

VISIONS DE LA JUDIT D'ARTEMÍSIA
GENTILESCHI A *JUDIT I HOLOFERNES*:
PROTOFEMINISME, CATARSI O PRODUCTE DEL
SEU TEMPS?

Meritxell Barreiro Colom

Directora: Dra. Eulàlia Polls Camps

Estudis d'Humanitats - Especialitat d'Arts

Treball Final de Grau

Gener de 2021



Resum

Sovint els grans artistes tenen una obra que és reconeguda per a gairebé tothom: *El Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973), *El Crit* (1893) d'Edvard Munch (1863-1944) o *El naixement de Venus* (1484–1486) de Sandro Botticelli (1445-1510), en podrien ser alguns exemples. Una cosa similar passa amb Artemísia Gentileschi, reconeguda per ser l'agoradada autora de *Judit i Holofernes* (1620) que és probablement el seu quadre més conegut. Es tracta d'una peça que exhibeix obertament una gran violència i que deu bona part de la seva fama al fet de mostrar de manera magistral l'essència de la figura bíblica de Judit: una combinació entre bellesa i pietat però, també, de força i mort. Aquesta contradicció ha donat lloc a diverses interpretacions de la seva Judit, d'entre les quals, les més comunes l'entenen com a element catàrtic, protofeminista o resultat del moviment artístic en què s'inscriu l'autora.

Amb la intenció de copsar quina és la “veritable” Judit que palesa Gentileschi, aquest treball explora i analitza les perspectives més habituals de l'heroïna de *Judit i Holofernes* a partir d'algunes de les investigacions més destacades relacionades amb aquest tema. Així mateix, es proposa una comparativa amb altres peces que mostren la figura de Judit —*Judit decapitant Holofernes* (1597-98), de Caravaggio, *Judit amb el cap d'Holofernes* (1616), de Rubens i *Judit amb el cap d'Holofernes* (?), de Sirani—, per tal de contraposar-les a la de Gentileschi i posar de manifest quines són les novetats que presenta la pintora. S'ofereix, en definitiva, un recorregut que pretén arribar a una millor comprensió tant de l'obra com de la seva autora.

Paraules clau: Artemísia Gentileschi, Judit, barroc, catarsi, feminisme

ÍNDIX DE FIGURES

Fig. 1. Gentileschi, Artemísia, 1610. <i>Susana i els Vells</i> [oli sobre tela]	15
Fig. 2. Gentileschi, Artemísia, 1622 <i>Susana i els Vells</i> [oli sobre tela]	15
Fig. 3. Gentileschi, Artemísia, 1652. <i>Susana i els Vells</i> [oli sobre tela]	16
Fig. 4. Merisi da Caravaggio, Michelangelo, 1597-98. <i>Judit decapitant Holofernes</i> [oli sobre tela]	19
Fig. 5. Rubens, Peter Paul, 1616. <i>Judit amb el cap d'Holofernes</i> [oli sobre taula]	19
Fig. 6. Gentileschi, Artemísia, 1620. <i>Judit i Holofernes</i> [oli sobre tela]	20
Fig. 7. Sirani, Elisabetta, ?. <i>Judit amb el cap d'Holofernes</i> [oli sobre tela]	20
Fig. 8. Gentileschi, Artemísia, 1610. <i>Susana i els Vells</i> , detall [oli sobre tela]	28
Fig. 9. Gentileschi, Artemísia, 1620. <i>Judit i Holofernes</i> , detall [oli sobre tela]	28
Fig. 10. Gentileschi, Artemísia, 1611-12. <i>Judit i Holofernes</i> [oli sobre tela]	29
Fig. 11. Gentileschi, Artemísia, 1620. <i>Judit i Holofernes</i> , detall [oli sobre tela]	30
Fig. 12. Gentileschi, Artemísia, 1620. <i>Judit i Holofernes</i> , detall [oli sobre tela]	31
Fig. 13. Gentileschi, Artemísia, 1620. <i>Judit i Holofernes</i> , detall [oli sobre tela]	37
Fig. 14. Gentileschi, Artemísia, 1638-39. <i>Autoretrat com a Al·legoria de la Pintura o La Pittura</i> [oli sobre tela]	46
Fig. 15. Gentileschi, Artemísia, 1623-25. <i>Judit i la seva serventa amb el cap d'Holofernes</i> [oli sobre tela]	46
Fig. 16. Gentileschi, Artemisia, 1612. <i>Dànae</i> [oli sobre coure]	47

ÍNDEX DE CONTINGUTS

1. Presentació	5
2. Estat de la qüestió	7
3. Marc teòric	9
4. Metodologia	13
5. Visions de la Judit d'Artemísia Gentileschi a <i>Judit i Holofernes</i> : protofeminisme, catarsi o producte del seu temps?	14
5.1 Artemísia Gentileschi	14
5.2 Judit	16
5.3 Judits	18
5.4 Artemísia i Judit. Visions	25
5.4.1 Judit com a catarsi. Enfocament psicològic	25
5.4.2 Judit com a figura protofeminista	32
5.4.3 Judit com a producte del temps i l'espai barroc en què es produeix...	38
6. Conclusions	43
Fonts documentals	48
Notes	54

1. Presentació

Quan es fa referència a dones artistes són prou coneguts, i cada cop més valorats, noms com els de Frida Kahlo, Cindy Sherman, Berthe Morisot o Mary Cassatt, per exemple. Però, el cert és que en la relació art-dona encara queda molt camí per recórrer perquè aquestes dones, malgrat la qualitat de les seves propostes i aquest cert reconeixement que s'esmenta, encara són lluny de tenir un pes important en la història de l'art. Amb tot, algunes ja no són totalment invisibles, com és el cas d'Artemísia Gentileschi (1593-1654), artista cada cop més reconeguda com palesa la mostra monogràfica que es duu a terme en l'actualitat a la National Gallery de Londres.¹

És clar que una part del renovat interès per Gentileschi té molt a veure amb la seva qualitat com a pintora, però, potser l'altra es deu al fet que cada cop més es reclama una major visibilització de les artistes en línia amb la demanda cap a una societat on les dones tinguin un protagonisme més destacat. Això fa que una major percepció i reconeixement vers les dones s'estengui de mica en mica en tots els camps, també en el de l'art. Amb la finalitat de continuar amb aquesta visibilització, aquest treball se centra en l'anàlisi de les visions més recurrents de la figura de Judit a *Judit i Holofernes* (1620, Fig. 6, p 20) i ofereix un recorregut per aquestes mirades, un trajecte a partir del qual es pretén, per una banda, arribar a una millor comprensió tant de l'obra com de l'artista i, per l'altra, mirar de descobrir quines són les raons per les quals Gentileschi la pinta de la manera en què ho fa.

Judit i Holofernes és una peça en què l'autora mostra una virulència que inquieta, però també ho fan la força i determinació de Judit, la seva protagonista principal. En relació amb l'escena representada, no és comú trobar figuracions del moment precís de la decapitació, sinó més aviat de la Judit vencedora, la qual cosa duu a preguntar-se "Per què justament aquest instant?" "Per què aquesta Judit tan explícitament agressiva?" "A què respon?" Les interpretacions més usals apunten a la violació que patí Gentileschi o a una

reivindicació que podríem qualificar de profeminista. Però, n'hi ha d'altres? No pot ser que es tracti, simplement, d'un fruit del temps i del context en què es va produir? Quina d'aquestes mirades és la millor opció per arribar a comprendre millor què pretenia Gentileschi?

Com s'ha dit, aquestes interpretacions són les més habituals a l'hora d'entendre la figura que pinta Artemísia i, atès que es planteja mirar d'entendre quina és la "veritable Judit",² s'exposen els arguments dels defensors i detractors de cadascun d'aquests prototipus. Però, com sigui que hi ha altres obres que també se centren en el mateix personatge, se n'hi contraposen algunes per veure quines en són les característiques, afinitats i divergències. Per a l'acarament s'ha optat per tres obres, els autors de les quals són inscrits en l'estil barroc, com ho és també Gentileschi. Per una banda, s'han tractat dues peces d'autors considerats pel cànon artístic genis del barroc, *Judit decapitant Holofernes* (1597-98, Fig. 4, p 19) de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) i *Judit amb el cap d'Holofernes* (1616, Fig. 5, p 19) de Peter Paul Rubens (1577-1640). Per l'altra, dues obres produïdes per artistes dones, la de Gentileschi objecte d'aquest treball i *Judit amb el cap d'Holofernes* (?, Fig. 7, p 20), atribuïda a Elisabetta Sirani (1638-1665). Si bé, com s'ha dit, els quatre treballs s'inscriuen en el barroc, en la tria hi té molt a veure el gènere, vist que aquest factor, en relació amb les artistes dones, sol prendre's com a element significatiu a nivell interpretatiu. Així, hi ha diferències en la manera d'entendre la figura si l'artista és un home o una dona?

Atès que es tracta de veure si s'hi troba la mateixa violència i determinació que exhibeix Gentileschi, la confrontació assenyala els elements comuns existents i com han estat tractats, així com la tipologia de Judit que evidencia cada un dels artistes. Hi ha, doncs, similituds? I de la mateixa manera, quines són les diferències? El fet que els quatre treballs fossin creats en un lapse de poc més de vint anys fa que hi hagi una certa unitat? Hi ha variants en elements com la composició, els personatges, la distribució de l'espai o la llum?

En definitiva, i atenent al fet que es parteix de la hipòtesi que Gentileschi fa “les coses” de manera diferent, el que es pretén amb l’elecció i acarament d’aquestes composicions és mirar d’entendre què aporta aquesta artista de nou, tant a nivell del tractament de la temàtica com pel que fa a la composició del quadre. Què fa, doncs, de diferent? Quin o quins elements nous s’hi troben?

En última instància i en relació amb el format del treball, cal fer alguns apunts. El primer és que el sistema formal s’ha basat en la 6a edició APA. Quant a l’extensió, depassa el límit recomanat perquè s’ha cregut convenient introduir en el cos del text tant les imatges analitzades, com també altres teles de Gentileschi que són d’utilitat per exemplificar, si més no, una part de la seva producció. Per altra banda, atenent al fet que un dels propòsits d’aquest treball és continuar amb la visibilització de les dones i que molts dels autors als quals es fa referència ho són, s’ha optat per indicar-ne nom i cognom. Finalment i pel que fa a les citacions, s’han mantingut en la llengua original de les fonts consultades i, per a les investigacions en llengua anglesa, se n’ha fet una traducció pròpia que es troba en l’apartat Notes.

2. Estat de la qüestió

La visió més habitual de Gentileschi és la que en relaciona l’obra des d’un punt de vista personal, posant-la en connexió amb la vida de l’autora.³ Aquesta és una mirada que interpreta Judit com a producte d’una artista psicològicament traumatitzada, un enfocament a l’extensió del qual hi ha ajudat molt la narrativa, amb treballs com els d’Anna Banti (1947), Alexandra Lapierre (1998), Susan Vreeland (2002) o Agnes Merlet (1997). Aquest és també, en major o menor mesura, l’enfocament de les historiadores de l’art Mary D. Garrard (1989) i Marcia Pointoin (1981), així com del psiquiatra Joseph Slap (1985), que hi veuen un reflex d’allò que la pintora va viure. Però, existeixen també posicionaments que posen en dubte la

permanent vinculació vida-obra i així, per exemple, per a Nanette Salomon (1991), aquesta interpretació fa que l'obra de Gentileschi quedi reduïda a simples expressions de la ira o de les pors de l'artista. En un camí intermedi, Richard E. Spear (2000) i Griselda Pollock (2001) opinen que l'aproximació des d'una perspectiva psicologista pot ser una bona eina per a ajudar a contextualitzar Gentileschi, sempre i quan aquesta via vagi acompanyada d'altres visions que la complementin.

Pel que fa al suposat profeminisme d'Artemísia, parteix del fet que si es fa un recorregut per la seva producció artística s'hi troba un element gairebé sempre present: les dones. Dones a les quals caracteritza com a virtuoses, fortes, decidides i a qui l'artista, en paraules de Joan Campàs (s/d), “transforma en subjectes amb veu pròpia que defensen els seus propis interessos” (p 27). Per aquesta raó, és relativament comú trobar interpretacions de la seva obra des d'una visió feminista que hi veu un posicionament en què l'artista reivindicaria el paper de la dona en la societat. Aquest és el cas de José Miguel Gámez (2019) i Francisca Pérez Carreño (2008) i també, en major o menor grau, de Mary D. Garrard (1989) que interpreta Gentileschi des d'un cert activisme feminista. En canvi, les historiadores de l'art Rozsika Parker i Griselda Pollock (2013) no estan del tot conformes amb aquesta mena d'elevació de Gentileschi com a icona del feminisme.

Una altra forma d'interpretar la peça —i la producció— de Gentileschi, és aquella que la inscriu plenament en el barroc i que entén el quadre a partir de les tendències artístiques del moment. Aquesta perspectiva jutja la seva Judit com un fruit del seu temps perquè l'obra d'art prové d'un moment, d'una època i d'una zona geogràfica concrets. Susan Woodford (1985), ho resumeix de manera ben senzilla quan afirma que “los artistas no crean en un vacío” (p 75). Per això, cal fixar-se també en propostes com la d'Elizabeth S. Cohen (2000), que advoca per una contextualització més profunda en l'anàlisi de l'obra de Gentileschi a partir del que considera que és una interpretació més ajustada dels fets viscuts,

que fa a través d'una anàlisi en clau històrica del concepte de violació en el context social específic en què van tenir lloc els fets. La qüestió és, doncs, entendre d'on sorgeix a nivell històric, cultural i social la proposta de Gentileschi i, en aquesta aproximació, les investigadores Judith W. Mann (2009), Letizia Treves (2020) i Elizabeth Cropper (2020) també hi tenen molt a dir. En línia amb aquest posicionament, és interessant l'anàlisi de la proliferació d'imatges d'heroïnes en la pintura europea del segle XVII que fa Erika Bornay (1998), i que mostra com la Judit d'Artemísia no té cap interès en la religiositat de la història original, una tendència que ja haurien apuntat altres artistes com Caravaggio.

