



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea



Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea
Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación

COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
CURSO ACADÉMICO 2015-2016

**REIVINDICACIÓN DE UNA MUJER PINTORA. ANÁLISIS
HISTORIOGRÁFICO Y TEXTUAL DE *AUTORRETRATO*
COMO ALEGORÍA DE LA PINTURA
DE ARTEMISIA GENTILESCHI**

AUTOR: JOSU ERRIKARTA DÍAZ SALCEDO
DIRECTOR: IMANOL ZUMALDE ARREGI

Fecha, 12 de septiembre de 2016

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. HIPÓTESIS/ OBJETIVOS	6
3. MARCO TEÓRICO Y MÉTODO DE TRABAJO.....	7
4. INVESTIGACIÓN.....	8
4.1. CONTEXTUALIZACIÓN: ALGUNOS DATOS QUE PERMITEN SITUAR A LA AUTORA Y A SU OBRA	8
4.2. EL MUNDO DEL SIGLO XVII EN LA PENÍNSULA ITÁLICA.....	10
4.3. EL ARTE BARROCO	11
4.4. REIVINDICACIÓN DE UNA ARTISTA: ARTEMISIA GENTILESCHI	14
5. DESCRIPCIÓN DE LA IMAGEN	21
5.1. FICHA TÉCNICA.....	21
5.2. FORMATO Y DIMENSIONES	22
5.3. MATERIALES Y ASPECTOS TÉCNICOS.....	24
5.4. NIVEL FIGURATIVO. EFECTOS DE PROFUNDIDAD.....	26
5.4.1. ¿QUÉ VEMOS EN LA IMAGEN?	26
5.4.2. ICONOGRAFÍA EN LA OBRA.....	27
5.5. NIVEL PLÁSTICO. EFECTOS DE SUPERFICIE.....	28
5.5.1. COMPOSICIÓN Y CONTRASTE	28
5.5.2. ESQUEMA DE PERSPECTIVA.....	34
5.5.3. EL COLOR Y LAS FORMAS.....	35
5.5.4. DIBUJO Y LUZ.....	38
6. INTERPRETACIÓN	38
7. CONCLUSIONES	42
BIBLIOGRAFÍA.....	45
WEBGRAFÍA	46



ARTEMISIA GENTILESCHI, *AUTORRETRATO COMO ALEGORÍA DE LA PINTURA*. 1638/39.

1. INTRODUCCIÓN

Desde siempre me ha interesado saber cómo una imagen organiza sus elementos para comunicar. ¿Cómo funciona su estructura?, ¿cómo construye el mensaje?, ¿cuáles son los actores y factores que intervienen en su realización? Se puede considerar que entender el cómo y el qué nos dicen las imágenes es una forma de aprender a concebir el mundo y situarnos en él. Y más hoy en día cuando la sobreexposición y la saturación icónica es todo un hecho capaz de aturdir a cualquiera. Por tanto, se puede y debe afirmar que vivimos una especie de *Iconocracia*.

Como sabemos, la palabra imagen deriva del latín *imago*, que a su vez nos remite a *imitari* (retrato o reproducción). El Diccionario de la Real Academia Española especifica su significado como “figura, representación, semejanza y apariencia de algo” y dándole aún más sentido como “recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada”. Mientras la razón y la palabra se han erigido históricamente como el origen del conocimiento y la sabiduría, la imagen ha derivado, en apariencia, como un elemento de valor inferior que no alcanza niveles de reconocimiento ya que muestra la apariencia exterior de las cosas a través de la copia o la imitación, es decir con la mimesis, hoy se ha invertido esa realidad y la imagen es el núcleo de la cultura.

En el autorretrato el artista se muestra en la frontera de lo real y lo irreal, el pintor se ama o se odia, se manifiesta reivindicándose o camuflándose, por lo que se puede decir que el autorretrato del artista lleva consigo pretensiones singularísimas alejadas de las aspiraciones del común de los mortales. El autorretrato contiene simbólicamente muchas de las circunstancias y elementos de nuestro mundo físico y emocional. En el autorretrato el creador se aventura en un viaje interior, en un ejercicio de introspección del que nos puede hacer cómplice directo o nos convierte en un simple *voyeur*

Debo de reconocer en estas líneas la debilidad que siento por la pintura: de entre todas las artes la considero esa actividad capaz de desarrollar lo sublime y que obliga al observador a buscar esa especificidad que se origina en cada obra. Hecha esta declaración de intenciones señalaré que mi elección de una imagen para su análisis corresponde a un género específico, el autorretrato, y en particular al *Autorretrato como la Alegoría de la Pintura* de Artemisia Gentileschi. Antes de explicar las razones de esta elección, me gustaría hacer una pequeña recapitulación de las fases, no exentas de dudas, que seguí a la hora de tomarla.

La primera opción que barajé fue la de analizar un *selfie*. La cuestión del *selfie* no me pareció *baladí*, porque significaba ponerse a estudiar un fenómeno de rabiosa actualidad, pero entre mí ya confesada admiración por la pintura y que las informaciones, datos y opiniones profesionales que recogía, que más adelante explicaré,

no satisfacían mis intereses, renuncié a ello. Debo de indicar que cuando empecé a estudiar el género del autorretrato y en concreto cuando descubrí el *Autorretrato como la Alegoría de la Pintura* de Artemisia Gentileschi, las dudas se dispararon al instante.

No descubro absolutamente nada nuevo al decir que el *selfie* es sin lugar a dudas la imagen de este comienzo de siglo XXI. Sin embargo, son muchos los inconvenientes que le he encontrado para convertirlo en objeto de estudio, aunque todo ello sin negarle su valor estético y artístico, ni el directo parentesco que le une al autorretrato. En el caso del *selfie*, como antes sucedió con otras nuevas formas de expresión, es un tema de tiempo que se vaya haciendo un hueco entre las actividades artísticas con reconocimiento social. Como consecuencia de los avances tecnológicos y la utilización masiva de los móviles dotados de la capacidad de fotografiar hay una excesiva utilización del medio fotográfico, derivándolo a un uso frívolo que provoca además una redundancia temática. La banalización de la imagen es una consecuencia de la cultura de nuestro tiempo; uno va de viaje y la gente lo único que hace es tomar fotos, nunca aprecia ni advierte los matices que le ofrece el entorno. No hay la sensación de estar en un lugar y tener realmente una experiencia real.

Se dice que el *selfie* o autorretrato a través del móvil es la mayor muestra del narcisismo que impera en nuestra sociedad. Para terminar con las inculpaciones podemos decir que *el selfie* no se interroga sobre qué aspecto plasmar; el terminal o el dispositivo lo hace todo. El *selfie* no tiene intención de impresionar sino tan solo impresionarse, de practicar la autocomplacencia. El pintor, en cambio, de una u otra manera se exterioriza con la demanda de ser un objeto, de ser un cuerpo al que vale la pena observar, analizar y estudiar dentro de la obra completa.

En conclusión, el *selfie* a mi criterio llega a tal nivel de superficialidad que finalmente termina por convertirse en una imagen con un mensaje sin ninguna trascendencia o un significado casi nulo. El *selfie* sería en suma un documento personal sin finalidad real o ficticia, en tanto que el autorretrato requiere de intención, determinación y voluntad creativa.

No es hasta el Renacimiento que los artistas recurren al autorretrato con el objetivo de reivindicarse como creadores. Estos retratos que podían realizarse en un cuadro o un fresco incluían la imagen del autor, más o menos camuflado, como muestra de autoría. El pintor a través del autorretrato realiza todo un ejercicio de introversión: es su mirada para analizarse y exponerse al espectador de forma íntima, para manifestar su identidad, para refrendar el paso del tiempo y perdurar infinitamente en la historia.

En el autorretrato se puede representar la imagen humana de cuerpo entero, desde las rodillas a los hombros, de cara, de lado o tres cuartos y con distintas disposiciones de colocación, entre otras muchas opciones. De la misma forma, existen imágenes en las que se oculta la fisonomía del representado o se dan diferentes interpretaciones del mismo. A lo largo de la historia numerosos artistas se han autorretratado, unos para eternizar su existencia o por dejar testimonio de sus vidas y obras o simplemente para

mostrar el paso del tiempo. Son incontables los artistas que se han auto representado: Leonardo Da Vinci, Durero, Gauguin, Monet, Renoir, Frida Khalo, Van Gogh, Picasso, Schiele y Diego Rivera. Hay artistas que se han dibujado incontables veces durante su vida artística, y otros en cambio, los menos, en ninguna ocasión.

La evolución de la representación del físico humano a través del retrato, y como subgénero el autorretrato, ha sido motivo de análisis continuo en la historia del arte, sobre todo gracias al prestigio y gran consideración que ha tenido este género pictórico. Son incontables las argumentaciones que se pueden esgrimir para justificar el estudio del autorretrato pictórico, pero la más importante es que es el género donde se capta lo psicológico y no solo el aspecto físico. Es en este último aspecto donde *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* se convierte en la imagen que contiene todas esas características que hacen pertinente su estudio.

El análisis del *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* se puede abordar desde diferentes perspectivas. Se puede investigar cómo expresa las características del estilo Barroco al que pertenecía y que fue tan importante para la cultura occidental; se puede estudiar la biografía de la autora Artemisia Gentileschi y tratar de analizar tanto las vicisitudes de su vida como las influencias de éstas en su obra, etc. Considerando las características del cuadro no es descabellado hablar tanto de las motivaciones socioeconómicas que favorecieron su desarrollo (que tanto defendieron Marx y Engels y los que aplicaron sus teorías al estudio de las obras de arte), como de las pertinentes reflexiones de Sigmund Freud en las que aborda el arte desde la óptica del psicoanálisis. El trabajo que sigue intenta analizar esta imagen subyugadora combinando ambas perspectivas.

2. HIPÓTESIS/ OBJETIVOS

Como es obvio, el cuadro *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* de Artemisia Gentileschi es una obra en la que la autora se reivindica como mujer y como artista. Es, asimismo, una meditación práctica sobre los fundamentos de la creación pictórica: un catálogo de los elementos imprescindible para la factura real de un cuadro (luz suficiente, un modelo, un lienzo, una paleta de colores, un pincel y la mano del artista) así como una representación del esfuerzo físico e intelectual que entraña la producción del arte. Todo esto salta a la vista, pero reclama una reflexión que pretendo llevar a cabo en las páginas que siguen.

Para ello describiré los componentes plásticos y figurativos que componen la imagen con el objeto de elucidar su significado explícito y simbólico. Esta tarea de interpretación no puede llevarse a cabo sin un conocimiento cabal de las circunstancias en las que fue realizada la obra, por lo que también emprenderé una descripción del contexto histórico en el que trabajó la pintora, así como de los acontecimientos biográficos que se refractan en ella.

Esta combinación de la perspectiva historiográfica y el análisis simbólico se ha guiado por una hipótesis fundamental: la idea de que, como habrá ocasión de ir detallando, el cuadro en el que este trabajo centra su interés supone sustancialmente la superación del trauma que condicionó la vida de su autora.

Antes de entrar en detalle, conviene precisar algunas cuestiones referidas al marco teórico en el que se desenvuelve este trabajo.

3. MARCO TEÓRICO Y MÉTODO DE TRABAJO

Debido a la consideración personal que tanto obra como autora son productos del tiempo que les toca vivir, los aspectos históricos ocuparan un lugar de preeminencia en mi trabajo. Para resumir los datos básicos de la imagen he realizado su ficha técnica, auténtico instrumento de catalogación de la obra.

Desde la metodología historiográfica abordaré el primer objetivo, ya que este método historicista se fundamenta en la comprensión de la creatividad del artista a través del entorno histórico. La contextualización está básicamente constituida por los datos socio-históricos de la obra, así como una biografía de la artista. En este apartado he intentado explicar cómo una obra de arte responde a las necesidades y exigencias del tiempo en que se produce y como la realizadora es heredera de todas las influencias que la sociedad la puede transmitir. En esta sección he destacado como aspectos importantes cuestiones como la Teoría del Arte en el siglo XVII, el ambiente artístico y los círculos intelectuales, donde se desarrolla la vida de la artista, la influyente Academia de diseño de Florencia, etc.

El análisis y el estudio de los elementos formales y no formales que componen la obra, sus relaciones y funciones plásticas, he adoptado la diferenciación que la semiótica estructural *greimesiana* hace entre el nivel plástico y el nivel figurativo. Es una tarea precisa, rigurosa, que nos ha de permitir destacar aquellos aspectos que por su originalidad e importancia definen la estructura del texto en concreto.

Según la semiótica estructural el nivel plástico, que corresponde a la organización particular de sus líneas, formas y colores, es capaz por sí mismo de crear sentido sin tener que identificarlos con ningún objeto del mundo natural. El nivel figurativo por su parte se refiere al vínculo que esas masas de líneas, formas y colores tienen, por su parecido icónico con objetos del mundo real. En este caso a su significado plástico se añade un sentido o contenido figurativo, aunque más correcto sería decir que en la imagen figurativa existe una sinergia semiótica entre ambos niveles.

Dado que la obra de Artemisia es una libre interpretación de las indicaciones que dio Cesare Ripa en el libro *Iconología* a la hora de personalizar la alegoría de la pintura. La interpretación del cuadro se realizará bajo los parámetros de la metodología iconológica. El padre de esta metodología fue Erwin Panofsky en su libro *Perspectiva como forma simbólica*, en el que defendió que el contenido espiritual está ligado a un signo concreto (Panofski, 2003). Lo importante de una obra es su significado y no su clasificación. Cuanto mayor sea el equilibrio entre idea y forma, mejor será el contenido de la obra de arte. El contenido es aquello que una obra delata, pero no exhibe. Son los supuestos de

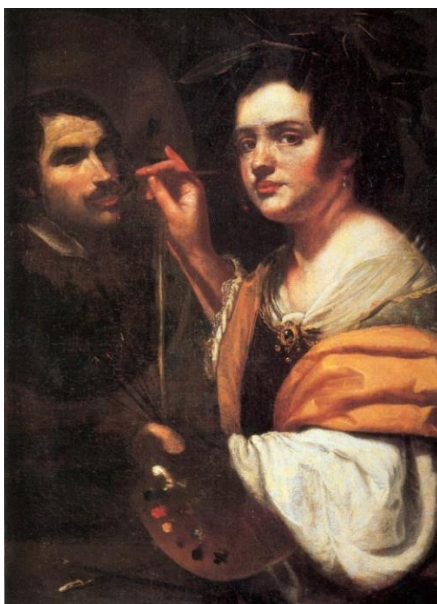
los que parte el artista y que son para su época obvios, pero que la historia o la crítica de una época posterior tienen que esforzarse en hacer patentes. En la obra de arte hay tres componentes: la idea, la forma y el contenido.

