtudes. Para comentarlas es preciso retroceder a finales del siglo IV d.C, con la obra *Psychomachia* del poeta Prudencio, donde, de una manera alegórica, las virtudes libran un combate contra los vicios. De este modo, en distintos manuscritos que se ilustraron de este poema durante la Edad Media, se caracterizaron a las virtudes a partir de figuras femeninas, que ganan contra los vicios. Generalmente, las virtudes visten con túnicas largas, y a veces con armadura, mientras que los vicios se representan de una forma desaliñada, mostrando así su carácter negativo (Solivan Robles, 2020). Un ejemplo de este combate lo podemos ver en un manuscrito de la British Library del siglo XII, donde la Castidad, una mujer con armadura, derrota a la Lívido clavándole una lanza en la garganta (Fig. 8A). Un tipo de combate similar, también de manera alegórica, lo volvemos a encontrar en el *Roman de la Rose*, poema francés del siglo XIII, precisamente influido por la obra de Prudencio (Fig. 8B).



Figura 8A. Prudencio, *Psychomachia*, s. XII, Londres, BL, MS Cotton Titus D XVI, fol. 7r, Castidad contra Lívido (Fuente: British Library Board.)



Figura 8B. *Le Roman de la Rose*, s. XV, París, BnF, Français 12595, fol. 111v, Franchise contra Dangier. (Fuente: gallica.bnf.fr / BnF)

Si bien a raíz de la *Psychomachia* fue típico en un inicio la representación de los combates alegóricos, a lo largo de los siglos las virtudes fueron adquiriendo sus atributos para ser representadas como triunfantes. Entre ellas, la Fortaleza y la Justicia responderían a una iconografía de mujer fuerte y armada. Esta primera suele llevar como atributos un arma (espada y maza, sobre todo), armadura, con piel de león (como si de Hércules se tratara) y con una actitud majestuosa y solemne. En el caso de la Justicia, lo más habitual es que aparezca con balanzas y espada, instrumentos para medir y ser justa en el momento de aplicar su veredicto. Para cerrar el círculo, también se debe destacar que se relaciona a la virtud *Humilitas* que vence a la Soberbia, con Judit y Jael, victoriosas sobre Holofernes y Sísara respectivamente, como se ilustra en el *Speculum Virginum*, custodiado en la British Library (Ms Arundel 44, fol. 34v) (Bailey, 2010). Judit, por lo tanto, fue un claro ejemplo de Virtud, Modestia y Templanza, virtudes a seguir, y es paradigmático también que tanto Jael como Judit fueron incluidas en la tradición alemana de las Nueve de la Fama.

Para finalizar este recorrido en el mundo medieval podemos plantear una serie de reflexiones sobre la representación de la mujer armada, vinculados con los estudios de la mujer en el arte medieval (Frugoni, 1992; Lahoz, 2005). Como se ha mostrado, se configura a través de los siglos todo un corpus de diferentes mujeres armadas luchando contra el enemigo masculino. No existe un solo tipo de mujer, sino que puede mostrar distintas naturalezas, ya sea una diosa, un personaje mítico, una reina, un personaje contemporáneo o un concepto personificado y provienen de distintas obras literarias; también resulta indiferente que se trate de personajes de la mitología grecolatina, de la tradición judía y cristiana o de mujeres contemporáneas. En todo caso, no se ilustra a una mujer anónima en una escena cotidiana, sino que suele ser un personaje importante, una mujer de alta alcurnia (reinas o nobles), heroínas nacionales o virtudes (que ensalzan un comportamiento noble). Estas mujeres mencionadas resultan personajes positivos, donde se alaba la virtud y fortaleza del personaje femenino.

Todas ellas se basan en un patrón similar: tienen armas como atributos, ya sean espadas, lanzas, arco y flechas, hachas..., vayan a pie o a caballo, solas o junto con otras personas. También se debe hacer notar la clara interacción de esta iconografía con sus fuentes literarias, ya que están muy interconectadas; igualmente, se desarrolló el gusto de agruparlas o relacionarlas, tanto en la literatura como en su representación gráfica. Si bien la imagen de las virtudes combatientes ya aparece en fechas tempranas, fue en especial a finales de la Edad Media, en los siglos XIV-XV, cuando tuvo mayor difusión la imagen de la mujer fuerte, precisamente cuando se difundieron los *Speculum*, las obras de Boccaccio y Christine de Pizan, etc. Se trata de una época en la que cada vez hay más mujeres laicas activas en la vida cotidiana y en ámbitos intelectuales (Opitz, 1992).