3. Marc teòric

En estudiar Gentileschi sovint hi ha dos factors que s'entenen com a clau: el fet que l'artista sigui una dona i les qüestions relatives a la seva vida personal. El primer de tot és, doncs, aclarir si el que es pretén és parlar de l'autora o de l'obra perquè si es posa el focus únicament en l'autora, es corre el perill de no parar prou atenció a la qualitat del seu treball. I fer això és, d'alguna manera, desacreditar-lo. En aquest sentit, Elizabeth Cohen afirma que amb Gentileschi es tendeix a cometre un error, “defining her entire life and oeuvre by this one moment of sexual assault, continu[ing] to put sexual experience, specifically the rape, at the centre of her identity and achievements” (citada a Treves, 2020, p 125).⁴ Així, amb freqüència no se'n mesura l'obra per les seves qualitats artístiques, sinó que es posa en relació amb la seva biografia, un fet que no es dona —o no sol passar— amb els artistes homes.

Pel que fa a les bases que han influït en les lectures més habituals de la producció artística de Gentileschi que s'han tractat, hi tenen un paper destacat investigadores com Mary Garrard que conclou que “los primeros cuadros [de Gentileschi] son vehículos de expresión personal hasta un grado extraordinario” (citada a Pollock, 2001, p 173), o com la historiadora

de l'art Marcia Pointon que veu en el quadre una analogia amb l'acte "bloody and violent" (p 351)⁵ de parir. Pointon opina que aquesta tela transgredeix l'ordre natural, una transgressió elaborada conscientment per Gentileschi com a resposta a la violació. I d'una manera similar, el psiquiatra Joseph Slap entén que la diferència que hom troba en el tractament del tema que fa Gentileschi és un reflex clar del que visqué l'artista (p 340).

Malgrat que l'enfocament psicologista és potser el més habitual en la interpretació de peces com *Judit i Holofernes*, aquest mode d'entendre Gentileschi és cada cop més contestat per ser un enfocament que tendeix al reduccionisme. Per això, Nanette Salomon proposa trencar aquesta correlació que fa que el treball de Gentileschi sigui entès com a una mena d'expressió terapèutica amb la qual cosa "sus esfuerzos creativos se ponen en entredicho, tanto en términos tradicionales, como personales y relativos" (citada a Pollock, 2001 pp 173-174). Salomon argüeix per exemple, que "los procedimientos del juicio [de la violació] pudieran o no añadir algo a nuestra comprensión del arte de Gentileschi, [i] pueden ser útiles solo si son vistos como parte de un discurso altamente codificado sobre la sexualidad y las políticas de la violación en el siglo XVII" (citada a Pollock, 2001 p 175).

Quant al suposat feminisme de Gentileschi, és obvi que cal fixar-se en la condició de dona de l'autora perquè és segur que topà amb dificultats afegides pel fet de ser-ho i trobar-se immersa en un món d'homes. Això no obstant, tampoc se'n pot obviar el seu reeiximent, com palesa el fet que fou la primera dona membre de l'*Accademia di Arte del Disegno* de Florència, on ingressà l'any 1616. Tanmateix, una aproximació des d'aquest enfocament pot ser d'utilitat per copsar les dificultats amb què han col·lidit històricament les dones en les arts, un fet evident atenent a la gens equilibrada proporció entre grans noms masculins i femenins.

La visió feminista de la història de l'art entén que la manca de dones artistes té molt a veure amb el paper que històricament s'ha reservat a la dona: mare, cuidadora, mestressa de

casa. Una de les pioneres en aquest camp és Linda Nochlin (2001), que mostra les barreres socials que han impedit les dones dedicar-se a l'art o com la noció de geni artístic ha estat històricament reservada a homes, i emfasitza que són les condicions institucionals, més que no pas les individuals, les que influeixen en l'èxit o el fracàs de les dones en les arts. Així, per a Nochlin, la resposta a la pregunta sobre per què no hi ha hagut grans dones artistes no resideix “en la naturaleza del genio individual o en la falta de éste, pero si, en cambio, en las Instituciones sociales previstas y en aquello que éstas prohíben o fomentan” (p 28). En una línia semblant, la historiadora de l'art Patricia Mayayo (2003) qüestiona categories establertes pel cànon artístic com la de geni, que és reservada gairebé exclusivament als homes. Però, una història de l'art únicament de dones, alerten Thalia Gouma i Patricia Mathews (1987), pot suposar la creació d'un nou cànon artístic restrictiu i per això autores com Roszika Parker i Griselda Pollock (2013), opten per una anàlisi menys limitada a partir de l'examen de la relació art-dona-ideologia.

Altrament, en l'actualitat cada cop hi ha més posicionaments a favor d'una contextualització més profunda de Gentileschi, que si bé hauria o pot passar pels dos enfocaments més usuals —psicologia, feminisme—, també ha de tenir en compte una interpretació en clau històrica i cultural. En aquest punt es troben Elizabeth Cohen (2000) i Letizia Treves (2020), que proposen anar més enllà d'una Gentileschi “únicament” violada i/o protofeminista per optar per una mirada més objectiva, més centrada en l'obra i en les seves circumstàncies i no tant en el que envolta la seva vida. Per això, a parer d'aquestes investigadores, és imprescindible una contextualització de l'estil barroc i de la societat en què Gentileschi va viure, atès que aquesta pot dur a una visió més àmplia o no tan estreta com a la que s'arriba si hom únicament es basa en els posicionaments anteriorment descrits. Així, per exemple, no podria ser que la proliferació de dones en la seva obra tingués més a veure amb

la manca de disponibilitat de models masculins per a una artista, i no tant amb una reivindicació feminista?

Pel que fa a la caracterització de l'estil barroc, el punt de partida són la *Historia del arte* de Ernst H. Gombrich (2006) i l'anàlisi de la transició entre renaixement i barroc de Heinrich Wölfflin (1952) que són complementats pels treballs més concrets de Karin Hellwig (1997) i Fernando Checa i José Miguel Morán (1982), centrats més específicament en el context històric i cultural d'aquest moviment.

En tot cas, per a una millor interpretació de la Judit de Gentileschi, és necessari veure quina ha estat l'evolució de la figura bíblica al llarg de la història de l'art, atès que fixar-se en altres tipologies de representació i contraposar-les a la de Gentileschi, pot aportar claus per a una major comprensió a través dels diferents models de Judit. En aquest sentit per exemple, hi ha un factor interessant que assenyalen Elena Ciletti i Henrike Lähnemann, el fet que “by the late fifteenth century, two of the traits with which she defeated Holofernes, her beauty and her deceit, began to assume new carnality and sensuality” (p 56).⁶ Tenint, doncs, en compte l'enorme popularitat d'aquest tema, Mary Garrard proposa “to establish the conceptual conventions that shaped the numerous presentations of the Judith theme in artistic, theological, and literary tradition” (pp 280-302),⁷ a partir de les quals descriu extensament els diversos models de Judit que es poden trobar: bona, casta, heroïna, *femme fatale*, etc. Per això i atenent al fet que Gentileschi, Caravaggio, Siletti i Rubens semblen mostrar cada un una tipologia de Judit diferent, la comparativa s'ha centrat en les característiques principals de cada una de les peces —espai, distribució, llum— però, més concretament, en els trets de les figures representades —edat, aspecte, particularitats psicològiques— perquè és en aquests factors on rauen les diferències més destacables de cada una de les propostes.

4. Metodologia

L'enfocament metodològic d'aquest treball és de caràcter qualitatiu perquè es vol oferir una explicació comprensiva de la temàtica tractada. El que es proposa és un acostament a l'objecte —el quadre— i a l'individu —l'autora— per a interpretar-los i mirar de comprendre'ls dins del context en què es produïren. Aquesta perspectiva ha de possibilitar posar el focus en els elements objectius però també en els subjectius, com les representacions simbòliques o els sentiments. Es tracta, doncs, de mirar d'accedir més profundament a l'objecte d'estudi.

Pel que fa a la tècnica emprada, s'ha basat en l'anàlisi documental a partir de la recopilació i buidatge de tot un seguit de fonts bibliogràfiques i webgràfiques que han servit per posar producció i artista en perspectiva. La contextualització s'ha dut a terme a través de la documentació de les dades històrico-culturals del període en el qual s'inscriu Gentileschi però, així mateix, conscients que la interpretació de la peça s'ha de fer en base a un coneixement de les circumstàncies en què es produí, cal ressenyar també els esdeveniments més destacats de la biografia i obra de l'autora. I en aquest punt s'ha de remarcar que una semblança de Gentileschi seria incompleta sense esmentar els fets de la violació i el posterior judici.

De la mateixa manera, per comprendre millor la figura de Judit i les intencions d'Artemísia, pot ser convenient la mirada que fa l'enfocament feminista de la història de l'art que parteix de la proposició que “la Historia del Arte debe ser sustituida por las historias del arte, la mirada unifocal por las miradas divergentes” (de Diego, 1999, p 440).

Finalment, aquesta és també una anàlisi comparativa a nivell iconològic i estilístic a partir d'un nombre de casos reduït però significatiu, tres obres que tracten la mateixa temàtica que Gentileschi. Es proposa una aproximació a través d'una anàlisi comparada, gràcies a la qual es poden veure més clarament les similituds i les diferències entre elles. Aquesta

diferenciació serveix per ajudar a il·lustrar i aclarir quines són les regularitats en la figura de Judit, així com també per ajudar a entendre quines són les novetats que planteja Gentileschi. I tot plegat, com s'ha dit, per tal d'arribar a una millor interpretació i comprensió d'aquesta tela.

5. Visions de la Judit d'Artemísia Gentileschi a *Judit i Holofernes*: profeminisme, catarsi o producte del seu temps?

5.1 Artemísia Gentileschi

Artemísia Gentileschi va néixer a Roma l'any 1593. Filla del pintor Orazio Gentileschi (1563-1639), va perdre la seva mare l'any 1605, quan era tot just una nena de dotze anys, tot quedant sota la tutela del seu pare, que la va introduir en el món de l'art. El fet de ser una dona va fer que el seu aprenentatge artístic tingués lloc en el taller del seu progenitor, qui, per tal d'aconseguir que millorés en aspectes com la perspectiva, va contractar el seu col·laborador i amic Agostino Tassi (1580-1644). L'any 1612 el mestre la va violar i, en retractar-se de la promesa de matrimoni que havia fet, fou denunciat per Orazio per l'abús comès. Si bé el judici acabaria donant la raó als Gentileschi, la reputació d'Artemísia va quedar malparada i per això es va pactar un matrimoni amb el també pintor Pietro Antonio di Vincenzo Stiattesi, amb qui va marxar a viure a Florència.

Malgrat que va ser a la capital de la Toscana on començaria a tenir reconeixement pel seu treball, l'estada va ser temporal i l'any 1622 es traslladaria de nou a Roma. Aquesta és una constant en la vida de Gentileschi, que viuria a també a Venècia (1626-1630), Nàpols (1630-1638), Londres (1638-1640) i de nou a Nàpols, on va morir l'any 1654. Els incessants canvis de domicili influïren en la seva obra i versatilitat com a artista i, així, si efectivament una de les característiques que destaquen en Gentileschi és la complexitat psicològica de les seves figures, també ho és la variabilitat estilística dels seus treballs. S'apunta que en aquesta

versatilitat hi té molt a veure la capacitat de la pintora per ajustar-se als gustos dels seus patrons i comitents. Mary Garrard afirma, així, que Gentileschi va modificant l'estil dels seus treballs segons les tendències del moment, però també per adaptar-se als gustos locals, “moving from Roman Caravaggism to exaggerated fiorentinità, to Caravaggism again, and to Neapolitan classicism” (p 6).⁸

En efecte, en els seus quadres s'hi reflecteixen en major o menor grau aquests ajustaments a les preferències dels clients o als estils dominants, i un cas ben clar són tres de les seves versions de *Susana i els Vells* (1610, 1622, 1652), en què l'artista passa del caravaggisme (Fig. 1) al naturalisme bolonyès (Fig. 2) per acabar en el classicisme napolità (Fig. 3, p 16).



Fig. 1. Artemísia Gentileschi, *Susana i els Vells* (1610). Kunstsammlungen Graf von Schönborn, Pommersfelden



Fig. 2. Artemísia Gentileschi, *Susana i els Vells* (1622). The Burghley House Collection.



Fig. 3. Artemísia Gentileschi, *Susana i els Vells* (1652)
 Polo Museale dell'Emilia Romagna, Collezioni della
 Pinacoteca Nazionale, Bologna

5.2 Judit

Per tal de començar a traçar una primera visió de Judit, cal anar-ne a cercar la font originària, que és la Bíblia. Al *Llibre de Judit* (Jdt. 1, 1-16, 25) s'hi relata la història d'aquesta vídua hebrea que, segons l'iconògraf Louis Réau, és una ficció sense gaire fonament històric (p 381). La narració se situa en plena guerra d'Israel contra els assiris, el cap dels quals és el general Holofernes, un personatge temut pels israelites per les terribles històries sobre “la manera com havia espoliat els seus temples i els havia lliurat a la destrucció” (Jdt. 4: 1).

La ciutat de Betúlia, on vivia la bella i pietosa Judit, estava essent assetjada i a punt de rendir-se a l'enemic. Judit no podia permetre que el seu poble caigués en mans assíries i per evitar-ho, comunicà als ancians de la ciutat: “escolteu-me; portaré a terme una feta que arribarà fins a les últimes generacions entre els fills de la nostra raça” (Jdt. 8: 32). Tot seguit va treure's els vestits de dol que sempre portava i es guarní per anar a trobar-se amb l'assiri.