4. INVESTIGACIÓN

La contextualización de una obra se fundamenta en una rigurosa recogida de información y documentación de los datos histórico-culturales que caracterizan a un periodo concreto de la Teoría del Arte. Así mismo, una aproximación biográfica servirá para comprobar cómo la política, la religión y la ciencia son algunos de los elementos que influyen en la trayectoria de un artista y determinan su producción.

4.1. CONTEXTUALIZACIÓN: ALGUNOS DATOS QUE PERMITEN SITUAR A LA AUTORA Y A SU OBRA

Podemos aseverar con bastante seguridad que el *Autorretrato como Alegoría de la pintura* de Artemisia Gentileschi fue pintado con bastante seguridad entre el año 1638 y el 1639, contando la artista con la edad de 46 años, aunque se había considerado por los historiadores del arte 1630 como la fecha de su ejecución. Entre la documentación de la Colección Real y por medio del Consejo Directivo de las ventas de Carlos I en octubre de 1649, en Hampton Court, se estima que la obra fue vendida a Jackson y otros el 23 de octubre de 1651 y recuperada en la Restauración. La obra en la actualidad pertenece a la Royal Collection expuesta en el Palacio Kensington de Londres (Royal Collection Trust, 2016).



**Figura 1: Artemisia Gentileschi, *Autorretrato*.
Óleo sobre lienzo, Galería Nacional de Arte Antigo, Roma, aprox. 1637.**

Artemisia pinta dos versiones del *Autorretrato como Alegoría de la pintura* [Fig.1], ésta primera la realiza entre 1620 y 1630 para la Casa Buonarrotti en Florencia y su ubicación actual sería la Galería nacional de Arte Antiguo de Roma, según detalla en su libro, la escritora Rauda Jamís (Jamís, 1998, pág. 377).

Para intentar dar más luz al tema de la datación, recurro a la académica en Bellas Artes Sandra Accatino que intenta aclarar la cuestión cuando dice que: "Es probable que la pintora realizara esta obra en Londres para la colección que el rey Carlos I conservaba en el Palacio de Whitehall. Allí se atesoraban autorretratos de Rembrandt, Giulio Romano y Durero, con los que necesariamente Artemisia debía medir su arte y su talento". (Accatino, 2016). En la misma línea se pronuncia la página web Arتهistoria cuando expone que: "Existen dudas alrededor de la fecha en que fue pintada esta obra ya que siempre se había considerado ejecutada hacia 1630 pero ahora se piensa que Artemisia la realizó en Inglaterra, donde fue adquirida por Carlos I. La tela fue vendida tras la revolución de Cromwell, pero pasó a la colección real inglesa pocos años más tarde, permaneciendo en ella desde ese momento" (Arتهistoria, 2016).

Fijado ya mi interés en la versión de Inglaterra, me voy a ocupar de contextualizarlo históricamente. Es una obviedad, apuntar que tanto Artemisia Gentileschi como su obra completa han sido clasificadas por los historiadores del arte, como integrantes de la pintura Barroca. Considerando que todo/a artista es producto de su tiempo, y sus obras el resultado de la evolución y el progreso de sus ideas y conceptos, así como de la adaptación de su personalidad al entorno cultural que le rodea, tenemos que aseverar que la artista fue, en relación a su pintura, no así al desempeño del rol social de la mujer en esa época, una artista completamente acorde con la época que le tocó vivir, por lo que en su obra podemos observar las diferentes influencias que en ella se dejaron sentir y que en ocasiones la misma pintora confiesa. El *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* es un trabajo tardío dentro de su obra y probablemente su cenit artístico, por lo que podemos observar, que su universo pictórico se fue desarrollando cuadro a cuadro, pintura a pintura a través de su proceso como artista.

Una vez realizada la primera toma de contacto con la contextualización de la obra y su creadora vamos a abundar en ella, desde una perspectiva general a una visión más particular. Para que se constituya o surja un estilo pictórico determinado se deben de dar una serie de circunstancias que lo favorezcan, estas condiciones pueden ser originadas por las instituciones del mismo arte, como por ejemplo y en ese tiempo la influyente Academia de Diseño de Florencia. Otros elementos de influencia eran lo político y religioso, que en esa época eran uno solo bajo el signo del Absolutismo. En consecuencia, en el plano general realizo una investigación de la situación política y religiosa si como del escenario económico. Para el plano particular nos circunscribimos a cuestiones como las relaciones personales, paterno filiales y profesionales de la autora, (más o menos una pequeña biografía), que a mi juicio determinan el signo de una obra que tiene a su autor como principal responsable.

4.2. EL MUNDO DEL SIGLO XVII EN LA PENÍNSULA ITÁLICA

El mecenazgo de La Iglesia y de la Realeza tuvo una influencia vital para el surgimiento y desarrollo del Barroco. Debido al importante ascendente estimo oportuno invertir unos párrafos de este estudio en explicar de qué forma y manera intervinieron estos estamentos en todo el proceso del nuevo estilo. Como se sabe, el siglo XVI se salda con la disolución del bloque de la Europa cristiana y como resultado con la división de una frontera ideológica entre un ámbito católico, la Europa meridional, y otro protestante que coincide *grosso modo* con la Europa septentrional. En los siguientes apartados abordo los cambios que se fueron sucediendo en diferentes ámbitos de esa antigua sociedad en los elementos que la constituían.

- **LA RELIGIÓN Y LA POLÍTICA:** La Iglesia y la Realeza, en las naciones donde el Absolutismo Monárquico es su forma de gobierno, imponen al pueblo una total obediencia para el sostenimiento de sus prebendas y posesiones. La figura del Rey se relaciona directamente con la divinidad por lo que sus disposiciones son prácticamente inapelables. El ejemplo del monarca se transmite a los altos cargos políticos, que tienen también sus palacios y valiosas colecciones. De esta forma los grandes fundadores del arte, Papado y Monarquías Absolutas, conferirán al Barroco un perfil eficaz para adoctrinar a las gentes.

La Iglesia de Roma para corregir la situación de degradación devenida de su corrupción interna comienza una purga depurativa de sus estamentos más relevantes. La reforma luterana provoca la división de la Iglesia Católica por los descontentos existentes desde hace años, cuyos teólogos, Juan Calvino, Ulrico Zuinglio y otros personajes, la acusaron de arbitrariedad y simonía. Tras el Concilio de Trento y la ruptura con los protestantes, la Iglesia Católica realiza la Contrarreforma. Con estas nuevas normas se ejerce una agobiante represión sobre la moral de las naciones que aún se mantenían bajo el dictado católico. El arte será, en países como Italia y España, el mecanismo de difusión de los dogmas católicos, de la verdad católica (puesta en duda por los protestantes). Esta verdad va a sustituir a la idea de belleza que había dominado el Renacimiento. La pintura y la escultura presentan unos temas que no demandan ninguna interpretación por parte del espectador: al creyente, al pueblo, se le dará todo hecho, pero con una teatralidad tan deslumbrante que, cegado por los múltiples dorados y el complicado lenguaje visual, no dudará jamás. La Iglesia Católica ostenta el poder absoluto sobre la moral y la economía, lo que le hace ser el más activo emprendedor y comprador del arte.

- **LA CIENCIA:** Como consecuencia de las ideas y de los estudios de Galileo Galilei y de René Descartes entre otros, al siglo XVII se le conoce como el siglo de la física. Fueron unos años que significaron la nueva era de la revolución científica, quizás el cambio de paradigma más importante en la historia de la ciencia. Los fenómenos y hechos desconocidos del mundo y de la vida

comienzan a tener explicaciones y éstas vendrán de la mano de los científicos y de los estudiosos de las diferentes artes. El diferente procedimiento de estudio, un talante y nuevo modo de afrontar la ciencia, radicaba en indagar la naturaleza con los propios sentidos y expresar las observaciones científicas en un lenguaje matemático exacto. La especulación deja de ser una técnica explicativa y da paso a un nuevo sistema mucho más científico basado en la experimentación y el método hipotético-deductivo. La interpretación de los fenómenos desde una óptica mecanicista, acompañada de una base matemática, se impuso finalmente.

Galileo desde el estudio, protagonizó los impulsos al cambio del espíritu de lo tradicional a la Modernidad. Su ruptura propició después el camino de Newton, en el que el método científico permite la generalización de la Mecánica clásica. La evolución de la Ciencia se apoyó también en nuevas corrientes del pensamiento aportadas por Descartes y Bacon. El racionalismo cartesiano apoyó la generalización del método matemático y la visión mecanicista del universo, pero no creía en la experimentación y desconfiaba de los sentidos. Frente a él, Francis Bacon fue un elocuente defensor del método inductivo y de la experimentación. Otros pensadores siguieron por la línea del racionalismo, de Spinoza a Locke y Leibnitz, impulsando destacadamente algunas áreas del conocimiento.

4.3. EL ARTE BARROCO

El Barroco pictórico aparece en Roma en los inicios del siglo XVII. El nuevo estilo cimienta sus bases en una gran libertad expresiva, cualidad que le distanciaba del equilibrio renacentista. Éste pensamiento artístico se caracteriza por la utilización del color, la luz y el movimiento que se convierten en los elementos que definen la forma pictórica. La pintura barroca se alejó de la geometría de los cuadros del renacimiento ya que sus obras se caracterizaron por la composición radial, en la que personajes y objetos parecían salir proyectados desde el punto central hacia las diagonales, que se cruzan indefinidamente en planos diferentes, creando la sensación de que los personajes se escaparán del cuadro. Se pierde el sentido de la proporción a medida que las figuras van adquiriendo un mayor tamaño. Los volúmenes se cargan de formas curvas y complementos que se proyectan en perspectivas sin límites y en general se tiende a ilusionismos y a efectos escenográficos exagerados. Todos los anteriores elementos originan la atención de los artistas y florece el gusto por las pinturas murales ya que el creador disponía de amplios espacios que puebla de multitud de personajes. En ese tiempo entre los temas más cultivados destacan la llamada pintura de género costumbrista, de tema religioso, de paisaje, de bodegón y el retrato con sus subgéneros (Giorgi, 2007, pág. 08).

Debido al gran prestigio que alcanzó el Renacimiento, adquirido a través de la gran fastuosidad de su pintura, la gran transformación artística que significó el Barroco llegó a ser considerada, con notorio desacierto, una corriente pictórica decadente. El desarrollo de este nuevo estilo surgió al igual que sucedió con el despertar renacentista en tierra italiana, y fue a la ciudad romana adonde acudieron a perfeccionar su arte gran

parte de los representantes de la pintura europea del seiscientos. Naturalismo y Clasicismo las dos grandes corrientes renovadoras que impregnaron la creación pictórica europea de la primera mitad del siglo, arrancaron de las dos personalidades mayores del arte italiano de ese tiempo, muertos sorprendentemente en la primera década del siglo: Caravaggio y Annibale Carracci. En Italia no volvieron a surgir genios de ese tipo, cuestión ésta que no aconteció en Francia, España, Flandes ni en los Países Bajos, donde surgieron artistas, claramente influenciados por los pintores italianos, como Rubens, Van Dyck, De Ribera y Velázquez (Bayón, 1976, pág. 3).

Como queda dicho, el siglo XVII fue el siglo en que surge el movimiento cultural Barroco, que se extendió en la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la danza y la música desde el 1600 al 1750 aproximadamente. Es necesario apuntar que por aquel entonces las Academias de Arte surgieron por la necesidad de reglamentar el nuevo estatus social del artista para diferenciarlo del artesano. En el periodo Barroco la pintura obtiene una favorable situación en relación a las demás actividades artísticas, y se convierte en la más importante muestra del peso de la religión en los países católicos y del gusto burgués en los países protestantes. Los tratadistas neoclásicos del siglo XVIII crearon y aplicaron el término Barroco, para otorgar al arte del siglo XVII, la calificación de “extravagante y ridículo”. Fue el historiador de arte, Heinrich Wölfflin, quien, en su obra de 1888, *Renacimiento y Barroco* le concede su significado y dimensión histórica actual, como el arte que sucede al Renacimiento y se opone a él.

Hay que significar que dentro del movimiento Barroco existían dos escuelas, la Naturalista y la Clasicista, que significaban realmente dos formas distintas de recuperar e interpretar la realidad y a la vez eran dos elementos nuevos con los que expresar los temas del pasado. En primer lugar, presentaré la tendencia de la que fue heredera y más tarde representante, nuestra autora Artemisia.

- **ESCUELA NATURALISTA:** Para entender y comprender el naturalismo en el Barroco, recurrimos al que fue la máxima figura de la época, Michelangelo Merisi Caravaggio. El artista intentaba representar los ideales de belleza, de decoro y modificar, sin eliminar los cánones impuestos por la naturaleza. La llegada del pintor a Roma supuso toda una revolución pictórica. El naturalismo modifica la relación, colocando en el mismo plano la figura humana y los objetos inanimados sin tener en cuenta el decoro, sino realizando una mimesis con la realidad natural. En la imagen abajo insertada, [Fig. 2], podemos observar cómo los frutos de la cesta se encuentran en idéntico plano a la imagen del muchacho. Estos elementos son pintados con tanta escrupulosidad como la figura humana, en un afán de imitar con precisión el objeto natural. En esta escuela se engloban las tendencias pictóricas como son el Realismo y el Tenebrismo. (Giorgi, 2007, pág. 12)



Figura 2: Caravaggio, *Muchacho con cesto de frutas*. Óleo sobre lienzo, Galería Borguese, Roma, 1593/1954

- **ESCUELA CLASICISTA:** En el siglo XVII, para alcanzar el concepto de belleza algunos pintores recurren al clasicismo como vehículo para encontrar la perfección. El principal representante del mundo clásico es Annibale Carracci. Ese ideal renace como respuesta a la nueva ola naturalista. Existe una voluntad de retomar la teoría de la belleza que conlleva la eliminación de la imperfección y el desorden, este orden no conlleva la no representación de lo verdadero o verosímil, pero anteponiendo la belleza y el orden. Giovanni Battista Agucchi, en su *Trattato della pittura*, añade que “la imitación de lo natural únicamente puede ser apreciada por los incultos, mientras que solo los buenos conocedores pueden apreciar la idea de lo bello”. El Barroco clasicista se opone al naturalismo de Caravaggio Se parte del naturalismo para luego embellecerlo e idealizarlo como se puede observar en la [Fig.3]. Se usan algunos elementos de artistas renacentistas (Miguel Ángel, Giorgione, Rafael...). El Clasicismo dentro del Barroco italiano triunfa en Bolonia, donde se crea por los hermanos Carracci, la primera Escuela de Bellas Artes (Giorgi, 2007, pág. 21).