La imagen de la mujer guerrera gustó entre la élite y por este motivo se encargó de plasmarla en bellos ejemplares de manuscritos iluminados, tapicería, escultura... Las clientas de esta iconografía fueron

especialmente la nobleza y la realeza, y se representó a semejanza de las leyendas de hombres ilustres. Estas historias iban destinadas tanto a mujeres como a hombres y pretendían cristalizar una imagen modelo de un tipo de mujer virtuosa, en este caso relacionada con la fortaleza física y de carácter, equiparando la mujer al hombre. Pero no sólo había este prototipo virtuoso, el modelo más difundido de mujer la mostraba modesta, casta y leal, generosa dedicada a sus hijos.

Si bien Boccaccio, como hemos señalado, subraya que las mujeres valerosas tienen poco carácter “femenino”, en la obra de Christine de Pizan se valoran las distintas virtudes femeninas para refutar los comentarios contra la naturaleza de la mujer. Precisamente, es importante situar la obra clave de Christine de Pizan en el inicio de las *querelles des femmes* (Segura Graña, 2010), debates literarios y sociales sobre la naturaleza y capacidad de las mujeres frente a los hombres. Se originaron a partir de los múltiples comentarios misóginos escritos en algunas obras literarias, como el *Roman de la Rose*, tratando, quien estaba a favor de la mujer, de llegar a la igualdad de sexos. La profusión de la iconografía de mujeres virtuosas sería una consecuencia más de este contexto y reivindicaría a la figura femenina y sus múltiples virtudes.

4. Una mujer fuerte decapita al hombre malvado

La sandalia de ella le robó los ojos, Su belleza cautivó el alma ¡y la cimitarra atravesó su cuello! (*Judit*, 16:9)

Se terminará este recorrido por diversas formas de retratar a una mujer poderosa físicamente con un famoso cuadro del siglo XVII. En este siglo se produce un momento de esplendor en la fascinación cultural por la *femme forte* armada y poderosa (King, 1993: 242). Diversos factores contribuyen a explicarlo. Hay obras de arte muy reconocidas en las que se retratan mujeres de este tipo, como *The Faery Queen*. Igualmente, algunas mujeres ostentan el poder en sus países durante periodos muy prolongados. Dos gobernantas sobresalen en el XVI: Catalina de Médici e Isabel de Inglaterra, quienes tomaron a Artemisa (la primera) y las amazonas (la segunda) como referentes (King, 1993: 204-206). O los elogios que reciben en tratados sobre la cuestión, como el escrito por el gran teórico del esoterismo Cornelio Agrippa, médico humanista, en su *De nobilitate et praecellencia faemini sexus* (1529), en donde celebra las cualidades femeninas; ellas poseen mismos dones y razón que los hombres.

O el éxito durante aquella época en la representación de un tema históricamente muy utilizado pero nunca con la fuerza expresiva que alcanzó entonces: Judit decapitando a Holofernes, sobre todo en las versiones que pintó una mujer, Artemisia Gentileschi. Como ya se ha apuntado, destaca como una de las mujeres mejor tratadas en la Biblia, pese a que su libro solo sea considerado canónico entre católicos y ortodoxos, mientras que es apócrifo entre judíos y protestantes. Judit ha sido calificada de “la mujer fuerte por excelencia” (Bornay, 1998: 41).

La ciudad de Betulia, de la que no existe constancia, estaba sitiada por los asirios. Cuando los hebreos se iban a rendir, la viuda Judit les pidió que confiaran en Dios y llevó a cabo un plan. Se perfumó y vistió con sus mejores galas, marchó al campamento asirio, donde se reunió con el general Holofernes, prometiéndole datos sobre la ciudad. Estuvo varios días con él –aunque sin tener relaciones sexuales, se aclara piadosamente–, para una noche, aprovechando su embriaguez, decapitarlo y regresar a territorio hebreo con su cabeza; los asirios huyeron. Judit y Holofernes resulta uno de los motivos más habituales en la historia del arte. Además de las medievales, en siglos posteriores, el tema mereció interpretaciones por Botticelli, Caravaggio, Tiziano, Klimt o Lucas Cranach. Dos autores exigen particular atención.

El primero Giorgione, cuya versión constituye una alegoría del bien sobre el mal y de la virtud sobre el vicio (Fig. 9). Destaca por un gesto que ya apareció más tímidamente en la Edad Media, al mostrar el episodio tras la decapitación, con la mujer pisando la cabeza del decapitado general babilónico, en gesto de poder y de desprecio. Significa su victoria sobre la lujuria al tiempo que su superioridad ante ese hombre. Por extraño que parezca, se trata de una representación que aparece en otras culturas, por ejemplo en la diosa hindú Kali. La mujer fuerte no es solo la que porta espada o arma sino la que supera al varón depravado, todo expuesto en el lenguaje visual de ademanes y objetos.