Ja al campament enemic, es feu portar davant el general amb l'excusa de mostrar-li la manera de guanyar definitivament Betúlia, i quan Holofernes la va veure, caigué rendit a la

seva bellesa i encants. Aleshores, en el moment en què Judit aconseguí quedar-se sola amb el general a la tenda, amb ell “mig estirat sobre el llit, a conseqüència de la forta borratxera que havia agafat” (Jdt. 13: 2), l’hebreu “va despenjar el seu alfange i, atansant-se al llit, li va agafar el cap pels cabells. Li va donar dos cops al coll amb tota la seva força i li tallà el cap en rodó” (Jdt. 13: 6,7). Seguidament tornà victoriosa a Betúlia on va mostrar als seus conciutadans el cap del general i, malgrat que havia estat el seu atractiu el que havia seduït l’enemic, “amb mi no ha fet cap cosa dolenta que em profanés i m’averkonyís” (Jdt. 13: 16). Així és com, amb l’ajuda de Déu que li donà la força necessària per alliberar el seu poble, la seva gesta va fer que es convertís en heroïna.

En relació amb aquest relat, Louis Réau recorda que en la tradició hebrea se n’hi troben d’altres de similars, “relatos patrióticos que celebran la gloria de las heroínas nacionales Jahel, Judit y Ester” (p 379). Es tracta de figures de dones virtuoses i valeroses que tenen una gran importància en el simbolisme cristià en ser interpretades com a prefiguracions de la Verge. En tot cas, tornant a Judit i seguint encara Réau, la llegenda n’ha anat comportant interpretacions diverses, que passen per aquestes configuracions d’heroïna nacional jueva o una prefiguració de la Verge, però també com a paradigma de castedat.

Pel que fa a la iconografia de les representacions de la imatge, Réau apunta que “es necesario diferenciar las obras pintadas o esculpidas que la presentan aisladamente y los ciclos narrativos donde aparece en acción” (p 382). Així, pot aparèixer sola amb l’espasa a la mà dreta o bé formant part d’un cicle narratiu més ampli, representada, per exemple, quan surt de Betúlia, decapitant Holofernes, tot desant el cap del general, amb el cap d’Holofernes o bé quan retorna, triomfant, a Betúlia. Quan no es presenta sola, hi ha un personatge que sempre l’acompanya, la seva serventa Abra, que és mostrada de manera recurrent com una dona vella.

La de Judit no és una figura menor, com ho mostra el fet que apareix en diverses manifestacions artístiques amb representacions en pintura, escultura o gravat, però també se la troba en literatura i música.⁹ Judit, doncs, ha estat font d'interès al llarg de la història i per això la seva imatge ha anat variant segons l'època. Elena Ciletti i Henrike Lähnemann presenten un breu recorregut pels diferents modes d'entendre-la i mostren com la seva representació s'ha anat modificant, tot passant pels ja referits models de castedat i prefiguració de la Verge, o bé com a representació de l'Església triomfant ja durant l'edat mitjana (pp 41-66). Així mateix, se'n fa associació amb virtuts com la fortalesa i la justícia i, ja en època moderna, i en relació amb els nous modes d'entendre i fer art, apareixerà una Judit més sensual, com la que exposen Cranach (1530), Giorgione (1504) o Rubens (1616), tot i que la visió que l'entén com prefiguració de la Verge, seguirà encara present. No serà, però, fins exegesis més actuals que sorgirà l'aproximació psicoanalítica que, afirmen Ciletti i Lähnemann, “attends to artists’ sexual biographies and their unconscious motivations has indelibly marked the recent literature, especially on Caravaggio and Artemisia Gentileschi” (p 60).¹⁰

5.3 Judits

Ateses les diverses tipologies de Judit que han anat coexistint al llarg de la història, una comparativa entre algunes de les que ha deixat l'art pot ajudar a entendre millor quines són les novetats i les característiques que singularitzen la de Gentileschi. És per això que es proposa un acarament entre quatre figuracions de l'heroïna amb la finalitat de determinar quins són els elements comuns i les discrepàncies. Cal apuntar que les quatre Judits escollides s'inscriuen en el barroc perquè acotant-les en el temps poden resultar més evidents les característiques de cada una d'elles i els diferents tractaments del tema que s'hi troben. El

que interessa és, així, veure quina Judit es mostra i com interpreten el tema cada un dels autors.

Pel que fa a la versió de Caravaggio a *Judit decapitant Holofernes* (1597-98), el primer que hi destaca és que presenta el motiu d'una manera totalment nova en centrar-se en l'acte de la decapitació. Fins aleshores, la tipologia més habitual de representació pictòrica d'aquest tema, segons Shanon N. Pritchard, havia estat "either to show Judith and her maid leaving the tent with Holofernes' head in hand or with Judith and Abra in the tent with the general's head-less trunk visible in the background"¹¹ (p 23).¹¹ Aquesta manera d'exposar el tema és represa per Gentileschi en el que és una evident influència del pintor de Milà, mentre que Rubens i Sirani segueixen la convenció en situar-se en la representació més habitual de Judit i Abra també a la tenda, però ja amb el cap del general assiri a les mans.



Fig. 4. Michelangelo Merisi da Caravaggio. *Judit decapitant Holofernes*, 1597-98. Galleria Nazionale d'Arte Antica.



Fig. 5. Peter Paul Rubens. *Judit amb el cap d'Holofernes*, 1616. Herzog Anton-Ulrich-Museum



Fig. 6. Artemisia Gentileschi. *Judit i Holofernes*, 1620. Uffizi



Fig. 7. Elisabetta Sirani (atribuït). *Judit amb el cap d'Holofernes*, (?). Walters Art Museum.

El que hom troba en la figuració de Caravaggio és, doncs, el moment exacte de l'assassinat, la qual cosa, si es té en compte la tipologia iconogràfica habitual, degué causar, com a mínim, sorpresa en el seu moment. En tot cas, i malgrat que hi ha una evident violència, també s'hi respira una certa quietud, si més no a la banda dreta del quadre, que és on se situen les dones. Pel que fa a Judit, Caravaggio la pinta en certa manera imponent, solemne, però també impassible, i aquest és un tret diferencial respecte la d'Artemisia. També ho és, com apunta Mary Garrard, que segueix el cànon en el sentit que es tracta d'una figura que presenta una incongruència: qui fa la tasca brutal de decapitar Holofernes és una “delicate and beautiful maiden” (p 294).¹² És així, aquesta, una Judit que sembla prendre distància, que fa una feina i prou, mentre que la de Gentileschi hi està plenament implicada. Amb tot, un dels elements més destacables de la peça de Caravaggio és la brutalitat del moment, que es mostra de manera crua en els ulls desorbitats d'Holofernes. La figura del general és aquí dramàtica i la posada en escena, teatral. Pur barroc.

Pel que fa a la versió de Peter Paul Rubens, s'hi troba una protagonista similar a la de Gentileschi en edat, una dona madura que ensenya, amb el que aparenta ser orgull, el resultat de l'acte que acaba de cometre. Per a Jane D. Reid, és també, “immensely fit. Her expression has nothing of coquetry; she looks up to ask ‘Is it Well done?’” (p 382).¹³ Però, no és coqueteria, no és seducció, el que desprèn aquí Judit? Aquesta manera d'interpel·lar l'espectador és força descarada i la voluptuositat de la protagonista, evident. Peggy Curry interpreta que el que fa Rubens en aquest cas és deixar un missatge ben clar, “that Judith is an evil and sexually dangerous woman” (p 88).¹⁴

En relació amb la tela atribuïda a Elisabetta Sirani, és on es veu més clara l'associació de Judit amb la Verge, amb una postura que la recorda de manera evident. El que sembla voler remarcar Sirani, amb l'oposició entre el tret despietat i cruel d'Holofernes i l'atractiu i serenor de Judit, és el missatge que es desprèn de la Bíblia: el triomf de la virtut per sobre de la supèrbia i la maldat. En tot cas, aquesta és una Judit freda, una crítica que en més d'una ocasió s'ha fet a les figures de la pintora bolonyesa segons afirma Babette Bohn (2002, p 65), qualitat que Sirani compartiria amb el seu mestre, Guido Reni (1575-1642), les pintures del qual tendeixen també una certa fredor emocional.

Com a contrapartida, en l'heroïna d'Artemísia Gentileschi el primer que hi destaca és que es troba allunyada de la fredor de les de Caravaggio i Sirani. Així, lluny de la sensació de calma que desprèn la proposició de Sirani, el drama aquí hi és ben present. És cert que també hi ha drama en la proposta de Caravaggio, però amb Gentileschi encara és més acusat, els gestos hi són més importants que no pas el clarobscur caravaggesc, el quadre transmet autèntica tensió.

Per una altra banda, una de les novetats més interessants en Gentileschi és el treball conjunt que fan Abra i Judit, més encara quan a la Bíblia no se'n parla en cap moment ja que en el text bíblic, després de tallar el cap al general, s'hi fa referència en els següents termes:

“Al cap d'un moment sortí i va donar el cap d'Holofernes a la seva criada perquè el posés a la bossa dels queviures. I sortiren plegades, com feien quan anaven a pregar. Van travessar el campament, feren el tomb al barranc i pujaren muntanya amunt, cap a Betúlia. I van arribar a les seves portes” (Jdt, 13: 9-10). Abra és, doncs, fora, esperant la seva mestressa i, en canvi, Gentileschi fa que les dues dones treballin colze a colze.

Si es comparen les visions d'aquestes quatre Judits des de la perspectiva del gènere dels seus autors, s'ha de dir que s'hi entreveu un maneig diferenciat en el tractament de la figura. Així, en general els homes s'inclinarien per remarcar-ne més la sensualitat i/o algunes característiques considerades típicament femenines, mentre que les dones palesen més l'heroisme. En aquest sentit, Erika Bornay destaca la tendència per la qual en general les heroïnes bíbliques, lluny de ser protagonistes pels seus actes, sovint tendeixen a ser representades com a meres subministradores d'erotisme, tot exhibint-se els seus cossos despullats o mig descoberts (p. 27).¹⁵

Així doncs, els artistes homes semblen apartar-se del relat bíblic centrant-se en una tipologia de Judit més frívola. De les quatre imatges, possiblement la més allunyada és la de Rubens que representa una Judit que està posant de manera evident per a l'espectador i, atenent al pit que mostra, es pot suposar que a un espectador home? La Judit del flamenc respon, així, a la tipologia de Judit com a *femme fatale* que s'ha anat donant al llarg de la història de l'art. Caravaggio, en canvi, la planteja com una joveneta indubtablement bella però també delicada i aquest factor l'allunya de la proposta més marcadament sensual de Rubens. La frivolitat en aquest cas, ve donada pel fet que Judit no sembla estar entregada al cent per cent a la seva tasca i així, a Irene Barreño li sembla que està més ocupada en tractar de no embrutar-se el vestit que no pas a dur a terme la seva missió (p 114).

Per altra banda, si bé el desapassionament de la protagonista de Sirani contrasta vívidament amb la de Gentileschi, com a contrapartida la similitud més destacable és el que

Babette Bohn assenyala de Sirani, que retrata “popular subjects innovatively, rejecting traditionally eroticized portrayals and instead depicting female protagonists with an emphasis on such virtues as courage and intelligence” (2002, p 56),¹⁶ com també ho fa Gentileschi. La professora Bohn creu que el tractament que fa Sirani d’aquesta figura la mostra com una dona excepcional, “who had transcended the conventional limits of their gender in possessing the masculine-identified virtue of fortitude” (2011, p 532).¹⁷ Molt a prop, de nou, del que proposa Gentileschi.

A continuació, i per tal d’exemplificar millor quines són les regularitats i diferències entre aquestes peces, se’n mostren els trets més destacats a partir d’una taula comparativa en la qual es pot observar com, pel que fa a les característiques generals, els quatre treballs presenten unes estructures i distribucions similars amb espai tancats i sense fons. En les diferents figures és on s’hi troben les majors diferències, exemplificades en la tendència cap al naturalisme o idealisme, que varia segons l’autor. Però, és en les característiques específiques dels personatges on radica la major innovació de Gentileschi. Així, tant Siletti, com Rubens i Caravaggio, segueixen la tipologia habitual de representació de la figura d’Abra, tot mostrant-la com una dona vella, mentre que Gentileschi la representa com una dona d’una edat similar a la de Judit. I és en la configuració de Judit on Artemísia crea l’autèntica diferència tot destacant, en la seva heroïna, qualitats que divergeixen dels models comuns i mostrant-la com una dona forta i decidida.