Figura 3: Annibale Carracci, *Asunción de la Virgen*. Óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid, 1590.

4.4. REIVINDICACIÓN DE UNA ARTISTA: ARTEMISIA GENTILESCHI

Artemisia Lomi Gentileschi fue una pintora Caravaggista italiana. Nació el 8 de julio de 1593 en Roma y murió en Nápoles, hacia el 1664, hija mayor del pintor toscano, Orazio Gentileschi (1563-16391). Cuando contaba doce años de edad, Artemisia pierde a su madre y pasa a depender de los cuidados de su padre. Orazio Gentileschi fue uno de los más fervientes representantes de la escuela romana del pintor Caravaggio. Artemisia fue iniciada en el arte de la pintura por su padre en su propio taller, donde muy pronto manifestó unas cualidades especiales.

Al parecer la joven aprendió pronto los procedimientos en el empaste de colores, las técnicas del dibujo y la de dar brillantez a los cuadros. Puesto que el arte que desarrollaba Orazio Gentileschi se basaba en la pintura de Caravaggio no es extraño que Artemisia Gentileschi lograra una gran destreza en la técnica barroca del claroscuro y del tenebrismo. Aunque ambos artistas son coetáneos, lo hacen obviamente en diferentes periodos de su carrera, el padre había llegado a las más altas cotas de reconocimiento y su hija mostraba un futuro prometedor.

Pese a la influencia común, la forma de acceder a los temas representados por la pintora, se diferenciaban bastante de los de su progenitor. Es importante subrayar que Artemisia supo adaptarse a y transformar su arte al modo de pintar de las diferentes en las que vivió. Para entender un poco más el estilo de Artemisia conviene reparar más en la figura de su padre, ya que éste no fue un pintor cualquiera. Orazio Gentileschi, integraba parte de un conjunto de pintores que trabajaban en Roma, eran y disfrutaban de gran reputación, y sus obras eran seleccionadas y encargadas por las autoridades eclesiásticas de su tiempo. El estilo del pintor lombardo, maridaba la tradición idealista, originaria de Florencia y Bolonia con el ímpetu del naturalismo romano, resultando una perfecta combinación entre la delicadeza y una cuidada técnica pictórica (Museo del Prado, 2016).

La llegada de Caravaggio (1571-1610) a Roma en la primera década del siglo XVII, transformó la pintura de Orazio, influjo que como digo, también transmitió a la obra posterior de Artemisia. Nos podemos hacer una idea del grado de capacitación adquirido por Artemisia en el taller de su padre, leyendo una carta que éste remite en 1612 a la gran duquesa Christine de Lorraine en la que manifiesta que:

“[...] habiéndola instruido en la profesión de pintor, en tres años ha trabajado tanto que puedo atreverme a decir que hoy nadie la iguala, a la vista de las obras que ella ha realizado de por sí, y que quizá ni siguiera los principales maestros de esta profesión saben tanto como ella [...]” (Jamís, 1998, pág. 245).

Se estima que Artemisia pudo firmar su primera obra con 16 años, *La virgen y el Niño*, fechada en 1609 y hoy parte de la colección de la romana Galería Spada, [Fig.4], aunque otras fuentes citan como su *opera prima* a *Susana y los viejos* de 1610, [Fig.5],

de la colección Schönborn en Pommersfelden, Alemania. Independientemente del orden cronológico, ambas pinturas revelan como la pintora hace suyo el realismo de Caravaggio sin desdeñar del lenguaje de la escuela boloñesa, que entre otros artistas, como se ha señalado con anterioridad tuvo a Annibale Carracci como máximo exponente (Garrard, 1989, págs. 111-112).



**Figura 4: Artemisia Gentileschi, *La Virgen y el niño*.
Óleo sobre lienzo, Galería Spada, Roma, 1609**

En la década inicial del siglo XVII, Roma era un lugar de peregrinación de artistas de la categoría de Guido Reni, los hermanos Carracci, Dominichino o los nórdicos Adam Elsheimer, o Coebergher, pintores que se incluían en el ambiente de relaciones de los Gentileschi, aun así, la etapa de instrucción de Artemisia se realizó únicamente en la escuela de su padre ya que como dice Pérez Carreño “cuando contaba dieciocho años apenas sabía leer o escribir”. Las enseñanzas a pie de calle le facilitaron aprender de forma excepcional de los grandes expertos en ese tiempo, y más tarde desarrollar un dominio total del pincel (Pérez Carreño, 1993, pág. 32).

Cuando contaba con 19 años, el acceso a las academias profesionales de Bellas Artes era un derecho reservado a los hombres, por consecuencia estaban vedadas para las mujeres. Su obra *Susana y los Viejos* se ha explicado como la crítica que la creadora sentía hacia el entorno de las amistades de su padre, propensos al mal beber y a peleas. Incluso -en algunos casos- se comenta que quizá hacia su propio padre, pero sea como fuere y leyéndose en sentido autobiográfico, se ha creído ver como un presagio de acontecimientos futuros. En otro orden de cosas es necesario sostener que este cuadro perfectamente la hubiera podido habilitar para educarse académicamente pero como hemos señalado, las normas se lo impedían, ante tal tesitura Orazio Gentileschi le da un profesor privado, Agostino Tassi, un pintor con el que trabajaba en la decoración de las bóvedas de *Casino della Rose* del romano Palacio Pallavicini Rospigliosi.



Figura 5: Artemisia Gentileschi, *Susana y los viejos*. Óleo sobre lienzo, Pommersfelden, Schloss Weissenstein, Schönborn Colección, 1610.

Agostino Tassi es ya su tutor y el encargado de su formación, este será un personaje nefasto, ya que marcará la vida restante de Artemisia. En 1612 la fuerza sexualmente, después de haber sufrido una etapa de acoso sexual por parte de este y de otros amigos pintores de su padre. Tassi se compromete en contraer matrimonio con ella ante la deshonra sufrida y por los miedos a ser castigada. En la sociedad romana del Siglo XVII se consideraba que una fémina soltera que no era virgen era una mujer que era “mercancía dañada” y solo tenía como solución el casamiento. Tassi tenía antecedentes penales por el intento de asesinato de su mujer y por tener relaciones sexuales con su cuñada, cuestión que era delictiva en esa época, cabe resaltar la ignorancia de Artemisa sobre estos avatares y que por supuesto la promesa de matrimonio nunca se cumplió.

Orazio Gentileschi comienza un proceso judicial contra Tassi fundamentando la denuncia en el detrimento considerable personal sufrido y en los posibles perjuicios que podía acarrear al resto de sus hijos. La herida de Artemisa pasa a ser una anécdota, la desgracia y el daño sufrido por la violación parecen ser cosa menor en comparación al honor de la familia, este pasaje resintió la relación de padre e hija. Artemisa y Tasi protagonizaron varios y duros careos, ya que el acusado y con la ayuda de otros amigos pintores, arremetieron contra la reputación de la mujer acusándola de llevar una vida de promiscuidad sexual. La causa penal, que para Artemisia significó una pública degradación de su persona, se dilato durante un periodo de siete meses, por el que la víctima se convirtió en el motivo a juzgar, llegando incluso a ser torturada. Durante el juicio se le sometió al *sibill*, técnica de tortura que se fundamentaba en atar los dedos con una cuerda, la cual se apretada a medida que se le expresaban las preguntas, también sufrió y se le sometió a vergonzosos reconocimientos ginecológicos, para comprobar si el desfloramiento era de reciente realización o si ella tenía una vida sexual

activa. Tassi fue condenado a un año de cárcel, pero no cumplió la integridad de su pena. Algunos documentos de la época reflejan diferentes testimonios que se produjeron durante el juicio, como este de la propia Artemisia:

“Permaneció largo rato sobre mí, manteniendo su miembro en mi natura, y, una vez satisfecho, se retiró. Al verme liberada, me precipité hacia el cajón de la mesa, agarré un cuchillo y me dirigí hacia Agostino diciendo: “Voy a matarte con esto porque me has deshonrado. “ El me replicó entonces, abriendo su navaja: “Aquí me tienes, preparado” (Jamís, 1998, pág. 187).

Artemisia, en esta época del juicio, comienza una serie de obras con el argumento del personaje bíblico de Judit, la heroína que libera a su pueblo del enemigo persa. *Judit degollando a Holofernes* de 1620, [Fig.7], expuesta en la Galería de Los Uffizi, en Florencia, es una de las más dramáticas y brutales versiones de este pasaje bíblico. Esta obra está inspirada en la célebre pintura de Caravaggio, pero la versión de Artemisia va más allá del realismo y le imprime a la protagonista un poder extremo, quizás la fuerza y crudeza de esta pintura tuvo su génesis en la terrible experiencia sufrida, con lo cual reflejo el rencor que sentía hacia los hombres. Con Judith como protagonista la humillada pintora realiza una serie de versiones como son: *Judit y su Sirvienta* de 1618,[Fig.6], propiedad del Palazzo Pitti y *Judit y su sirvienta con la cabeza de Holofernes*, en 1625, integrante de la colección del Instituto de Arte de Detroit.



**Figura 6: Artemisia Gentileschi, *Judith y su sirvienta*.
Óleo sobre lienzo, Palacio Pitti, Florencia, 1618-1619.**

Una vez pasado el periodo del juicio y tras permanecer un año en prisión, Tassi fue desterrado de los Estados Pontificios. Para dejar atrás el suceso que marcara la vida de Artemisia, su padre le dispuso una boda con el pintor florentino, Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi a fin de restituir la poca decencia y honra que le quedaba a la pintora. Como señala Rauda Jamis en su libro sobre Artemisia: “La boda se celebró en la intimidad, el 29 de noviembre de 1612, en la Iglesia de Santo Spirito, un mes después

de que finalizara el juicio en el que Agostino fue condenado a un año de prisión en Corte Savella” (Jamis, 2012, pág. 187). El matrimonio se instaló en Florencia en 1614, comenzando a partir de estos momentos una nueva etapa.



**Figura 7: Artemisia Gentileschi, *Judit decapitando a Holofernes*.
Óleo sobre lienzo, Galería degli Uffizi, Florencia, 1614-20**

Alejada ya de Roma, abandona al grupo *caravaggista* de su padre, que por otra parte reanudó la amistad con Tassi tras su presidio, y desde ese instante abordo una nueva vida. Se instala en Florencia, y Artemisia adopta el apellido Lomi, apellido que había cambiado su padre por el de Gentileschi. Su tío Aurelio Lomi, era un hombre muy acreditado en esa localidad, lo que le favoreció su acceso a los círculos del arte. En 1614 da a luz a su primera hija Prudenza, separándose al poco tiempo de su marido para convertirse en una mujer autónoma y dueña de su propio destino.

Debemos insistir en que ser mujer y dedicarse a la pintura no dejaba de ser algo excepcional y diferente a la norma. Artemisia tuvo que convencer, incluso demostrar que sus obras habían sido pintadas por ella, tal y como leemos en la carta recogida en el libro de Alexandra Lapierre, donde explica el enfrentamiento constante con una sociedad poco acostumbrada a los pinceles femeninos: “Hacedme la gran cortesía de mandarme vuestro retrato pintado por vos misma. Así podré alabar vuestro talento y dar a conocer vuestro nombre. Recordad que sucede que alguno al ver vuestras telas, duda de que hayan sido ejecutadas por una mujer” (Lapierre, 1999, pág. 299).

La Academia de Diseño florentina la admite finalmente en su organización en 1616, convirtiéndose en la primera mujer miembro de la fundación creada por Giorgio Vasari en 1563. En dicha Academia, realiza Artemisia algunas de sus mejores creaciones y en esa institución recibe el tratamiento adecuado a una artista de su categoría. Una de las consecuencias de integrar ya el círculo artístico florentino, es que le permite ser contratada, elegir y trabajar en libertad, además de recibir el reconocimiento del mundo de la cultura.

En Florencia tiene como mecenas a Miguel Ángel Buonarroti el Joven, sobrino del gran escultor florentino, su padrino de bautismo e introductor en la corte medicea. Esta es también la época en que conoce a Galileo con quien tendrá una buena amistad (Garrard, 1989, pag.37-38). La comunicación con Galileo revela que no solo respaldó e instruyó a Artemisia, sino que ayudó a otras muchas mujeres artistas en una época en la que disfrutó de poco apoyo institucional. Entre sus protectoras se encontraba Cristina de Lorena, esposa del Gran Duque Fernando I de Medici. El porqué de este interés pudiera deberse, en primer lugar, a que era una extravagancia una mujer que pintara, y en segundo lugar porque su nuera María Magdalena de Austria había mecenasado a Arcangela Paladini, pintora de mucho menor rango que Artemisia. De hecho es destacado que la obra Judith decapitando a Holofernes no fue de su gusto (Almela, 2010, pág. 188).

Artemisia en 1621 vuelve a instalarse en Roma, pero ahora ya de forma autónoma, se dedica a criar a sus hijas, Prudenzia y otra hija natural que había tenido alrededor de 1627, y a pintar. Su padre vive en Venecia, pero no se cree que ella se estableciera en la ciudad, ya que no existen datos que lo confirmen, aunque probablemente se trasladara en alguna ocasión a visitarle. Estos viajes a Venecia la pusieron en contacto con la pintura de paisajes y arquitecturas que observamos en sus telas en torno a 1620. En Roma pudo formar parte de la *Accademia dei Desiosi*.

Artemisia llegó a Nápoles en 1630, salvo el periodo que vivió en Inglaterra, y permaneció allí hasta 1653. Nápoles era en estos momentos una ciudad llena de amantes del arte y de artistas, era la segunda ciudad más poblada de Europa detrás de París y eso aparejaba nuevas y grandes oportunidades para los artistas. La realidad política con la que Artemisia se encontró a su llegada era algo turbia, pues había un gran caos social, a lo que se añadían los ataques de piratas berberiscos, epidemias, etc. Todo ello desencadenó una guerra civil bajo el reinado de Felipe IV, que tenía más aspiraciones sociales que políticas, mientras que el clero y la nobleza buscaron apoyo en la Corona española. Este apoyo propició el comercio con España y con el resto de Europa además de un importante aumento de la vida cultural.

