

SER MUJER Y PINTORA EN EL *BIOPIC* HISTÓRICO: EL CASO DE ARTEMISIA GENTILESCHI

BEING A WOMAN AND A PAINTER IN A HISTORICAL BIOPIC: THE CASE OF ARTEMISIA GENTILESCHI

Rocío Soto Delgado (Universidad de Málaga)
mrsoto@uma.es

Recibido: 17 de enero 2022 / Aceptado: 05 de marzo 2022

Resumen: A nadie escapa cómo el estatus de celebridad de la pintora barroca Artemisia Gentileschi (Roma, 1593-Nápoles, 1653) ha alcanzado una altura que supera, si no eclipsa, la fortuna crítica que alcanzó en vida. Metamorfoseada en 'heroína caravaggescas' y referente feminista desde los años setenta del siglo XX, ha sido objeto de una proliferación de análisis y estudios realizados desde ópticas y soportes diferentes. La violación perpetrada por parte de su maestro Agostino Tassi es definida como evento causal de su vida y obra y concentra buena parte de los focos que ciegan la mirada última sobre la artista más allá del mito. Si bien ninguna de las 'ficciones de Artemisia' prescinde por completo de material fáctico de la vida de la pintora, todas dan mayor valor a la construcción de un sujeto dramático cuya existencia se estructura como una narrativa. Con el telón de fondo del barroco italiano, *Artemisia* (Agnès Merlet, Francia/Italia, 1997) combina las convenciones narrativas del *Künstlerroman* o novela de artista, la monografía y la autobiografía ficticia para ofrecer un ejemplo particular, y cuanto menos polémico, del género del *biopic*. La sinopsis de *Artemisia* orbita en torno a la lucha de su protagonista por lograr el éxito como pintora pese a las flagrantes desigualdades que sufre en virtud de su sexo al mismo tiempo que experimenta su despertar sexual.

Palabras clave: Barroco; cine; feminismo; mirada; violación.

Abstract: The celebrity status of the Baroque painter Artemisia Gentileschi (Rome, 1593-Naples, 1653) has reached a height that surpasses, if not eclipses, the critical fortune she achieved during her lifetime. Metamorphosed into a caravaggisque and a feminist heroine since the 1970s, she has been the subject of a proliferation of analyses and studies on her life and work carried out from different perspectives and supports. The rape perpetrated by her master Agostino Tassi is defined as a causal event in her life and work and concentrates a large part of the spotlight that blinds the ultimate gaze on the artist beyond the myth. While none of the "fictions of Artemisia" completely dispenses with factual material from the painter's life, they all place greater value on the construction of a dramatic subject whose life

is structured as a narrative. Against the backdrop of the Italian Baroque, *Artemisia* (Agnès Merlet, France/Italy, 1997) combines the narrative conventions of the *Künstlerroman* or artist's novel, the monograph and the fictional autobiography to offer a particular, and at the very least controversial, example of the biopic genre. The synopsis of *Artemisia* revolves around the protagonist's struggle to achieve success as a painter despite the blatant inequalities she suffers by virtue of her sex, while at the same time experiencing her sexual awakening.

Keywords: Baroque; Cinema; Feminism; Gaze; Rape.

Como citar este artículo:

Soto Delgado, R. (2022). Ser mujer y pintora en el *biopic* histórico: el caso de Artemisia Gentileschi. *Revista Eviterna*, (11), 229-246 / <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi11.14110>

1. Introducción

En 1550, Giorgio Vasari llevaría a cabo en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* el primer intento serio de documentar monográficamente las biografías de fértiles artistas masculinos portadores de la magnificencia de la cultura renacentista. Impregnados desde la cuna de un milagroso halo de talento manifestado con independencia de cuan desalentadoras resulten las circunstancias, personalidades como Rafael o Miguel Ángel fueron elevados a la categoría de héroes, creadores sublimes y artífices divinos cuya visión interior, modelada por la inventiva y la inspiración, insuflaba su creatividad (Lent, 2006, p. 213). Junto al *genius*, descrito como la cúspide de la perfección moral e intelectual, nociones como la excentricidad estaban vinculadas íntimamente a la visión tópica de la creación masculina (Mayayo, 2007, p. 28). Pese a ello, la idea posmedieval de que talento y genio configuraban un temperamento cuyo equilibrio es frágil y transitorio acabó también aceptándose en el Renacimiento (Wittkower & Wittkower, 1982, p. 100). La naturaleza melancólica, condición de aquellos nacidos bajo el ambivalente planeta de Saturno, en conjunción con la locura, fue reconocida además como aquella capaz de manifestar de modo sobresaliente el entusiasmo creativo (Wittkower & Wittkower, 1982, p. 104).

Posteriormente, el género literario del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, gestado en el Romanticismo, se inscribiría en la tradición de la monografía histórica y participaría de sus convenciones. En él, se narra la travesía vital de un joven durante sus años de formación en los que experimenta un despertar paulatino y lucha por dotar de significado a su existencia. Por su lado, el *Künstlerroman* constituye un subtipo que posa su mirada sobre la instrucción de un artista y el conflicto resultante de la colisión entre el arte, médula definitoria de su ser, y la vida (Lent, 2006, p. 212). En la escena contemporánea, los citados intentos de biografía heroica del individuo creativo y la alteridad patológica del mismo se funden y se confunden para concebir un neologismo cinematográfico: el *biopic* (Pollock, 2005, p. 196). Desdibujando fronteras entre ficción e historia, se establece una relación directa de causa-efecto entre la obra de arte y un acontecimiento biográfico que ofrece la clave de la naturaleza mágica, pero

también arruinada, del genio (Vidal, 2007, p. 70). Como sugiere Griselda Pollock (1980) en su estudio de *El loco del pelo rojo* (Vincente Minnelli, Estados Unidos, 1956), cinta que narra la vida del pintor neerlandés Vincent van Gogh:

Van Gogh is placed as a figure in his own landscape paintings. [...] Through the narrative organisation of a filmic biography, lavishly illustrated and illustrating, what is realised and confirmed is the construct of the artist as the effect of his Works (Pollock, 1980, p. 95)¹.