Autor	Figures	Característiques generals	Característiques personatges	Característiques Judit
Caravaggio, 1598-1599	Judit Holofernes Abra	- Espai: tancat, centrat només en decapitació - Fons: no hi ha fons - Distribució: horitzontal - Figures: naturalisme	-Abra. Vella, es mostra passiva, només aguanta el sac -Holofernes. Expressiu, lluita desesperat per la seva vida	- Aspecte: imatge femenina, dolçor tot i el que està fent - Edat: jove - Caràcter: virtuts “típicament femenines”, bella, delicadesa - Actitud: activa però freda, no implicada del tot. Dubte? Fàstic?
Peter Paul Rubens, 1616	Judit Holofernes Abra	- Espai: tancat - Fons: no hi ha fons - Distribució: asimetria, figures formen un triangle - Figures: monumentalisme, especialment Judit	-Abra. Vella, activa, ajuda a aguantar el cap i il·lumina l'escena -Holofernes. Inexpressiu, ja mort, sensació d'innocent?	- Aspecte: imatge femenina, seductora - Edat: mitjana edat - Caràcter: virtuts atribuïdes a la dona seductora, descarada, vanitosa: Mira'm! - Actitud: passiva però orgullosa del que ha fet
Artemísia Gentileschi, 1620	Judit Holofernes Abra	- Espai: tancat - Fons: no hi ha fons - Distribució: asimetria, ningú a l'esquerra. Estructura piramidal - Figures: monumentalisme, naturalisme (no idealització)	-Abra. Mitjana edat/jove, activa, determinada - Holofernes. Expressiu, lluita per la seva vida	- Aspecte: atípica, masculinitzada - Edat: mitjana edat - Caràcter: mostra virtuts “masculines”, força, concentració, determinació, decisió - Actitud: activa, destil·la força física
Elisabetta Sirani, ?	Judit Holofernes Abra	- Espai: tancat - Fons: no hi ha fons - Distribució: asimetria - Figures: idealisme	-Abra. Vella, mig amagada, no és important -Holofernes. Inexpressiu, ja mort - Figures secundàries, importa Judit	-Aspecte: la imatge de la Verge, postura virginal. Judit bona? - Edat: jove - Caràcter: virtuts “femenines” i virginals, dolor, bondat, pietat - Actitud: passiva

En resum, s'observa que en cada una d'aquestes composicions hi ha un dels models establerts de Judit: la bona, femenina i virginal de Sirani, la diabòlica *femme fatale* de Rubens, la dolça assassina de Caravaggio i la *femme forte* de Gentileschi. Cal apuntar que aquestes tipologies no presenten res d'extraordinari ja que és habitual trobar Judits que d'alguna manera són una variant d'aquests models, però en el cas de Gentileschi hi ha alguna cosa més. Mary Garrard la veu com una figura que no té res de glamurós però tampoc de

baronívola (p 303), malgrat que té qualitats “pròpies dels homes”, com ho són la determinació i la concentració en la feina que ha de dur a terme. Per a Garrard, així, la principal novetat que planteja Gentileschi és que reinstaura Judit en el seu paper,

the positive heroine of the biblical legend, eliminating any hint of sexual appeal or availability, while emphasizing through pose, countenance, and attributes those qualities that reflect strength, both moral and physical. The character she has created—neither beautiful, nor virginal, nor seductive—is nothing less than a reintegrated female hero, no longer dichotomized into saint or sinner, Mary or Eve, “good” or “evil”. She is, rather, a lifelike individual transformed by a courageous action into a larger-than-life figure who, through her deed, has acquired the power that we associate with the heroic consciousness (p 320).¹⁸

5.4 Artemísia i Judit. Visions

5.4.1 Judit com a catarsi. Enfocament psicològic

Ángel Sánchez fa referència a les diferents interpretacions del terme aristotèlic de catarsi i a com, en relació amb aquest, s’hi distingeixen tres sentits principals: fisiològic, religiós i psíquic. La noció que interessa en aquest cas és la relativa a la psicologia, atès el concepte de catarsi que en la teoria psicoanalítica actua com a purga d’un conflicte. Així, els psicoanalistes se serveixen d’aquest terme per a “designar la operación psiquiátrica que consiste en traer a la conciencia una idea o un recuerdo cuya represión produce problemas mentales y liberar así al sujeto” (p 143).

A parer de la historiadora de l’art Griselda Pollock, hom troba que en el tractament relatiu a Gentileschi, “scholarly monographs, even those written by feminists have interpreted her paintings in light of their knowledge of the rape and their inferences about events preceding it, hence disproportionately sexualizing her biography in their elision of her art and

life” (citada a Lent, 2006, p 214).¹⁹ En aquesta línia, Mary Garrard entén que, atesa la biografia de Gentileschi i la validació que la psicologia moderna ha fet del principi aristotèlic de catarsi, “it is surely justifiable to interpret the painting, at least on one level, as a cathartic expression of the artist’s private, and perhaps repressed, rage” (p 311).²⁰

Val a dir, però, que en aquesta mena de correlació entre artista i vida hi ha ajudat molt l’establiment del model biogràfic de Vasari a *Le vite de’ piu eccellenti pittori, scultori et architettori* (1568), que a parer de Nanette Salomon, estableix una premissa, “his assertion that great art is the expression of individual genius and can be explicated only through biography” (p 345).²¹ Per a Salomon, a partir de *Le Vite* de Vasari s’imposa una estructura discursiva en relació amb l’art en què només es tenen en compte com a proveïdors d’art i cultura un gènere, una classe i una raça concrets. Una estructura que s’ha mantingut pràcticament inalterable en els darrers cinc-cents anys i en què l’ús de la biografia té un enfocament diferent si l’artista en qüestió és una dona. Salomon creu que justament l’exemple de Gentileschi és ben eloqüent, perquè mentre que pot afirmar-se que la seva història sexual és un dels elements més discutits quan es fa referència a ella, aquest és un tractament que “contrasts sharply with the embarrassment about and denial of the equally documentable sexual histories that are an integral part of great male artists’ biographies (the most obvious example being the homosexuality of Michelangelo and Caravaggio)” (pp 351-352).²² Així és com, tot seguint el patró establert per Vasari, les obres de Gentileschi han anat quedant reduïdes a poc més que una expressió terapèutica.

Efectivament, si es fa una cerca general sobre aquesta pintora, gairebé sempre sense excepció, les primeres aproximacions s’hi refereixen en aquests termes. Es tracta d’una correlació que es localitza en tot tipus de textos, també en treballs acadèmics com és el cas del manual *Arte de los siglos XIV al XVII* de la UPC de Lima, on s’hi fa al·lusió de la manera següent:

El juicio, sin embargo, lejos de ser reivindicativo para Artemisia se convierte en una humillación pública. Se le acusa de falta de castidad, se le examina públicamente y se ataca su reputación profesional. La *sibilli*, método que consiste en amarrar los dedos de la mano con una cuerda que es templada cada vez más fuertemente para que la víctima confiese la verdad, deja heridas imborrables en su alma y su cuerpo. Así, el registro de los siete meses del procedimiento judicial sobrevive. Finalmente, Tassi es hallado culpable y exiliado de Roma. Pero, tras cuatro meses, debido a su manejo de influencias, regresa.

Es entonces que Artemisia decide usar la pintura como un medio para representar las injusticias a las que está expuesta la mujer de su tiempo, y la convierte en un instrumento de venganza contra la maldad de los hombres. Por eso es que ciertos temas, donde la protagonista principal de la escena es una mujer, se convierten en redundantes en su pintura (Liliana Checa, Sergio Dextre i Luis Villacorta. 2015, p 140).

D'una manera similar, Judith W. Mann remarca com en la *History of Art* de Horst Waldemar Janson s'hi assenyala —en referència en aquest cas al quadre *Judit i la seva donzella* (1618-19)—, que en la selecció del tema de Judit hi ha una relació amb la vida de Gentileschi, concretament la violació. Encara Mann, dóna un altre exemple d'aquest tractament, el que fa Lois Fichner-Rathus a *Understanding Art*, on l'autora escriu, "Artemisia painted many pictures of Judith, and it is tempting to see in them a working out of the hostility the artist surely experienced toward her own assailant" (1997, p 181).²³

També a nivell de narrativa l'aproximació psicològica hi és ben present i es troba en llibres com el de la historiadora de l'art Lucia Lopresti —sota el pseudònim d'Anna Banti— (*Artemisia*, 1947), així com també en els d'Alexandra Lapierre (*Artemisia*, 1998) i Susan Vreeland (*The passion of Artemisia*, 2002). La directora de cinema Agnes Merlet va fins i tot

més enllà en el film *Artemisia* (1997) on, explica la professora Tina Olsin Lent (2006), “positions him [Tassi] as the man who awakens Artemisia's sexuality and creativity, transforming the violent rape into a passionate love story” (p 215).²⁴

Aquest posicionament ha fet que especialment les figures de Judit a *Judit i Holofernes* (1611-12, 1620) i la de Susana a *Susana i el Vells* (1610), es plantegin com una resposta al que havia viscut Gentileschi. Així, per exemple, tant l'expressió com el gest de Susana (Fig. 8) transmetrien la sensació d'angoixa i de patiment que, com a víctima de l'assetjament, hauria patit la pròpia Gentileschi. D'una forma similar, la determinació que mostra la figura de Judit i la violència explícita de l'escena (Fig. 9), s'interpretarien en termes d'ira i de venjança contra Tassi.



Fig. 8 Detall Susana, *Susana i els Vells* (1610)



Fig. 9. Detall Holofernes, *Judit i Holofernes* (1620)

Però, com ja s'ha apuntat, hi ha investigadors que van una mica més enllà. Aquest és el cas de Marcia Pointon, que es proposa revelar el significat de la peça a partir de la relació entre la vida de Gentileschi i l'estructura i iconografia del quadre. A través d'aquests

elements, Pointon arriba a la conclusió que en la disposició de la tela hi ha un seguit de modificacions que la diferencien de la versió de Caravaggio, de què deriva. Aquests canvis sorgeixen per tal de “create an allusion within the picture to another and analogous event, an event that is also bloody and violent. Artemisia reorganised Caravaggio's composition in such a way as to render the murder of Holofernes through the imagery of childbirth” (p 351).²⁵ Per a Pointon, la “V” que formen els braços d’Holofernes és una al·lusió a la típica postura de les dones quan infanten. Cal indicar que Pointon analitza la primera versió de *Judit i Holofernes* (1611-12, Fig. 10), i afirma que els braços són pràcticament tot el que veiem del general assiri a banda del cap, que en aquest cas seria la representació del nadó sortint de dins la mare. Per a ella, aquesta imatge és pintada de manera conscient per Gentileschi com una mena de transgressió de l’ordre natural, com també el contravé qui viola una dona.



Fig. 10. *Judit i Holofernes* (1611-12)

En la mateixa línia, Josep Wm. Slap creu convincent la teoria de Marcia Pointon, i això malgrat que ella mateixa admet que “there is not enough primary evidence for a fully satisfactory explanation of the relationship between Artemisia’s rape and her art” (p 335).²⁶

Slap, en tot cas, interpreta la figuració de Judit com un element relacionat clarament amb la vida de Gentileschi però, per a ell, té més a veure amb el fet que Tassi no mantingués la promesa de matrimoni que li havia fet i, afirma, “his failure to marry her led to the arousal of intense vindictive, castrating impulses as shown by the trial and the Judith paintings” (p 341).²⁷

En canvi, la visió de la historiadora de l’art Mary Garrard es podria resumir en un camí intermedi si tenim en compte que, per una banda, certament entén que els primers treballs de Gentileschi són creacions “that date from shortly after the trauma of the rape” (p 21)²⁸ i que poden ser vistos com vehicles d’expressió personal. Però, per l’altra, Garrard opina que seria un error reduir aquestes peces, i més en concret *Judit i Holofernes*, a una simple expressió “of fantasy revenge against a rapist” (p 278).²⁹ En canvi, advoca per una interpretació en què Gentileschi, com a dona, hauria plasmat en els seus quadres una expressió de solidaritat i unitat entre les dones (p 21). Garrard entén aquesta unitat com “a kind of redress of Artemisia’s personal isolation during the rape experience, and her betrayal by and older woman companion, Tuzia” (p 312).³⁰ La imatge de Judit i Abra treballant unides com una única dona per acabar amb Holofernes (Fig. 11) seria, així, una manifestació evident d’aquesta necessària unitat entre les dones que Gentileschi hauria trobat a faltar enmig dels esdeveniments que va viure.



Fig. 11. Detall de Judit i Abra, *Judit i Holofernes* (1620)

Com s'ha vist, és força comú entendre que Gentileschi s'identifica amb les figures de Judit i Susana i un altre senyal en aquest sentit podria ser el braçalet que duu Judit (Fig. 12) que, per a Mary Garrard, és un tipus de firma (p 327). També ho entén així José Miguel Gámez, sobretot si es té en compte que en la figura de la polsera s'hi pot identificar la deessa de la mitologia grega Artemis, una connexió evident amb el nom de l'artista o, fins i tot, una mena d'al·legoria amb l'heroïna o el tema del quadre (p 119).



Fig. 12. Detall braçalet, *Judit i Holofernes* (1620)

Pel que fa als detractors d'aquest posicionament, i malgrat que la interpretació que es fa en sentit psicologista de la figura de Judit no és rebutjada per l'historiador de l'art Richard E. Spear, a la vegada hi veu un problema, per a ell seria necessària una revisió ja que creu que massa sovint aquests posicionaments, “cling to outdated, reductive, androcentric premises” (2000, p 570).³¹ L'examen que proposa Spear passa per ser capaços de treure profit de les teories feminista i postfreudiana per tal de contextualitzar millor Gentileschi i les seves experiències personals, en comptes d'assumir “uncritically that the rape and trial were the most consequential events of the artist's long life” (2000, p 570).³² Spear proposa, així, que es tingui en compte el marc social específic del qual provenia Gentileschi, un suggeriment que Elizabeth Cohen recolza tot fent un toc d'atenció al fet que en general es té la tendència d'imposar visions i idees actuals sobre la sexualitat i la psicologia per a fets passats, sense tenir en compte el context del moment en que es produïren (p 48). Així, si bé les

interpretacions en clau psicològica poden ser una bona aproximació a l'obra de Gentileschi, seria desitjable servir-se'n de manera crítica.

A parer d'Spear, un bon exemple d'aquest criticisme l'ofereix Griselda Pollock que intenta ampliar el mode a partir del qual es llegeixen les imatges de Gentileschi. No es tracta, doncs, ni de rebutjar ni de treure valor a aquest enfocament, sinó que és necessari conceptualitzar-lo correctament atès que, d'altra manera, com assenyala Pollock,

How do I know that what I take to be signs of a woman's consciousness at work are not merely the imposition of culturally stereotyped ideas of social femininity and that have shaped me, that define "woman" in my own time and culture, in my own class and ethnic background? (citada a Spear, 2000, p 570).³³

5.4.2 Judit com a figura profeminista

L'enfocament de la història de l'art des d'una posició feminista sorgeix entre els anys seixanta i setanta del segle XX amb la inquietud de fer notar la institucionalització, també en el món de l'art, de la societat patriarcal. Victoria Horne i Amy Tobin defineixen el feminisme com a allò relacionat amb el fet d'exposar tot el seguit de poders establerts que situen els subjectes femenins com a inferiors als masculins (p 76). El problema, però, no és únicament de les dones, ja que en general l'art s'ha mesurat a partir d'un punt de vista unifocal on l'únic que es té en compte és la mesura de la mentalitat occidental, masculina, efectivament, però també blanca i heterosexual.