De entre los clientes con los que contó nuestra pintora en la ciudad se encontraban los dos virreyes, el Duque de Alcalá y el Conde de Monterrey. Recibió muchas pruebas de la gran estima en la que se la tenía, y estuvo en buenas relaciones con los mayores artistas que residían en Nápoles, entre otros Maximo Stanzione con el que entablo amistad y colaboró artísticamente. Y llegamos a la época de creación del *Autorretrato como La Alegoría de la Pintura* y subrayar que por un intervalo de diez años no se tendrán noticias de su vida, aunque se supone que sufrió dificultades económicas que favorecieron olvidar parte de su obra y su reputación. Carlos I, el Rey era un mecenas entusiasta coleccionista que quiso llevar a Inglaterra al nivel artístico que había en el resto de Europa, con esta finalidad llamó a los más famosos artistas del momento para modernizar el gusto y ámbito artístico británico.

Creadores de renombre como Honthorst, Sandrart, Rubens y Van Dyck habían trabajado ya allí, pero de todos los artistas italianos invitados solo fueron Artemisia y

Oracio Gentileschi. En 1638 Artemisia se reunió con su padre en Londres en la corte de Carlos I de Inglaterra, donde Orazio se convirtió en pintor cortesano y recibió el importante encargo de decorar un techo (*Alegoría del Trionfo della pace e delle Arti [Triunfo de la paz y de las Artes]*) en la Casa delle Delizie de la reina Enriqueta María de Francia en Greenwich (Pérez Carreño, 1993, pág. 118).

Se presume que la inicial relación de la artista con la corona británica tuvo lugar en la Serenissima, durante el viaje de Francesco y Giulio Gentileschi, ambos hermanos de Artemisia y mandados a Venecia por orden del rey de Inglaterra para un viaje de fines adquisitivos. Sabemos que Giulio se encontró con el maestro de música del rey, Nicholas Lanier, en 1628, y se ha sugerido que en esas circunstancias Artemisia pudo haberse encontrado con su hermano y haberle vendido así el Tarquino y Lucrecia que fue enmarcado en Inglaterra en 1633-34 (Bissell, 1999, pág. 59). La fama de Artemisia probablemente lo intrigase y curiosamente entre los cuadros que forman parte de la colección del monarca figura una de las obras más señeras de nuestra pintora, su *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* (Arte Bajo Cero, 2011).

Artemisia se desplaza para Inglaterra cuando no habían pasado ni diez años desde su primera relación con dicho país. El motivo del viaje tiene varias razones, una para el cumplimiento de la petición del rey Carlos I de trabajar bajo protección real, el cual habiéndose hecho uso de los lazos familiares de Francesco hermano de la artista, habría tratado de convencerla, tal y como reporta la carta de Artemisia a Francesco I d'Este. Y la otra razón se explica por la senectud del padre, al que sentía el deber de atender hasta llegada la muerte del viejo pintor. Debía haber un interés más familiar que artístico de fondo, puesto que, tras la muerte del padre en 1639, Artemisia no siente ninguna otra necesidad de permanecer en tierras británicas y por ello vuelve de manera inmediata a Nápoles entorno al 1640 (Garrard, 1989, pág.380-381).

Otra posible causa, aunque personalmente considero más remota, es que se le hubiesen terminado los encargos en Nápoles, puesto que la artista vuelve a pedir la protección del duque de Toscana, Ferdinando II, viéndolo como posible solución a su problema. Antes de partir hacia la isla de Albión, aun reservando alguna esperanza, le urge diciendo que la Duquesa de Saboya le ha concedido ya el pasaporte para atravesar Francia en su marcha a Inglaterra, enfatizando de esta manera la inmediatez de los hechos que estaban por suceder a no ser que él repentinamente decidiese tomarla bajo su protección. Aunque la primera carta de la artista mandada desde la capital británica sea del 16 de diciembre de 1639, dirigida a Francesco I d'Este, su llegada es anterior a esta fecha y por ello se cree que es alrededor de 1638, cuando Orazio pide el pago de los términos establecidos para las pinturas de la *Queen's House de Greenwich* (1636-39). Allí supuestamente la artista trabajó con la finalidad de ayudar a su padre a llevar a cabo la decoración del techo y de allí la razón del adelanto de fechas (Bissell, 1999, pág.59).

Se sabe que la artista realizó al menos siete obras en Inglaterra, todas ellas catalogadas, entre ellas hoy solo tenemos conocimiento del *Autorretrato como Alegoría de la Pintura*, [Fig.8] y de las pinturas para Greenwich, hoy en Marlborough House, en

las cuales supuestamente colaboró junto a su padre (Pérez Carreño, 1993, pág.118). El fallecimiento del padre en 1639, provoca que Artemisia no tenga motivo alguno para prolongar su estancia. Sin esperar la respuesta por parte del Duque de Módena, tras la carta petitoria mandada por la artista en 1639, ansiosa parte de Inglaterra reemprendiendo el viaje de vuelta a la capital campana (Bissell, 1999, pág. 60-61). Tampoco se debe olvidar el ambiente político que se debía respirar entonces y que desembocaría más tarde en la guerra civil que acabaría con la figura del rey (Garrard, 1999, pág.120). En 1642 ya residía otra vez en Nápoles donde continuó hasta el fin de sus días.

Artemisia Gentileschi vivió en Nápoles más de veinte años, aunque no se tienen datos bibliográficos de su vida ni de sus obras en estos años, no tanta, al menos, como la existente de su estancia inicial en Roma. Según Pérez Carreño la ciudad “se convirtió casi en su encierro napolitano”, pues las dificultades económicas la persiguieron hasta cerca del final de su vida, y a pesar de solicitar trabajo a todos sus mecenas anteriores, terminó declarándose incluso en bancarrota (Pérez Carreño, 1993, pág. 106-107). Desgraciadamente, la infortuna no solo se cebó con la vida de Artemisia sino también con su obra. Según Mary Garrard en 1982 quedaban catalogadas y localizadas únicamente 31 obras (Garrard, 1989, pág. 42).

5. DESCRIPCIÓN DE LA IMAGEN

En este apartado se abordan los aspectos materiales referidos a la técnica, procedimiento, soporte, formato, textura y factura. También se incluye la ficha técnica de la obra donde aparecen los datos básicos referidos al autor y su ubicación actual.

5.1. FICHA TÉCNICA



Autor/a: Artemisa Gentileschi

Título: *Autorretrato como alegoría de la pintura*

Año: 1638 – 1639

Dimensiones: 965 x 737 mm

Técnica: Óleo sobre lienzo

Propiedad: Palacio de Kensington, Colección Real (Londres).

Figura 8

5.2. FORMATO Y DIMENSIONES

La obra es de medio formato, un 3:4 de 965 x737 mm, ni muy grande ni muy pequeña, habiendo la autora optado por elegir unas medidas que se adaptasen a un trabajo pensado, creo, para ajustarse a lo que convencionalmente se entiende por cuadro que ha de colocarse, una vez terminado, en un lugar estable, pues no permite una movilidad cómoda. Esto quiere decir que no es un retrato de viaje, como el que se llevaba acabó por encargo de una familia que prevé esponsales, por ejemplo, o por la pareja que, lejos de su esposa o marido o amante o consorte, viajaba acompañada con la imagen de su deseo o con la parte que cerraba o completaba algún tipo de convenio (matrimonial, comercial o, muchas veces, ambos en uno. Estos últimos, mucho más pequeños y casi siempre robustos (muchas veces realizados sobre soporte madera) y cómodos a la hora de ser transportados y utilizados (pues tenían una auténtica utilidad), se centraban en mostrar la vera o verdadera imagen del retratado, alejándose el autor de pretender otra cosa que no fuera eso.

Desde el Renacimiento y sobre todo ya en el Barroco el trabajo del pintor estaba ya ordenado como una industria bien estructurada y organizada (contratos de realización, modelos y manuales de producción, categorías de especialización, plazos, estipendios, honorarios...). El tipo de retrato que analizamos, solía ser, encargado por un futuro propietario (muchas veces por un comitente) que tan solo deseaba mantener presente la imagen fiel del representado solía ofrecerse en varios formatos que se entregaban o iban llevando a cabo de manera sucesiva:

- Pequeño o muy pequeño en medallón que podía lucirse como colgante o joya personal o también como miniatura de sobremesa;
- Otro, aún pequeño, portátil, o de viaje, que podía colgarse allá donde el dueño lo llevase una y otra vez;
- Uno más de tamaño medio, ampliación de los primeros y pensado para ser ya una obra estable y que muchas veces reproducía, finamente pintado sobre el pecho del retratado, el medallón que su pareja poseía como complemento al suyo, estableciéndose con esto, entre las obras, un estimulante juego de complicidades;
- Por último uno ya de mayor formato en donde se mostraría al retratado junto a los atributos que definían su condición social; y, a partir de esta base de trabajo todas sus demás derivaciones dependiendo éstas del valor del encargo, de los requerimientos del comitente, del precio o de cualquiera otra circunstancia (no podemos olvidar aquí, recurriendo a dos ejemplos muy conocidos, el pequeño y portátil de la Mona Lisa de Leonardo, circunstancia que no le resta genialidad sino todo lo contrario, ni el formato medio del Matrimonio Arnolfini, de Van Dyck, donde ocurre lo mismo).

Visto lo anterior, el tamaño de soporte elegido por Artemisa Gentileschi para llevar a cabo su autorretrato corresponde, a ese formato medio concebido para ser colgado o coleccionado, paso que sigue al medallón y al portátil o de viaje, y que no quiere trascender hacia una obra de mayor envergadura, pues pienso, por múltiples razones, que no lo necesita ya que esta ya es, por sí misma, una obra de tesis, concentrada, compleja y completa, aparte de tratarse de un autorretrato (por lo menos así se presenta, aunque sobre este asunto también se planteen ciertas dudas difíciles de resolver dada la escasa información histórica de primera mano que trate específicamente sobre los motivos reales que estimularon o favorecieron su realización).

Sus medidas, por otra parte, alejadas mínimamente de los cánones de la época que aconsejaban la utilización de formatos adaptados a proporciones notables, como el tan traído rectángulo áureo o el que basa sus proporciones alto-ancho en la raíz de número 2, me llevan a pensar si la autora modificó conscientemente ese valor impuesto por el canon que dominaba la época (como señal segura de insumisión) o si, por contra, la modificación de formato se debió a un reentelado posterior, posiblemente llevado a cabo por uno de sus propietarios o por la propia autora, donde la obra habría perdido parte de su imagen alterando de manera sutilmente notable, como se supondrá, este último suceso, de ser cierto, el análisis sintáctico de la imagen que nos ha llegado como superviviente de una obra que ya no mantendría, en superficie, las mismas tensiones compositivas ni valores semánticos o sintácticos. Posiblemente, estas últimas conjeturas posean poco fundamento, ya que la obra pudo muy bien ordenarse sobre un formato elegido así desde un principio por razones que posiblemente no alcancemos nunca a comprender y que se resuman en que la autora lo adoptó porque su necesidad de trabajo se lo sugirió de ese modo y no de otro, ya fuese esta necesidad práctica, filosófica o meramente caprichosa (aunque esta última habría que descartarla desde un principio ya que la obra en cuestión no fue, ni mucho menos, realizada obedeciendo a ningún tipo de capricho o divertimento o ejercicio retórico, habiendo sobre ese asunto pruebas suficientes que lo demuestren como pueden ser su estricto proceso de aprendizaje, su rigor declarado en cuanto a proyección y ejecución de las obras o su escrupuloso celo “profesional”).

Con todo, la elección del formato y sus desviaciones sobre el canon que aconsejaba medidas notables (muy seguido en arquitectura) aunque merece ser mencionado no pasaría, de comprobarse que no afectó a la imagen (como acabamos de apuntar más arriba), de la mera anécdota de taller, ya que las correcciones sobre las medidas que se podrían suponer exactas (que no lo son) no pasarían de los pocos centímetros. Así, si la obra, de 737mm de ancho, los mantuviese, debería medir, según la proporción áurea, 1192,5 mm y no los 965mm que mide. Ocurre lo mismo si aplicamos la proporción raíz de 2 (por abatimiento de la diagonal del cuadrado sobre la línea imaginaria que construirá el rectángulo deseado) o la regla de los 5/4 (donde para cumplirse precisaría de 20 secciones cuadradas de 184,25 mm cada una, y no lo hace).

Aparte de las preguntas que han surgido, como vemos, en torno a la elección de este tipo de formato (más cuadrado con respecto a los cánones de la época) por parte de la autora y de sus posibles respuestas, me gustaría apuntar una apreciación que se hace evidente ante el análisis de la obra: muchas veces cambios sutiles producen asombrosos resultados, de esta manera utilizando como soporte un rectángulo un poco más tendente al cuadrado se consigue un mayor grado de estabilidad de la pieza; por contra, uno más alto o largo o apaisado, a la hora de realizar un retrato, lo haría parecer más excéntrico o exagerado. El barroco, época de fuertes contradicciones, se concentra pues, a nuestro entender, también a la hora de elegir la autora este tipo de formato modificado, ya que contrapone el escorzo y la exageración contorsionista de lo representado a su soporte estable y fuertemente asentado mediante un truco sumamente inteligente. La leve, casi transparente sensación de inquietud que envuelve la obra como una niebla o un mínimo zumbido, por tanto, ya está desde la génesis de la obra, asegurada.

5.3. MATERIALES Y ASPECTOS TÉCNICOS

Como corresponde a una artista de su tiempo, la autora trabajaba utilizando la pintura al óleo con base de aceite purificado de linaza (se había descartado, poco a poco, la colza o la nuez por su tendencia al amarilleo y al oscurecimiento). Los pigmentos posiblemente los moliese ella misma (ya que se representa sobre la piedra que servía a tal efecto) sin necesitar de asistentes o aprendices de taller. Esto último dependía, como ocurre aún hoy en día, más del volumen de trabajo que del amor hacia los materiales por parte del artista, que se supone siempre casi exagerado.