Figura 9. Giorgione, *Judit*, 1504, San Petersburgo, Museo Hermitage

La segunda versión destacable para los propósitos de este ensayo es la de Caravaggio, de importancia para Artemisia Gentileschi, ya que su padre fue un caravaggista y ella asimismo siguió esa tendencia estética. Artemisia Gentileschi fue hija del pintor Orazio, de quien aprendió el oficio; luego le ayudó, hasta el punto de que en muchas obras el estilo es indistinguible o no se sabe quién de ambos las realizó. Aprender del padre resultaba algo habitual en las pintoras que desarrollaron su actividad en el barroco (Parker & Pollock, 2021: 48), igual que en periodos previos, según ya se apuntó. Se suma a talentosas predecesoras ilustres como Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani, y Sofonisba Anguissola, la única que no fue hija del pintor. No deben buscarse características idiosincrásicas entre ellas, una sensibilidad o estética especiales; tal actitud sería tan absurda como buscar supuestos principios masculinos.

Su trayectoria la ha convertido en una heroína perfecta para alegorías de empoderamiento femenino, o, cuando menos, protagonista de novelas y películas. Se la ha calificado como la “primera mujer en la historia del arte occidental cuyo significado histórico es incuestionable” (Chadwick, 1999: 96); debido a su calidad sobresale como una de las primeras mujeres en gozar de estatus en el mundo del arte, y se ha convertido comprensiblemente en un mito para la escuela feminista. Como ya dejó claro Linda Nochlin, las pocas artistas que pudieron dedicarse a las artes plásticas compartieron ese ser hijas de artistas, dada la dificultad de que se aceptara que una mujer se dedicara al oficio (Nochlin, 2009: 36-40).

Su juventud presenta un episodio objeto de cierto sensacionalismo académico. Gentileschi vivía recluida en su casa, donde aprendían del oficio. Otro pintor, Agostino Tassi, colega del padre, aprovechó la confianza que le tenía Orazio para acceder a Artemisia. Según declaró Artemisia en el posterior juicio, Tassi la agredió sexualmente con falsa promesa de matrimonio, cuando realmente él ya estaba casado con una antigua prostituta (Cavazzini, 2001: 263 y 283). Ambos se estuvieron viendo durante meses siguientes en la casa de los Gentileschi y también volvieron a trabajar juntos. Finalmente, al ver que las promesas de matrimonio se incumplían, los Gentileschi denunciaron a Tassi.

En cualquier caso, ella se vio obligada a defender el valor de su testimonio durante el juicio, dando explicaciones detalladas, además de un examen ginecológico, sin olvidar pruebas que llegaron a dañarla (empulgueras) para ver si mantenía su testimonio. El juicio sentenció a Tassi al exilio a Roma. Con todo, Whitney Chadwick aconseja no juzgar ese episodio con ojos actuales para evitar anacronismos (Chadwick, 1999: 105). No fue esa la única tragedia que tuvo que soportar, encaró situaciones personales tan traumáticas como el fallecimiento de varios hijos (Parker & Pollock, 2021: 26). Igualmente, hay constancia documental de que tuvo que justificar sus destrezas como pintora ante las dudas de comitentes, inquietos por el hecho de ser ella mujer (Parker & Pollock, 2021: 48).

Que Artemisia Gentilleschi realizara varias versiones del tema Judit y Holofernes resulta relevante. Se conservan cinco versiones autógrafas suyas con este tema (Bornay, 1998: 52), hasta el punto de que, como bien apunta Spear, es la imagen paradigmática asociada a ella (Spear, 2001: 334-377). ¿Por qué le prestó Artemisia tanta atención? Se ha escogido para comentar la versión del año 1620 (Fig. 10), aunque hay alguna otra versión que se asemeja mucho a esta.



Figura 10. Artemisia Gentileschi, *Judit decapitando a Holofernes*, 1620. Florencia, Galleria degli Uffizi,

Gentileschi es otra de las artistas del XVII que muestra el influjo de Caravaggio, tanto en el estudio de la luz y los claroscuros como en el cambio en los prototipos de cuerpos expuestos en las obras pictóricas, tal y como queda reflejado en el cuadro. De hecho, se trata de un tema que los *caravaggistas* cultivaban a menudo, siguiendo un ejemplo originario del propio Caravaggio. La versión de Gentileschi sigue a la del maestro en buena parte de la composición (Cavazzini, 2001: 308).