En tot cas, la teoria feminista es qüestiona la història de l'art tal com està establerta i en la qual hi té molt a dir la noció de geni individual. En aquest punt cal recordar el cànon artístic històric al qual Nanette Salomon es refereix (p 345), nascut amb Vasari i que, malgrat no omet del tot les dones —Salomon recorda que el propi Vasari n'inclogué algunes en les seves *Vitte*—, ben poques vegades les ha pres seriosament, sinó més aviat com a una excepció

o una singularitat. En l'art —com en la societat—, el paper de la dona es regia per una mena de dogma que la configurava com a objecte de desig o com a model de bellesa. En definitiva, com a objecte de representació i no pas com a subjecte creador.

En el que es pot considerar un dels textos fundacionals de la teoria feminista de l'art, Linda Nochlin es preguntava l'any 1971 per què al llarg de la història no havien existit grans artistes dones. El seu article va suposar una revolució perquè posava l'atenció en les estructures socials imposades pel sistema patriarcal, ja que per a ella la creació artística té lloc en una situació social determinada en la què els seus elements integrants, “están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean éstas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como el hombre o proscrito social” (p 28). Així, l'èxit o el fracàs de les dones artistes al llarg de la història hauria estat arbitrat per aquestes estructures que permeten o neguen certes coses, en funció del sexe.

Amb tot, Nochlin fa referència a l'èxit del que anomena “pequeña banda de heroicas mujeres” (p 37), que malgrat els obstacles amb què van topar van aconseguir un cert reconeixement artístic —mai, però, recorda, al nivell d'un Miquel Àngel o un Picasso—. Les carreres artístiques d'aquestes dones són també fruit d'aquestes estructures que permeten o prohibeixen, que expulsen les dones de les institucions artístiques i del món de l'art. Per això, opina Nochlin, les poques que van reeixir foren, gairebé sense excepcions, “hijas de padres artistas o, posteriormente, en los siglos XIX y XX, tuvieron una conexión cercana y personal con una personalidad artística masculina más fuerte o dominante” (p 37). Efectivament, doncs, també en les carreres de les que tingueren èxit hi incidiria l'organització social.

En tot cas, i tornant a la visió feminista de la història de l'art, si el que es pretenia era posar el focus en una història de l'art omesa, calia donar veu a les minories, a les dones artistes que, malgrat tot, sí que havien existit. Un pas en aquest sentit va ser l'exposició

Women Artists: 1550-1950, que va tenir lloc a Los Angeles l'any 1976 a cura d'Anne Sutherland i de Linda Nochlin i que va ser la primera mostra composta únicament per treballs d'artistes dones, entre les quals, Artemísia Gentileschi i Elisabetta Sirani. La proposta era tan agosarada i estimulante com perillosa, tal com apunten Thalia Gouma-Peterson i Patricia Mathews, atès que a aquest mode d'acostar-se a l'art se li pot criticar una certa tendència a centrar-se únicament en unes quantes artistes, amb el consegüent perill que comporta de repetir errors passats en trobar-se “dangerously close to creating its own canon of white female artists (primarily painters), a canon that is almost as restrictive and exclusionary as its male counterpart” (p 327).³⁴

Per això, autores com Rozsika Parker i Giselda Pollock proposen anar més enllà d'una “simple” història de l'art de les dones, una proposició que passa per analitzar les relacions entre dones, art i ideologia tot partint d'una premissa, el refús del que per a elles és el concepte simplista que afirma que les dones han estat ignorades i maltractades. Els exemples de Gentileschi i Sirani, però també de Lavinia Fontana (1552-1614) o de Sofonisba Anguissola (1535-1625), demostren que no és del tot cert.

Així doncs, potser el problema amb les dones artistes no és tant que no haguessin existit, sinó que no se les tingué del tot en compte o que quan eren reconegudes, ho eren en base a una premissa, la que les comparava amb els homes. Nanette Salomon hi veu una mena de jerarquia de prestigi en la qual un dels artistes seria el mestre i l'altre el pupil. Aquesta jerarquia, pel que fa a les dones, parteix de la dicotomia mestre-home/pupil-dona i, així, Gentileschi és “inevitably and detrimentally compared to Caravaggio” (p 355).³⁵

El que és innegable quan es fa referència a dones artistes és la tendència a extravagar que denuncien Parker i Pollock, en existir una inclinació a centrar-se en la seva vida i deixar-ne l'obra en un segon terme (p 21). El cas de Gentileschi és certament paradigmàtic en aquest sentit, com s'ha vist, però, a més d'entendre'n l'obra com a eina d'alliberament psicològic

també se la jutja sovint com a una mena d'utensili reivindicatiu de la dona. Aquest és, a parer de José Miguel Gámez, el paper principal del treball de Gentileschi, “la primera pintora feminista de la Historia” (p 113) a qui la violació —novament— va marcar-ne la producció fins al punt de fer-la decantar per “temas iconográficos donde la mujer destacará por su heroicidad y valentía hacia el sometimiento y dominio masculino” (p 115).

Per a Gámez, Gentileschi prefereix representar dones perquè entén l'home com a enemic (p 124) i creu que la preeminència de personatges femenins com Judit, Cleòpatra, Ester o Lucrecia en la seva obra, té molt a veure amb la intenció per part de l'autora de transmetre una imatge de poder de les dones (p 128). En canvi, per a Francisca Pérez Carreño, el feminisme de Gentileschi es manifesta més aviat perquè “sus pinturas significan de un modo que supone el reconocimiento y el rechazo de los mecanismos masculinos de producción de imágenes” (p 16). Així en el cas de Judit, hom no es troba davant la dona sensual que mostren Rubens o Cranach, tampoc de la delicada joveneta que pinta Caravaggio, sinó davant una dona segura de si mateixa i que sap el que fa. No és doncs aquesta Judit un mer objecte per ser admirat, sinó un subjecte amb veu pròpia i potser aquí és on rauria el problema amb Gentileschi i el que hauria causat que durant tants anys hagi romàs desconeguda pel gran públic.

Rozsika Parker i Griselda Pollock, en canvi, no estan del tot conformes amb la visió de la Judit de Gentileschi com a icona protofeminista i, així, les seves pintures sobre “celebrated heroines should not be seen as evidence of an individual woman’s proto-feministic consciousness reflected in art, but rather as her intervention in an established and popular genre of female subjects through a contemporary and influential style” (p 25).³⁶ Ambdues entenen que les dones de Gentileschi sovint no encaixen amb l'estereotip femení habitual perquè no hi ha rastre de les característiques “típiques de la dona”, “femininity, weakness, gracefulness or delicateness” (p 21)³⁷ i és aleshores, quan, incapaços de situar-nos,

es tendeix a prestar atenció en les vivències de l'autora per tal de trobar significat a les seves peces.

Al seu torn, Mary Garrard veu un activisme feminista en la novetat que proposa Gentileschi en capgirar un principi socialment establert, el que fa referència a “the passively available female body” (p 172).³⁸ Per a ella, el que es planteja en aquest cas és un tipus de dona que desafia el poder masculí i entén que aquest és el principal problema de la Judit d'Artemísia: causa estupor, però també ofèn perquè exposa un tipus de violència il·lícit, la que representa l'assassinat d'un home per part d'una dona (p 279). Serà aquesta la raó, es pregunta, per la qual hi ha relativament poques obres que mostrin el moment precís de l'assassinat? En tot cas, Garrard també conclou que les dones de Gentileschi no són les habituals, no són “neither glamorous, nor pious, nor humble” (p 335),³⁹ sinó dones que estan fora del control masculí. Judit —i en general l'obra d'Artemísia Gentileschi—, seria, així un perill en comportar una subversió de l'ordre establert.

En un altre ordre de coses, ja s'ha fet esment al fet que la figura de Judit ha passat per gairebé tota la varietat d'estereotips femenins que es donen en el món —no només en el de l'art—: verge, mare, puta, monstre, etc. Aquests clixés, a parer de Thalia Gouma-Peterson i Patricia Mathews, evidencien els rols de la dona en una cultura dominada per l'home i defineixen el que és “desirable (virgins and mothers) and what needs to be repressed and civilized (harlots, monsters, and witches)” (p 338)⁴⁰ i, per això, duen aparellats papers positius o negatius, com els de les diverses Judit que s'han esmentat. En aquesta mateixa línia, Patricia Mayayo també afirma que l'imaginari de la creació artística actua com a mecanisme adoctrinador sobre les dones en relació amb els rols que han de representar —mare, verge, esposa amant—, i els que haurien de refusar perquè estan socialment mal vistos —*femme fatale*, prostituta— (p 138).

I aquesta és una altra de les denúncies que fa la mirada feminista de l'art, que al llarg de la història ha estat una arma més per a reforçar el missatge de la superioritat dels homes sobre les dones i al fet que hi han de restar subordinades. Però, el que fa Gentileschi és trencar aquesta norma: les seves dones són fortes, són decidides, són independents. El que fa és, així, modificar la tipologia de la representació de la dona establerta pel cànon artístic. Si Artemísia Gentileschi ha estat durant molts anys ignorada, és potser perquè representava un problema en no seguir els cànons establerts, ja no només a nivell social —en la seva pròpia vida—, tampoc a nivell artístic. La seva Judit no és ja la “doneta” passiva i delicada que havia estat, com tampoc és la prefiguració de la Verge, ni una seductora. Ara és una dona activa i decidida, una dona que no està preocupada per embrutar-se el vestit (Fig. 13), una dona que ha de fer una feina i la farà.



Fig. 13. Artemísia Gentileschi, 1620.

Detall vestit tacat de sang, *Judit i Holofernes*

El que fa Gentileschi amb les seves *femmes fortes*, és, doncs, remarcar uns valors que ja no són ni els “característics” de les dones, ni els que s’intueixen en el relat bíblic —en el cas de Judit, castedat i pietat—, sinó que les distingeix amb alguns dels valors “naturalment” masculins. Una autèntica revolució.

5.4.3 *Judit* com a producte del temps i l'espai barroc en què es produeix.

El barroc presenta un seguit de dificultats a l'hora d'identificar-ne clarament les particularitats, tal com apunta l'historiador de l'art Ernst H. Gombrich (p 387). Hi ha un seguit de factors a tenir en compte, com l'ampli espectre temporal que comprèn, a més del fet d'escampar-se geogràficament per gairebé tot Europa i les colònies. Si bé és difícil descriure'l de manera unitària, Heinrich Wölfflin en conceptualitza un seguit de trets generals que, si més no, serveixen per a ajustar-ne una mica els més destacables i indica que si l'art del renaixement és aquell que mostra una bellesa plàcida, el que fa el barroc és “perseguir otro efecto. Quiere cautivar con el poder del afecto, directo y arrollador. Lo que aporta es sobresalto, éxtasis, embriaguez” (1986, p 39). Doncs bé, si del que es tracta és de rendir-se a “la expresión teatral de las pasiones y de los acontecimientos”, com a afirmen Fernando Checa i José Miguel Morán (p 218), si una de les característiques del barroc és que ara el que es vol és mostrar un espectacle, Gentileschi a *Judit i Holofernes* ho fa de manera magistral.

En tot cas, com afirmen Francisco Calvo i Juan Pablo Fusi, si bé el barroc té uns trets comuns com ara l'efectisme dramàtic, el moviment o el colossalisme, el cert és que les variants segons la zona geogràfica o el país de producció són també evidents (p 134). Pel que fa a l'actual Itàlia, cap a finals del segle XVI sorgeixen dues escoles principals a Roma —en conseqüència, també en la pintura italiana—: la que s'enfoca cap al naturalisme, el principal representant de la qual és Caravaggio, i la que tendeix més al classicisme i idealisme, liderada per Annibale Carracci (1560-1609). En relació amb Gentileschi, en les seves primeres obres hi ha un evident aire caravaggesc, tant és així, que Spear assenyala que la primera referència escrita que es té de la versió de l'any 1620 de *Judit i Holofernes* d'aquesta pintora és una notificació de l'any 1774 relativa al trasllat a Uffizi d'una Judit atribuïda, erròniament, a Caravaggio (2001, p 348).

És clar que en la peça de Gentileschi s'hi perceben elements que són indubtablement representatius d'algunes de les característics de la pintura barroca, com la tensió que s'hi mostra i la intensitat de l'escena. Però, també s'han de tenir presents les particularitats formals i estilístiques pròpies de l'artista i en aquest punt és destacable el fet que no sembla interessar-li gens ni mica el rerefons religiós i patriòtic que hi ha en la història bíblica, sinó que “solamente intenta resaltar el carácter estrictamente físico de lo que está ocurriendo” (Erika Bornay, p 53). Gentileschi està més preocupada per mostrar una imatge plausible: difícilment una dona sola podria acabar amb un soldat expert com Holofernes i per això cal l'ajuda d'Abra.

Artemísia palesa així, que Déu no és aquí per ajudar, que només hi són elles. I aquesta és una mirada nova que difereix de les habituals de Judit, que sovint pateixen de “poca convicción psicológica, siendo así que su representación no responde adecuadamente a los hechos altamente dramáticos y cruentos de la narración, que pasan a ser secundarios” (Erika Bornay, p 57). També ho entén d'una manera similar la historiadora de l'art Francesca Whitlum-Cooper, per a la qual s'ha de reconèixer la capacitat d'Artemísia per a mostrar el poder i la força de les figures d'aquesta composició, amb una heroïna que és una ““fully-sexes mature woman”, a powerful and utterly convincing executioner who dominates not only her quarry, but also this exceptionally violent canvas” (p 124).⁴¹

Tornant al context social específic, Karin Hellwig destaca que durant el segle XVII hi ha una oscil·lació constant entre els centres artístics que és causada per factors econòmics, però també polítics i religiosos (p 373). Aquestes fluctuacions són el motiu pel qual molts artistes es veieren forçats a anar canviant de residència, aspecte que en relació amb Gentileschi ja s'ha observat, juntament amb la versatilitat que presenta la seva obra i a la capacitat d'aquesta pintora a emmotllar-se als gustos i modes del moment. Per altra banda, Hellwig també fa referència a les relacions entre artistes i clients, i esmenta que quan un

pintor rebia un encàrrec era habitual que quedés tot ben establert en un contracte on “se fijaba por escrito las medidas de la obra, el lugar de destino, el tema, el plazo de entrega y los honorarios. A menudo se proponía un tema conocido” (p 374). Garrard a més, assevera que els pintors d’aquesta època havien de procurar complaure els gustos dels clients (p 214).