El arte y el artista se ven arrastrados mística e irremediabilmente a un circuito inquebrantable que presenta a la obra de arte como medio de acceso contemplativo a la subjetividad del sujeto creador y a este como única expresión y fuente del significado de su obra (Pollock, 1980, pp. 58-59). El genio, desafiante e impulsivo, se enfrenta a una sociedad que puebla de óbices su camino. Sumergido en el fuego de su conflicto interno entre arte y vida, se convierte en la víctima sacrificial de la sociedad occidental como precio de su contribución cultural a la humanidad (Pollock, 2005, pp. 197-198). Sintomáticamente, dentro del sistema de Hollywood, estas películas sobre artistas —en su mayoría hombres²— producen y refuerzan construcciones particulares en torno a la figura simbólica individualista del artífice y su relación con la cultura de masas y conlleva la mercantilización del arte a través de las convenciones de la biografía romántica (Pollock, 1980, p. 67).

Si bien en las últimas décadas las mujeres artistas han sido objeto de protagonismo en numerosas ficciones contemporáneas, el tratamiento que se hace de sus biografías difiere cualitativamente del de sus compañeros hombres. Como se ha señalado con anterioridad, un artista varón parece desvelarnos el enigma genérico del genio, se alza como símbolo universal de la humanidad y su producción encarna el Arte en sí mismo. Por el contrario, el arte de una artista revela la Mujer y confirma la patología de lo femenino, saturada por su sexo, del que se convierte en emblema y síntoma (Pollock, 2005, p. 193). Sus historias orbitan en torno a la trayectoria de heroínas autosuficientes en su lucha por expresar su impulso creativo y lograr reconocimiento social pese a las represivas jerarquías políticas, rémoras institucionales y vetos educacionales que sufren³. Estos retratos suelen exagerar aspectos emocionales de la vida de la mujer y se amparan bajo la narrativa de un *affaire* romántico acosado por el fracaso y la pérdida (Vidal, 2007, p. 69). Desprovista de una genialidad innata, el vínculo con un mentor masculino vigorosamente sexual es fundamental para dotar de significado su existencia, determinar su porvenir y estimular su ingenio (Lent, 2006, p. 213). A través del cine —la única expresión artística, según André Bretón, capaz de concretar las fuerzas del amor— el arte se muestra, por extensión, como la progenie sexual e hijo de los padres protagonistas (Felleman, 2001, p. 28). De este modo, el mismo vínculo entre pasión/práctica sexual y creatividad que

¹ Van Gogh se sitúa como figura de sus propios cuadros de paisajes. A través de la organización narrativa de una biografía fílmica, profusamente ilustrada, lo que se realiza y confirma es la construcción del artista como efecto de sus obras

² *The Agony and the Ecstasy* (*La agonía y el éxtasis*, Carol Reed, Estados Unidos, 1965), *The Moon and Sixpence* (*La Luna y seis peniques*, Albert Lewin, Estados Unidos, 1943) o *Surviving Picasso* (*Sobrevivir a Picasso*, James Ivory, Estados Unidos, 1996) son algunos ejemplos significativos.

³ Destacan *Camille Claudel* (Bruno Nuytten, Francia, 1988) y *Frida* (Julie Taymor, Estados Unidos/Canadá/México, 2002).

beneficia a los artistas varones, reitera el talento femenino como consecuencia del influjo masculino y condena a las mujeres como monstruos concupiscentes cuyos logros artísticos son eclipsados por sus historias sexuales. El deseo conduce a la tragedia y estos filmes castigan a la mujer por anhelar transgresoramente la ambición y el amor (Pollock, 2005, p. 194).

2. Marco teórico. Objetivos

De cuantos aspectos convergen en la realidad del panorama histórico-artístico del barroco, existe cabida para la interacción con disciplinas diversas como la cinematográfica. Por ello, se han utilizado posicionamientos metodológicos amplios y variados: la dimensión social del arte, el enfoque feminista o con perspectiva de género y la teoría psicoanalítica. Para el estudio de la biografía de Artemisia Gentileschi se ha examinado una variada documentación de artículos, ensayos e investigaciones y se ha manejado la edición traducida al español de la documentación del proceso por estupro acontecido en 1612. Asimismo, se ha revisado, visionado y analizado un ejemplo concreto de ficción cinematográfica vinculada a la vida de la pintora: *Artemisia*, de Agnès Merlet (Francia/Italia, 1997). Para llevar a cabo la interpretación de algunos aspectos del filme a través de un enfoque psicoanalítico, se ha consultado el texto de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo* (1975). Por otro lado, este artículo se ha propuesto considerar y llevar a cabo los siguientes objetivos: plantear un ejercicio de contextualización de las mujeres en el ámbito artístico profesional de los talleres de la Edad Moderna; analizar la interpretación que Agnès Merlet realiza de la violación de Artemisia en contraste con las transcripciones históricas del juicio; evidenciar críticamente la construcción de los discursos visuales e historiográficos que rodean la vida de la pintora y examinar cómo es distribuida la posesión de la mirada a lo largo de la cinta.

3. *Artemisia* (1997)

Distribuida por Miramax Zoë, *Artemisia* se torna una iridiscencia significativa y controvertida del amplio espectro de estrategias cinematográficas desplegadas en torno a la figura de la mujer artista. Con un reparto internacional, el filme está protagonizado por Valentina Cervi en la piel de Artemisia Gentileschi; Michel Serrault en el papel de Orazio Gentileschi, padre de la artista; y Miki Manojlovic en el de Agostino Tassi, pintor, tutor y amante de la joven. Nominada al Globo de Oro a mejor película de habla no inglesa en 1998, las críticas elogiosas por la convincente interpretación del elenco y la vívida evocación del *modus vivendi* romano del siglo XVII hubieron de coexistir con los vituperios de aquellos que consideraron la cinta plana y predecible.