Holofernes se parece al de Caravaggio, pero no sucede igual con los otros dos personajes, Judit y su criada, Abra. Artemisia acentúa los elementos más dramáticos, por ejemplo el gesto de ambas mujeres, a las que sitúa en clara superioridad física frente al pérfido Holofernes, al colocarlas en su vertical y en además de empujarlo hacia abajo, y no a su lado, como en la versión de Caravaggio, lo cual aporta más fuerza a la composición. Por ello, en el diseño formal incluso supera a la versión del maestro, con su horizontal de friso, ya que la composición de Gentileschi posee mayor solidez en la disposición de las figuras, un conjunto más cohesionado y compacto que forma casi una pirámide.

La escena da prueba del gusto barroco por concretar el tema a representar en su momento decisivo y espectacular, y cargando las tintas en los elementos más escandalosos, cuando no escabrosos, cuando se produce el descabezamiento. Los cuerpos se presentan con naturalismo, mientras que el claroscuro acentúa la teatralidad emocionante. Manos y rostros, los dos elementos expresivos más importantes de un cuadro, muestran a las claras esa búsqueda de dramatización exacerbada, con detalles como las mangas arremangadas de quien está en plena labor física. Así mismo, se subraya el aspecto tremendista de la obra, en detalles morbosos como el chorro de sangre que sale disparado de yugulares y carótidas abiertas.

Desde un punto de vista psicológico no deja de ser significativa la predilección de Gentileschi por este tema. Se hace difícil no ver en la violenta escena una venganza en el plano simbólico; ambas agresiones, tanto la violación como la decapitación, acontecen en una cama, con el sexo como elemento desencadenante, con un cuchillo o una espada, el arma de la alegoría de la justicia, como se señaló en el apartado previo. Por ejemplo, Bornay asigna a Tassi el papel de Holofernes y a Gentileschi el de Judit, según la conocida equivalencia psicoanalítica entre decapitar y castrar (Bornay, 1998: 53), parejos en un registro simbólico. De esta manera, las diversas versiones en que Judit decapita a Holofernes constituyen una compensación psicológica sobre aquel acto, leído en clave de trauma psicológico, lectura que han hecho muchos historiadores del arte (Cropper, 2001: 263).

Antes de concluir, cabe consignar que Gentileschi también realizó otras versiones centradas en instantes posteriores al asesinato, con Judit y la sirvienta Abra que acarrean la cabeza envuelta del líder militar enemigo en el cesto de la comida.

5. Conclusiones

Llegados al final del recorrido, se puede constatar, a partir de los ejemplos mostrados, la pervivencia de la representación de la mujer agresiva a lo largo de los siglos. Lejos de ser un personaje pasivo, mata con un arma al enemigo varón. Se constata que el repertorio, proveniente de las fuentes escritas, es bastante extenso, si bien no puede ser comparado con el número de hombres que descollaron por su fuerza. Entre las mujeres destacan tanto personajes mitológicos, como Diana y las amazonas –iconografía que se forja en la antigüedad clásica, pero que se reprende en los siglos posteriores–, mujeres históricas como Tomiris, personajes bíblicos como Judit, o la personificación de las virtudes. Unas constantes se detectan a lo largo de los siglos, como que, para destacar su fortaleza y coraje bélico, todas estas mujeres se muestran armadas, especialmente con espada o arco –y a veces ataviadas con armadura–. También que ataquen y abatan al enemigo masculino con determinación.

Como se ha detallado a lo largo del artículo, la representación de la mujer fuerte armada no se separa, en la cultura grecolatina, de un componente mágico y mítico, mientras que, en la época medieval, la mujer que abate al enemigo fue vista como un modelo de virtud a ser seguido, dentro de un marco religioso, interpretado especialmente como una alegoría de un valor que, con fortaleza, vence al mal, castigándole justamente. Esta visión continúa en el barroco, pero con el ejemplo de A. Gentileschi se puede apreciar perfectamente el cambio formal en la imagen del tema respecto al pasado. Aunque sigue siendo el mismo tema iconográfico, la autora, a consecuencia del contexto artístico del momento y de su propia personalidad, su particular estética y sus experiencias vividas, apuesta por un impactante claroscuro y elementos dramáticos que dotan a los personajes de profundidad psicológica.