Així doncs, en relació amb *Judit i Holofernes*, hi hauria dos punts de partida. El primer, que és possible que el tema no l’escollís la pròpia Gentileschi, i el segon, que el motiu del quadre no té res d’extraordinari ja que era relativament habitual, tant en cercles caravaggistes com en d’altres escoles artístiques del moment. Aquest fet duu a preguntar-se si realment la Judit de Gentileschi fou pensada i pintada amb la intenció de mostrar-la com una mena de lluitadora feminista, o si aquest és veritablement un quadre que serveix l’autora com a eina d’alliberament psicològic. Els fets viscuts, doncs, van ser els causants del seu mode de pintar? Òbviament la vida d’un artista pot marcar la seva producció artística i segurament ho fa, però també és necessari observar i analitzar des d’altres perspectives. I potser sobretot, cal fixar-se en l’obra i fer-se preguntes com la que es fa Griselda Pollock: si realment el quadre o el tractament del tema que en fa Gentileschi, haguessin estat tan desviats com s’apunta en alguns casos, algú l’hauria comprat? Algú l’hauria penjat? (2001, p 180).⁴² Com que la carrera artística de Gentileschi va tenir un èxit notable, es pot suposar que d’alguna manera els seus quadres, les seves figures, la “seva Judit”, devien seguir en major o menor mesura les convencions establertes perquè, altrament, com s’explicaria aquest èxit?

És per això que en relació amb la vinculació obra-vida que es dona amb Gentileschi, investigadors com Elizabeth Cohen proposen una interpretació a nivell històric que, en el seu cas, se centra en analitzar el que podrien haver significat per a l’artista tant la violació com el posterior judici. Cohen demana rigor per les lectures “incomplete and anachronistic” (p 47)⁴³ que se’n solen fer i que haurien contribuït a assentar la imatge que es té tant de Gentileschi, com la interpretació que es fa de la seva obra. Per a Cohen així, el primer que cal fer és

deixar de projectar idees o formes de pensar actuals a uns fets que van tenir lloc fa més de quatre-cents anys. En canvi, s'hauria de tenir en compte quin era l'ambient social i moral en el qual l'artista va viure, que la investigadora descriu com a "heterogeneous, mobile, and violent" (p 56).⁴⁴ Elizabeth Cropper es refereix també a la violència característica d'aquell món quan parla de "the examples of Caravaggio and Bernini point to the constant presence of violence in the public and private spheres of daily life in seventeenth-century Rome" (p 10)⁴⁵ tot i que, apunta, aquesta quotidianitat violenta no ha de fer que es menystingui la que va patir Gentileschi.

En tot cas, el que Cohen afirma és que, en circumstàncies com les que va viure Artemísia, la millor reparació pel dany causat era una proposta de matrimoni del propi agressor i és per això que els Gentileschi eren ben conscients que només un casament amb Tassi podia fer que es restablís la respectabilitat d'Artemísia a nivell social (Benedetti, 49). Si aquesta opció no era possible, Cohen explica que la segona millor opció era un rescabament per la via econòmica (p 60). És clar que aquestes alternatives, vistes des d'una perspectiva actual, són totalment impensables però és el que aleshores estava socialment establert i acceptat. S'ha de tenir present que les dones —probablement tampoc els homes depenent del seu estatus social— no tenien ni poder ni capacitat per decidir en les seves vides o, almenys no en el sentit actual. De nou Elizabeth Cohen ho resumeix de manera ben clara quan afirma que, "for premodern Europeans, who accepted pervasive male dominance as a principle of earthly authority, the crime had less resonance. What the modern world calls rape was for the early modern Italy a number of legal and social offense" (p 67).⁴⁶

En un altre ordre de coses, ha quedat molt clar que amb Artemísia les dones són protagonistes, però segurament, un fet que ha ajudat a potenciar la idea que la seva producció artística és un projecte de la pròpia vida de Gentileschi, és que en molts casos la model és ella mateixa.⁴⁷ Amb tot, potser abans de treure'n conclusions, també en aquest cas pot ser

convenient tenir presents altres aspectes com, per exemple, el factor econòmic. Efectivament, Gentileschi va patir en alguns moments de la seva vida dificultats per afrontar les despeses, com ho exemplifiquen algunes de les cartes que Mary Garrard ha traduït a l'anglès (pp 373-401), i entre les quals se'n troba una de l'any 1649 dirigida al seu patró Antonio Ruffo en què Gentileschi afirma que, “the expenses for hiring nude women [models] are high. Believe me, Signor Don Antonio, the expenses are intolerable” (p 393).⁴⁸ Així doncs, potser hi va haver moments en què, simplement, només va poder optar per ser ella mateixa la model? No es tractaria ja, doncs, d'una qüestió psicològica o de lluita feminista, sinó de necessitat.

Per a Letizia Treves, una altra explicació per l'abundància de figures amb la fesomia de la pròpia pintora pot ser deguda a la demanda del mercat i al fet que Gentileschi seria plenament conscient “of the added desirability —and titillation, in the case of full or partial nudity— for seventeenth-century collectors of owning a Susannah, Judith or Cleopatra not just painted by a woman artist but also resembling her” (p 64).⁴⁹ Així, en aquest cas Gentileschi senzillament estaria oferint al mercat el que aquest li demanava en un nou exemple de la seva habilitat per ajustar-se a gustos i demandes dels seus clients.

De manera paral·lela, i retornant a la diversa correspondència que s'ha conservat de Gentileschi, hi queda ben patent que l'artista era una dona que tenia molt clar el que volia i quina era la seva vàlua com a pintora.⁵⁰ En aquesta línia, Keith Christiansen destaca les seves habilitats com a promotora de si mateixa com ho mostra el fet que “she courted an elite clientele by sending unsolicited pictures accompanied by flattering letters” (p 112).⁵¹ També ho creu així Judit W. Mann que, a més, hi veu una Gentileschi que manipula de manera conscient tant la seva reputació, com les seves imatges i la seva clientela amb elements com l'ús que fa de la seva signatura, tant en les missives com en algunes de les seves obres (2009, p 71). Així, per exemple, en la versió de 1620 de *Judit i Holofernes*, a la part inferior dreta del quadre s'hi troba la inscripció EGO ARTEMITIA/LOMI FEC. En aquest cas, podria ser

que Gentileschi fes servir el seu cognom florentí —l'ascendència del seu pare provenia d'aquesta ciutat—, per deixar clar que ella també formava part d'aquella societat la qual cosa l'hauria d'ajudar a integrar-s'hi plenament, tant a nivell social com artístic. Una altra opció podria ser que aquesta signatura s'entengués com a reafirmació artística,

Artemisia's choice of the emphatic form of the verb "to be", together with her choice of the prideful simple past, turns her signature on her Uffizi Judith into a forceful statement of artistic creation and suggests that she understood the depiction of this strong and aggressive biblical heroine to be an affirmation of her own artistic courage (Judith W. Mann, 2009, p 92).⁵²

Així les coses, si hi ha alguna certesa en relació amb Artemísia Gentileschi és que probablement mai s'arribi a saber de manera indubtable quins foren els seus veritables sentiments, com tampoc quines van ser les autèntiques intencions que hi ha darrere les seves imatges. Amb tot, els investigadors cada cop disposen de més elements per entendre i explicar el context específic de l'artista a través de l'estudi de factors com les seves tàctiques empresarials, els diners que guanyava i gastava o el seguiment dels seus moviments i contactes, així com la descripció dels seus acords de col·laboració amb altres artistes (Sheila Barker, p 87). I tots aquests elements estan duent cada vegada més a una millor interpretació tant de Gentileschi, com de la seva producció.

6. Conclusions

En iniciar aquest treball s'ha fet referència al fet que en la relació art-dona, malgrat els incontestables avenços, encara queda molt camí per recórrer. El cas d'Artemísia Gentileschi n'és un exemple evident: tot i que ha estat oblidada segurament durant massa temps, en l'actualitat la seva figura sembla ressorgir i se'n comença a reconèixer la seva vàlua com a

artista. De la mateixa manera, comencen a quedar enrere tractaments com el de l'historiador de l'art Roberto Longhi (1890-1970),⁵³ que en menystenien la seva importància a nivell artístic tot relegant-la a el que Laura Benedetti descriu com a “her exile to the realm of curiosities, or freaks of nature” (p 44).⁵⁴

Amb la intenció d'aprofundir en la visibilització de les dones en el món de l'art, doncs, aquest treball s'ha centrat en una artista que en l'actualitat es troba en plena revaloració i ha iniciat el seu recorregut amb una comparativa entre la Judit que proposa Artemísia Gentileschi i la presentada per altres grans genis de l'època. S'han volgut exposar, així, algunes de les novetats plantejades per aquesta pintora i s'ha pogut comprovar que Gentileschi presenta innovacions destacables en alguns aspectes. Sens dubte un dels més remarcables és que la seva heroïna —o potser millor, les seves heroïnes— té una profunditat psicològica que a la majoria d'artistes no els interessa plasmar, ja sigui perquè per a ells el més important és centrar-se en la bellesa de la figura representada, en la vessant seductora o perquè els preocupa més subratllar-ne-ne la pietat. El que és clar és que la Judit de Gentileschi destaca com cap altra per la seva intensitat sense per això deixar de ser una dona bella i fins i tot sensual, però no al mode habitual.

L'artista ofereix així una nova perspectiva, una forma diferent de resoldre les convencions establertes però que, en el que s'ha mostrat una habilitat magistral per part de Gentileschi, ahora encaixa amb les demandes dels clients. Aquest ajustament té amb tota probabilitat molt a veure amb la seva indubtable vàlua com a pintora, però, potser també perquè, finalment, com afirma Griselda Pollock, “el significado que habrá de prevalecer depende en última instancia del deseo del espectador” (2001, p 181).

En tot cas, la intenció primordial d'aquest treball ha estat la de fer una anàlisi dels principals posicionaments a l'hora de mirar d'explicar i entendre millor la Judit de Gentileschi i per això, se n'han mostrat alguns dels punts més destacats, tant dels defensors

com dels detractors. De la mateixa manera, es pretenia descobrir quina de les opcions és la millor o la més acurada per tal d'arribar a copsar quines foren les “veritables” intencions de Gentileschi. En aquest sentit, tot apunta a que l'elecció més òptima per arribar a una superior i més àmplia comprensió, tant de la peça com de la seva autora, és tractar d'acostar-s'hi des d'una posició integradora. I això malgrat que, com afirma Elizabeth Cropper, era més fàcil escriure sobre Artemísia Gentileschi quan es tenien menys dades d'ella perquè, aleshores, era més senzill —i probablement més còmode— imposar-li una narració segons quina fos la tendència de l'investigador, “whether as a connoisseur, a feminist, or a social historian” (p 29).⁵⁵

El que és clar és que, efectivament, la Judit de Gentileschi és diferent. També ho és que el quadre crida l'atenció per la violència explícita que s'hi mostra i que serà difícil que es deixin de banda les lectures habituals, centrades principalment en les vivències personals de Gentileschi.⁵⁶ En tot cas, sembla que van guanyant terreny les propostes dels investigadors que advoquen per tenir també presents altres factors i que rebutgen deixar-se endur pel que es considera una visió parcial i possiblement reductora, com la que suposa posar solament la mirada en unes poques peces d'aquesta artista per la possible relació amb la seva vida personal, ja que aquesta mirada impediria una plena apreciació de la variabilitat i de la complexitat de l'art de Gentileschi.

Amb tot, s'ha d'apuntar que encara que és possible que les interpretacions de la producció de Gentileschi des d'un posicionament “solament” psicologista i/o feminista, concentrades bàsicament en les seves obres més violentes, han estat les causants de dur aquesta pintora a ser tractada com “a sort of circus outside the solemn halls of the museum” (Sheila Barker, p 87),⁵¹ no és menys cert que és segurament gràcies a aquests posicionaments que s'ha arribat a l'interès actual per ella. I al cap i a la fi potser això és el que compta, perquè és possible que aquesta renovada atracció per Artemísia acabi fent que arribi a un

nombre major de públic. I potser serà un públic que no la valorarà solament per les seves teles més conegudes i polèmiques, sinó que podria ser que, si més no una part d'aquests nous “consumidors” de Gentileschi, mostressin també interès per conèixer-ne la resta de l'obra.

I en aquest sentit no es pot obviar que la seva producció compta amb peces tan destacades com el magnífic *Autoretrat com a Al·legoria de la Pintura* (1638-39, Fig. 14), una mena d'autoafirmació pictòrica en què Gentileschi es mostra a si mateixa intensament absorta en la seva tasca. O com *Judit i la seva serventa amb el cap d'Holofernes* (1623-25, Fig. 15) considerada, amb raó, una de les obres mestres d'aquesta pintora, o també la originalíssima visió que té de la figura mitològica de *Dànae* (1612, Fig. 16, p 47), per citar-ne només algunes.



Fig. 14. Artemísia Gentileschi, 1638-39. *Autoretrat com a Al·legoria de la Pintura* o *La Pittura*. The Royal Collection, Windsor Castle



Fig. 15. Artemísia Gentileschi, 1623-25 *Judit i la seva serventa amb el cap d'Holofernes*. Detroit Institute of Arts



Fig. 16. Artemisia Gentileschi, 1612. *Danae*.
Saint Louis Art Museum

Així les coses, segueix la incertesa sobre quines foren les veritables intencions d'Artemisia Gentileschi i per això, de ben segur que la controvèrsia relacionada tant amb ella com amb la seva producció artística continuaran encara per un temps. Però, al capdavant, el debat viu i la polèmica poden —i han!— de servir d'esperó per continuar amb la investigació sobre aquesta artista.