No obstante, su circulación como *biopic* histórico y el reclamo publicitario que prometía desvelar al público «la verdadera historia de la primera pintora de la historia del arte» pronto problematizaron la borrascosa relación entre la película y la realidad histórica. Con el objetivo de proporcionar un marco narrativo que vehiculase los vestigios documentados de la vida de la pintora, Merlet optó por concebir a una heroína romántica digna de haber nacido de la pluma

de las hermanas Brontë o de Thomas Hardy. Ayudada por las cuerdas verdianas de la obertura del filme, proyecta una trama de naturaleza cuasioperística en la que una joven obstinada de tenaces convicciones escapa del yugo paterno para entregarse a su destino artístico (Ffoliot, 2005, p. 51).

Abandonada a la libertad creativa, Merlet reinterpreta y distorsiona la consabida violación perpetrada en 1611 por parte de Agostino Tassi y traza una sinopsis marcada por la apasionada relación profesional y romántica entre la joven artista y su maestro. Feroz controversia, sino enérgica condena, causó en los círculos feministas de la historia del arte. Semejante conceptualización anacrónica disparaba la pregunta acerca de la pertinencia de la imposición de tales modelos ficcionales aun cuando existen abrumadoras evidencias históricas y transcripciones del juicio que dan buena cuenta de la historia real de Artemisia. Como sugiere la historiadora del arte Mary D. Garrard, Merlet tergiversa el infame crimen y transforma a Gentileschi, que en lugar de denunciar abiertamente a su abusador se convierte en una ingenua pupila agradecida a un mentor sexualmente explotador (Garrard, 1998, p. 65). En consecuencia y durante el estreno de *Artemisia* en Nueva York, el 28 de abril de 1998, Gloria Steinem y Mary D. Garrard, indignadas y discrepantes, distribuyeron una hoja informativa titulada *Now that you've seen the film, meet the real Artemisia Gentileschi*⁴. En una lista de discusión de arte feminista en internet, los colaboradores animaron a las mujeres de Estados Unidos a llevar a cabo piquetes en las proyecciones de la película y a solicitar copias del folleto que contrastaba el relato distorsionado de Merlet con el relato fidedigno de la pintora (Pollock, 2005, p. 174). El resultado más inmediato fue la retirada del ofensivo reclamo de la película y la publicidad posterior por parte de Miramax (Garrard, 1998, p. 65). Pese a ello, *Artemisia* constituye un documento explícito acerca del papel creador/creativo de la mujer en el ámbito relacional de la pintura barroca y de los discursos e interpretaciones que rodean a una figura reivindicada durante generaciones y de cuyo análisis reflexivo podrán extraerse varias conclusiones.

3.1 *Lo spirito di Cesare nell'anima di una donna*

Ambientada en Roma entre los años 1610 y 1612 y con el telón de fondo de la represiva ideología cristiana, Artemisia Gentileschi es introducida como una joven de diecisiete años que, bajo clausura monástica, demuestra una apasionada inclinación por la pintura. Una de las primeras escenas nos muestra en sus aposentos a la joven, que se desviste parcialmente y se adueña de un espejo para escudriñar, a la luz de una vela, diferentes partes de su cuerpo: hombros, pechos, piernas, genitales. Seguidamente, procede a dibujarse. Cuando las novicias, escandalizadas ante semejante atentado contra el pudor, hallan los bocetos, la delatan ante su padre, el pintor Orazio Gentileschi, quien reconoce el talento de su hija y la saca del cenobio para incorporarla a su taller.

El arranque del periplo artístico de Artemisia refleja fehacientemente la realidad de casi todas las mujeres que se dedicaban a un oficio artístico en los siglos XVI y XVII. Las mujeres artistas veían su acceso a la profesión artística obstaculizado y frenado de forma

⁴ «Ahora que has visto la película, conoce a la verdadera Artemisia Gentileschi». Traducción propia.

subrepticia a través de lo que se conoce como 'trampas del gremio'. La formación en los talleres, calificable de espontánea e improvisada, se encontraba lejos de vertebrarse a través de un plan de estudios sistematizado y académico (Sánchez López, 2016, p. 89). Sin embargo, sí es posible reconstruir el proceso vital que un joven varón debía experimentar para desempeñar profesionalmente el ejercicio artístico. La edad con la que el aspirante iniciaba su formación solía oscilar en torno a los doce años, de acuerdo con lo establecido en el contrato convenido con un maestro autorizado. Dicho contrato o carta de aprendizaje concertaba la duración de este y los deberes y derechos que aprendiz y tutor debían cumplir (Brown & Sánchez, 1990, p. 21). La formación del artista suponía la enseñanza de las circunstancias del oficio, la perpetuación de los rudimentos, recetas y técnicas del taller y, en ocasiones, la continuación de la tradición familiar. Durante el periodo de duración del contrato, el aprendiz debía albergarse en casa del maestro y este habría de proporcionarle buen trato, alimento, cama, ropa limpia y cuidados en caso de enfermedad (Pérez, 1992, p. 18).

Una vez concluido el aprendizaje, el joven era examinado y la consecución de la maestría lo posibilitaba ejercer oficio y abrir obrador propio (Benassar, 1983, p. 253). No obstante, el proceso formativo y recorrido vital que experimenta un aprendiz varón carece de parangón en el universo femenino. La lógica nos induce a pensar que una aspirante a artista podría, en igualdad de condiciones que los chicos, firmar un contrato de aprendizaje previamente pactado por el padre o tutor para adentrarse en el ejercicio profesional. La realidad fue que las mujeres hubieron de sufrir las limitaciones de un sistema gremial fuertemente proteccionista, androcéntrico y endogámico y que las coacciones derivadas de los prejuicios sociales y morales las impidieron ser miembros de pleno derecho y las abocaron, irremediablemente, a una instrucción intuitiva en el seno del taller. Se consideraba inaceptable que una joven abandonase su hogar para frecuentar casa ajena, puesto que, además de quedar bajo la custodia jurídica-profesional del maestro, pasaba a permanecer bajo el yugo privado de otro hombre con el que no compartía relación de parentesco alguna que defendiese la cooperación profesional o el vínculo habitacional. El recurso más pragmático, que no el más ecuánime, suponía que la mujer, suspendida en un limbo eterno de minoría de edad, continuase trabajando en el taller bajo el paraguas del padre o de algunos de los hermanos herederos de la empresa. La dependencia y representatividad fruto del matrimonio con un hombre perteneciente al gremio constituía otra de las soluciones (Sánchez López, 2016, p. 90).