La obra se presenta en un soporte de tela de lino crudo tensado sobre un bastidor de madera muy seca, posiblemente de abeto, tilo, sauce, roble o álamo y preparado en base a varias capas de imprimación. Ésta se componía generalmente de una emulsión a base de cola de Colonia mezclada con agua en diferentes proporciones, para las primeras capas, encargadas de cerrar los poros de la tela, seguida, una vez secas las primeras, de otra compuesta ahora por yeso natural o creta mezclado con blanco de zinc al baño María. A este blanco primero, que añadía (si así se deseaba) luminosidad a la obra, y que se adaptaba extraordinariamente bien al trabajo con veladuras, solía añadirse algún colorante con la intención de entonar la pieza desde un principio, generalmente ocre, gris o rojo oscuro, como en este caso, donde la autora lo muestra explícitamente (ocupando el centro espacial de la obra, que no el del nudo de tensiones) como quién se desnuda ante el espectador enseñando parte de sus secretos de cocina. (Doerner, 1982, pág.303-304)

Una vez el preparado el soporte y sobre un trabajo de dibujos previos, la autora comenzaba a desarrollar su trabajo. Estudios actuales de inspección con rayos x aplicados a la imagen han descubierto *arrepentimientos* (por ejemplo, en la mano superior que porta el pincel), lo que demuestra ajustes a la hora de centrar el sentido de la obra antes de ser finalizada. Posiblemente el autorretrato se haya trabajado por zonas y capas, y no en su conjunto, técnica que se mantuvo aún en algunos artistas durante el Rococó (siglo XVIII) y que fue duramente criticada, sobre todo a partir de finales del

siglo XIX con la llegada a la escena del arte de los últimos pintores románticos (Turner) y el advenimiento de las primeras vanguardias. Con todo, la autora, después de haber imprimado y entonado el cuadro, comenzó posiblemente a trabajar las partes oscuras de la obra, después cuidó el claro-oscuro, las zonas de penumbra y degradados, para terminar, aplicando los tonos claros, como era costumbre en la época. Por último, Artemisa trataría de cuidar la correcta reproducción de los reflejos de luz y las sombras, así como el complicado tono irisado de las telas plegadas de su vestido, lo que evidencia un virtuosismo total en el dominio de la técnica. La aplicación de un barniz protector terminaría de entonar el conjunto y de oscurecerlo con los años.

Siguiendo este hilo, cabe destacar, que al observar la obra el contraste técnico entre un fondo trabajado con la técnica de la veladura (aplicación de finas capas superpuestas de color muy diluido sobre un fondo que ofrece su textura al resultado final) y un tratamiento del resto de la imagen mediante la pincelada de color directo (sin veladura). Que la imagen no se recorte contra el fondo debido a este contraste se consigue aplicando un degradado o *sfumato* que lo unifica y aleja a este tipo de trabajos de cualquier resonancia que los equipare a los iconos bizantinos o la pintura rusa de alrededor del siglo XI, en donde una imagen fuertemente marcada e iluminada se recortaba sobre un fondo que había sido trabajado con una técnica muy diferente (campo plano de pan de oro).

Por último, queda comentar como suponemos que Artemisa Gentileschi acometió el trazado de su dibujo sobre la superficie de la obra. Al ser un autorretrato (la propia autora era su modelo) la primera idea nos sugiere el uso de algún tipo de espejo donde la autora se vio reflejada, paso necesario a la hora de conocerse o reconocerse como estructura autónoma. Ahora bien, la forzada y casi imposible postura de la artista que se está representando impediría un trabajo directo sobre el lienzo, ya que éste la habría obligado a un ejercicio casi acrobático a la autora, que no podría verse en los espejos y pintar con comodidad a un tiempo manteniendo tan extravagante postura. El tamaño de los espejos que tendría que haber utilizado también es otro problema, ya que en la época lunas correctamente azogadas y de semejante formato eran bienes escasos, cuando no casi imposibles de conseguir; aunque podría haber cabido esa posibilidad.

Ante la obra, pues, uno se inclina a pensar que la autora o bien se basó en una serie de dibujos previos bien aprendidos que ordenó más tarde en la composición o utilizó una modelo. Ante esta última opción, volvemos a encontrarnos ante dos posibilidades: se trabajó sobre el conjunto adaptando la fisonomía de la propia Artemisa a la de la modelo que se estaba utilizando o se optó por escoger una persona de gran parecido con la autora que simplificaba todo este duro proceso de caracterización pero que a nosotros, hoy en día, nos hace plantearnos preguntas no sobre la autoría de la obra, fuera de toda duda, sino sobre la identidad real de la retratada-representada, aunque, posiblemente, más allá del propio interés historiográfico, poco interesará comprobar la veracidad o no de este dato, ya que si Artemisa se identificó con la figura pintada, y así lo hace constar

desde el título, con eso el asunto queda sentenciado, ya que ante tal autoridad cualquier tipo de comentario o conjetura no podrá ser bien recibido.

5.4. NIVEL FIGURATIVO. EFECTOS DE PROFUNDIDAD

Esta sección del trabajo me ocupo del nivel figurativo que se corresponde con el contenido del cuadro derivado del parecido que sus componentes tienen respecto a los objetos del mundo real, con lo que nos muestra la imagen y el por qué. Así mismo trato de analizar cómo se construyen tanto el punto de vista, el encuadre, el observador, así como la representación del movimiento.

5.4.1. ¿QUÉ VEMOS EN LA IMAGEN?

En el cuadro se identifica:

1. La figura bien iluminada de una mujer, se llega a determinar que es una mujer por los atributos femeninos (los pechos), por una convención social como la vestimenta que lleva y porque nos lo expresa la ficha técnica.
2. La imagen femenina bien iluminada que se aprecia está sobre un fondo oscuro, matizado y de fuerte tendencia al rojo, que se mantiene (la mujer) en una postura forzada en lo que apunta a ser el propio acto de pintar, dadas ciertas evidencias claras como son los atributos para desarrollar el trabajo.
3. En el fondo se aprecia una parte de un lienzo que aparentemente está en blanco.
4. El pincel en la mano derecha apoyado (suponemos, pues en las imágenes que nos llegan de la obra el pincel sale por la vertical del lienzo) en un paño a punto de ser trabajado que hace de fondo de la obra (tanto en el plano real como en el recreado en el lienzo);
5. La paleta y el resto de pinceles sujetos y ordenados correctamente en la izquierda; una piedra de moler colores bajo este mismo brazo;
6. La manga derecha remangada o inexistente desde el codo, pudiendo el vestido estar cortado de esta guisa como si se tratara de algún tipo de ropa profesional ideado para mantener el brazo con el que se trabajaba al descubierto con el propósito de que la tela no entorpeciese o, peor aún, estropease el trabajo; la mirada atenta y concentrada en el trabajo que se está llevando a cabo;
7. El cabello descuidado, en contraste con los detalles especializados del vestido;
8. El mandil, símbolo del trabajador, que cubre la ropa para favorecer la labor mientras identifica al propietario.

Una mirada más atenta nos hace recapacitar sobre la postura forzada de la pintora, sobre la perspectiva que tan solo se intuye mediante el uso de la inclusión de un diedro por contraste de luz que cae en vertical sobre la cabeza en escorzo de la pintora, casi en el extremo derecho de la obra (extremo sobre el que recae, por cierto, todo su peso) o sobre esa gran zona central vacía como un núcleo uterino a punto de ser germinado o

fecundado. También sobre la profundidad forzada a no serlo, pues un fondo directamente negro o muy oscuro la anula por completa mientras uno como este, medianamente iluminado, evidencia la extrema proximidad del paño que anula el infinito, que cierra, como una enorme losa oscura, la ventana abierta al paisaje que proponía Alberti como bandera del nuevo hombre del renacimiento.

La pintora va a pintar, o ya lo está haciendo, lo evidencia su postura y sus atributos simbólicos (ahora los enumeraremos) pero nosotros no podemos ver lo que pinta, ni tan siquiera imaginar lo que querría pintar, tal es el vacío que la rodea como un limbo oscuro e incierto. Mediante una deducción metaléptica (léase expresar una acción mediante otra relacionada metonímicamente con ella), podríamos pensar que ella va a pintar el propio autorretrato que ahora vemos, pero no será así ya que toda la obra, tal como se ve, ésta gira en torno a su figura y a su carga simbólica en el momento justo de ser representada y como la artista decidió que así fuera representado. Artemisa, pues, construye un relato y es el espectador el encargado de leerlo a partir de su desciframiento simbólico tanto iconográfico como estructural.

5.4.2. ICONOGRAFÍA EN LA OBRA

Estos son los elementos simbólicos representados por la autora y que destacan como complementos del resto de la composición. Este es el significado que les asigna Ripa en su tratado de Iconología. (Ripa, 1987, págs. 210-211-212):

- Cabellos rizados y desordenados simbolizan el furor creativo.
- Cadena con máscara que cuelga del cuello: tradición, por una parte, y fidelidad a la naturaleza, por otra.
- Tela tornasolada en vestido: virtuosismo técnico.
- Color rojo oscuro del fondo: furia contenida.
- Color verde oscuro del vestido (aunque tornasolado): fertilidad asociada a la destrucción (tono oscuro). El verde se elaboraba a partir de un pigmento extraído del cardenillo del cobre, altamente tóxico. Por otra parte, el verde era un color, desde la tradición egipcia, especialmente masculino (Osiris, dios de la vida y de la muerte, era representado verde). También el verde es el color del diablo vestido con su traje de cazador de almas o, en la liturgia católica, el color de diario que no conmemora nada, el color del trabajo. Por último, el verde en un retrato, solía representar la posición burguesa del retratado. Mona Lisa, en el famoso cuadro de Leonardo, iba vestida de verde, aunque no irisado.
- Figura en fuerte escorzo como símbolo del esfuerzo.
- Articulación de la composición, abierta en curva hacia la izquierda, en torno al propio acto de pintar como reivindicativa del propio carácter práctico de la pintura frente a otros trabajos más teóricos, aunque sin abandonar, y esto es muy importante, la necesidad de tener *inventio* a la hora de ejercitar su desarrollo.

5.5. NIVEL PLÁSTICO. EFECTOS DE SUPERFICIE

Este epígrafe está constituido por la identificación de los elementos formales, de cómo es y cómo se organiza el cuadro. En la misma línea de estudio me aproximo a la obra analizando la organización de sus líneas, formas, colores, incidiendo de forma especial en los elementos esenciales del Barroco como son la luz (iluminación), el color y su composición.

5.5.1. COMPOSICIÓN Y CONTRASTE

Componer es ordenar los elementos plásticos que configuran una obra pictórica. La composición es por tanto el factor que proporciona coherencia formal a la obra. En toda composición debe existir un nexo de unión que proporcione unidad a los signos visuales y dote a la obra del pertinente equilibrio. Por lo demás, aspectos como el encuadre, el punto de vista, la composición, el tipo de dibujo, la iluminación y las tensiones y recorridos dentro y fuera de la obra pasan a analizarse en el siguiente párrafo.

La composición, en curva evidente y extrema, obedece a la tendencia de la época barroca. El contraste (entre fondo y forma, entre figura que se espera ordenada y se encuentra en escorzo o entre volúmenes y vacíos) como estrategia visual agudiza el significado de la obra, excita y atrae la atención del espectador y dramatiza su significado haciéndola, al mismo tiempo, más dinámica.

Ahora bien, sobre un encuadre que se asienta mediante la utilización de un soporte que tiende, como ya hemos visto, hacia un formato ligeramente más cuadrado de lo que cabría esperar, nos encontramos ante un recorrido visual que, aunque centrado en la forma redonda y bien iluminada de la cabeza, tiende a desplazarse linealmente, por una parte, siguiendo la línea que describe el brazo derecho de la figura hasta salir por el extremo superior, y por otra, siguiendo el cuerpo hacia la parte baja y derecha de la obra para continuar su camino hacia la parte inferior izquierda, por donde sale este vector de fuerza que no se cierra, de ninguna manera, sobre sí mismo. La imagen de la composición sería pues la de una C invertida o la de una q que se cortarían por su panza.

Con los siguientes esquemas, paso a explicar y analizar gráfica y textualmente las cuestiones relacionadas con la composición en cuanto a sus formas, equilibrios y tensiones del cuadro a estudio.

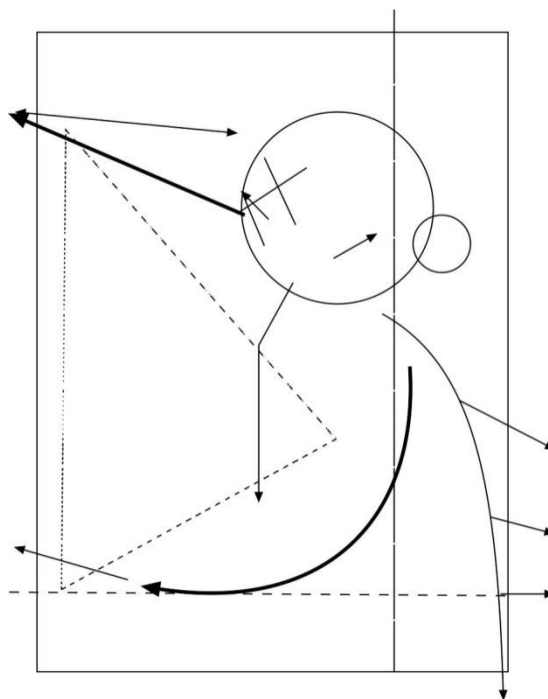


Figura 9. Tensiones generales.

En la figura 9, se aprecia que la obra está dominada por una curva en forma de c invertida con salida por su parte izquierda superior e inferior. La curva refuerza su tendencia hacia la izquierda gracias al triángulo que se forma en su interior. La vertical la marca la línea que corta la parte derecha de la obra y que se oculta detrás de la figura. Una nueva vertical sale por la parte inferior derecha. Otra se dibuja gracias al vértice formado por el final del medallón.

La cabeza, con sus propias líneas de tensión interna en ojos nariz y boca, corta la curva compositiva haciendo ganar a la obra en profundidad visual. La horizontal, extremadamente baja, hace que la figura ascienda contra todo pronóstico de composición.

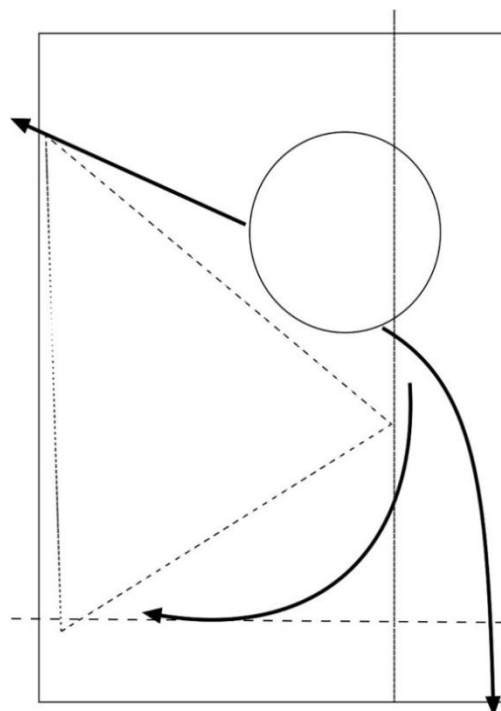


Figura 10. Envoltentes de vacío central.