FONTS DOCUMENTALS

- Barker, Sheila (2020). "The muse of history: Artemisia Gentileschi's first four centuries of immortal fame" a Treves, Letizia. (coord.), *Artemisia*, Londres, National Gallery (Catàleg de l'exposició celebrada a Londres del 3 d'octubre de 2020 al 24 de gener de 2021), 78-89
- Barreño García, Irene (2019). Las perspectivas del género: aplicación de la metodología sociológica a imágenes veterotestamentarias del siglo XVII. *Mirabilia Ars*, 10, 109-135. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7435772>
- Benedetti, Laura (1999). Reconstructing Artemisia: Twentieth-Century Images of a Woman Artist. *Comparative Literature*, 51(1), 42-61. doi:10.2307/1771455
- Bohn, Babette (2011). The construction of artistic reputation in Seicento Bologna: Guido Reni and the Sirani. *Renaissance Studies*, 25(4), 511-537. Recuperat de <http://www.jstor.org/stable/24420314>
- . (2002). The antique heroines of Elisabetta Sirani. *Renaissance Studies*, 16 (1), 52-79. Recuperat de <http://www.jstor.org/stable/24413226>
- Bornay, Erika (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Cátedra
- Calvo Serraller, Francisco; Fusi Aizpurúa, Juan Pablo (2014). *Historia del mundo y del Arte en Occidente*. Barcelona: Galaxia Gutemberg
- Cilletti, Elena (2010). Judith imagery as Catholic Orthodoxy in Counter-Reformation Italy a Ciletti, Elena; Lähnemann, Henrike & Brine, Kevin (Eds.), *The Sword of Judith: Judith Studies Across the Disciplines*, 345-368. Cambridge: Open Book. Recuperat de <https://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjt5x.21>
- Ciletti, Elena; Lähnemann, Henrike (2010). Judith in the Christian Tradition a Ciletti, Elena; Lähnemann, Henrike & Brine, Kevin (Eds.), *The Sword of Judith: Judith Studies Across*

the Disciplines, 41-66. Cambridge: Open Book. Recuperat de

<http://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjt5x.5>

Campàs Montaner, Joan (s/d). Estudis d'iconografia. Artemisia Gentileschi, *Susanna e i*

Vecchi. Recuperat de

http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/Artemisia_Gentileschi_Susanna.pdf

Checa, Fernando; Morán, José Miguel (1982). *El Barroco*. Madrid: Istmo 1982

Checa, Liliana; Dextre, Sergio; Villacorta, Luis (2015). *Arte de los siglos XIV al XVII. Del*

ocaso al amanecer: una breve historia. Lima: Universidad Peruana de Ciencias

Aplicadas (UPC)

Cohen, Elizabeth S. (2000). The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History. *The*

Sixteenth Century Journal 31 (1, Spring 2000), 47-75 doi:10.2307/2671289

Christiansen, Keith (2004). Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi

Exhibition. *Metropolitan Museum Journal*, 39, 10-126. Recuperat de

<http://www.jstor.org/stable/40034603>

Cropper Elizabeth (2020). “Artemisia Gentileschi: La Pittora” a Treves, Letizia (coord.),

Artemisia, Londres, National Gallery (Catàleg de l'exposició celebrada a Londres del

3 d'octubre de 2020 al 24 de gener de 2021), 10-31

Curry, Peggy L. (1994). *Representing the Biblical Judith in Literature and Art: An*

Intertextual Cultural Critique [tesi doctoral]. Open Access Dissertations. University

of Massachusetts Amherst, Estats Units. Recuperat de

https://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations/725

Davidson Reid, Jane (1969). The True Judith. *Art Journal*, 28 (4), 376-387. doi:10.2307/775310

Denizeau, Gérard (2020). *Grandes misterios de la pintura*. Barcelona: Larousse Editorial

- Diego de, Estrella (1999). “Figuras de la diferencia” a Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Gámez Salas, José Miguel (2019). Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra. *Asparkia. Investigación Feminista*, 34, 109-134. Recuperat de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/3469>
- Garrard, Mary D. (1989). *Artemisia Gentileschi. The imatge of the female hero in Italian Baroque art*. New Jersey: Princeton University Press
- Gentileschi, Artemisia (1638-39). *Autoretrat com a al·legoria de la pintura o La Pittura* [pintura]. Recuperat de https://library.artstor.org/asset/AIC_880035
- . (1612). *Dànae* [pintura]. Recuperat de https://library.artstor.org/asset/ASLAMIG_10312598971
- . (1611-12). *Judit i Holofernes*. [pintura]. Recuperat de https://library.artstor.org/asset/SCALA_ARCHIVES_10310198025
- . (1620). *Judit i Holofernes* [pintura]. Recuperat de https://library.artstor.org/asset/LESSING_ART_1039490546
- . (1623-25). *Judit i la seva serventa amb el cap d’Holofernes* [pintura]. Recuperat de https://library.artstor.org/asset/AMICO_DETROIT_1039543312
- . (1652). *Susana i els Vells* [pintura]. Recuperat de https://www.researchgate.net/figure/Artemisia-Gentileschi-Susanna-and-the-Elders-1652-Bologna-Pinacoteca-Nazionale-di_fig4_323641032
- . (1622). *Susana i els Vells* [pintura]. Recuperat de <https://collections.burghley.co.uk/collection/susannah-and-the-elders-by-artemisia-gentileschi-1593-1652/>

———. (1610). *Susana i els Vells* [pintura]. Recuperat de

https://library.artstor.org/asset/AIC_880036

Gombrich, Ernst H. (2006). *Historia del arte*. Madrid: Random House Mondadori

Gouma-Peterson, Thalia; Mathews, Patricia (1987). The Feminist Critique of Art History. *The Art Bulletin*, 69 (3), 326-357 doi:10.2307/3051059

Hellwig Karin (1997). Pintura del siglo XVII en Italia, España y Francia a Toman, Rolf (ed), *El barroco. Arquitectura, escultura, pintura*. Königswinter: Könemann

Horne, Victoria; Tobin, Amy (2014). An unfinished revolution in art historiography, or how to write a feminist art history. *Feminist Review*, (107), 75-83. Recuperat de

<http://www.jstor.org/stable/24571890>

Lent, Tina Olsin (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. Recuperat de

<https://search.proquest.com/docview/226999168?accountid=15299>

Mann, Judith W. (1997). Caravaggio and Artemisia: testing the limits of caravaggism. *Studies in Iconography*, 18, 161-185. Recuperat de <http://www.jstor.org/stable/23924073>

——— (2009). Identity signs: Meanings and methods in Artemisia Gentileschi's signatures. *Renaissance Studies*, 23(1), 71-107. Recuperat de

<http://www.jstor.org/stable/24417558>

Marín Muñoz, María del Rosario (2011). El arte de ser Artemisia Gentileschi. *Revista Atticus*, 14, 39-50.

Mayayo, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra

Merisi da Caravaggio, Michelangelo. (1597-98). *Judit decapitant Holofernes* [pintura].

Recuperat de https://library.artstor.org/asset/SCALA_ARCHIVES_1031314640

- Nochlin, Linda (2001). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? a Cordero, K; Sáenz, I. (eds.), *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte*, 17-43 México: Universidad Iberoamericana
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda (2013). *Old mistresses. Women, art and ideology*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd
- Pérez Carreño, Francisca (2008). Drama y espectador en Artemisia Gentileschi. *Asparkía. Investigació Feminista*, (5), 11-24. Recuperat de <https://www.e-revistetes.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1019>
- Plazaola, Juan (1999). *Historia del arte cristiano*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos
- Pointon, Marcia (1981). The Murder of Holofernes. *American Imago*, Vol. 38, núm. 4, 343-367. Recuperat de <https://www.jstor.org/stable/26303770>
- Pollock, Griselda (2001). La heroína y la creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisia Gentileschi de Susana y Judit. *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte*, 161-195. México: Universidad Iberoamericana
- . (1990). *The Art Bulletin*, 72 (3), 499-505. doi:10.2307/3045754
- Pritchard, Shanon N. (2015). A print source for Caravaggio's "Judith beheading Holofernes". *Notes in the History of Art*, 34 (4), 23-30. Recuperat de <http://www.jstor.org/stable/43668147>
- Réau, Louis (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: del Serbal
- Rubens, Peter Paul (1616). *Judit amb el cap d'Holofernes* [pintura]. Recuperat de https://library.artstor.org/asset/SCALA_ARCHIVES_1039931249
- Salomon, Nanette (1991). The art historical canon: sins of omission a Preziosi, Donald (ed), *The art of Art History: a critical anthology*, 344-355. Oxford: Oxford University Press

- Sánchez-Palencia, Ángel (1996). Catarsis en la "Poética" de Aristóteles. *Anales del seminario de historia de la filosofía*, 13, 127-148
- Sirani, Elisabetta (?). *Judit amb el cap d'Holofernes* [pintura]. Recuperat de https://library.artstor.org/asset/ARTSTOR_103_41822000629590
- Slap, Joseph Wm. (1985). Artemisia Gentileschi: Further Notes. *American Imago*, Vol. 42, núm. 3, 335-342. Recuperat de <https://www.jstor.org/stable/26304021>
- Spear, Richard E. (2000). Artemisia Gentileschi: Ten years of fact and fiction. *The Art Bulletin*, 82 (3), 568-579. Recuperat de <https://search.proquest.com/docview/222951163?accountid=15299>
- . (2001). Artemisia in Rome and Venice: 1620-29. *Orazio and Artemisia Gentileschi: Father and Daughter Painters in Baroque Italy*, 334-344 (Catàleg de l'exposició celebrada a Roma, Museo del Palazzo di Venezia, del 15/10/2001 al 6/01/2002). Nova York: The Metropolitan Museum of Art
- Sutherland, Ann; Nochlin, Linda. (1976). *Women Artists: 1550-1950*. (Catàleg de l'exposició celebrada a Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, del 21/12/1976 al 27/11/1977). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art
- Treves, Letizia (2020). "Artemisia portraying her self", a Treves, L. (coord.), *Artemisia*, Londres, National Gallery (Catàleg de l'exposició celebrada a Londres del 3 d'octubre de 2020 al 24 de gener de 2021), 64-77
- Whitlum-Cooper, Francesca (2020) a Treves, L. (coord.), *Artemisia*, Londres, National Gallery (Catàleg de l'exposició celebrada a Londres del 3 d'octubre de 2020 al 24 de gener de 2021), 124-129
- Wölfflin, H. (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe
- . (1986). *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós
- Woodford, Susan (1985). *Cómo mirar un cuadro*. Barcelona: editorial Gustavo Gilí SA

NOTES

¹ L'exposició *Artemisia* té lloc a l'ala Sainsbury de la National Gallery de Londres del 3 d'octubre de 2020 al 24 de gener de 2021. La mostra compta amb una trentena de peces de Gentileschi, entre les quals les dues versions de *Judit i Holofernes*.

² D'inici ja és prou clar que és pràcticament impossible saber del cert quina és la “veritable” Judit, però, el que és segur és que una aproximació a les diferents mirades i interpretacions de la seva figura ha de ser una eina útil per a una millor comprensió, tant de l'obra en qüestió com de la imatge d'aquesta heroïna hebrea.

³ La vinculació entre obra i vida privada es dóna de manera especial en dues peces de Gentileschi: les dues versions de *Judit i Holofernes* (1611-12, 1620) i la primera de *Susana i els Vells* (1610). Pel que fa a les pintures de 1610 i de 1611-12, en aquest vincle hi té molt a veure la proximitat dels fets, atès que la violació de Gentileschi va tenir lloc l'any 1611.

⁴ “Definint-ne tota la seva vida i obra per aquest moment d'assalt sexual, i tot continuant posant l'experiència sexual, específicament la violació, en el centre de la seva identitat i assoliments”.

⁵ “Sagnant i violent”.

⁶ “A finals del segle XV, dos dels trets amb els quals [Judit] va derrotar Holofernes, la seva bellesa i l'engany, van començar a assumir unes característiques noves, la carnalitat i la sensualitat”.

⁷ [La necessitat] “d'establir les convencions conceptuals que van donar forma a les nombroses presentacions del tema de Judit en la tradició artística, teològica i literària”.

⁸ “Tot passant del caravaggisme romà a la *fiorentinà* exagerada, al caravaggisme de nou, i al classicisme napolità”.

⁹ La proliferació de la figura de Judit al llarg de la història és remarcable, i un bon exemple es pot trobar en la tesi *Representing the Biblical Judith in Literature and Art: An Intertextual Cultural Critique*, en què la seva autora ofereix una exhaustiva bibliografia cronològica en la que apareix la imatge de Judit tant en l'àmbit literari, com en el musical i el de l'art figuratiu. (Curry, 1994: 172-196).

¹⁰ [L'aproximació psicoanalítica] “que té relació amb les biografies sexuals dels artistes i amb les seves motivacions inconscients, ha marcat de manera inesborrable la literatura recent, especialment en relació amb Caravaggio i Artemísia Gentileschi”.

¹¹ “Mostrar Judit i la seva criada sortint de la tenda amb el cap d’Holofernes a la mà o bé, amb Judit i Abra a la tenda amb el cos decapitat del general visible al fons”.

¹² “Una delicada i bella donzella”.

¹³ [Una figura que es troba] “completament en forma. La seva expressió no té res de coqueteria; aixeca la vista per a preguntar: Ho he fet bé?”.

¹⁴ “Que Judit és una dona malvada i sexualment perillosa”.