De igual modo, declarar el taller familiar como núcleo del florecimiento artístico femenino clarifica la oscuridad aún existente sobre la actividad de las mujeres, pero, paradójicamente, también explica la ausencia de sus nombres en los registros. El carácter cooperativo del obrador tenía una consecuencia que operaba en claro detrimento de la mujer: la disolución de la atribución de autoría, depositada usualmente en la cabeza visible, esto es, el padre/maestro/director (Aranda Bernal, 2007, p. 34). Esta realidad se sugiere en la cinta de Merlet. En el taller, Orazio enseña el resultado de un retrato a uno de sus clientes. Artemisia espía, escondida detrás de una cortina, el diálogo. Su urgente interés por conocer el dictamen del patrono no es baladí: ella misma ha participado en el lienzo. El retratado halaga a Orazio, creyéndolo único artífice de la obra y atribuyéndole todo el mérito: «Nadie como usted capta

el sentido del color, Gentileschi». No obstante, muestra su descontento respecto a la tonalidad plateada de la armadura —licencia creativa de Artemisia—, ya que era dorada en el momento en el que posó y exige que se modifique. Cuando el cliente abandona el *atelier*, Artemisia, indignada, vitupera la opinión del comprador. «¡Yo pinto para mí misma!», expresa la joven. «Yo para los que compran mis cuadros», le recuerda Orazio.

En otra escena, Orazio dispone de un modelo masculino para trabajar en uno de sus lienzos. En el momento en el que éste se desnuda, el artista hace correr una tela delante de Artemisia [Fig. 1].



Fig. 1: La contemplación del modelo desnudo le es privada a la joven artista. Fotograma de *Artemisia*.
Fotografía: Première Heure

De facto, la prohibición de la copia del desnudo humano, requisito *sine qua non* para la práctica de géneros altamente considerados como la pintura histórica o mitológica, condujo a las mujeres a cultivar géneros 'menores' como el retrato o el bodegón (Aranda, 2007, pp. 41-42). Ya en 1971, la historiadora del arte feminista Linda Nochlin argumentaba al respecto:

Un estudio cuidadoso y prolongado del modelo desnudo era esencial para el entrenamiento de cualquier joven artista, para la producción de cualquier obra que pretendiera la grandeza [...] Sobra decir que, en los programas de estudio en las academias, desde sus comienzos a finales del siglo XVI y principios del XVII, el dibujo al natural con un modelo desnudo, generalmente masculino, era primordial (Nochlin, 1971, p. 29).

En consecuencia, la mujer vio también vedada su entrada a las Academias. A pesar de que existieron excepciones y a lo largo de los siglos fueron aceptadas, jamás disfrutaron de los mismos privilegios que sus compañeros hombres (Mayayo, 2019, p. 34). Esta coyuntura se hace palpable en la escena en la que Artemisia y su padre se dirigen a la Academia para

inscribirla. «No se aceptan chicas», informa el director. «Le digo que ella pinta como un hombre», arguye molesto Orazio. En este momento, se produce también el encuentro de ambos con la obra de Caravaggio, *Judith y Holofernes*. La joven expresa su opinión ante el lienzo del artista milanés: «Nos muestra una decapitación como si cortase un trozo de pan». Orazio la reprende puesto que Artemisia debería sentirse agradecida por osar superar al maestro del naturalismo. De estos diálogos puede extraerse el siguiente axioma: Artemisia es talentosa porque domina con destreza un arte reservado a los grandes genios pero no es lo suficientemente hábil como para equipararse a ellos. Para Vasari, la mujer artista era, de hecho, elogiada en tanto que su talento suponía una rareza. En palabras del escritor, la escultora Properzia de' Rossi (1490-1530), se vio dotada de un *capriccioso ingegno* y su vida se consideró un *grandissimo miracolo della natura*. La obra de Sofonisba Anguissola (1535-1625), por su parte, merecía la consideración de *cose rarissime e bellissime* (Méndez & Montijano, 2001, p. 638). En efecto, varias epístolas conservadas prueban que la propia Artemisia hubo de disipar las dudas de sus mecenas sobre la capacidad de una mujer, hasta el punto de asegurar que ella creaba sus propios temas y no repetía las fórmulas exitosas de otros artistas. «Encontraréis el espíritu del César en el alma de esta mujer», afirma en una de ellas (Parker & Pollock, 2021, p. 48).

3.2 «¿Quién es la víctima de quién?»: la violación de Artemisia dentro y fuera de la ficción

Artemisia alegó haber sido violada en su propia habitación en mayo de 1611 por Agostino Tassi⁵. En marzo de 1612, casi diez meses más tarde, Orazio presentó una demanda contra Tassi por la violación de su hija. Durante la querrela, la pintora testifica bajo juramento que era virgen antes del abuso y que opuso una férrea resistencia en contra de su agresor, agarrándose a la pata de la cama, atacándolo con un puñal y arañando su cara y su pene (Gentileschi & Muñiz, 2016, p. 93). A continuación, la joven reconoce, esperanzada por la promesa de matrimonio de su mentor⁶, haber continuado las relaciones sexuales a lo largo de ocho meses, ya no *per forza* sino *amorevolmente*⁷ (Cropper, 1995, p. 195).

La humillación llega al límite cuando el juez determina un examen ginecológico para establecer la veracidad del testimonio de Artemisia. Previamente había sido sometida a la tortura de la *sibille* —cuerdas enrolladas alrededor de los dedos y apretadas progresivamente— en aras de forzar la confesión de quien, paradójicamente, era la parte agredida y denunciante (González, 2005, p. 207). La nota discordante la introduce las sórdidas declaraciones de Tassi, quien, simultánea y contradictoriamente, niega haber yacido con ella,

⁵ «Cuando llegamos a la puerta de mi aposento, él me empujó y la cerró con llave y después de cerrar me arrojó al borde del lecho dándome con una mano en el pecho, y me puso una rodilla entre los muslos para que no pudiera juntarlos» (Gentileschi & Muñiz, 2016, p. 92).