Si bien es cierto que esta obra se ha convertido actualmente en un icono del empoderamiento y fortaleza femeninos, también se podría escoger cualquier otro de los ejemplos del artículo, o aquellos a los que no se ha podido hacer alusión por razón de espacio.

Referencias bibliográficas

- Bailey, E. (2010). Judith, Jael, and Humilitas in the *Speculum Virginum*. En K. R. Brine, E. Ciletti & H. Lähnemann (Eds.), *The Sword of Judith* (pp. 275-290). Open Book Publishers. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjt5x>
- Boccaccio, G. (2010). *Mujeres preclaras* (V. Díaz-Corrales, Ed. y traductora). Cátedra.
- Bornay, E. (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*. Cátedra.
- Cassagnes-Brouquet, S. (2004). Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de la femme guerrière à la fin du Moyen Âge. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, (20), 169-180. <https://doi.org/10.4000/clio.1400>
- Cassagnes-Brouquet, S. (2011). Las heroínas de la Edad Media. Mujeres reales, mujeres soñadas. En C. Charles (Dir.), Sagredo, Nerea (Ed.), *Hay más en tí: imágenes de la mujer en la Edad Media (siglos XIII-XV)* (pp. 75-86). Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Castells, P. (2013). *Orígens i evolució de la cacera de bruixes a Catalunya (segles XV-XVI)*. Universitat de Barcelona [tesis doctoral].
- Cavazzini, P. (2001). Artemisia in Rome: 1610/13. Artemisia in Her Father's House. En K. Christiansen, y J.W. Mann (eds.) *Orazio and Artemisia Gentileschi* (pp. 282-311). The Metropolitan Museum of Art.
- Chadwick, W. (1999). *Mujer, arte y sociedad*. Destino.
- Cropper, E. (2001). Artemisia Gentileschi (1593-1652/3). Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Woman Painter. En K. Christiansen, y J. W. Mann (eds.) *Orazio and Artemisia Gentileschi* (pp. 262-281). The Metropolitan Museum of Art.
- de Pizan, Ch. (2000). *La ciudad de las damas* (M.-L. Lemarchand, Ed.). Siruela.
- Ferrer Ventosa, R. (2019). Images as an embodiment of the sacred. En D. Vidal, S. Aulet, N. Crous (eds.) *Tourism, Pilgrimage and Intercultural Dialogue* (pp. 58-68). Cabi publisher.
- Flor, F. R. (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Alianza editorial.
- Frugoni, Ch. (1992). La mujer en las imágenes, la mujer imaginada. En G. Duby & M. Perrot (Coords.), *Historia de las mujeres en Occidente: Vol. 2. La Edad Media* (pp. 419-472). Taurus.
- Ginzburg, C. (2003). *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Península.
- Goosen, L. (2006). *De Abdías a Zacarías: Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*. Akal.
- Graves, R. (1985). *Los mitos griegos. Vol 1*. Alianza.
- Graves, R. (1985b). *Los mitos griegos. Vol 2*. Alianza.
- King, M. L. (1993). *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*. Madrid: Alianza.
- Lahoz Gutiérrez, L. (2005). La imagen de la mujer en el arte medieval. En M. C. Sevillano San José (coord.), *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad* (pp. 255-294). Plaza Universitaria Ediciones.
- Masvidal, C. y Picazo, M. (2005). *Modelando la figura humana. Reflexiones en torno a las imágenes femeninas de la Antigüedad*. Quaderns Crema.

- Nochlin, L. (2009). Per què no hi ha hagut grans dones artistes? En Ll. Faxedas (ed.) *Feminisme i Història de l'Art*. Documenta Universitària.
- Nochlin, L. (1999). *Representing Women*. London: Thames and Hudson.
- Opitz, C. (1992). Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500). En G. Duby & M. Perrot (Coords.), *Historia de las mujeres en Occidente: Vol. 2. La Edad Media* (pp. 321-395). Taurus.
- Parker, R. y Pollock, G. (2021). *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Akal.
- Segura Graíño, C. (Coord.) (2010). *La Querrela de las mujeres. Análisis de textos*. Asociación Cultural Al-Mudayna.
- Pliny [Plinio el viejo], (1976). *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. Ares Publishers Inc.
- Solivan Robles, J. (2020). La Psychomachia en el mundo medieval: de la proyección miniada a la figuración monumental. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 12(22), 105-132.
- Spear, R. (2001). Artemisia in Rome and Venice: 1620-29. En K. Christiansen, y J. W. Mann (eds.) *Orazio and Artemisia Gentileschi* (pp. 334-377). The Metropolitan Museum of Art.