Como ya se ha visto en la figura 9, el vacío central queda definido tanto por medio de la curva que describe el cuerpo como por el triángulo que allí se forma y que aquí se muestra. Dos vértices de ese triángulo se apoyan, o parten, de las líneas horizontal y vertical mientras el tercero se junta con la mano derecha, en la parte superior izquierda de la obra.

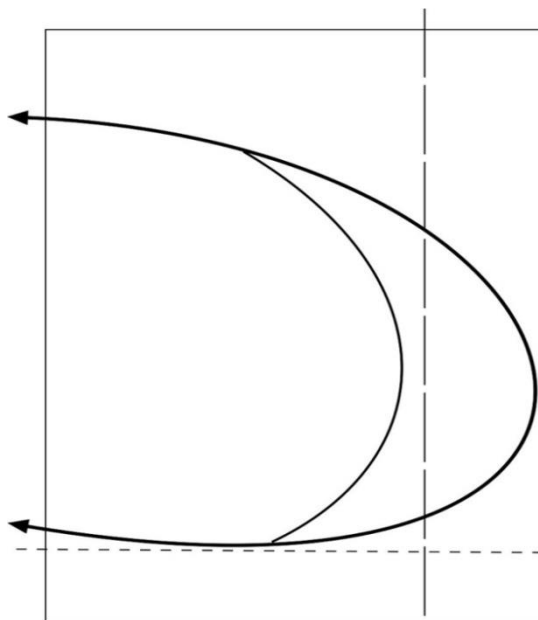


Figura 11. Síntesis compositiva

La figura 11, muestra, de forma sintética, eliminando tensiones internas y confluencias, la curva dominante de la composición en forma de c invertida. La media elipsis descansa sobre la base del corte horizontal y compensa su tensión con el vertical. Se podría definir como composición en forma de perfil de media luna creciente.

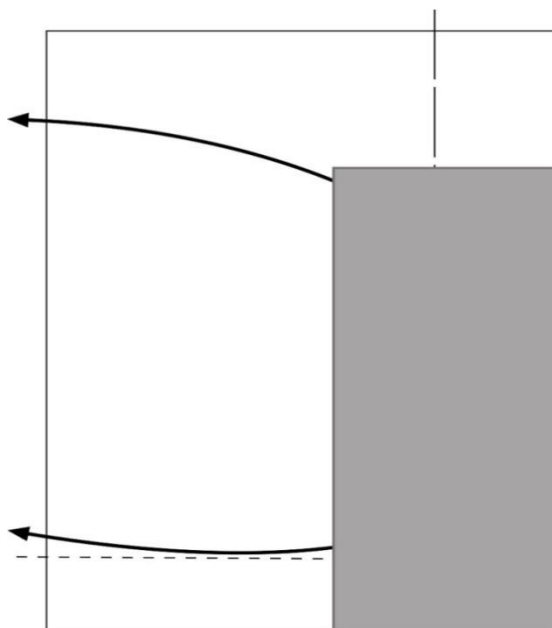


Figura 12. Masa vertical

La masa de color vertical, como se puede ver en la figura 12, corta la composición anclándola por la derecha, consiguiendo con esto estabilizar la imagen.

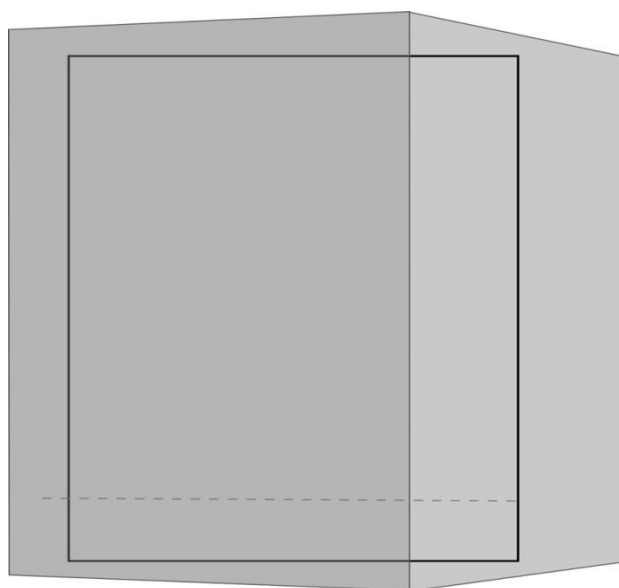


Figura 13. Perspectiva.

Como se puede observar en la figura 13, los dos planos delimitados por la luz hacen intuir un juego de diedro abierto en perspectiva con focos y fugas exteriores. Continuando las líneas imaginarias propuestas en la obra es fácil reconstruir ese diedro. El punto de vista quedaría ligeramente elevado con respecto al centro.

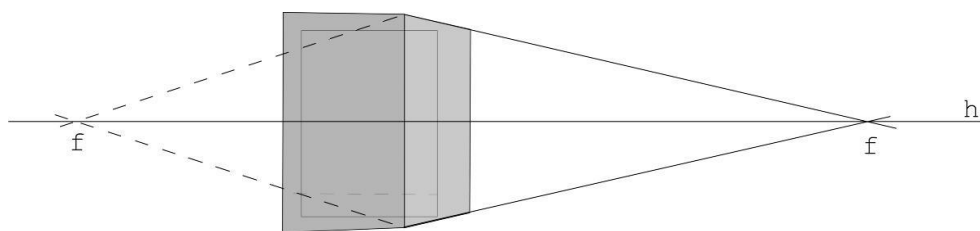


Figura 14. Fugas.

Los puntos de fuga, como se ve en la recreación de la figura 14.1, quedarían muy alejados del plano de representación. Este procedimiento hace que el muro-diedro se acerque al plano de superficie.

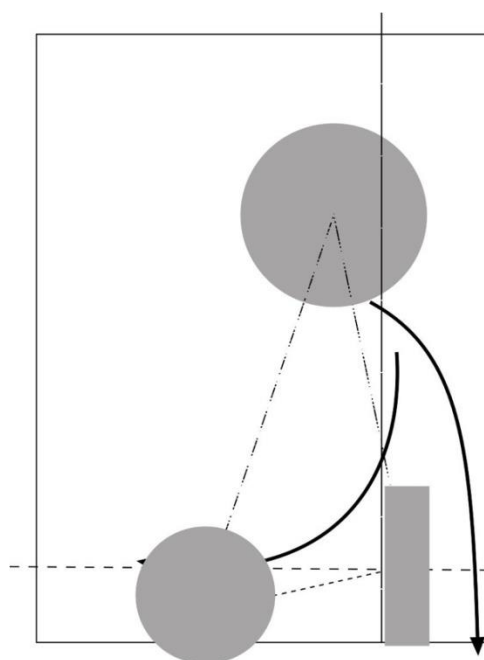


Figura 15. Triangulación por manchas negras.

Contra o sobre el triángulo descrito dentro de la curva se asienta este, formado por las líneas que une las tres manchas negras dominantes en la obra: pelo-paleta-trasera de mandil. La composición se tensa y equilibra a un tiempo con el uso de este triángulo que añade a la imagen, aparte de ritmo, profundidad, ya que hace que la figura emerja desde el plano anterior a ella. (Ver la figura 15).

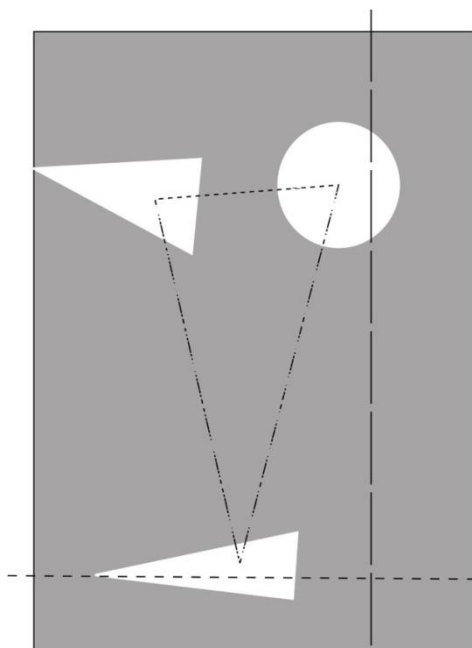


Figura 16. Triangulación por manchas blancas

En la figura 16, se destaca como las manchas blancas forman un nuevo triángulo, invertido al formado por las negras. Esto consigue seguir equilibrando la obra. Sus vértices son: dedo pulgar de mano derecha-frente-pintura blanca sobre la paleta.

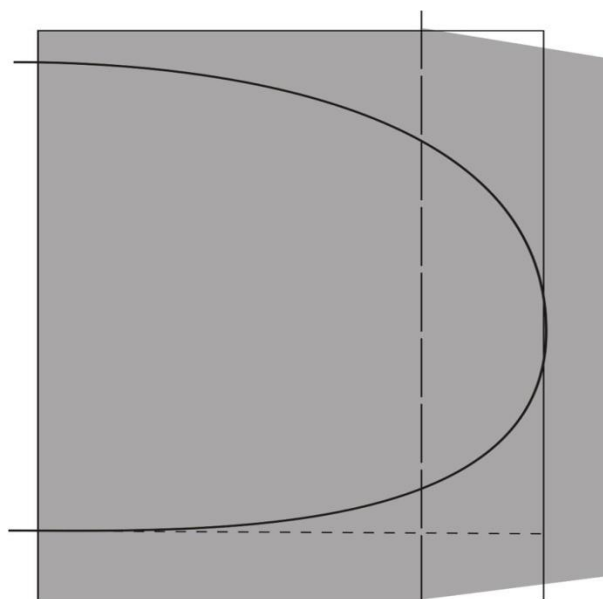


Figura 17. Síntesis final compositiva

Si se suma la curva de composición general a la línea posterior de perspectiva obtenemos una imagen sintética como la que muestra la figura 17. En las figuras 18 y 19, se inserta de nuevo la síntesis final compositiva, pero esta vez sobre la imagen del cuadro.

Con el análisis pormenorizado de la composición y el contraste elaborado, pretendo dejar demostrado que la realización del cuadro, está dentro de los parámetros compositivos que dictaba el estilo Barroco. Las obras pictóricas barrocas se

caracterizaban, como hemos observado, por una absoluta libertad compositiva donde la predilección renacentista por situar la figura más importante en el medio y pintar el lienzo en partes simétricas se abandona para adoptar una composición asimétrica y tectónica. Esta nueva organización en la composición se fundamentaba en todo aquello que significara o mostrara desequilibrio o hiciera parecer que la escena continuaba fuera del encuadre. Esta composición atectónica en la imagen a estudio se logra básicamente utilizando las líneas diagonales, en cruz- aspa y escorzos.

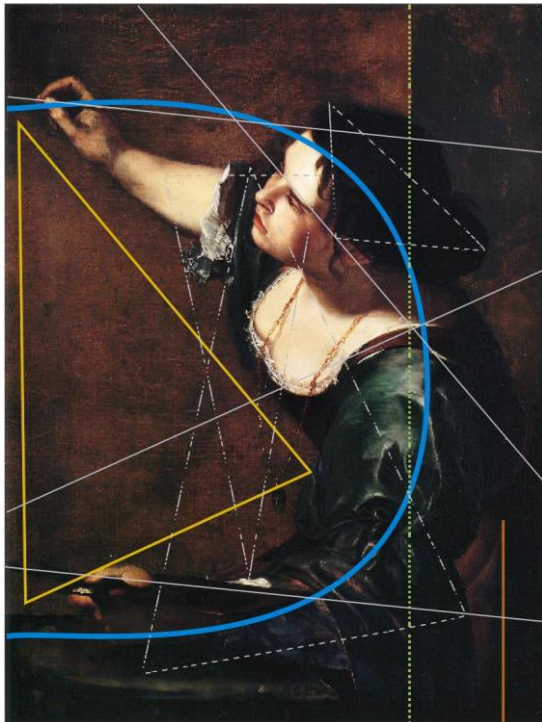


Figura 19

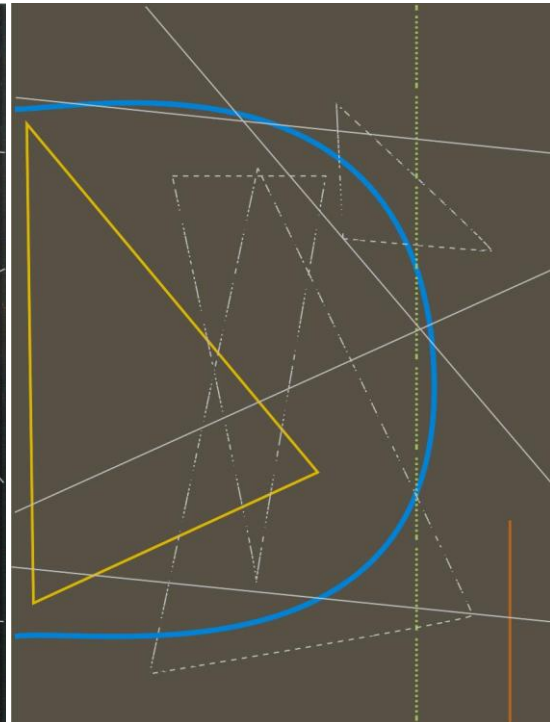


Figura 8

5.5.2. ESQUEMA DE PERSPECTIVA

La forma de abordar la autora el asunto de la perspectiva en la obra, aparte del tratamiento formal de la imagen en escorzo, que requiere de un conocimiento muy preciso de su técnica y usos, se basa en la utilización (como ya se trató más arriba) de un plano de color iluminado que, desde la parte superior de la imagen, nos la deja intuir.