⁶ En su interrogatorio, Artemisia sostiene que Agostino le dijo: «Prometo casarme con vos en cuanto salga del laberinto en que me hallo» (Gentileschi & Muñiz, 2016, p. 93).

⁷ Poner fin a la denuncia de violación a través del matrimonio era una práctica instaurada. Esta suponía la única forma de restauración social de la víctima, convertida en una propiedad dañada. Dentro del marco conyugal, la violencia sexual se volvía lícita y el estupro se convertía, por lo tanto, en un preludeo del casamiento (González, 2005, p. 207).

alega la promiscuidad y predisposición de Artemisia y culpa a otro de su desfloración. Gracias a la acusación de otros testificantes, el pintor romano fue también acusado del asesinato de su esposa y del incesto con su joven cuñada. La exhaustiva labor de investigación de la novelista Alexandra Lapierre revela que, una vez finalizado el litigio, Agostino fue condenado por el estupro y, no pudiendo contraer matrimonio con Artemisia puesto que estaba casado, fue penado con cinco años de destierro. Un año más tarde y gracias a la poderosa influencia de sus mecenas, la sentencia fue anulada (Pollock, 2005, p. 176). En los años posteriores al escándalo, Tassi recibió sus más importantes encargos para decorar palacios de familias romanas tan eminentes como los Ludovisi o los Pamphili (Wittkower, 1982, p. 159). Por su parte, Artemisia consiguió salvar su honor casándose con Pietro Antonio de Vincenzo Stiatessi, del que se separó tiempo después. Lejos del círculo artístico de su padre, comienza una etapa de autonomía e independencia en Florencia. En 1620 volvería a su ciudad natal, hasta 1630 en que viaja a Nápoles y, salvo un breve periplo a Inglaterra, permanecerá hasta su muerte en esta ciudad (González, 2005, p. 208).

En la película, Merlet invierte los hechos y concibe una apasionada historia de amor entre Artemisia y Agostino, cuya atracción se respira desde que ambos comienzan su relación de maestro-pupila. El ávido y naciente apetito carnal de la artista, conjugado con una obsesiva fascinación por la anatomía humana, la incita a pedirle a un atónito Tassi que pose como modelo para uno de sus lienzos: *Judith decapitando a Holofernes* (hacia 1620) [Figs. 2 y 3].



Fig. 2: Artemisia posa como Judith y Agostino como Holofernes. Fotograma de *Artemisia*. Fotografía: Première Heure



Fig. 3: *Judith decapitando a Holofernes*. Artemisia Gentileschi, 1620-1621. Galería Uffizi, Florencia (óleo sobre lienzo).

El episodio bíblico, caracterizado por poseer un vínculo ambiguo entre el Eros y el Thanatos que une a los personajes, será el estímulo y la progenie de su romance. Cuando Artemisia se sitúa encima de Agostino para ensayar una pose, se crea un incómodo momento de tensión sexual que es cortado rápidamente por él. Días después y creyéndola sexualmente activa, Agostino la desflora con contundente solicitud y una mínima resistencia por parte de ella. A pesar del carácter traumático de este primer encuentro —la joven sangra y expresa su confusión—, maestro y alumna se convierten en amantes. Como puede observarse, Merlet decide convertir el lienzo, dentro de la diégesis, en un reflejo decodificable de la vida de Artemisia, convirtiéndolo en la clave secreta de todos los eventos vitales circundantes, así como en el causante de su futuro dolor y castigo (Pollock, 2005, p. 203). Cuando Orazio descubre el romance suplica al pintor que contraiga matrimonio con su hija y que repare su honor y el suyo propio. Artemisia intenta cambiar el parecer de su padre confesándole que ama a su maestro. Sin embargo, Orazio expone a Tassi ante los tribunales, acusándolo de seducir y violar a su hija. Durante el proceso judicial, la joven se enfrenta a las evidencias del turbio pasado del adúltero Agostino y descubre que tiene esposa. Sin embargo, el amor que profesa por su mentor la lleva a aceptarlo y a desmentir las imputaciones de su padre. La acusación, que no cree el testimonio de Artemisia, muestra los esbozos de torsos desnudos realizados por ella, prueba de su conocimiento en los asuntos de la carne [Fig. 4].



Fig. 4: Celebración del juicio. Fotograma de *Artemisia*. Fotografía: Première Heure

Así mismo, se exhibe el lienzo para el que la alumna hizo posar a su maestro. «¿Quién es la víctima de quién?», pregunta el juez. En aras de revelar la verdad última acerca de la virginidad de la muchacha, Artemisia es sometida a un examen ginecológico y a la tortura de las *sibille*. Incapaz de contemplar el dolor de su amada, Agostino admite heroica y magnánimamente haberla violado varias veces y es condenado a prisión. Por su parte, Artemisia, fortalecida por el dolor, se prepara para abandonar Roma, aceptando un nuevo porvenir como artista madura.

Investigaciones sobre la historia del sexo y la ley en la Roma del siglo XVII abren un complejo debate en lo que a agresión sexual se refiere. Elizabeth Cohen cuestiona la noción de violación y la pertinencia de su uso. Dicho de otra forma, nos advierte de la existencia de una transferencia lingüística anacrónica basada en las diferencias connotativas psicológicas entre los conceptos de sexualidad, cuerpo, identidad y familia de la Edad Moderna y los actuales (Pollock, 2005, p. 183). Lo que el mundo moderno llama violación, sostiene Cohen (2000, p. 67), es una forma más de violencia epistémica de la Italia del barroco, en tanto que la víctima es considerada lugar de negociación del honor masculino. Acertadamente, cabe preguntarse: ¿por qué es necesario, una vez hecha la pertinente definición, invalidar toda posibilidad de trauma y anular todos los efectos subjetivos del abuso carnal? Antes de ser politizado, ¿acaso no existía ya como experiencia desgarradora y salvaje? ¿No revela el testimonio del juicio a una Artemisia con un obstinado sentido de sus propias necesidades sociales y sexuales?