¹⁵ Joan Campàs ho exemplifica perfectament en l’anàlisi iconogràfica comparada que fa de *Susanna i els Vells*, tot contraposant la proposta de Gentileschi (1610) amb les de Tintoretto (1560-62), Rubens (1636-40) i Rembrandt (1647). Per a Campàs, com a contrapartida a una Susanna acorralada però que es resisteix a l’atac que mostra Gentileschi, la de Tintoretto posa teatralment per atraure la mirada de l’espectador, la de Rubens no es mostra gens astorada pel que està passant, mentre que la de Rembrandt, “apel·la descaradament l’espectador amb una mirada picardiosa i descarada” que provoca els violadors i convida l’espectador a unir-s’hi (pp 8-11).

¹⁶ [Sirani retrata] “els temes populars de manera innovadora, tot refusant les representacions tradicionalment eròtiques i representant, en el seu lloc, a les protagonistes femenines [d’una manera que] posa l’èmfasi en virtuts com el coratge i la intel·ligència”.

¹⁷ “Que hauria transcendit els límits convencionals del seu gènere en posseir la virtut masculina de la fortalesa”.

¹⁸ [Gentileschi] “restaura l’heroïna positiva de la llegenda bíblica, tot eliminant qualsevol indicatiu d’atractiu sexual o de disponibilitat, a la vegada que emfasitza a través de la postura, la semblança i els atributs [de la veritable Judit, com ho és] la qualitat de la força, tant moral com física. El personatge que ha creat —ni bell, ni virginal, ni seductor— és justament una heroïna restituïda, que ara ja no està dicotomitzada en santa o pecadora, Maria o Eva, “bona” o “dolenta”. És més aviat, un individu realista transformat per una acció valenta en una figura més gran que la vida i que, a través de la seva acció, ha adquirit el poder que s’associa amb la consciència heroica”.

¹⁹ [En el tractament relatiu a Gentileschi], “les monografies acadèmiques, fins i tot les que són escrites per feministes, han interpretat les seves pintures des de la perspectiva del seu coneixement de la violació així com de les seves inferències sobre els esdeveniments que la van precedir, per la qual cosa en la visió del seu art i de la seva vida, se’n sexualitza desproporcionadament la biografia”.

²⁰ “Segurament és justificable interpretar la pintura, com a mínim a un cert nivell, com una expressió catàrquica de la ràbia, potser reprimida, de l’artista”.

²¹ “L’afirmació que el gran art és l’expressió del geni individual i que només pot ser explicat a través de la biografia”.

²² [El tractament que es fa de Gentileschi] “contrasta de manera evident amb una vergonyosa negació de les històries sexuals igualment documentables de les biografies dels grans artistes masculins (els exemples més clars es troben en les homosexualitats [obviades] de Miquel Àngel i Caravaggio)”.

²³ “Artemísia va pintar molts quadres de Judit, i és temptador veure’ls com un resultat de la hostilitat que l’artista probablement va experimentar envers el seu assaltant”.

²⁴ [Agnes Merlet] “posiciona Tassi com l’home que desperta la sexualitat i la creativitat d’Artemísia, tot transformant la violació en una apassionant història d’amor”.

²⁵ [Per a Pointon, les modificacions que fa Gentileschi en el quadre tenen una raó de ser], “crear una al·lusió a un altre esdeveniment anàleg, un esdeveniment que també és sagnant i violent. Artemísia reorganitza la composició de Caravaggio de tal manera que fa que l’assassinat d’Holofernes es mostri a través de la imatgeria típica del part”.

²⁶ “No hi ha proves primàries suficients per a una explicació plenament satisfactòria de la relació entre la violació d’Artemísia i el seu art”.

²⁷ “El matrimoni frustrat va provocar [en Artemísia] el despertar d’impulsos venjatius i castradors intensos, com mostren tant el judici com les pintures de Judit”.

²⁸ [Els primers treballs de Gentileschi són creacions] “que daten de poc temps després del trauma de la violació”.

²⁹ [Seria un error reduir aquestes peces a una simple expressió] “imaginària de revenja contra un violador”.

³⁰ [La unitat que mostren Judit i Abra és] “una mena de reparació en relació amb l’aïllament que va patir Artemísia durant la violació així com de la traïció que hauria sofert per part d’una companya, Tuzia”.

³¹ [Les interpretacions en clau psicologista], “s’aferren a premisses antiquades, reductores i androcèntriques”.

³² [No es pot assumir] “de manera acrítica que la violació i el judici van ser els esdeveniments més importants de la llarga vida de l’artista”.

³³ “Com puc saber que el que jo considero que són signes de la consciència d’una dona en el seu treball no són, simplement, la imposició d’idees culturalment estereotipades que m’han format sobre la feminitat social, unes idees que defineixen “la dona” des de la meva pròpia cultura i temps, des de la meva pròpia classe social i origen ètnic?”.

³⁴ [Centrar-se únicament en unes quantes artistes, pot conduir aquest posicionament a trobar-se] “perillosament proper de crear el seu propi cànon d’artistes femenines blanques (principalment pintores), un cànon que és gairebé tant restrictiu i exclouent com ho és el masculí”.

³⁵ [Gentileschi és] “inevitablement i perjudicialment comparada amb Caravaggio”.

³⁶ [Les pintures de Gentileschi relatives a] “heroïnes cèlebres, no han de ser vistes com una evidència de la consciència profeminista d’una dona reflectida en l’art, sinó més aviat com la seva intervenció en un gènere establert i popular de subjectes femenins a través d’un estil contemporani i influent”.

³⁷ “Feminitat, debilitat, gràcia o delicadesa”.

³⁸ [El principi socialment establert que fa referència] “a la passiva disponibilitat del cos femení”.

³⁹ [Les dones de Gentileschi no són les habituals], “ni glamuroses, ni piadoses, ni humils”.

⁴⁰ [Els rols socialment establerts de la dona, en una cultura dominada per l’home, defineixen] “el que és desitjable (verges i mares) i el que ha de ser reprimat i civilitzat (meuques, monstres i bruixes)”.

⁴¹ [L’heroïna de Gentileschi] “és una dona madura, una executora poderosa i plenament convincent que domina no només el seu terreny, sinó que també domina aquesta tela excepcionalment violenta”.

⁴² En aquest cas Pollock fa referència a la versió de l’any 1610 de *Susanna i els Vells* però la pregunta es podria aplicar perfectament a *Judit i Holofernes*.

⁴³ [Elizabeth Cohen demana un major rigor en contra de] “les lectures incompletes i anacròniques” [que se solen fer de l’obra de Gentileschi].

⁴⁴ [L’ambient social i moral en què l’artista va viure és descrit com a] “heterogeni, mòbil i violent”.

⁴⁵ “Els exemples de Caravaggio i Bernini assenyalen la presència constant de la violència en les esferes públiques i privades de la vida quotidiana a la Roma del segle XVII”.

⁴⁶ “Per als europeus premoderns, que van acceptar el domini masculí com un principi d’autoritat terrenal, el crim va tenir menys ressonància. El que el món modern anomena violació va ser, per a la Itàlia d’inicis de l’època moderna, un seguit de delictes legals i socials”.

⁴⁷ Letizia Treves fa referència al fet que aproximadament la meitat de les pintures conegudes d’Artemísia han estat identificades en algun punt com a auto retrats o que contenen retrats d’ella mateixa. Degut a aquest ús de la seva pròpia imatge i a la seva vida personal, Treves

creu que sovint es té la temptació de veure la seva fesomia en gairebé totes les figures femenines que va pintar i així, “since her surviving corpus demonstrates a propensity for subjects that include strong heroines, there has been a tendency to regard Artemisia as fashioning many of these protagonists in her own image” (p 64) [atès que el corpus supervivent de Gentileschi mostra una propensió als subjectes que inclouen heroïnes fortes, hi ha una tendència a considerar que Artemisia va configurar moltes d’aquestes protagonistes a través de la seva pròpia imatge].

⁴⁸ “Les despeses per a contractar dones despullades [models] són elevades. Cregui’m Don Antonio, són intolerables”.

⁴⁹ [Gentileschi seria plenament conscient] “de la conveniència afegida —també de l’excitació que produiria un nu total o parcial— que podria significar pels col·leccionistes del segle XVII de posseir una Susana, una Judit o una Cleòpatra no solament pintades per una dona artista, sinó que a més, s’assemblessin a l’autora”.

⁵⁰ Mary D. Garrard tradueix una missiva de l’any 1649 dirigida a Antonio Ruffo en la qual Gentileschi es nega a acceptar una reducció del preu d’un encàrrec i lamenta ser tractada com una pintora novella:

“I received your letter of the 12th of this month, filled with your customary kind words. However, I was mortified to hear that you want to deduct one third from the already very low price that I had asked. I must tell Your Most Illustrious Lordship that this is impossible and that I cannot accept a reduction (...). And I am displeased that for the second time I am being treated like a novice. It must be that in your heart Your Most Illustrious Lordship find little merit in me, and truly, as Your Most Illustrious Lordship saw that I originally put a low price on it, you must believe in your mind that the painting is not worth much. I thought I was serving you well (...)” (1989, pp 395-396). [Vaig rebre la vostra carta del dia 12 d’aquest mes, una carta que era plena de paraules amables d’agraïment. No obstant, em va mortificar sentir que voleu deduir un terç del ja molt baix preu que us en vaig demanar. Haig de dir-vos, Il·lustríssima Senyoria, que això és impossible i que no puc acceptar una reducció (...). I em disgusta ser tractada, per segon cop, com a una novella. Deu ser que Sa Il·lustríssima Senyoria hi troba poc mèrit en mi i que, realment, com que Sa Il·lustríssima Senyoria veu que vaig posar un preu baix, creu que el quadre no val massa. Pensava que us estava servint bé (...)].

⁵¹ “Artemisia festejava els seus clients fent-los arribar quadres no sol·licitats i els acompanyava de cartes afalagadores”. Aquesta manera de promocionar-se queda exemplificada en una carta que Gentileschi escriví l’any 1635 a un dels seus patrons, Cassiano

dal Pozzo, i on explica que té previst fer arribar un regal al cardenal Antonio Barberini. No es pot passar per alt que el cardenal era nebot del Papa Urbà VIII i que els Barberini eren els mecenes més importants del moment, per això Artemísia demana a dal Pozzo que ajudi a dur a bon port aquesta tasca:

“My brother Francesco is coming there to bring a painting of mine, as a gift from me to His Eminence Cardinal Don Antonio, with the hope that it is to his liking. Now, because in that city [Rome] I have no other protector but Your Lordship, to whom I have always entrusted my interests, I turn to you and ask that you make every effort to help me in this matter. I beseech you with the greatest urgency to take my brother to His Eminence (...)” (Garrard, 1989, p 379). [El meu germà Francesco ve a portar un quadre meu, un present per Sa Eminència el Cardenal Don Antonio, amb l’esperança que li agradi. A la vegada, perquè en aquesta ciutat [Roma] no tinc cap altre protector a banda de Sa Senyoria, a qui sempre he confiat els meus interessos, em dirigeixo a vós i us demano que feu tot el possible per ajudar-me en aquest assumpte. Us prego que amb urgència porteu el meu germà davant Sa Eminència (...)].

⁵² “La tria que fa Artemísia d’aquesta forma emfàtica del verb ser, juntament amb la selecció d’una forma “orgullosa” de passat simple, converteixen la signatura d’aquest quadre en una declaració artística contundent i suggereix que entenia la representació d’aquesta heroïna bíblica forta i agressiva, com una afirmació del seu propi valor artístic”.

⁵³ Laura Benedetti exemplifica aquest menysteniment, més o menys generalitzat, de la figura d’Artemísia Gentileschi amb un article de l’any 1916 escrit per l’historiador de l’art Roberto Longhi: “In 1916 Roberto Longhi dedicated to Orazio and Artemisia Gentileschi an article that is bound to leave a modern reader puzzled and uneasy. After acknowledging Artemisia's importance as "l'unica donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura" (253) ("the only woman in Italy who ever knew what painting is"), the great art critic proclaims her inferiority not only to her father Orazio but also to Massimo Stanzione and Bernardo Cavallino” [L’any 1916 Roberto Longhi va dedicar a Orazio i a Artemísia Gentileschi un article que segurament deixarà el lector modern perplex i inquiet. Després de reconèixer la importància d’Artemísia com a “la única dona d’Itàlia que sabia què era la pintura”, aquest gran crític d’art en proclama la seva inferioritat no només respecte del seu pare sinó també respecte de Massimo Stanzione i Bernardo Cavallino]. En l’article, Longhi es refereix a Gentileschi com a *Signora Schiattesi*, en el que Benedetti entén que és una forma maliciosa de degradar-la perquè en comptes de fer servir el seu cognom s’hi refereix amb el del seu marit: “He tries to have Artemisia appear not as a Gentileschi, but as any "Signora Schiattesi”

(or Stiattesi), in spite of the fact that Artemisia never used her husband's last name to sign either her paintings or her letters” (1999, p 43). [Intenta que Artemísia aparegui no com una Gentileschi, sinó com una “Signora Schiattesi” (o Stiattesi) qualsevol, i això malgrat que Artemísia mai va fer servir el cognom del seu marit per a signar les seves pintures ni les seves cartes].

⁵⁴ “El seu exili al regnat de les curiositats, o dels fenòmens estranys”.

⁵⁵ “Ja fos com a coneixedor, feminista o historiador social”.

⁵⁶ Serveix d'exemple el darrer treball de l'historiador de l'art Gérard Denizeau, que fa referència a *Judit i Holofernes* en els següents termes: “¡Qué masacre! ¡Qué carnicería! La primera reacción del espectador ante esta horripilante imagen oscila sin duda entre la repugnancia y la fascinación, hasta el punto de que más que preguntarse por la causa de esta degollina lo hará por cómo decidió la artista plasmarla visualmente. ¿O no radica el misterio de esta pesadilla visual en la trágica coincidencia de dos sufrimientos enlazados, uno de ellos flagrante, el del infeliz degollado, y el otro intencionadamente metafórico, el de la propia Artemisia, víctima de una violación cuya ingomínia sin remedio queda condensada en esta furibunda imagen, toda rebelión y desesperación?” (2020, p 92).