De esta manera, el lienzo representado en tono rojo-negro termina, por la derecha, chocando sobre o junto a un plano más iluminado y que tiende a cerrarse en un punto de fuga muy alejado del plano de superficie pero que se intuye con facilidad. Los extremos superiores e inferiores de este diedro también salen del campo de visión siendo el espectador el encargado de acotarlos. Sin otro límite que este doble plano que se adosa literalmente al personaje iluminado (la autora, sobre la que se ajusta la perspectiva, junto al contraste de luz, que define su estructura volumétrica), el fondo, no llegando al paño negro (como en muchas otras obras de la

autora, de Caravaggio o de Velázquez-ver su Cristo-) despeja una posibilidad de escape, de fuga, de mirada tras el telón (tamque ilumina levemente el campo en fuga en contraste con la imagen principal casi resplandeciente. Aquí, mientras que el recuerdo al pasado es inevitable, ya que el contraste entre un fondo plano y una figura fuertemente iluminada y exenta sobre ese fondo es un modelo de representación frecuentemente utilizado desde Bizancio hasta finales de la edad media (figura sobre fondo uniforme de campo de color dorado, por ejemplo) también se observa un vector formal que contrasta con este primero y que, contrario a él, dirige su línea de fuerza hacia un futuro donde la imagen se presentará-representará libre de ataduras objetuales-retinianas, disuelta en un magma, en una nebulosa, liberado también el uso del color o de la textura como se verá al recordar las obras de Turner (este fondo de lienzo, como se apuntó más arriba, puede recordarnos directamente a un fragmento de obra de Turner) y todo lo que llegará después (sobre todo impresionismos y primeras vanguardias históricas).

5.5.3. EL COLOR Y LAS FORMAS

La figura está trabajada con precisión naturalista, cuidando volúmenes y formas. El fondo, en fuerte contraste con la figura (como ya se apuntó más arriba) se trabaja con la misma precisión e intención que la figura, aunque aquí se busca trabajar una textura más abstracta y matérica. El color (aparte de su valor simbólico) se adapta a las formas y mediante él se construyen u ocultan los volúmenes sobre el plano del lienzo. Resalta sobre manera el tratamiento de las carnes, muy iluminadas (la luz llega entera desde la izquierda sin utilización de puntos fijos ni cañones, tampoco se pretende el efecto teatral de la iluminación por medio de velas, más bien se diría que ésta llega desde una ventana abierta tras el propio espectador, la ventana que quizá se ha negado a la autora y que no aparece representada).

También el color debe valorarse, en la obra, como recorrido, pues es a través de él que transitamos por la curva que parte desde la parte superior izquierda hasta la inferior izquierda pasando por el extremo opuesto de la obra (donde recae una parte importante de su peso y desde donde también, gracias a ese peso que la hace tender hacia la línea de base, se equilibra), y también como estación o depósito construido mediante esta curva y el rojo del fondo que despega como una parte casi autónoma. El movimiento, concentrado también en esta curva, parece haber desaparecido, creando una interesante tensión escénica a tener muy en cuenta, y no observamos recursos estilísticos o de forma o construcción que nos lo representen de algún modo que no sea el de la disposición ha o la tendencia hacia la mano en el acto de pintar podría haberse representado, de haber perseguido la autora este efecto o resultado, difuminada como Velázquez difuminó, hasta hacer desaparecer en un campo de color licuado, los radios en marcha de la rueca de sus hilanderas.

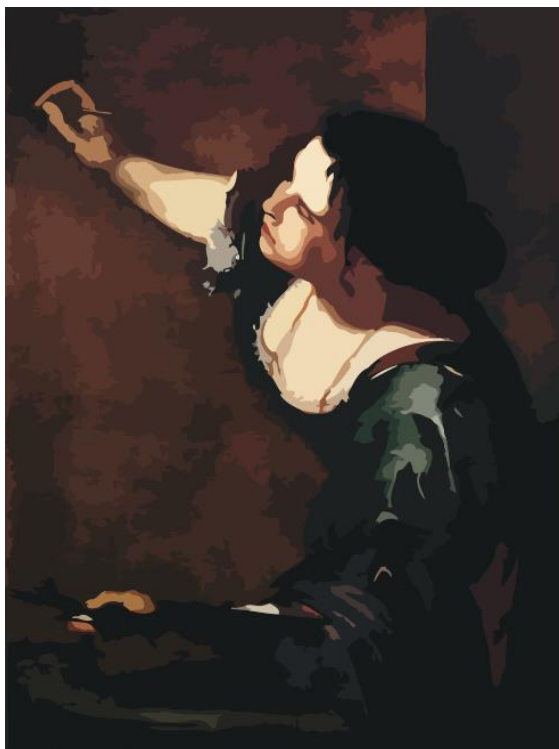


Figura 20. Esquema de organización cromática

Como se puede apreciar en el esquema de estructuración del color, [Fig. 20], la organización cromática de la obra, como el resto de aspectos formales, se caracteriza por los contrastes. Ahora bien, si la composición basa su estructura formal en la evidencia de esas líneas de tensión, el color, de alguna manera, camuflará las suyas bajo la apariencia de la construcción de un entorno real armónico y ordenado donde no se apreciarán, a simple vista, disonancias extremas. Podría decirse que la autora utiliza el color en superficie, aparte de para construir los volúmenes, como generador de tensiones latentes. Algo ocurre en esta obra que nos produce al mismo tiempo desasosiego y una suerte de extraña quietud contemplativa. Quizá ese enfrentamiento constante entre contrarios funcione como parte del fuselaje sobre el que la autora construye el cuerpo entero de la obra.

De esta manera, la utilización del color no podría funcionar de otra manera. Sin olvidar que no hay choque frontal, ni atisbo de expresionismo, es notable señalar el contraste entre el rojo del fondo, cálido y denso, y el verde oscuro (vejiga) del vestido, frío, irisado y pulido, complementarios. Las carnes, blancas (rosas) y muy iluminadas, quieren ascender (esa es su tendencia) por una línea (la del brazo que trabaja y que cruza el plano desde la parte superior izquierda hasta la parte inferior derecha) fuertemente descendente, como queriendo salvar una pendiente. Los negros y las tierras oscuras también, sobre todo el pelo, hacen que se tensiones nuevamente la obra pues tenderán a caer, a posarse en el fondo, desde su posición elevada.

Aun así, como ya se ha dicho, la composición es armónica y consigue el equilibrio, siquiera en parte, gracias a la utilización que hace Artemisa de un juego de triángulos en donde el uso estudiado de la colocación del color esconde muchas tensiones

superficiales poniendo en funcionamiento otras, como se ha visto, mucho más sutiles. Así, la colocación del pequeño blanco sobre el oscuro de la paleta, en la parte inferior de la obra, hace de vértice de un triángulo que se completa con sus otros dos, uno en el hombro caído de la figura (izquierdo) y otro al final del brazo derecho, justo donde arranca el pliegue que articula la mano que pinta, como se puede observar en la [Fig.21].



Figura 21

La cabeza es la base invertida de este triángulo y la cadena (un triángulo en sí misma) su altura. Contra éste, destaca el triángulo formado por las masas de negro siendo su base el brazo inferior y su vértice superior la cúspide de la cabeza (el pelo). El conjunto formado por los dos ojos, la boca y la nariz (muy marcada también como línea oblicua de composición) forman uno más pequeño y que se inserta al rectángulo ocre que es el grupo entero de la cara.

Otro parte del mismo sitio, pero se superpone a éste, pues será ahora la oreja derecha el vértice, y el perfil de la cara, en contraste con la zona oscura de su brazo derecho, uno de sus lados (los otros dos serán la línea final del pelo, recortada sobre la frente, y todo el recorrido que va desde la barbilla hasta el principio de la oreja izquierda).

Por último, señalar ciertas ausencias, que resultan muy significativas en esta obra. Aunque la autora ha necesitado del uso de toda la gama cromática que ofrece la paleta para poder construirla, es evidente que ha evitado los colores puros. Tampoco el azul aparece si no es muy mezclado (en los verdes), ocurriendo lo mismo con el amarillo y sus derivaciones. Manda el rojo, los ocre, el verde vejiga, el negro y algo el blanco (poco blanco pero de extrema importancia). Parece que, cuidando hasta el final las sutilezas, la autora haya, en un alarde de virtuosismo, decidido encerrarlos a todos en el tono irisado del vestido.

5.5.4. DIBUJO Y LUZ

Aunque la construcción a partir del color y la iluminación dominan sobre el empleo del dibujo como eje vertebrador de la estructura de la obra, éste no deja de tener una importancia fundamental. Entendido, ya desde el Renacimiento, como lenguaje autónomo, en el Barroco se consolidó esa tendencia (que no decayó hasta la época romántica). Artemisa, atenta a los cánones de la época, como ya hemos visto, utiliza un tipo de dibujo naturalista y atento al detalle, muy cercano en su técnica al utilizado en los estudios científicos, aunque adaptado a sus necesidades. En esta obra mantiene esa tendencia y, aunque apartado por el empleo del color, la luz y sus derivaciones (claroscuro, degradado, esfumatto, veladura...) de mantener un papel absolutamente principal a la hora de construir la imagen, se podría, dada su categoría, seguir afirmando que aquí también el dibujo es la letra con la que se escribe el relato que se quiere contar.

6. INTERPRETACIÓN

Como ya queda dicho el *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* es una interpretación personal de Artemisia Gentileschi de las indicaciones que Cesare Ripa expresa en su libro *Iconología*, donde el escritor describía cómo se debía personificar un concepto abstracto como la pintura. Esto es lo que Cesare Ripa dice al respecto:

Alegoría de la Pintura

Mujer hermosa, con el cabello suelto, largo y negro, ensortijado de muy diversas formas y maneras, y cejas enarcadas, mostrándose con ello sus fantásticos conocimientos y meditaciones. Se ha de cubrir la boca con una banda que va atada por detrás de las orejas, llevando al cuello una gran cadena de oro de la que cuelga una máscara, y leyéndose en medio de su frente: *Imitatio, Imitación*. Ha de llevar un pincel en una de sus manos, sujetando un cuadro con la otra, apareciendo vestida con una túnica de paño de varios colores que hasta los pies cubre, y poniéndose luego junto a ellos algunos instrumentos de los que le son propios, para demostrar así que la pintura es muy noble ejercicio, no pudiendo realizarse sin gran aplicación del intelecto; aplicación y dedicación mediante las cuales se valoran y miden entre nosotros todas las profesiones de cualquier clase que sean, no variando en consecuencia la dignidad del Autor por el valor de sus obras, por muy perfectas que fueren, del mismo modo y manera que si no fueran suyas (Ripa, 1987, pág. 210).

Gentileschi, aprovechó su condición de mujer para realizar el cuadro y siguió las referencias de Ripa sobre la “alegoría de la pintura” menos una, que no debió gustarle nada: esta excepción corresponde a la de la banda para cubrir la boca. Para el escritor la

boca amordazada hacía referencia al silencio y a la soledad en los lugares ocultos y secretos al que el artista se confinaba para su mayor inspiración. Estos son los párrafos de Cesare Ripa, para seguir descifrando la iconología del cuadro.

- “Se pinta dicha imagen muy hermosa, por cuanto su belleza indica la nobleza que la adorna. Sucede de este modo por cuanto que una y otra de dichas cualidades vienen a ser equivalentes en cuanto a perfección, siendo ambas al tiempo muy dignas de atención y reconocimiento”.

- “Los cabellos que tiene se hacen largos y negros, apareciendo rizados en algunas de sus partes, serán producto y consecuencia de su condición negligente, pues así es el cabello, manifestación exterior de la cabeza, como lo son de su interior todos nuestros pensamientos y fantasías”.

- “Las cejas enarcadas nos muestran al pintor maravillado o estupefacto, pues en verdad que estas gentes se dedican a tal sutil investigación de las cosas más mínimas, en sí mismas consideradas, como ayuda y alimento de su arte, que fácilmente caen y se entregan a la estupefacción y la melancolía”.

- “Ha de llevar además una cadena de oro de donde cuelga una Máscara, para mostrar que el arte de la imitación está inseparablemente unido a toda la actividad de la pintura. La cadena de oro hace referencia a la tradición y herencia recibida por el artista”.

- “La tela tornasolada del vestido o el *drapeo cangiante*, entre verde y violeta, aluden al virtuosismo técnico del artista para realizar la obra” (Ripa, 1987, págs. 210-211-212).

Estos son los elementos que Artemisia toma y reinterpreta en su cuadro. Intento descifrar el significado

Dado el interés y la agudeza de la aportación, reproduzco un párrafo de la teoría de Sandra Accatino sobre el cuadro, en este texto la estudiosa de las artes plásticas y desde una visión muy particular, ofrece una original versión:

En un siglo que volvió habitual la comparación de la creación divina con la creación artística, los brazos abiertos de Artemisia, el fuerte escorzo de su cuerpo y sus dimensiones imponentes nos recuerdan la imagen del Dios creador que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina. Como en esas imágenes, el cuerpo surge de una oscuridad a penas esbozada hacía la luz, mientras la punta de su pincel se posa en el umbral que la separa del espacio del espectador. A pesar de nuestra cercanía, es tal el ensimismamiento y la intensidad de Artemisia que ni siquiera nota

nuestra presencia. Asistimos como unos *voyeurs*, al acto de su propia creación (Accatino, 2016).

Por su parte Francisca Pérez Carreño en su libro *Artemisia Gentileschi*, aporta elementos fundamentales para comprender tanto la realización como el significado del cuadro:

No obstante, lo cierto es que en esta imagen de sí misma, la Gentileschi se evade de la mirada del espectador. El mundo de la pintura tiene autonomía y la señala respecto al real. Frente al autorretrato canónico, en el que el artista de frente, se mira (y se pinta) mirando, y mira, mirando al espectador, éste es un caso en el que Artemisia se presenta como una tercera persona pintando. No hay reflexividad sino autonomía. El escorzo de la figura refuerza esa idea y la posición de los brazos abarcando en un semicírculo un espacio propio dentro del cual surgiría la obra en la obra. Los tonos pardos dominan la superficie del lienzo, creando un espacio que se abre desde el fondo a la derecha hacia el frente y hacia la izquierda. La figura de Artemisia, su frente y su escote, son iluminados desde este ángulo, también interior a la representación. Solo la especial muestra de habilidad técnica en el color de la blusa, que oscila entre el verde y el violeta alude a la naturaleza pictórica del cuadro, a su ser para ser visto (Pérez Carreño, 1993, pág. 95).

Sobre la base de las propuestas de Accatino y Pérez Carreño, aventuro mi propia interpretación:

La primera impresión al ver la imagen fue que me encontraba ante una obra que tenía lecturas en clave de persona que no pueden desligarse de la vida privada de la autora. A pesar de que data de una fecha en la que han pasado casi dos décadas del suceso de su violación, la manera en se retrató reflejaba para mí la huida de una persona atormentada por su biografía, que solo encontraba en la pasión de pintar cierta liberación de su sufrimiento. Su postura era una mirada forzada en la que parecía estar buscando ese matiz de luz, un reflejo especial en el motivo que está pintando; moviéndose ligeramente trataba de encontrar el lugar exacto por donde mirar al objeto. Al ser un autorretrato esa actitud puede decir también que en realidad estaba tratando de buscarse a sí misma, descubrir quién era. Por tanto, a mi criterio es un cuadro que mantiene una dualidad, la persona que sufre y quiere escapar de sí misma a través de su ocupación pasional y en paralelo esta ocupación la lleva a descubrirse a sí misma.

En posteriores visionados la imagen que observo sigue siendo la de la figura de una mujer que emerge de la oscuridad con los atributos de pintora en sus manos. Pero lo que aprecio esta vez es una actitud diferente, ya no veo una mujer torturada sino una mujer orgullosa que exhibe su potencial como pintora, erigiéndose como el mismo acto de pintar y en el momento del éxtasis creativo. Antes de volver a referirme a la función de

la luz, quiero reseñar la importancia de la postura de Artemisia en la obra, esta posición cumple dos funciones, la primera dar esa sensación de movimiento al cuadro y la segunda mostrar el esfuerzo físico que la pintura necesita para ser ejecutada.

En la pintura de Artemisia la luz y la oscuridad hacen de guía y muestran el trayecto que debe seguir el observador para encontrar e identificar las zonas de interés que la autora plasmó en su cuadro. Se puede considerar por tanto al mismo nivel de importancia la luz y la sombra ya que cada uno de estos elementos lleva consigo un mensaje a descifrar. La luz exterior incide directamente sobre la cara, el escote y el brazo, mientras de la oscuridad surge su figura y tras ella el lienzo en blanco:

- El brazo derecho porta la técnica para realizar la obra.
- La frente iluminada representa la intelectualidad para pintar.
- El escote me refiere a la pasión por la pintura.
- El lienzo en blanco representa la tabla rasa, lo nuevo, lo renacido.

La luz, como ya se ha visto más arriba, inunda la obra desde fuera del plano del lienzo (plano medio superior izquierdo), construyendo los volúmenes y otorgando jerarquías, y su empleo, así ajustado, nos hace preguntarnos finalmente por qué no ilumina el lienzo (representado) que Artemisa se dispone a pintar dejándonos con la duda (ya muy contemporánea) acerca de si lo que allí se representa no será un simulacro: el cuadro que se va a pintar, la autoría, la importancia del trabajo de los agentes artísticos (adaptados a la época), el tiempo en el que vive, su sexo, su propia vida, su memoria. Mediante el uso intencionado de la luz, Artemisa Gentileschi, vuelve a sorprendernos con una paradoja, la que contrapone la verdad naturalista que imponía la ciencia de la época (proyectada sobre las técnicas del arte) al simulacro sincero elegido por el artista como modelo de supervivencia.

La mirada es uno de los elementos que hacen del retrato un género especial, en la mayoría de los autorretratos los ojos nos invitan a mirar y nos hacen cómplice de su actividad, pero Artemisia no, ni nos mira ni le importamos, es ella y su fulgor pictórico lo que importa. En el cuadro se destacan las partes de la pintora más comprometidas con el hecho de pintar, el resto desaparece. Su expresión denota estar muy concentrada para destacar la figura de la pintura y su actividad intelectual. En este cuadro Artemisia reivindica la condición social del artista y el aspecto científico de la pintura, *cosa mentale*, dejando atrás los severos traumas de su vida y esto lo hace sin importarles la presencia del observador, la intromisión de la mirada de aquel para quien está hecha la imagen.

Otra de las claves más importantes que tiene el cuadro es el lienzo vacío que sirve como fondo del cuadro. Para entender la función del citado lienzo recurro a la definición del concepto *Tabula rasa*, esta es una frase que en latín significa "lienzo en blanco". Puede ser usada para referirse a alguien cuya mente es similar a la de un lienzo en blanco, lo que significa que está libre de pre-concepciones o nociones previas. También puede ser usada en general para identificar una situación sin precedentes o

donde algo existe en su forma o estado originario y puro. Considerando la explicación realizada de *Tabula rasa*, no parece que Artemisia lo incluyera de forma gratuita sino manifestando que su persona emerge de esa oscuridad como una persona nueva sin las rémoras ni lastres de su pasado.

Otro dato significativo es que la superficie que ocupa el lienzo vacío ocupa el 50% del cuadro, capital para dotar a la figura de la pintora, de la carga simbólica que precisa y al cuadro de la fuerza intelectual que requiere. Ese espacio vacío parece representar el futuro, es el lugar que ocupara la nueva creación como consecuencia del poder de la pintura.

Una de las impresiones que tengo es que la calidad plástica del cuadro es tal que me induce a pensar que es una obra realizada desde la madurez y donde Artemisia une técnica y concepto. Ningún artista y menos siendo mujer se hubiera atrevido a representarse como la misma personificación de la pintura en periodo del siglo XVII, sin estar plenamente convencida de que lo era. Por tanto, la artista nos ofrece una versión novedosa y pionera donde el autorretrato y la alegoría se unen en un perfecto maridaje para realizar una obra de autoafirmación y reivindicativa.

Al considerar el orden que ocupa el cuadro en su producción pictórica, cabe pensar que lo realizó para dar fe de la liberación de las ataduras emocionales y artísticas que atenazaron a la pintora hasta la muerte de su padre. Tampoco es desdeñable que a esas alturas Artemisia se hubiera convertido en una reputada pintora de corte y que había sido la primera mujer miembro de la Academia de diseño de Florencia y en poder vivir de su arte. De la misma forma se puede considerar importante para su autoreconocimiento la amistad que tuvo con Galileo Galilei, Buonarroti, (sobrino de Miguel Ángel) y demás mecenas como Carlos I que invitó a su corte a su padre y a ella como únicos representantes de la pintura de la península itálica.

Por tanto, en comparación a obras anteriores en las que Artemisia pintaba cuadros casi biográficos con personajes de un perfil histórico y heroico, en este lienzo la pintora se muestra en escena, sin careta ni camuflaje, tal como ella se veía a sí misma, que no era otra cosa que como auténtica personificación de la pintura y así lo reivindica.

7. CONCLUSIONES

Una vez presentados y analizados tanto los datos de la contextualización histórica, así como de los aspectos técnicos, plásticos e iconológicos de la obra, paso a dar por terminado el trabajo con las conclusiones; sin embargo antes me gustaría hacer alguna consideración pertinente sobre algunas cuestiones.

Parece obvio que el estudio de la obra de Artemisa Gentileschi se ha visto muy influenciado por los sucesos de su vida, sobre todo por el episodio de su maestro y tutor, Agostino Tassi, y por la interpretación de los mismos a lo largo de la historia. La herida

de la violación y el juicio posterior parece claro que significaron un gran impacto en la pintura de Artemisia. Sus cuadros fueron experimentos metafísicos para tratar el dolor físico y psíquico. Las heroínas de su arte, principalmente las representaciones que realizó de Judith sometiendo a Holofernes, son mujeres con capacidad de castigar a los hombres siniestros.

En cuanto a la cuestión plástica tendríamos que subrayar que en el *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* contiene todas las características del Barroco. También se identifican todos los elementos que hicieron famoso el arte de Caravaggio, por lo que se certifica que su influencia en el cuadro es manifiesta. La espectacularidad de la figura impacta en relación a ese fondo neutro casi indefinido como representación dramática de la proeza física y de la intelectualidad de la pintura. Se debe destacar el uso del claroscuro, una de las características más importantes del naturalismo y del tenebrismo diferenciando las zonas que quiere señalar según su jerarquía. Tampoco se puede menospreciar el influjo que ejerció su padre Oracio Gentileschi, que le enseñó a pintar antes que, a leer, y que se aprecia en la obra en el virtuosismo con que aborda la realización del vestido, dotándole de un gran realismo con el manejo de una gama de colores más rica y variada

Por primera vez una pintora recoge los elementos que Cesare Ripa había determinado para la interpretación de un concepto abstracto como la pintura. Con gran audacia, Artemisia Gentileschi plasma en una sola imagen a la alegoría y a la artista. En cuanto a la interpretación de la imagen, conviene repetir que Artemisia se representa a sí misma como la personificación de la pintura, yendo en contra de las convenciones sociales de la época. Era la primera ocasión en la que una pintora no se mostraba como una mujer artista sino como el mismo acto de pintar.

En conclusión, resumida en una frase mi lectura del cuadro sostiene que esta obra, eminentemente reivindicativa, no es producto de una mente dubitativa, ni mucho menos de un ser en continuo sufrimiento, sino de una persona muy consciente tanto de sus conocimientos como de su valía como artista. Esta autoafirmación pictórica se resuelve de forma intrincada y compleja, por lo que me ha parecido conveniente resumir mi interpretación en una especie de guía de lectura o esquema donde se detallan los elementos que componen la imagen así como su función compositiva.

GUIA BREVE PARA INTERPRETAR “AUTORRETRATO COMO ALEGORÍA DE LA PINTURA”

Autorretrato como alegoría de la pintura
Artemisia Gentileschi

Ángulo que delimita, gracias al contraste de luz, los dos planos perspectivivos que, junto a la emergencia de la autora autorretratada, dan volumen a la obra. La vertical, muy marcada, divide la obra aunque deja mantener el peso del relato que se presenta en el primer plano. Las fugas, evidentes gracias al uso de este recurso, se alejan considerablemente del plano de representación.

La profundidad se anula mediante el uso de un paño cercano y tajante. Sin ventanas, sin referencias al paisaje. Todo el exterior se intuye dentro de la propia autora.

El pelo alborotado simboliza el furor creativo. El moño nos habla de la disposición práctica impuesta por el trabajo. Las masas negras contrastan con la iluminación del pecho y la frente.

Mano derecha. Cerrada en círculo. Sostiene la herramienta que nos dirige hacia la salida de la obra. Robusta, masculina, de proporciones algo exageradas. Quizá sucia.

El ocre oscuro del tirante del mandil (en consonancia con el fondo) deja ver el oficio de la autora al tiempo que delimita, como línea casi horizontal, el centro de la obra.

La luz exterior directa incide en tres puntos principales:
Frente
Pecho
Brazo

Este punto oscuro sirve como centro de inflexión de la curva que describe con su cuerpo emergente, marcando a un tiempo una nueva vertical que empuja el peso hacia la parte posterior. Corta ese descenso el brillo tenue del vestido en curva ascendente.

Espacio vacío como crisol donde se gesta la posibilidad o imposibilidad del futuro relato.

Medallón. Símbolo de tradición y fidelidad. Ocupa un lugar preferente y visible aunque algo oscurecido. Vértice de un triángulo que apunta hacia la parte inferior de la obra y que se compensa con la parte superior de la cadena, que cambia de perspectiva, repitiendo el mismo esquema con el que delimitaba, arriba a la derecha, los dos planos medios de representación (los posteriores solo se intuyen, no aparecen).

Mano izquierda. Aparece como recipiente o contenedor que sujeta tanto los pinceles como la paleta. Se apoya en la piedra de moler los colores y marca también una línea que nos dirige hacia la salida del cuadro por su parte posterior izquierda. La luz incide sobre ella solo en parte haciendo que nos recuerde a un ser vivo e inquietante, puede que a una especie de molusco. La mínima línea blanca refuerza el recorrido visual.

Todo el azul se concentra, casi oculto, en el trapo. Aporta inquietud en el espectador que espera, por educación y convención visual, arriba siempre el azul y abajo el verde. La autora deja claro que esta obra no es, de ninguna manera, un paisaje.

La piedra de moler colores, parte principal de toda producción artística aparte de indicar que la autora no delega ese trabajo en asistentes, que es autosuficiente, marca, desde el punto de vista plástico, una fuerte línea horizontal, ligeramente ascendente, en la parte inferior extrema de la obra. Su peso, como centro de una paradoja, hace ascender la imagen central, consiguiendo que ésta se equilibre y aligere.

BIBLIOGRAFÍA

- Almela, M. (2010). *Tejiendo el Mito. "Artemisia Gentileschi Valoración"*. Madrid: Editorial UNED.
- Bayón, D. (1976). Arte barroco en Italia. En A. fernandez, *Historia del Arte. Vol. 7.* (pág. 3). Barcelona: Salvat Editores,S.A.
- Bissell, R. W. (1999). *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: Pennsylvania: University Press,.
- Garrard, M. D. (1989). *Artemisia Gentileschi: The image of the female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Giorgi, R. (2007). *El siglo XVIII*. Londres: Sociedad editorial Electa.
- Jamis, R. (2012). *Artemisia Gentileschi*. Barcelona: CIRCE .
- Lapierre, A. (1999). *Artemisia*. Barcelona: Editorial planeta.
- Panofski, E. (2003). *Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Busquets.
- Pérez Carreño, F. (1993). *Artemisia Gentileschi*. Madrid: Historia 16.
- Ripa, C. (1987). *Iconología II*. Madrid: Ediciones Akal,S.A.
-

WEBGRAFÍA

Accatino, S. (2016). *ACADEMIA*. Obtenido de ACADEMIA:

https://www.academia.edu/14000133/Autorretrato_como_Alegor%C3%ADa_de_la_Pintura_Artemisia_Gentileschi

Arte Bajo Cero. (10 de 07 de 2011). Recuperado el 07 de 05 de 2016, de

<https://esquimalenator.wordpress.com/2011/07/10/mujeres-y-pintura-en-el-renacimiento/>

Artehistoria. (2016). *Artehistoria*. Recuperado el 2016, de Artehistoria:

<http://www.artehistoria.com/v2/obras/17516.htm>

Brito Delgado, T. J. (2016). *Calaméo*. Obtenido de Obras comentadas de Artemisia Gentileschi: <http://es.calameo.com/read/000530158bba8e634097f>

Museo del Prado. (2016). *Museo del Prado*. Obtenido de

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/gentileschi-orazio-lomi-de/ed28c8e4-031f-4a34-aa9b-1d46b4c54d1b>

Royal Colecion Trust. (2016). *Royal Colecion Trust*. Recuperado el 29 de Abril de 2016, de

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/405551/self-portrait-as-the-allegory-of-painting-la-pittura>