Al hilo del discurso, cabe mencionar que la violación y el posterior juicio se convirtieron, casi de modo indefectible, en el núcleo de la literatura sobre Artemisia Gentileschi. La teoría que sostiene que la clave de la complicidad entre la pintora y las peculiaridades de su universo iconográfico, poblado de imágenes de sexo, violencia y vulnerabilidad femenina, son huellas indelebles de su propia condición de víctima de abuso, sigue siendo un tema de debate. Como apunta Patricia Mayayo (2007), estemos o no de acuerdo, es sorprendente observar cómo se ha enfrentado la crítica tradicional a este abominable crimen:

Las figuras femeninas de Gentileschi han sido descritas, con frecuencia, como 'masculinas', 'monstruosas' o 'animalísticas'; su propensión a pintar mujeres heroicas ha sido tachada de 'irreverente' y atribuida a su vida disoluta y frecuentes amoríos. A partir del siglo XVIII, de hecho, se gestó toda una leyenda en torno a la promiscuidad sexual de la pintora, [...] 'famosa en toda Europa —según un crítico inglés de la época— tanto por sus romances como por su pintura' (p. 33).

Presas sin absolución en la cárcel de una 'feminidad' disidente y analizada, a veces en exclusividad, bajo el prisma del sexo y de su condición de mujer por encima de la de artista, su obra se vio enredada en la estrategia narrativa de la hipersexualización (Mayayo, 2007, pp. 33-34). Tan es así que una libertina fortuna historiográfica la hostigaría hasta las postrimerías del siglo XX, momento en el que los historiadores del arte Rudolf y Margot Wittkower describen a Artemisia como «una joven lasciva y precoz que tuvo luego una carrera distinguida y muy honorable» (Wittkower & Wittkower, 1982, p. 160).

Si por el contrario dejamos de lado la fascinación hacia la vida de Artemisia —reflexionaban Pollock y Parker en *Old mistresses* (2021, p. 52)— podremos leer, libres del yugo de los convencionalismos, su obra. Resulta de mayor utilidad elaborar teorías que secunden que la introducción de matices, alteraciones e intenciones propias en temas populares responden no tanto a una conciencia individual protofeminista sino a un ejercicio demostrativo e innovador de la participación de las mujeres en las formas dominantes de la práctica artística.

3.3 El ojo hambriento: mirar o aprender a ser mirada

«Un banquete para los ojos». Así definió *Variety* la cinta de Merlet. Resulta elocuente, cuanto menos, la alusión al sentido de la vista que el semanario estadounidense lleva a cabo en su crítica. El filme se abre con un primer plano de un ojo, sinécdoque y metáfora de la mujer artista como sujeto deseante y caníbal que sexualiza la experiencia artística (Vidal, 2007, p. 79). Artemisia se concibe como una obsesa *voyeur*: se contempla a sí misma desnuda; espía a través de una ventana una orgía en la que participa Tassi y se muestra insaciable de placer visual. Sin embargo, una reiterada dislocación entre la mujer que ve y la que es vista, construye una metanarrativa que funciona como estructura arquitectónica y totalizadora de la película (Pollock, 2005, p. 200). Este énfasis en la mirada puede ser explicado en la línea crítica de la cineasta Laura Mulvey, quien publicó «Placer visual y cine narrativo» en la revista británica *Screen* 16, 3 (otoño, 1975).

Basándose en la teoría psicoanalítica, Mulvey analiza qué tipo de placer proporciona el aparato cinematográfico, qué papel posee la diferencia sexual en esa economía del placer y cómo aparece representada la mujer (Mayayo, 2007, p. 185). La mirada casi demencial y erotizada que se le atribuye a Artemisia parece sugerir uno de esos placeres, la escopofilia, componente instintivo de la sexualidad asociada, según Freud, con la consideración de los demás como objetos (Mulvey, 1975, p. 8). Por otro lado, la cineasta señala que el cine clásico se encuentra dividido en dos polos: uno activo/masculino y uno pasivo/femenino. La mirada determinante del varón «proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su

medida y conveniencia». Así, las mujeres, leitmotiv del espectáculo erótico, connotan la cualidad de «ser-mirada-idad» —*to-be looked-at-ness*— (Mulvey, 1975, p. 11). El hombre, por el contrario, ejerce una función narrativa: actúa como soporte activo de la historia, controlando los acontecimientos y haciendo avanzar la diégesis (Mayayo, 2007, pp. 186-187). Como afirma Budd Boetticher, por sí misma, la mujer no tiene la más mínima importancia, ya que lo que cuenta es el amor o el miedo que provoca en el héroe (Mulvey, 1975, p. 11). Simultáneamente, esta supone un motivo de goce visual a la par que una presencia amenazante y castradora. Para enfrentarse a ella, el cine clásico dispone de dos opciones: el sadismo, que subyuga el poder femenino mediante el castigo, y el fetichismo⁸, en el que el cuerpo femenino, fragmentado y estilizado por primeros planos, queda despojado de toda connotación de peligro (Mayayo, 2007, pp. 188-189).

La escena en la que Artemisia se dibuja desnuda, puede pensar el espectador, evidencia la exclusión de la joven, en virtud de su sexo, de los cenáculos de formación artística. De igual modo, muestra un cuerpo activo, no entregado al abandono, sino absorto en una tarea específica (Vidal, 2007, p. 81). No obstante, se trata de un cuerpo fraccionado y fetiche, encajando en la categorización planteada por Mulvey. Asimismo, la secuencia nos aporta reminiscencias de otros temas iconográficos de mujeres pasivas que se autocontemplan y acicalan para un visitante masculino, como las Venus ante el espejo. Educado de forma consciente —o inconsciente— en la tradición pictórica, al espectador puede resultarle una ardua tarea no despojar a Artemisia de cualquier autoridad artística que posea (Ffoliot, 2005, p. 55).

Más adelante, Artemisia comienza las lecciones de perspectiva *au plein air* con Agostino, quien le facilita un dispositivo óptico, un entramado de cuerdas dispuestas vertical y horizontalmente en un marco⁹. Esta herramienta aparecía ya en un grabado realizado por Durero en el siglo XVI, el cual mostraba a un artista masculino analizando a una modelo semidesnuda a través de ella [Fig. 5].

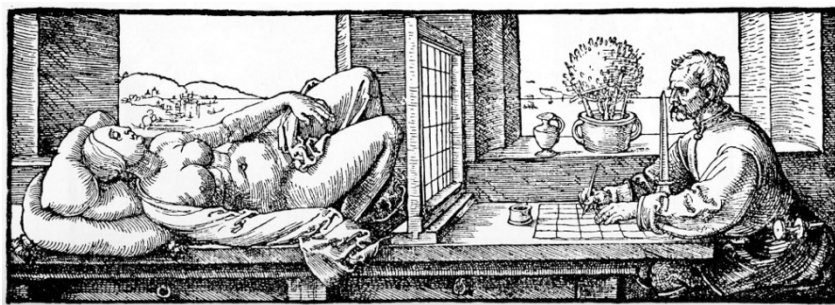


Fig. 5: Alberto Durero, (1525). *Los cuatro libros sobre medición. Instrucciones de medición con compás y regla* (xilografía).

⁸ Mulvey propone *Vertigo* (*Vértigo*, Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1958) como ejemplo ilustrativo del primer mecanismo y, *Morocco* (*Marruecos*, Josef von Sternberg, Estados Unidos, 1930), para ejemplificar el segundo.

⁹ Este instrumento facilitaba la práctica artística y permitía a los artistas replicar y traducir con mayor precisión lo que observaban a través de ella.

Ubicada frente al mar y habituada a trabajar en interiores, la muchacha asegura que no ve nada digno de plasmar en el lienzo. El maestro procede a enseñarla a adoptar otra mirada. Para ello, le pide que cierre los ojos y que imagine la radiante imagen de una *veduta* marina verbalizada por él a través de un lenguaje descriptivo poético y sensual. Esta *mise-en-scène* vincula subrepticamente la masculinidad con el principio de realismo científico, mientras que las prácticas que se desvían de la norma se asocian con posiciones femeninas de resistencia. La pugna entre la obstinación de Artemisia por seguir pintando en base a su *modus operandi* y las reglas de perspectiva que Tassi le impone, constituye la arena donde se engendra la lucha por el poder de la visión (Vidal, 2007, p. 82). Al final de la narración, Agostino se ha movido al otro lado del marco [Fig. 6].



Fig. 6: El maestro contempla a su alumna. Fotograma de *Artemisia*. Fotografía: Première Heure

Ya no imagina el paisaje junto a Artemisia, sino que él pasa a asumir en exclusividad el papel de artista y ella el de modelo (Ffoliot, 2005, p. 57). Junto al hecho de que Artemisia haya aprendido a mirar a través de los ojos de Tassi, se demuestra que éste no ha hecho ninguna concesión respecto a su privilegio como dueño de la mirada y organizador diegético (Vollmer, 2007, p. 89).

Artemisia comienza a canalizar pronto las enseñanzas de Tassi y en una fantasía performática, la muchacha le pide que pose como Holofernes. Detrás del marco alambrado, Artemisia posee como sujeto activo pleno dominio de la imagen y de la situación. Tassi, impotente, ha perdido por completo el poder de la/su mirada. Mas cuando la pintora se une como Judith para probar posiciones, vuelve a enmarcarse y a convertirse en objeto de deseo (Vidal, 2007, pp. 86-87). Por su parte, Agostino, vulnerable y expuesto, consigue escapar del agarre de Artemisia; la empuja hacia atrás y se marcha, terminando la lección *ipso facto*. Posteriormente, la agresión sexual será para él un medio de restablecer el equilibrio de poder perdido (Vollmer, 2007, p. 91).

El dispositivo aparecería hasta en dos ocasiones más. Durante el juicio, Artemisia visita a Tassi en la cárcel y las rejas que separan físicamente a los enamorados reproducen el entramado. Utilizando el tipo de lenguaje bucólico que había empleado antes, el convicto cierra los ojos y comienza a describir lo que ve por la ventana. Una vez finalizado el juicio, Artemisia irrumpe en el estudio de su mentor, ya condenado, y toma el marco. Posicionándolo de nuevo frente al mar, el espectador mira junto a Artemisia a través de la cuadrícula mientras ella recita la poética descripción del *locus amoenus* que su amado entonó en su celda. Aunque la vemos utilizando el instrumento e imaginando un potencial tema, la falsa sensación de poder se desvanece cuando la cámara se posiciona en frente de ella: Artemisia pasa a asumir la posición de la modelo de la xilografía de Durero [Fig.7] (Ffoliot, 2005, p. 57).



Fig. 7: Fotograma final de *Artemisia*. Fotografía: Première Heure

4. Conclusiones

Como matizó Griselda Pollock, *Artemisia*, de Agnès Merlet, nunca fue historia del arte. Una crítica amable y justa consiste, tal vez, en evaluarla en base a las convenciones del *biopic* del artista, lugar donde las ideologías de la biografía del individuo colisionan con las exigencias del cine narrativo de ficción. No debemos desestimar la fidedigna contextualización que Merlet realiza del trabajo creativo de la pintora que nos advierte de aquellos dictados institucionales discriminatorios y rígidas jerarquías que excluían a las mujeres de las posiciones conocimiento durante los siglos XVI y XVII. Sin embargo, la cinta se despide con la errónea y engañosa frase

de que Artemisia se considera la primera mujer pintora de la historia del arte. De este modo, no solo sotierra su propio intento de posicionar la actividad artística de Gentileschi en parámetros 'reales' sino todos aquellos que, desde la década de 1970, han combatido el silencio que sistemáticamente han sufrido las mujeres artistas en la historiografía dominante.

Con esta sentencia, insta subrepticamente a un gran público no inmerso en el revisionismo feminista a creer en el mito de que una mujer dotada de talento es, en palabras de Giorgio Vasari, un «gran milagro de la naturaleza». Asimismo, dado que en la configuración de la película el placer visual y narrativo posee una importancia crucial, la repetida dislocación entre la mujer que ve y la que es vista hace evidente la falta de familiaridad de la cineasta con la teoría cinematográfica feminista. La película de Merlet no muestra tanto a una Artemisia aprendiendo a mirar como aprendiendo a ser vista. Aunque valiente, esta pieza es convencional y no encuentra un medio semiótico crítico que consiga eludir el colapso funesto de la feminidad, la sexualidad y la creatividad femeninas fuera del imaginario mítico y popular de sumisión a lo masculino.

Si los relatos ficticios desempeñan un papel cultural no menor en nuestra sociedad, el filme no fomenta el dejar de situar los términos mujer y artista dentro de los tropos del amor o el sexo y la muerte o el castigo. La yuxtaposición de la realidad y la ficción evidencia, quizás, el conflicto entre aquello en lo que nuestra cultura quiere creer o en lo que debería creer. Artemisia Gentileschi cosechó una carrera de éxito masivo en Italia y fuera de ella, estableció un vínculo de mecenazgo con los principales patronos de su época y vivió de la pintura. ¿Es la transformación de Gentileschi en víctima sacrificial dentro de la ficción y su erotización dentro y fuera de ella un modo de contener la amenaza que supuso en la vida y en el arte? Si Artemisia se mueve con extrema fluidez entre la imagen como fantasía y la imagen como memoria cultural, es imperativo, en conjunción con el anhelo de fidelidad histórica, efectuar un replanteamiento crítico de los relatos culturales heredados. Solo así podremos distinguir entre la Artemisia ficticia, hermana de Jane Eyre, Emma Bovary, Anna Karenina o la Dama de Shalott y la Artemisia real, compañera de Lavinia Fontana, Sofonisba Anguissola, Elisabetta Sirani, Judith Leyster o Luisa Roldán. Estas últimas protagonistas de historias que también son dignas de reivindicar dentro del séptimo arte y fuera de él.

5. Referencias bibliográficas

- Aranda Bernal, A. (2007). Ser mujer y artista en la Edad Moderna. En *Roldana: [catálogo de exposición]*. Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre (pp. 33-54). Sevilla: Consejería de Cultura.
- Benassar, B. (1983). *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Brown, J., & Sánchez García-Gutiérrez, J. (1990). *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid: Nerea.
- Cohen, E. (2000). The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History. *Sixteenth Century Journal* 30 (1), 47-75. <https://doi.org/10.2307/2671289>

- Cropper, E. (1995). Artemisia Gentileschi, la pintora. En Calvi, G., Ago, R., & Gil-Aristu, J. L. *La mujer barroca* (pp. 189-212). Madrid: Alianza.
- Felleman, S. (2001). Dirty pictures, mud lust, and abject desire: myths of origin and the cinematic object. *Film Quarterly*, 55 (1), 27-40. <https://doi.org/10.1525/fq.2001.55.1.27>
- Ffolliott, S. (2005). Learning to be looked at. A portrait of (the Artist) a Young woman in Agnès Merlet's Artemisia. En Broude, N., & Garrard, M. D. *Reclaiming female agency. Feminist art history after postmodernism* (pp. 49-61). Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Garrard, M.D. (1998). Artemisia's Trial by Cinema. *Art in America*, 86 (10), 65-69.
- Gentileschi, A., & Muñoz Muñoz, M. de las N (trad.). (2016). *Cartas precedidas de las actas del proceso por estupro*. Madrid: Cátedra.
- González González, E. (2005). De heroínas y víctimas: representaciones femeninas en el espejo de Artemisia. En Pedregal Rodríguez, A., & González González, M. *Venus sin espejo: imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo* (203-221). Oviedo: KRK.
- Lent, T. O. (2006). My Heart Belongs to Daddy: The Fictionalization of Baroque Artist Artemisia Gentileschi in Contemporary Film and Novels. *Literature/Film Quarterly*, 34 (3), 212-218. <http://www.jstor.org/stable/43798910>
- Mayayo, P. (2019). *Historias de mujeres, historias del arte* (9ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Méndez Baiges, M., & Montijano García, J. M. (2001). La mujer artista como capriccio manierista. En Sauret Guerrero, T., & Quiles Faz, A (coord.). *Luchas de género en la historia a través de la imagen: ponencias y comunicaciones, Vol. 1* (635-642). Málaga: Universidad de Málaga.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero Reiman, K., & Sáenz, I. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). México: Universidad Iberoamericana.
- Parker, R., Pollock, G., & Vázquez Ramil, R. (2021). *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal.
- Pérez Sánchez, A. (1992). *Pintura barroca en España: (1600-1750)*. Madrid: Cátedra.
- Pollock, G. (1980). Artists mythologies and media genius, madness and art history. *Screen*, 21 (3), 57-96. <https://doi.org/10.1093/screen/21.3.57>
- Pollock, G. (2005). Feminist dilemmas with the art/life problem. En Bal, M. *The Artemisia files. Artemisia Gentileschi for feminists and other thinking people* (169-206). Chicago/London: The University of Chicago Press.

- Ramírez Alvarado, M. (2019). Artemisia Gentileschi y la "sexualización" de su obra. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 15 (28), 322-337. <https://doi.org/10.14483/21450706.16274>
- Sánchez López, J. (2016). Escultura barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación. En Fernández Paradas, A. *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento. Vol. 1. Entre el barroco y el siglo XXI* (87-103). Antequera: Exlibric.
- Vidal, B. (2007). Feminist historiographies and the woman artist's biopic: the case of Artemisia. *Screen*, 48 (1), 69-90. <https://doi.org/10.1093/screen/hjm004>
- Vollmer, U. (2007). *Seeing film and reading feminist theology. A dialogue*. London: Palgrave Macmillan.
- Wittkower, R., & Wittkower, M. (1982). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra.