



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DE LA HEROÍNA  
EN LA OBRA DE ARTEMISIA GENTILESCHI: UNA  
APROXIMACIÓN FEMINISTA

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

SOCIÓLOGO

P R E S E N T A :

CARLOS GEOVANY PÉREZ VELÁZQUEZ

TUTORA

LIC. GUADALUPE CORTÉS ALTAMIRANO



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para *Fernanda*

*Un tiempo para plantar  
y un tiempo para arrancar,  
un tiempo para matar  
y un tiempo para sanar.*

Eclesiastés, III, 1-8

# Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento por el tiempo que la vida me ha brindado para llevar a cabo este proyecto. Reconozco a mi madre por haberme dado todo su amor. Agradezco a mi hermano por compartir sus posturas filosóficas y su singular visión de la existencia humana.

También quiero reconocer a todas las personas que, con sus visiones de la vida, críticas y comentarios, han contribuido a enriquecer este proyecto. Debo mencionar especialmente a aquellas personas que me ayudaron a ponerme las “gafas violetas”.

Debo agradecer a los doctores Ana Luisa Mendoza Batista y Gilberto Amaro Jaramillo por su apoyo y tratamiento que me permitieron superar un bache difícil.

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a las brillantes asesoras que han sido parte fundamental de mi tesis. En primer lugar, quiero reconocer a mi tutora, la profesora Guadalupe Cortés Altamirano, cuya insistencia y paciencia han sido invaluable. Su auténtico interés y dedicación hacia mi trabajo me han motivado a superar obstáculos y alcanzar resultados sobresalientes. Además, no puedo dejar de mencionar a las maestras Diana Cortés y Amelia Coria Farfan, cuyos aportes y valiosos consejos han enriquecido enormemente mi investigación. A todas ellas, les estoy profundamente agradecido por su guía y apoyo incondicional a lo largo de este proceso académico.

Por último, quiero expresar mi gratitud a Artemisia Gentileschi, cuya obra llena de atisbos feministas me ha brindado la oportunidad de desarrollar y sustentar una idea que se refleja en este esfuerzo que hoy presento.

Mil gracias.

# Índice general

Agradecimientos	II
Índice de figuras	V
Introducción	VII
<b>1. Feminismo: una breve cronología</b>	<b>1</b>
1.1. La primera Ola: Despertando Voces . . . . .	3
1.2. La segunda Ola: Rompiendo Barreras . . . . .	4
1.3. La tercera Ola: Un Nuevo Impulso . . . . .	5
1.4. La cuarta Ola: Reimaginando la Igualdad y la Justicia . . . . .	6
1.5. Feminismo y Postestructuralismo . . . . .	7
<b>2. Epistemología e Investigación Feminista</b>	<b>11</b>
<b>3. Crítica Feminista a la Historia del Arte</b>	<b>15</b>
<b>4. Vida y obra de Artemisia Gentileschi: una mirada a la trayectoria de una artista barroca del siglo XVII</b>	<b>24</b>
4.1. Trazando el contexto cultural y artístico en el que floreció la obra de Artemisia Gentileschi . . . . .	25
4.2. Una mirada a la vida de Artemisia Gentileschi . . . . .	28
4.3. Obra Completa y legado artístico de Artemisia Gentileschi . . . . .	33
<b>5. La representación simbólica de la heroína en la obra de Artemisia</b>	

<i>ÍNDICE GENERAL</i>	IV
<b>Gentileschi: una aproximación feminista</b>	<b>43</b>
5.1. El autorretrato como forma de reapropiación de lo femenino . . . . .	47
5.2. Heroínas Redefinidas: Susana y Judith en la obra de Artemisia Gentileschi	49
5.2.1. Entre miradas y poderes: Susana y los Viejos . . . . .	50
5.2.2. Fuerza y Reivindicación: Judith decapitando a Holofernes . . . . .	55
<b>Conclusiones</b>	<b>67</b>
<b>Referencias</b>	<b>70</b>

# Índice de figuras

4.1. La conversión de la Magdalena, Artemisia Gentileschi, 1615-1616, óleo sobre tela, 146.5 x 108 cm, Palacio Pitti, Florencia, Italia . . . . .	32
4.2. Autorretrato como Artemisia Gentileschi, 1615, óleo sobre tela, 31.7 x 24.8 cm, Colección Privada, NY, EUA . . . . .	34
5.1. Autorretrato como alegoría de la pintura, Artemisia Gentileschi, 1638, óleo sobre tela, 98.6 x 75.2 cm, Palacio de Buckingham, Inglaterra . .	48
5.2. Susana y los viejos, Artemisia Gentileschi, 1610, óleo sobre tela, 170 x 121 cm, Castillo Weissenstein, Pommersfelden, Alemania. . . . .	51
5.3. Expulsión del paraíso, Miguel Ángel, 1509, fresco, 280 x 570 cm, Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano, Italia . . . . .	52
5.4. Representaciones masculinas del pasaje de Susana y los viejos . . . .	53
5.5. Judith Decapitando a Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1612-1614, óleo sobre tela, 158.8 x 125.5 cm, Museo Capodimonte, Nápoles, Italia	56
5.6. Judith Decapitando a Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1620, óleo sobre tela, 199 x 162.5 cm, Galería Uffizi, Florencia, Italia . . . . .	59
5.7. Judith y su sirvienta, Artemisia Gentileschi, 1618-1619, óleo sobre tela, 114 x 93.5 cm, Palacio Pitti, Florencia, Italia . . . . .	61
5.8. Venus y Adonis, Tiziano, 1560, óleo sobre tela, 106 x 133 cm, Museo Metropolitano de Arte, NY, EUA . . . . .	62
5.9. Detalle del brazalete, Judith decapitando a Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1620 . . . . .	63
5.10. Diana o Artemis diosa griega de la caza . . . . .	64

5.11. Lucrecia, Artemisia Gentileschi, 1623-1625, óleo sobre tela, 100 x 77 cm, Milán, Italia . . . . .	65
--	----



# Introducción

En 1768, se funda en Inglaterra la *British Royal Academy* en la cual dos mujeres fueron miembros fundadoras, Angelica Kauffmann y Mary Moser. Para conmemorar la recientemente fundada academia, Johann Zoffany pinta en 1771-1772 *The Academicians of the Royal Academy*. La pintura muestra a los miembros fundadores reunidos alrededor de un modelo masculino desnudo. Las únicas que no se encuentran presentes, al menos no representadas físicamente, son Kauffmann y Moser. Claramente no hay lugar para las dos académicas en esta obra. Sin embargo, están representadas en forma de retratos colgados de las paredes. Las mujeres fueron excluidas del estudio de modelos de desnudo que formaba parte de la base para la formación académica y la representación pictórica desde el siglo XVI al siglo XIX.

La pintura de Zoffany, como muchas otras obras de arte, ampliamente sostiene supuestos culturales que han subsumido los intereses de las mujeres debajo de los de los hombres y el acceso restringido de las mujeres a la educación y la vida pública; las mujeres son únicamente vistas como objetos de representación e inspiración más nunca como creadoras en una Historia del arte donde lo común son los “grandes maestros” y las “obras maestras”.

En el arte occidental, la figura de la mujer ha sido representada por artistas masculinos como un elemento artístico de exhibición, deseo y pecado. Tanto en escenas eróticas como en escenas religiosas; la Virgen, la diosa, la prostituta, el pecado. La representación de la mujer en la pintura occidental no solo refleja un código de conducta y una realidad histórica, sino que también involucra recreaciones y reinterpretaciones de un arquetipo femenino y un símbolo antiguo y perenne que evoluciona a lo largo del tiempo y de acuerdo con el contexto cultural en que se encuentra.

La crítica feminista, desafía las construcciones de hombres y mujeres produciendo sus propias construcciones basadas no en una sola naturaleza o una sola verdad ontológica; apuntando hacia una diferenciación efectiva que permita que las disimilitudes de las mujeres fuesen representadas *“imaginaria y simbólicamente –en los planos del lenguaje, la filosofía y el arte donde lo femenino sólo significa la diferencia negativa del hombre o su fantasía del otro”* (Pollock, 2007b, p. 165). Así, mujer es sinónimo de lo otro desconocido, por lo tanto, de lo monstruoso, de la fatalidad, de lo negativo y peligroso, al respecto de la figura de la femineidad como lo otro negado de la masculinidad, es decir lo que lo masculino no es, Pollock continúa diciendo que *“La femineidad es tanto “nada” (en la lógica falocéntrica) como todo lo demás que no es aún conocido en esa economía”* (Pollock, 2007b, p. 166).

Uno de los mitos más difundidos en la Historia del arte feminista es que las artistas empezaron a manifestarse mediante el uso de su cuerpo, cuando surgió la frase *“nuestro cuerpo, nosotras”*. Sin embargo, las primeras muestras en las que la mujer usó su cuerpo como medio de expresión, se dieron en el renacimiento.

Las mujeres artistas empezaron a representar a las mujeres de su círculo cercano. Hijas, hermanas, parientes o parejas sentimentales como modelos. Artemisia Gentileschi fue una de las primeras artistas en desnudarse y ayudada de un espejo contemplarse con el objetivo de pulir y perfeccionar sus estudios sobre anatomía.

Así, poco a poco y a pesar de estar cooptadas por los convencionalismos y las reglas de su propio tiempo, las mujeres se vuelven las protagonistas y las narradoras de su propia historia, narrada mediante su visión, mediante su cuerpo, su identidad sus necesidades sus fantasías, sus deseos y no solo eso, también de sus recuerdos, historias, obsesiones y privaciones.

En el contexto del feminismo, se ha planteado la idea de que toda artista tiene un deber moral y político para con la sociedad en la que vive. Desde esta perspectiva, el arte no es simplemente una forma de expresión individual, sino que también es una herramienta para cuestionar y transformar la realidad social y política. Más allá de las fuentes de inspiración, la obra de toda artista se ve afectada, de manera consciente o inconsciente, por la manera en que la artista entiende o plantea los hechos.

En este sentido, Artemisia Gentileschi es un ejemplo de artista que entendió su papel como mujer y como creadora en una sociedad patriarcal. Vivió en el siglo XVII en Italia, un periodo caracterizado por el Barroco. Se destacó como una artista excepcional, que desafiaba las expectativas de género y las limitaciones impuestas por su sociedad. Sin embargo, su talento artístico no estuvo exento de dificultades, ya que sufrió discriminación de género y fue víctima de un caso de abuso sexual que la marcó profundamente. Durante su carrera, trabajó para miembros de la nobleza y la iglesia, y también realizó importantes obras públicas en Nápoles y Florencia. En su obra, se pueden encontrar temas como la violencia de género y la lucha por la justicia, lo que evidencia su compromiso con la causa feminista.

El símbolo tiene un sentido abstracto que va más allá de su significado literal. En otras palabras, el símbolo no representa simplemente lo que aparece en su forma física, sino que hace aparecer un sentido secreto o misterioso que se encuentra detrás de él (Durand, 2007, p. 15). Gilbert Durand nos sugiere que una obra de arte tiene un valor simbólico cuando es capaz de transmitir un sentido profundo o un misterio que va más allá de la obra en sí misma, que poseen un contenido oculto o un sentido profundo que trasciende la obra misma y la convierte en una imagen simbólica (Durand, 2007, p. 20).

Así pues, el objetivo de este estudio es identificar los elementos simbólicos que convierten la obra de Artemisia Gentileschi en un ejemplo de arte feminista, analizar y resignificar cómo estos elementos simbólicos ayudaron a construir su obra ligándola a procesos colectivos que de una manera u otra le dieron sentido a su realidad y le dan sentido a la nuestra, por supuesto que desde esta perspectiva, este escrito se desarrolla como un ejercicio de corte interpretativo que y de esa forma recrea la figura de una mujer que, pese a las circunstancias históricas de su historia de vida, representan hoy día un ejemplo a seguir.

Por otra parte y gracias a las obras pictóricas realizadas por Artemisia Gentileschi, se analizarán a detalle tres de sus pinturas que a mi parecer presentan los rasgos y esbozos más representativos de este enfoque. Habremos de comparar desde lo simbólico, las distintas representaciones de heroínas como Judith, Susana y Lucrecia con

otras obras que tienen como figura central a la mujer creadas por artistas masculinos del Barroco tratando de determinar la diferencia entre ambas representaciones, siempre desde la crítica feminista, asimismo se detallarán cuáles fueron las principales causas por las cuales la obra de Artemisia Gentileschi fue durante tanto tiempo menospreciada, recuperada por una revisión feminista de la historia del arte.

Para dar cuenta de esto debemos acercarnos desde una perspectiva feminista al análisis simbólico de la obra de Artemisia Gentileschi, por lo tanto, haremos un breve repaso por la historia del feminismo y la crítica que se hace a la historia del arte desde el feminismo para basar nuestra argumentación teórica.

Es importante dejar explícito que en esta disertación no se tratará de hacer una revisión exhaustiva de la historia del arte ni del feminismo, ni hacer una revisión puntual desde el feminismo de la historia del arte. Tampoco haremos un análisis formal técnico de las obras mencionadas. Haremos uso de los conocimientos que estos marcos de referencia nos brindan para enfocar nuestro esfuerzo en el análisis de la obra de Artemisia Gentileschi. Nuestra intención es pues, abordar la obra de Artemisia Gentileschi con otra mirada, la mirada feminista sin dar por sentada la visión androcentrista que proscribió a la obra de Artemisia Gentileschi como determinada por un solo suceso en su vida personal vinculada a un hombre. En lugar de centrarnos únicamente en el juicio que enfrentó Artemisia Gentileschi por violación y cómo esto ha sido utilizado para definir su obra, es importante considerar su producción artística en su totalidad y analizar cómo su condición de mujer en una sociedad patriarcal influyó en su proceso creativo y en los temas que abordó en su obra.

Asimismo el objetivo subyacente del presente texto es aportar herramientas de reflexión crítica para promover el conocimiento y reconocimiento de las perspectivas de análisis histórico-estético feministas desde la epistemología feminista y la teoría crítica de género. La crítica feminista del arte busca explorar cómo el género y otras identidades sociales (como la raza, la clase y la orientación sexual) afectan la producción, recepción y valoración del arte. Para Griselda Pollock, el objetivo es claro:

*El objetivo es desafiar a la historia del arte como un sistema de representación que no ha perdido simplemente nuestro pasado, sino que ha construido un campo visual para el arte en el cual las inscripciones femeninas no sólo se hacen invisibles mediante la exclusión o el menosprecio, sino ilegibles dado que la lógica falocéntrica permite un solo sexo (Pollock, 2007b, p. 168).*

Me propongo alejarme de la visión simplista y reduccionista que arguye que la obra de Artemisia Gentileschi está en definitiva sujeta al acontecimiento del abuso sexual que sufrió.

El androcentrismo como lo define Nuria Varela es “*considerar al hombre como medida de todas las cosas*” (Varela, 2008, p. 205). A su vez, Bourdieu escribe que:

*La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. . . Se observa a menudo que, tanto en la percepción social como en la lengua, el sexo masculino aparece como no marcado, neutro, por decirlo de algún modo, en relación al femenino, que está explícitamente caracterizado (Bourdieu, 2000, p. 11).*

Siendo así, queda clara la necesidad de estudios y análisis con perspectiva feminista en todas las áreas del conocimiento ya sea que fuere realizado por mujeres o por hombres. Cabe aquí la aclaración que, si bien este estudio tiene la pretensión de ser un estudio con una mirada feminista, un servidor no tiene la pretensión de llamarse a sí mismo feminista sino solo ser un aliado del feminismo.

*. . . un aliado del feminismo no sólo no debe ser un obstáculo, sino que no puede permanecer estático. Un aliado feminista será siempre un apoyo para la lucha, y nunca pretenderá liderarla. . . Los hombres que quieren ser feministas no necesitan que se les dé un espacio en el feminismo. Necesitan coger el espacio que tienen en la sociedad y hacerlo feminista (Barbijaputa, 2017, p. 1230-1233).*

# Capítulo 1

## Feminismo: una breve cronología

*“La emancipación de la mujer es inseparable de la emancipación de toda la humanidad”*

Rosa Luxemburgo.

La Historia de la lucha feminista ha sido y es una larga y constante batalla por la conquista de espacios, visibilidad, derechos y dignidad de las mujeres. Samara de las Heras Aguilera, jurista española y doctora en Derechos Humanos define al feminismo como:

*... toda teoría, pensamiento y práctica social, política y jurídica, que tiene por objetivo hacer evidente y terminar con la situación de opresión que soportan las mujeres y lograr así una sociedad más justa que reconozca y garantice la igualdad plena y efectiva de todos los seres humanos (De las Heras Aguilera, 2009, p. 46).*

Partimos de una relación desigual y de dominación que ha puesto a las mujeres por debajo de los hombres en virtud de sus diferencias biológicas. Al definir al feminismo como movimiento social debe entenderse a este como una forma de acción colectiva, *“cuya existencia es en sí misma una forma de percibir la realidad, ya que vuelve controvertido un aspecto de la realidad que fue previamente aceptado como normativo”* (Laraña, 1994, p. 68). Así, el feminismo plantea un nuevo marco de referencia, una realidad distinta a la que es percibida por la inmensa mayoría de la gente. Donde la discusión y la elección están presentes como alternativas.

El movimiento feminista se articula como un proceso de transformación de la realidad de las mujeres, una sucesión de etapas, las llamadas Olas del feminismo como son conocidas en Europa y Occidente, que en su inicio, de forma individual vislumbraron un mundo libre de desigualdades y violencia contra la mujer, legitimado por la conceptualización de las mujeres como seres inferiores y subordinadas a los hombres. (Aguilar Barriga, 2020, p. 122)

Si bien esta clasificación en olas de un movimiento con siglos de vida y con características propias en función de cada uno de sus contextos pudiera parecer a primera vista simplista, supone una herramienta analítica. Autoras como Nuria Varela defienden el uso de la metáfora de las Olas argumentando que:

*La historia del feminismo se estructura en olas, quizá porque el concepto indica, mucho mejor que un periodo o una época, que se trata de un movimiento social y político de largo recorrido, conformado por distintos acontecimientos, buena parte de ellos vividos de manera simultánea en distintos lugares del mundo y que tiene su desarrollo según la sociedad en la que nos situemos* (Varela, 2008, p. 17).

No se debe relacionar la idea de Ola con la de homogeneidad, ya que esto no es indicativo de uniformidad y no hace visibles las distintas corrientes surgidas en cada época. Por otro lado, encontramos continuidad entre las distintas Olas y cada una de ellas se nutre de las anteriores, contando con periodos de alta actividad y de latencia siendo estos últimos “*cuando se construyen los nuevos códigos culturales del movimiento*” (Garrido Rodríguez, 2021, p. 489). Desde un punto de vista conceptual, cada una de estas Olas está relacionada con un concepto o ideas específicas.

La metáfora de las Olas del feminismo ilustra tanto los logros feministas como las reacciones contra estos. “*A cada paso que damos las mujeres, a cada derecho conseguido, surge una respuesta patriarcal que intenta retroceder en derechos y estas respuestas son igualmente importantes porque forjan y preparan la nueva ola que vendrá después*” (Garrido Rodríguez, 2021, p. 491).

Haremos pues, un recorrido por las llamadas Olas del feminismo, este recorrido no es exhaustivo y sólo pretende recoger características sustanciales de cada una de

ellas.

## 1.1. La primera Ola: Despertando Voces

Durante el período histórico conocido como el Renacimiento (S. XV-XVI) no se puede hablar aún de la palabra feminismo debido a que las quejas y denuncias de las primeras mujeres en contra de la opresión de la que eran objeto, no cuestionaban el origen de esta subordinación ni existía un movimiento de pensamiento destinado a recuperar los derechos de las mujeres (Aguilar Barriga, 2020, p. 125). Alrededor de 1673-1675, François de la Barre publica las que se pueden considerar las primeras obras feministas, siendo una de las primeras voces que se alzaron por la igualdad entre hombres y mujeres.

El feminismo como filosofía política tiene su origen en el siglo XVIII, período que Norberto Bobio, filósofo y politólogo italiano, denomina “*tiempo de los derechos*”. También llamado feminismo ilustrado, su finalidad era evidenciar las incongruencias en las que incurrían las prácticas sociales dominantes. Comienzan a plantearse las preguntas: *¿Por qué están excluidas las mujeres? ¿Por qué los derechos sólo corresponden a la mitad del mundo, a los varones? ¿Dónde está el origen de la discriminación? ¿Qué podemos hacer para combatirla?* (Varela, 2008, p. 10)

Iluminada por la Ilustración y la Revolución Francesa, en 1791, Olympe de Gouges escribe la *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*, denunciando que la revolución había olvidado a las mujeres y les había negado los derechos universales que predicaba. En 1792 Mary Wollstonecraft, publica su obra *Vindicación* que a la postre se convertiría en el primer clásico del feminismo, en ella se sentaron las bases del feminismo y su influencia ha sido significativa en la lucha por la igualdad de género en todo el mundo. Critica la exclusión de las mujeres de los derechos diseñados por la teoría política rousseauiana y llama por primera vez “*privilegios al poder que los hombres han ejercido sobre las mujeres de manera natural*” (Varela, 2008, p. 35).



## 1.2. La segunda Ola: Rompiendo Barreras

El movimiento feminista seguiría con la lucha iniciada por sus predecesoras del siglo XVIII, mujeres que, sin gozar de ningún derecho, reclamaron la igualdad de la ciudadanía, de tal forma que, el derecho al voto y el acceso a las instituciones de la vida pública y la alta educación se convertirían en los objetivos del movimiento sufragista.

En 1848, producto de la primera Convención sobre los Derechos de la Mujer, en Nueva York, setenta mujeres y treinta varones de ideología liberal, se reunieron y firmaron la llamada Declaración de Seneca Falls que consta de doce decisiones. Incluye dos grandes apartados: las exigencias para que las mujeres alcancen la ciudadanía civil mediante el voto, y los principios que deben modificar las costumbres y la moral. Empieza a gestarse el movimiento sufragista<sup>1</sup>.

El sufragismo se hace presente en todas las sociedades industriales de la época, y tuvo como objetivos primordiales el derecho al voto femenino y la consecución de derechos educativos para las mujeres. Este movimiento innovó la lucha y agitación política mediante la movilización pacífica que luego siguieron otros movimientos sociales como el sindicalismo o el de los derechos civiles. Aunque fue muy criticado por únicamente reivindicar el problema de las mujeres de clase media, no se puede demeritar el hecho de que sentaron los precedentes para que más adelante la mayoría de los países occidentales reconocieran el derecho al voto de las mujeres.

En 1861, John Stuart Mill escribe *La sujeción de la mujer*, obra fundamental para el feminismo, que contribuye a la lucha contra los prejuicios históricos sobre la mujer. Su trabajo en la Cámara de los Comunes pretendía cambiar la palabra hombre por la de persona en la reforma electoral de su época (Aguilar Barriga, 2020, p. 132).

El derecho al voto se concretó el 28 de mayo de 1917 en Inglaterra y desde entonces, lentamente se fue garantizando este derecho para las mujeres en algunos otros países de Occidente.

---

<sup>1</sup>En cuanto a la relación entre feminismo y marxismo, Nuria Varela comenta que en cuanto nace el marxismo, se establece una relación directa con el feminismo, ya que es la primera teoría crítica que contempla las relaciones humanas como dominación y subordinación. Dice Nuria Varela que “... la emancipación de las mujeres irá ligada a su independencia económica” (Varela, 2008, p. 64).

En 1949 la filósofa francesa Simone de Beauvoir establece una base teórica para la nueva etapa del feminismo en su obra *El segundo sexo*, en esta Beauvoir examina la condición femenina en las sociedades occidentales, escribe: “Él es el sujeto, el absoluto. Ella es el otro”. Beauvoir utiliza la categoría de Otra “para describir cual es la posición de mujer en un mundo masculino porque es un mundo donde son los hombres los detentores del poder y los creadores de la cultura” (Varela, 2008, p. 75).

### 1.3. La tercera Ola: Un Nuevo Impulso

El gran estímulo del feminismo de la llamada tercera ola sería la izquierda contracultural emanada de los movimientos del '68, desde entonces surge el feminismo radical cuyo lema “lo personal es político” identifica como centro de la dominación masculina las áreas de la vida hasta entonces consideradas “privadas”; la familia y la sexualidad. Emergen los feminismos contemporáneos, surgen nuevas problemáticas y se modifica de manera radical la escala de valores. Kate Millet escribe *La política sexual* (1969) y Shulamith Firestone escribe *La dialéctica del sexo* (1970). En estas obras se definen conceptos importantes para el movimiento feminista como lo son el patriarcado y el género.

El patriarcado es “el sistema básico de dominación sobre el que se levantan el resto de las dominaciones, como la de clase y raza” (Popelka S, 2010, p. 15), sin olvidar la dominación sexual. El patriarcado es un sistema “metaestable” ya que logra adaptarse y moldearse a los diferentes tiempos y medios en los que se reproduce (González García, 2018, p. 111). A su vez, “el género expresa la construcción social de la feminidad” (Aguilar Barriga, 2020, p. 135).

Comienza a hablarse en Occidente no sólo del feminismo, sino de los feminismos, profundamente diversificados, con lecturas, posiciones y puntos de vista que derivan de una misma base: el movimiento de lucha por la igualdad entre mujeres y hombres.

Algunos tipos de feminismos engloban a otros o presentan características comunes, por ejemplo el feminismo radical, abolicionista, socialista, transfeminismo, ecofeminismo, feminismo de la igualdad, ciberfeminismo. (Varela, 2008, p. 11)

## 1.4. La cuarta Ola: Reimaginando la Igualdad y la Justicia

La cuarta Ola del feminismo se asienta sobre las bases teóricas de la lucha contra todas las formas de violencia en contra de las mujeres. Al respecto, Rosa Cobo reflexiona sobre la violencia sexual: “...es un poderoso mecanismo de control social que impide a las mujeres tanto apropiarse del espacio público como hacer uso de su autonomía y libertad...”<sup>2</sup>

Con la cuarta Ola del feminismo se ha tomado conciencia de las sutiles formas de violencia, acoso y explotación que sufren las mujeres, una violencia expresada de muchas maneras: la violencia sexual, la prostitución, la pornografía, los vientres de alquiler, el acoso, el maltrato, el feminicidio, la desigualdad económica y laboral, la trata.

Por otro lado, el feminismo de la cuarta Ola da cuenta del carácter neoliberal del nuevo patriarcado, “*el patriarcado violento*” (Aguilar Barriga, 2020, p. 137), el cuál justifica la institucionalización de la prostitución, como lo explica Rosa Cobo:

*La capacidad del capitalismo para convertir en un negocio internacional la industria del sexo o los vientres de alquiler explica el interés capitalista en la opresión de las mujeres. La plusvalía sexual es hoy tan imprescindible para el nuevo capitalismo como para los patriarcados contemporáneos* (Aguilar Barriga, 2020, p. 140)

El feminismo de la cuarta Ola tiene un carácter intergeneracional y se ha hecho global, manifestaciones feministas en lugares donde las mujeres son especialmente vulnerables y con mayor desigualdad cada vez son más frecuentes. Estas manifestaciones se caracterizan por la sororidad, su heterogeneidad y la clara identificación del patriarcado como el adversario a impugnar (Garrido Rodríguez, 2021, p. 487).

---

<sup>2</sup>Cobo, tomado de (Aguilar Barriga, 2020, p. 136)

## 1.5. Feminismo y Postestructuralismo

Podemos dividir las corrientes filosóficas del pensamiento feminista en dos, el feminismo de la diferencia o esencialista y el feminismo de la igualdad, anti-esencialista, posmoderno o post-estructuralista.

Por un lado, el feminismo de la diferencia surgió en los años sesenta y setenta, hace hincapié en el carácter femenino explícitamente diferente al masculino, por lo tanto, sostiene que para equilibrar los siglos de desigualdad, es necesario subvertir el orden de las cosas y privilegiar el orden de lo femenino. Por otro lado, el feminismo posmoderno surgió en los años ochenta, sustenta que el privilegiar al sexo femenino sobre el masculino es caer en un juego de jerarquización propio del patriarcado. *“Este feminismo intenta deconstruir las estructuras patriarcales, pero reivindicando la igualdad desde la diferencia, sin caer en las eternas descalificaciones”* (González García, 2018, p. 134).

La categoría de mujer debería ser el punto de partida de cualquier teoría y pensamiento feminista, sin embargo, este concepto, puesto que está determinado por la tendencia a la reflexión binaria patriarcal de lo otro, lo opuesto, lo negativo, hace que en ocasiones el mismo feminismo dé por sentado lo que es el mismo concepto de qué son las mujeres, sin darse cuenta que su misma concepción puede estar corrompida por la misoginia o el sexismo.

El postestructuralismo como discurso académico surge en el postmodernismo como contrapartida al estructuralismo de Saussure, Lévi-Strauss y Barthes. Puede definirse como una corriente que:

*... fija su atención en el lenguaje, el poder, el deseo y la representación como categorías discursivas...Las perspectivas postestructuralistas feministas desafían los discursos de emancipación, a partir del descentramiento del sujeto que choca con los presupuestos de una identidad fija, unificada y homogénea que se encuentran en algunos escritos feministas* (Rifa Valls, 2003, p. 71,78)

Para Whitney Chadwick, todas las formas de postestructuralismo asumen que

no existe biológicamente determinado un conjunto de características emocionales y psicológicas como lo son lo “masculino” o lo “femenino”. Con esta idea, se expone el papel del lenguaje para diferir el significado y construir una subjetividad que no es fija, pero que se modifica constantemente a través de una gama completa de fuerzas económicas, culturales y políticas (Chadwick, 1997, p. 12).

*A partir de la combinación entre las operaciones citacionales, iterables y performativas del lenguaje es que llegan a producirse las identidades culturales, y, por consiguiente, las identidades de género. Por ende, los sujetos se vuelven inteligibles socialmente en la reproducción de las normas. En otras palabras, el sexo y el género son interpretados como construcciones culturales* (Zambrini, 2014, p. 48).

El feminismo postestructuralista trata, por lo tanto, de “deconstruir” todos los posibles conceptos de mujer, afirmando que cualquier intento de definirla y categorizarla, sería una contradicción y un “*error ontológico*” (Alcoff, 2002, p. 2), ya que entre otras cosas, se estarían reproduciendo las mismas estrategias misóginas de la diferencia de género propias del patriarcado. Para el post-estructuralismo entonces, la respuesta a la pregunta hecha por Simone de Beauvoir ¿existen las mujeres? es una negativa, “*y deriva en un ataque contra la categoría y el concepto de la mujer con un tratamiento más complejo de la subjetividad*” (Alcoff, 2002, p. 2).

Los planteamientos de Jaques Derrida y Michel Foucault fueron centrales, ya que otorgaron “historicidad” y claridad del pensamiento binario, cuestionando estructuras propias de la racionalidad basada en una concepción universalista del individuo que es fundante en una noción de sujeto regida por una lógica binaria de la identidad. “*Dicha lógica se denomina el paradigma de las identidades y fue la que sostuvo la supuesta correspondencia entre el mundo y el lenguaje*” (Zambrini, 2014, p. 46).

Para Foucault, el sujeto se construye mediante un discurso en el que poder y saber constriñen al individuo mediante instituciones y discursos particulares, y las formas de conocimiento que producen, haciendo que éste “*... se retraiga sobre sí mismo y que forzosamente se aferre a su propia identidad*”<sup>3</sup>. Por lo tanto, las definiciones de

---

<sup>3</sup>Foucault tomado de (Alcoff, 2002, p. 7)

feminidad, incluso las generadas desde el feminismo, “aferran” al individuo femenino a su identidad construida de mujer, por tanto, no es posible considerarlas como una solución al problema del sexismo.

En relación a los planteamientos de Foucault, Chadwick refiere:

*Su distinción entre historia total y general en su Arqueología del conocimiento (1972) parece aplicable a la problemática feminista de formular una historia que responda a las experiencias específicas de las mujeres sin postulando una historia paralela exclusivamente femenina y que existe fuera de la cultura dominante (Chadwick, 1997, p. 12).*

El sujeto es producto de lo social; lo que conoce y cómo es que lo conoce serán entonces producto de las relaciones sociales y biográficas de los individuos particulares y su subjetividad, sin embargo, existirán pautas de razonamiento socialmente construidas, como el discurso, que serán las que habilitarán al sujeto para la existencia social. El sujeto no puede existir si no es en sociedad, por lo tanto, la misma sociedad crea sus condiciones de existencia y permanencia para su reproducción. En palabras de Foucault, somos seres “totalmente marcados por la impronta de la historia.”<sup>4</sup>

Por lo tanto, podemos decir que la idea de que la categoría de “la mujer” es una ficción y el feminismo postestructuralista debe orientar sus esfuerzos a desmantelarla. En palabras de Jacques Derrida:

*“La mujer” quizá no sea nada, la identidad determinable de una figura que se anuncia a distancia, a distancia de otra cosa... Quizá sea, como no-identidad, no-figura, simulacro, el abismo de la distancia, el distanciamiento de la distancia, el corte del espaciamento, la distancia misma si además pudiera decirse, lo que es imposible, la distancia ella misma. (Alcoff, 2002, p. 8)*

Así mismo, para Julia Kristeva, renombrada autora francesa postestructuralista, la idea de mujer es negacionista y nos aclara qué

---

<sup>4</sup>Foucault tomado de (Alcoff, 2002, p. 8)

*... una mujer no puede ser; es algo que ni siquiera pertenece al orden del ser. De ahí que el feminismo sólo pueda proceder de forma negativa -Negativo en el sentido de que el feminismo debe deconstruir todo sin construir nada.- , en desavenencia con lo que existe para poder decir “no es esto” y después “ni tampoco esto” (Alcoff, 2002, p. 9).*

El postestructuralismo blandió una de las principales críticas a la modernidad basándose en el concepto de “deconstrucción” de Jacques Derrida, cuestionando la racionalidad occidental binaria y etnocéntrica. A su vez, las teorías feministas se enfocaron en la deconstrucción de la categoría mujer. La deconstrucción del lenguaje y de la lógica de la identidad ha enriquecido las producciones intelectuales del pensamiento feminista actual. Sin embargo, nos parece que han sido las nuevas corrientes feministas las que, incorporando la operación deconstructiva, han renovado las líneas teóricas en relación con la especificidad de su objeto de estudio y con sus posicionamientos políticos. Siguiendo a Foucault y a Derrida, un feminismo eficaz sólo podría ser un feminismo totalmente negativo, que destruye todo y se niega a construir. Lo deseable sería que el feminismo actual continúe y ahonde en una teoría del sujeto con género, orientada a resolver el dilema entre un sujeto feminista cultural y un sujeto postestructuralista carente de género.

## Capítulo 2

# Epistemología e Investigación Feminista

*“El silenciamiento de las mujeres es una herramienta vital en la perpetuación de la opresión patriarcal”*

Bell Hooks.

Cuando hablamos de epistemología nos referimos a una teoría del conocimiento que considera lo que se puede conocer y cómo se puede conocer, a través de qué pruebas las creencias son legitimadas como conocimiento verdadero (Blazquez Graf, 2010, p. 22), de tal forma, la epistemología se refiere al estudio de la producción y validación del conocimiento científico buscando ocuparse de los problemas que ello conlleva, tales como las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas y los criterios por los cuales se le justifica o rechaza.

Los estudios de la ciencia con perspectiva de género tuvieron inicio a finales de los años setenta, produciendo investigaciones en el ámbito de las ciencias naturales, sociales y las humanidades; se han caracterizado por no ser un conjunto teórico homogéneo, destacando por su pluralidad de métodos y enfoques. Estos estudios abordan aspectos de la historia de la incorporación y la participación de las mujeres así como su situación actual y los efectos de sus ausencia o presencia en la ciencia y la tecnología (Blazquez Graf, 2010, p. 21).



La epistemología feminista aborda la manera en que el género influye en las concepciones del conocimiento, en quién es el que conoce y en las prácticas de investigación. A su vez, identifica los preceptos dominantes y la adquisición y justificación de aquel conocimiento que de manera sistemática pone en desventaja a las mujeres, excluyéndolas de la investigación, negándoles autoridad epistémica, interrogando sobre la supuesta neutralidad y objetividad de la ciencia dominante; Lucía del Moral expone que

*la Epistemología Feminista viene cuestionando desde hace ya cuatro décadas la supuesta neutralidad y objetividad de las categorías científicas. Su trabajo ha permitido visibilizar cómo las concepciones y prácticas dominantes de atribución, adquisición y justificación del conocimiento -desde la selección de los problemas, los conceptos útiles y las hipótesis, hasta el diseño de la investigación, la recolección e interpretación de los datos o los estándares de evidencia- perjudican sistemáticamente a las mujeres y a otros grupos subordinados y generan un círculo vicioso que reproduce las desigualdades (Del Moral Espín, 2012, p. 60).*

Por mucho tiempo las mujeres han sido objeto de los proyectos de conocimiento de los otros; el movimiento feminista necesitaba conocimiento que fuera para las mujeres. Por otra parte, los marcos conceptuales de las disciplinas científicas nunca alcanzaban una perspectiva transcultural, peor aún, con frecuencia representaban intereses contrarios a los de las mujeres. De esta manera, *“a las mujeres se les asigna la responsabilidad de la vida cotidiana, de tal modo que los sociólogos y los teóricos políticos califican como natural el trabajo doméstico y el cuidado de los niños, exaltando con eso las actividades de los hombres como las únicas realizaciones distintivamente humanas”* (Harding, 2010, p. 51).

Una parte fundamental del análisis que se realiza desde la epistemología feminista busca fundamentar la discusión alrededor de la pregunta ¿cómo influye el género sobre los métodos, conceptos, teorías y estructuras de organización de la ciencia? y ¿cómo es que la ciencia reproduce los esquemas y prejuicios sociales de género? (Blazquez Graf, 2010, p. 21) La investigación con enfoque feminista debe considerar

de manera explícita o no la división social por géneros y su jerarquía, para poder abordar de forma adecuada las cuestiones de género y asegurar que la investigación sea justa e inclusiva. Esto permitirá avanzar en la lucha por la igualdad de género y en la producción de conocimientos que incluyan y valoren la diversidad de experiencias y perspectivas, además busca identificar las concepciones dominantes y las prácticas de justificación del conocimiento que sistemáticamente pone en desventaja a las mujeres y las excluye del proceso de investigación.

Así, concepciones e interpretaciones se reflejarán en la metodología de la investigación y condicionarán los resultados de la misma, lo que a su vez puede perpetuar las desigualdades de género en la sociedad. Tanto los grupos hegemónicos como los subordinados desarrollan conciencias propias que limitan a su vez aquello que pueden conocer, por lo tanto, al involucrarse en distintas actividades se posibilita el surgimiento de conciencias diferentes. Un tema central de la investigación feminista ha sido la identificación de los procesos a través de los cuales se forma la conciencia grupal de las mujeres (Harding, 2010, p. 59), la crítica a los marcos de interpretación de la observación, la crítica a los ideales de objetividad, racionalidad, neutralidad y universalidad así como las propuestas de reformulación de las estructuras de autoridad epistémica (Blazquez Graf, 2010, p. 51).

Las críticas feministas a la epistemología tradicional refuerza que esas teorías del conocimiento están basadas únicamente en el punto de vista masculino del mundo, con una perspectiva androcéntrica, dominante y dicotómica construyendo relaciones sociales que facilitan la dominación social. La visión feminista, *“el punto de vista feminista”*, nos guiará a desarrollar la investigación de determinada manera, con la utilización de un marco conceptual distinto y porque además elige determinados problemas a investigar que, a fin de cuentas, *“contribuyen a transformar la condición subalterna de las mujeres”*(Bartra, 2010, p. 70). La teoría del punto de vista, lo define Sandra Harding, *“es una epistemología y teoría de la ciencia de transición que apunta a un mundo en el que la verdad y el poder no surgen de los mismos lugares sociales como ocurre hoy”* (Harding, 2010, p. 64).

Quien emprende una investigación feminista mira la realidad de distinta manera

que una persona indiferente a los problemas de género, por eso, Eli Bartra comenta:

*la llamada deconstrucción, en su forma más simple significa el análisis metódico de lo publicado sobre el tema que se esté trabajando para descubrir los sesgos sexistas e intentar corregirlos. Significa ir desarticulando las diversas disciplinas por su marcado androcentrismo e intentar la construcción de nuevas, no sexistas y no androcéntricas" (Bartra, 2010, p. 69).*

No existe una posición desde la cual se desarrolle el conocimiento libre de valores o prejuicios, pero algunas posiciones son más adecuadas que otras y *“el agente epistémico ideal, no es un sujeto incondicionado, sino un sujeto condicionado por experiencias sociales” (Blazquez Graf, 2010, p. 30).*

Con el método feminista, por lo tanto podremos desarrollar conocimientos diferentes y novedosos sobre cualquier aspecto de nuestra realidad, es decir, en lugar de ignorar, marginar, invisibilizar, olvidar o discriminar el quehacer y el papel de las mujeres en el mundo, se intenta indagar en dónde están y lo que hacen, lo que no hacen y el por qué de eso.

De esta manera, podemos decir que el método feminista sirve para ir de la mano con la investigación científica y humanística con el objetivo de generar conocimiento que ya no gire entorno únicamente al quehacer, pensar y sentir de los hombres, considerando una realidad donde se presuponga más de un género.

## Capítulo 3

# Crítica Feminista a la Historia del Arte

*“Hay mucha prevaricación masculina en la historia humana,  
que parece una historia solo de hombres”*

Luisa Muraro.

Es imprescindible reconocer al feminismo no como un dogma o una teoría de imposición hegemónica, sino más bien como una manera de analizar la realidad siendo conscientes de las relaciones subyacentes de poder y dominación que estructuran como objeto al sujeto, no solo en su experiencia objetiva sino en la subjetiva, en sus relaciones sociales, culturales, corporales y psicológicas.

La crítica feminista ha revolucionado de manera importante los lenguajes visuales de la posmodernidad, esta ruptura de frontera conceptual ha sido fundamental para el pensamiento posmoderno. El modelo crítico feminista radica en la alegoría de leer más que en la mirada-reflejo, *“leer el arte”*.

No obstante, las reflexiones y la teoría feminista se han concretado más firmemente en otros cuerpos disciplinares, obteniendo significativos resultados que se pueden constatar en la ya importante producción bibliográfica. Más aún, en el campo de la historia y la crítica de arte, este mismo avance no ha producido los mismos resultados ni en la producción de textos históricos ni en la misma producción artística.

Esto, en mayor medida debido al uso simbólico de la producción artística como elementos de apoyo a los discursos de legitimación de los grupos hegemónicos heteronormativos (Cordero, 2007, p. 6), así, es como quedan definidos los estereotipos de lo femenino y lo masculino. Por un lado, el hombre como sujeto activo que crea y que mira y la mujer como objeto pasivo, que solo se hace merecedora de esa mirada; el hombre pintor y la mujer modelo. A través de esta mirada, el hombre ha *“inventado a la mujer”* su imagen y su feminidad es la imagen de sus deseos y sus temores (Serrano de Haro, 2007, p. 1).

A partir de los años setenta del siglo XX se produce una ruptura por parte de las historiadoras feministas del arte, donde se empezó a escribir otra historia, *“su historia”*, una historia paralela que cuestionaba los cimientos de la historia del arte que sistemáticamente había excluido a las artistas de los movimientos artísticos del mundo occidental, relegando las producciones de mujeres artistas al papel de objetos artísticos o artesanías. Algunas mujeres artistas tomaron conciencia de la existencia de un *“yo femenino”* generado de la experiencia personal, el arte feminista implica una ruptura con la concepción masculina del arte, así, el interés de la artista no está en la obra de arte en sí, sino que la obra es el resultado de una exégesis personal. *“Las mujeres artistas toman conciencia de su historia y deciden hacer de su identidad el tema de arte. . . El arte feminista es deconstructivo; de ahí que cuestione los valores sociales y estéticos”* (Popelka S, 2010, p. 188).

Para Eli Bartra, la diferencia fundamental del arte feminista es la visión y la especificidad de la creación artística dada por la diferencia en el lugar ocupado por ellas en la sociedad y propone un análisis en dos vías: el análisis de las condiciones socio-históricas de las mujeres que producen arte y el lenguaje y la forma de expresión de la obra en sí misma (Popelka S, 2010, p. 192).

Linda Nochlin se propuso dar respuesta a la pregunta *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* Nochlin pone en tela de juicio los criterios y las pautas androcentristas con las que hasta entonces han sido juzgadas las no pocas mujeres artistas y sus obras. No solo eso, propone una nueva manera de abordar la pregunta y analiza las condiciones institucionales que han evitado que las mujeres logren alcanzar

la excelencia al nivel que sus contrapartes masculinas (Nochlin, 2007, p. 43).

Los análisis feministas pusieron en tela de juicio las formas de las oposiciones binarias del pensamiento heteropatriarcal occidental —hombre/mujer, naturaleza/cultura, análisis/intuición, arte/artesanía— que se han replicado en la historia del arte y cómo se ha utilizado para reforzar la diferencia sexual como base para las valoraciones estéticas. Tales cualidades son asociadas con la feminidad, tales como decorativa, preciosa, miniatura, sentimental, aficionado, artesanía, proporcionan una connotación negativa contra el arte creado por mujeres.

Para Nochlin, las instituciones son las encargadas de horadar el camino de las mujeres a la grandeza artística. Desde las academias de arte, hasta la institución del matrimonio y la familia, todas han supuesto una compleja barrera invisible, o en muchos casos muy visible que hacen más arduo el camino a la grandeza artística. Son las instituciones las encargadas de perpetuar y reproducir las condiciones desiguales entre mujeres y hombres, llegando al punto de considerar natural esta desigualdad, como lo afirma John Stuart Mill, tendemos a aceptar como natural lo que es. *“Todo lo que es usual aparenta ser natural. El sometimiento de las mujeres por los hombres es una costumbre universal, naturalmente cualquier desviación de esto no parecería natural”* (Stuart, 2019, p. 52). En *La dominación masculina*, Pierre Bourdieu define a la paradoja de la doxa, como el hecho de que el *“orden del mundo sea grosso modo respetado”*<sup>1</sup> y alegando que:

*... el orden establecido, con sus relaciones de dominación, sus derechos y sus atropellos, sus privilegios y sus injusticias, se perpetúe, en definitiva, con tanta facilidad, dejando a un lado algunos incidentes históricos, y las condiciones de existencia más intolerables puedan aparecer tan a menudo como aceptables por no decir naturales. Y siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica* (Bourdieu, 2000, p. 5).

---

<sup>1</sup>Norbert Elias en *El proceso de la civilización* a este respecto escribe cómo las “normas de la agresividad” varían con el tiempo, se “refinan”, se “civilizan”, “pulidas y limitadas por una infinidad de reglas y de prohibiciones que se acaban transformando en auto control.”

Así pues, desde el matrimonio, la maternidad o incluso la falta de modelos de desnudo masculino y femenino, comenta Nochlin, han sido las puntas del iceberg de las muchas formas más de discriminación institucional hacia las mujeres y hacia las aspirantes a grandes artistas, Bourdieu imputa a las instituciones socializadoras el origen de esta “*costumbre universal*” como la llama Stuart Mill.

*Recordar que lo que, en la historia, aparece como eterno sólo es el producto de un trabajo de eternización que incumbe a unas instituciones (interconectadas) tales como la Familia, la Iglesia, El Estado, la Escuela, así como, en otro orden, el deporte y el periodismo (Bourdieu, 2000, p. 3).*

Las instituciones de creación e imposición de los principios de dominación practicadas al interior del mundo de lo privado son la base del patriarcado. El soporte sobre el cual el patriarcado descansa es en principio, el control que ejercen los hombres sobre el poder de trabajo femenino. Griselda Pollock define al patriarcado como un “*conjunto de relaciones sociales entre hombres, que cuentan con una base material y que, por medio de jerarquías, establece y crea interdependencia y solidaridad entre ellos, lo que les permite dominar a las mujeres*” (Pollock, 2007a, p. 62).

Kate Millet en su libro *Política Sexual* (1971) recapitula con respecto a este:

*Nuestra sociedad . . . es un patriarcado. El hecho es evidente de inmediato, si uno percibe que la milicia, la industria, la tecnología, las universidades, la ciencia, las oficinas de gobierno, las finanzas —en resumen, cada vía del poder dentro de la sociedad, incluyendo la fuerza coercitiva de la policía—, está completamente en manos masculinas (Millet, 2017, p. 25).*

Linda Nochlin dio pauta a que se revisitaran y se redescubrieran obras de arte realizadas por mujeres y hasta entonces relegadas o menospreciadas por la Historia del arte y sus historiadores. Encasillando y delimitando el papel de la mujer en el arte a únicamente la musa, la inspiradora, la modelo, casi nunca, la creadora de la obra de arte; en contados casos se atribuía a la mujer la creación artística pero siempre bajo la tutela o guía de algún hombre, ya sea como discípulas o seguidoras, pero nunca

como maestras ni dando crédito del todo a su incuestionable genialidad.

*el ataque a la discriminación y a sus orígenes, la interrogación de normas y valores establecidos en la historia, la recuperación de artistas olvidadas o no reconocidas, la revisión crítica de la imagen de la mujer en el arte, la aplicación de valores feministas al arte y la crítica a la hegemonía patriarcal, entre otros aspectos* (Peralta S, 2007, p. 110).

La investigación con visión feminista a menudo trata de concentrar los ámbitos, profesional, político y de la experiencia vivida con la teoría académica. Esta síntesis es quizá la motivación más sobresaliente de las mujeres (y hombres) de hacer investigación feminista: explorar valores de colaboración, intuición y conexión, por parte de grupos que recientemente han pedido igualdad en la esfera pública, *“lo personal es político”*, y que se resisten a la presión de jugar con las reglas heteronormativas, y se niegan a desistir de sus compromisos en la esfera privada. La historia del arte no debe ser la historia de la genialidad individual -occidental, masculina y medio burguesa-, sino la historia de la creatividad a través de las imágenes, por encima de individualidades, procedencias geográficas y económicas, donde la línea que separa arte y artesanía, diseño y arte, desaparezca para mostrar modos nuevos de entender el mundo y de expresarlo. Al respecto, Griselda Pollock expone:

*Estas propuestas teóricas feministas tan radicales crean los medios para releer las inscripciones de lo femenino en los textos del pasado. Podemos, en retrospectiva, usar estas perspectivas teóricas acerca de la femineidad como otra diferencia para descifrar lo que las artistas pudieran estar haciendo en su arte: es decir, haciendo “mujeres” en las historias del arte —creando una diferenciación más que expresando una diferencia preestablecida* (Pollock, 2007b, p. 165).

En esta labor, la crítica feminista ha logrado rescatar a mujeres artistas y ha puesto de manifiesto prácticas y grietas en la Historia del arte y sus métodos.



*No hay mejor estrategia para privar de futuro, que privar primero de pasado. Así es cómo se priva de identidad al grupo, y se le da la identidad prestada que no le pertenece: borrando continuamente su propia experiencia y haciéndole aprender la ajena* (López F, 2011, p. 21).

Tales prácticas tienen que ser reforzadas por representaciones ideológicas y culturales, pinturas, fotografías, películas, etcétera, son heredadas y, en calidad de espectadores, influyen sobre nosotros para identificarnos con las versiones presentadas de la masculinidad y la femineidad dispuestas en ellas. En esta circunstancia muchas veces las mujeres fueron presentadas como *“Eva y María, santas y putas, brujas y niñas, cortesanas y aldeanas, diosas y demonios”* (Serrano de Haro, 2007, p. 2).

Por otra parte, la irrupción del feminismo en la Historia del arte ha logrado develar el sexismo estructural del que fueron y siguen siendo víctimas las mujeres artistas y ha tenido un efecto decisivo en los nuevos discursos y en la concepción misma que se tiene de las mujeres en el arte (Peralta S, 2007, p. 121).

La historia del arte feminista, dedica sus esfuerzos a *“recuperar voces silenciadas, la presencia de figuras femeninas en la historia del arte, y también a encontrar metodologías que resalten cómo la experiencia de género afecta a la producción artística”* (Cordero, 2007, p. 6).

Para tal efecto, existen herramientas para acercarnos al arte y a la Historia del arte con una nueva visión que nos permite analizar y resignificar la creación artística. Al tomar en cuenta, la corporeidad y la experiencia femenina, las jerarquías de género, las jerarquías entre arte y artesanía y la diversidad de experiencias e identidades sexuales. No obstante, no es suficiente con añadir los nombres y reconocer la autoría de las obras a sus creadoras en los cánones de la historiografía clásica. Es importante, además, cuestionar y deconstruir las narrativas hegemónicas que han invisibilizado a las mujeres artistas a lo largo de la historia, y analizar las condiciones sociales, culturales y políticas que han contribuido a ello.

Desde el punto de vista feminista, no deberíamos limitarnos a la interpretación tradicional, y en ocasiones androcéntrica, que sostiene que la obra *Judith decapitando*

a *Holofernes* representa el deseo de la artista de castigar a su violador. Al hacerlo, corremos el riesgo de caer en el mismo error que la historiografía clásica del arte, es decir, de reducir la vida y obra de Artemisia Gentileschi a un único evento traumático que involucra a un hombre.

En 1999 Edward Lucie-Smith publica su obra *Vidas de los grandes artistas del siglo XX*, en la cual, de 100 biografías, solo incluye a 14 mujeres, todas ellas girando en torno a algún hombre llegando a narrar aspectos biográficos de éste.

En *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (Wittkower y Wittkower, 1982, p. 158-160) de Rudolf y Margot Wittkower, se le dedica un capítulo a Artemisia Gentileschi titulado *Agostino Tassi, seductor de Artemisia Gentileschi*.

En ocasiones, resulta común que se realicen interpretaciones que no se ajustan a la intención original de la artista, lo que puede desviar la atención hacia eventos traumáticos o dolorosos de su vida. Esto puede llevar a una valoración reduccionista de su obra, enfatizando su victimización y descuidando su contribución artística. Es importante abordar el trabajo de las artistas desde una perspectiva amplia y contextualizada, que considere tanto su biografía como el contexto social y cultural en el que se desarrolló su obra, evitando así reducir su trabajo a meros eventos sensacionalistas de su vida personal.

*Resultaría del todo erróneo ocultar episodios de la vida de estas creadoras, pero también presentarlos como la clave para la interpretación de sus obras, porque sería como afirmar que las mujeres tan sólo pintan lo que tiene que ver con sus vidas y que sus trabajos artísticos únicamente pueden ser interpretados desde la psicología* (Peralta S, 2007, p. 114).

Como lo hace José Miguel Gamez Salas, en su artículo titulado *Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra* en donde nos afirma que la obra de Artemisia Gentileschi es un reflejo de las consecuencias con su relación con un hombre, en particular con el acaecimiento de su violación, alegando que:

*Su legado -refiriéndose a Artemisia Gentileschi- exhala una manifiesta intencionalidad basada en la venganza, en la imposición y pronunciamiento de la mujer de manera imperiosa, rotunda e indubitable hacia el fanatismo y sectarismo irracional e inmoral del género masculino para con el sexo opuesto... el suceso de la violación marcó trágicamente no solo su personalidad y proceder actitudinal, sino su método figurativo y elección de temas iconográficos donde la mujer destacará por su heroicidad y valentía hacia el sometimiento y dominio masculino (Gámez Salas, 2019, p. 113-115).*

Por su parte, el historiador del arte R. Ward Bissell en su cronología a Artemisia Gentileschi escribe:

*Era también natural que ella representara a —e incluso se identificara con— la famosa heroína. Realmente su grisácea versión de Judith decapitando a Holofernes, hoy en la Uffizi, nos hace preguntarnos, si, consciente o inconscientemente, Artemisia no le otorgara a Agostino Tassi el desafortunado papel de Holofernes (Ward B, 1968, p. 155-156).*

De tal modo en el periodo que se estudia, se determina a la artista, así como a su obra por su relación intrínseca con un hombre, ya sea mediante tutelaje o parentela o como en este caso, mediante un acontecimiento en particular.

La catedrática holandesa de literatura, Mieke Bal plantea una interpretación a la obra de Artemisia Gentileschi: para Bal, la “lectura” de una obra tiene lugar en el contexto de lo que llama una relación de transferencia. “...una pantalla vacía sobre la que proyecta el usuario, observador o lector” (Pollock, 2007b, p. 186). Así, Bal escribe que un cuadro o un texto literario son producto de una serie de transferencias entre el pintor/escritor y el lector/observador y que juntos crean y dan significado a la obra. Esta transferencia permite el análisis de imágenes y nos otorga la libertad de interpretar “el significado verdadero proyectado en el autor para enmascarar la investidura del intérprete” (Pollock, 2007b, p. 187), es decir como observador, soy responsable tanto de leer la transferencia del artista como del reconocimiento de la

propia obra.

*La diferencia entre el mito y el texto literario o la imagen artística, como aquella entre la fantasía original y otras fantasías, ha de situarse en el nivel del sujeto que transfiere y su relación con el mito: en una pantalla vacía. La ilusión de lo significado permite al usuario del mito proyectarse más libremente sobre la pantalla. Pero lo que él/ellas toman por significado en realidad funciona como significante . . . No tiene sentido, pero sostiene un sentido, ofreciendo a la proyección del sujeto los medios para liberarse de su subjetividad, permitiendo de este modo una cualidad universal en las proyecciones subjetivas (Bal, 1991, p. 99).*

No obstante, esto supone una “responsabilidad” en tanto a que esta noción de “pantalla vacía” no recurra a la generalidad de que “todo es posible”. Así, esta transferencia al mirar un cuadro, debe ser analizada para tratar de evitar caer en “actos de sumisión”. Tal como comenta Bourdieu:

*Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión (Bourdieu, 2000, p. 14).*

La interpretación de una obra de arte tiene lugar en el contexto de una relación de transferencia, donde el espectador o lector proyecta su propia experiencia y conocimientos en la obra. De esta manera, podemos analizar la obra de Artemisia Gentileschi desde una lente feminista, proyectando nuestras propias experiencias y conocimientos en la imagen de la mujer que ella representa. Evitando caer en los ya mencionados actos de sumisión.

## Capítulo 4

# Vida y obra de Artemisia Gentileschi: una mirada a la trayectoria de una artista barroca del siglo XVII

*“El genio no tiene género”*

Artemisia Gentileschi.

Artemisia Gentileschi vivió en el siglo XVII en Italia, en un periodo conocido como el Barroco, que se caracterizó por una profunda crisis social y económica tras la peste de 1630 y la guerra de los treinta años que devastó el territorio europeo. En este contexto, el rol de la mujer en la sociedad estaba claramente delimitado y limitado por la influencia de la Iglesia y las tradiciones patriarcales.

Marcada por el Renacimiento y la Contrarreforma, en el norte de Italia, las ciudades-estado eran importantes centros culturales, mientras que en el sur la nobleza feudal y la Iglesia Católica tenían una gran influencia en la sociedad. La economía estaba basada en la agricultura y el comercio, y el país estaba dividido en numerosas regiones y ciudades-estado independientes que competían entre sí. Durante este periodo, Italia experimentó una serie de guerras y conflictos, incluyendo la Guerra de los Treinta Años y la Guerra de Sucesión de Mantua. A pesar de estas dificultades, la cultura y las artes florecieron en Italia durante este periodo, con importantes artistas

como Caravaggio y Bernini dejando su huella en la historia del arte. Además, Italia fue un importante centro de la exploración científica y la filosofía, con figuras como Galileo Galilei y Giordano Bruno desafiando las ideas convencionales de la época.

La Iglesia Católica desempeñó un papel muy importante en la vida de la gente, la religión y la moral eran la base de la sociedad, la Iglesia ejercía un gran poder tanto en la esfera religiosa como en la política y las artes. El papado era una fuerza dominante en Italia, los papas tenían una gran influencia en los asuntos internacionales y en la vida cotidiana de la gente.

La Inquisición también jugaba un papel importante en la sociedad italiana, siendo responsable de investigar y perseguir la herejía y cualquier otra forma de desviación doctrinal. Los intelectuales y artistas que desafiaban las creencias y la autoridad de la Iglesia estaban sujetos a la censura y a la excomunión. La Iglesia también era una importante mecenas de las artes, financiando a artistas y patrocinando proyectos artísticos y arquitectónicos.

Sin embargo, también hubo tensiones y conflictos entre la Iglesia y otros poderes políticos y económicos, especialmente en ciudades-estado como Florencia y Venecia, donde las élites locales buscaban más autonomía y libertad frente al control de la Iglesia y el papado.

El contexto histórico de Artemisia Gentileschi estuvo marcado por la crisis social y económica del Barroco en Italia, la influencia de la Iglesia y las tradiciones patriarcales, además de grandes cambios políticos y culturales que afectaron su carrera como artista.

## **4.1. Trazando el contexto cultural y artístico en el que floreció la obra de Artemisia Gentileschi**

Artemisia Gentileschi vivió y trabajó en un contexto cultural y artístico de gran actividad. En ese momento, el arte en Italia estaba fuertemente influenciado por el Renacimiento y la Contrarreforma, que buscaban revitalizar la Iglesia Católica

después de la Reforma Protestante. La Iglesia Católica era una fuerza poderosa en la cultura italiana y utilizaba el arte como medio para difundir su mensaje y atraer a los fieles.

El término “*baroque*” surge a finales del siglo XVII para designar todo aquello que es irregular y extravagante. El concepto se amplía en el setecientos ampliándolo a todas aquellas manifestaciones artísticas que no obedecían a las reglas determinadas por el arte renacentista, sino más bien al capricho del artista.

Este nuevo movimiento artístico aportó una nueva dimensión al arte occidental que se manifestó en pinturas dramáticamente iluminadas y en elaborados interiores llenos de sutilezas. Este estilo se caracterizó por la presencia de movimiento, energía y espectáculo, en contraposición a las perspectivas armónicas y proporciones elegantes del Renacimiento. El barroco influyó a diversas disciplinas artísticas entre los siglos XVI y XVIII, siendo la pintura, escultura, arquitectura y música las que apelaron directamente a las emociones y la audiencia de la época.

Durante esta época, el interés por los mensajes ocultos y la relación entre la palabra y la imagen se reflejó en el vocabulario alegórico y la pasión humanista por la criptografía. La simbología y la iconología barrocas testimoniaron esta creencia en una interpretabilidad universal de todos los fenómenos naturales y artísticos. (Bauer, 2017, p. 7)

El pensamiento barroco se caracteriza por la utilización de la alegoría, que va más allá de una simple personificación. Esta técnica consiste en ilustrar un concepto abstracto a través de una figura humana con atributos específicos. El barroco incluso amplió el uso de la alegoría en áreas como el paisaje, el género, la naturaleza muerta y la caricatura, formando parte del estilo iconográfico de la época. (Bauer, 2017, p. 12) caracterizado por una estética rica y compleja que reflejaba las emociones humanas de manera dramática con un gran énfasis en la sensación de movimiento y la perspectiva. Destacan nombres como Caravaggio, Rembrandt, Rubens y Velázquez. Cada uno de estos artistas aportó su propia visión al movimiento, enfocándose en temas religiosos, mitológicos, históricos y retratos. Sus obras reflejan el pensamiento de la época, con una gran atención al detalle y a la simbología alegórica. En general, los pintores del

Barroco buscaron explorar la complejidad de la condición humana a través del arte.

El barroco Italiano se caracterizó por un enfoque en la emoción, el movimiento y el drama en el arte. Los artistas buscaban crear imágenes que fueran impactantes y emocionantes, y se valían de técnicas como la iluminación dramática, el contraste entre claros y oscuros (técnica conocida como *chiaroscuro*) y el uso de diagonales y composiciones dinámicas, *“El Barroco opone a la medida clásica un complejo de gran variedad dinámica de formas y expresiones”*. (Bauer, 2017, p. 7)

Artemisia Gentileschi trabajó en un momento en el que el arte se estaba volviendo cada vez más profesionalizado y competitivo. Los artistas trabajaban en talleres y estudiaban con maestros para perfeccionar su técnica y aprendían sobre los principios del arte y la anatomía. La Academia de Arte de Florencia y la Academia de San Lucas en Roma eran importantes instituciones para el aprendizaje y la promoción de artistas.

Sin embargo, a pesar de que el arte estaba abriéndose a las mujeres, todavía existían barreras para ellas. Las mujeres no tenían acceso a la educación artística formal y se les negaba la entrada a los talleres de los hombres, estas restricciones limitaban en gran medida las oportunidades de las mujeres para desarrollar su talento y crear obras significativas.

Las mujeres artistas enfrentaban enormes desafíos para establecerse profesionalmente y crear una identidad artística única. En general, se esperaba que las mujeres se limitaran a temas y estilos convencionales, como la naturaleza muerta y los retratos, y que se adhirieran a los métodos de enseñanza y los estándares artísticos tradicionales. Como resultado, muchas mujeres artistas contemporáneas a Artemisia Gentileschi, como Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana y Elisabetta Sirani, producían obras que reflejaban estas expectativas sociales, sin intentar una contribución artística innovadora.

Las obras de Anguissola, por ejemplo, eran principalmente retratos de la nobleza y la burguesía, que a menudo incluían detalles cuidadosamente representados de la ropa y los adornos. Fontana, por otro lado, se especializó en pintar escenas bíblicas y mitológicas en un estilo detallado y decorativo, con una atención particular a la



representación de telas y ornamentos. Sirani, que murió a la temprana edad de 27 años, se especializó en la pintura de naturalezas muertas, retratos y escenas bíblicas, y era conocida por su técnica precisa y delicada.

En general, estas artistas mujeres contemporáneas de Gentileschi se centraban en cumplir con las expectativas sociales y artísticas de su época, y no estaban interesadas en desafiar las normas de género o los estándares artísticos establecidos. Por otro lado, Gentileschi, con su estilo innovador y su representación de figuras femeninas fuertes e independientes, se destacó y se convirtió en una figura influyente en el movimiento feminista del arte.

## 4.2. Una mirada a la vida de Artemisia Gentileschi

Artemisia Gentileschi nacida en Roma el 8 de julio de 1593, hija de Prudentia Montone y el pintor Orazio Gentileschi, fue la mayor de cuatro y única hija mujer del matrimonio. La familia Gentileschi era de clase media-alta y vivía en un ambiente cultural y artístico, también la familia de su madre era una familia de artistas. Desde pequeña mostró interés y aptitudes para la pintura por sobre sus hermanos. Aún siendo niña, quedó huérfana de madre, a los doce años, tal vez fue por esto que su padre la adoptó, muy al contrario, con las costumbres de la época, como aprendiz en su taller de pintura.

Tal fue la aptitud mostrada por la joven que, a los 19 años, su padre orgulloso de ella, proclamaba que para la pintura ella no tenía igual. Adquirió su formación en el taller de su padre y le asistió en grandes proyectos, decorando varios de los nuevos *palazzi* que se construyeron en Roma durante las primeras décadas del siglo XVII. Trabajó en Roma, Florencia, Génova, Venecia e incluso en Londres.

Para fortuna de Artemisia, la ciudad de Roma se encontraba en un auge artístico (1605-1610). Tanto así que, durante este tiempo, en Roma, se pintaban trabajos tan importantes como los frescos de la galería Farnese de Carracci (1604) o las pinturas en la capilla de S. Luigi dei Francesi (1604) y S. Maria del Popolo (1601) de Miguel Angelo de Merisi, Caravaggio o los frescos de Guido Reni y Domenichino, entre otros.

Así, Artemisia, creció rodeada de arte y talento, no era ajena a las noches y tardes donde su padre se reunía con otros artistas para discutir sobre arte. Artemisia se formó en el círculo caravaggista<sup>1</sup> romano al que pertenecía su padre, asimilando elementos como el claroscuro, el naturalismo y el sentido dramático, que aplicó a sus obras. No será pues atrevido decir que Artemisia conoció en persona al mismo Caravaggio. De aquí la fuerte influencia que, del artista, se manifiesta en la obra de Artemisia.

La primera obra atribuida a Artemisia es *Susana y los viejos* (1610), de esta obra hay que destacar la maestría que a los 17 años ya mostraba, sin embargo, lo más destacado es la representación de la escena que hace a diferencia de otras representaciones de este mismo pasaje bíblico hechas por artistas masculinos.

Su padre dispuso que Agostino Tassi, un colaborador cercano a este y maestro en perspectiva, tomara bajo su tutela a la pintora en ciernes. En mayo de 1611, Tassi, después de innumerables acosos, violó a Artemisia en su propio hogar, en ausencia de su padre y con la anuencia de Tuzia, una allegada a la familia y la única otra presencia femenina en la casa Gentileschi.

*Cerró con llave la habitación y después me tiró sobre la cama, inmovilizándome con una mano sobre el pecho y poniéndome una rodilla entre los muslos para que no pudiera cerrarlos y me levantó las ropas, algo que le costó muchísimo trabajo. Me puso una mano con un pañuelo en la garganta y en la boca para que no gritara (...). Yo le arañé el rostro y le tiré del pelo* (Anónimo, 2017).

Orazio Gentileschi demandó a Tassi nueve meses después del hecho, en marzo 1612 por daños. En un juicio que revictimizó a Artemisia (fue torturada con prensas en ambos dedos pulgares para corroborar sus declaraciones y sometida al escrutinio público de sus partes genitales por dos matronas para comprobar la pérdida de su virginidad).

Para Georges Vigarello, historiador y sociólogo francés, esto tiene una explicación:

---

<sup>1</sup>El caravaggismo es una corriente pictórica dentro del barroco utilizada por artistas que se inspiraron en la obra de Caravaggio. Estos artistas eran conocidos por el uso de la técnica del claroscuro y la referencia a su naturalismo o realismo. Generalmente las figuras aparecen contra un fondo monocromo e iluminados por un foco de luz

*Los jueces clásicos sólo dan fe a la denuncia de una víctima si todos los signos físicos, los objetos rotos, las heridas visibles, los testimonios concordantes, permiten confirmar las declaraciones* (Vigarello, 1998, p. 9).

Y continúa arguyendo que los juicios por violación ponen sobre la mesa, más que cualquier otro, el cuestionamiento sobre el posible consentimiento de la víctima. Tras una serie de alegatos y artimañas legaloides por parte de Tassi, éste fue finalmente encarcelado.<sup>2</sup>

Para entender el acto de la violación y el proceso jurídico, hemos de referirnos a Pierre Bourdieu y más en específico a lo que denomina la mujer en la economía de los bienes simbólicos.

El habitus, concepto propuesto por el sociólogo francés Pierre Bourdieu se refiere a la disposición de una persona hacia ciertos comportamientos y prácticas, que se adquieren a través de la socialización y la experiencia en un determinado entorno cultural y social. Para Bourdieu, el habitus es indivisible respecto a sus propias estructuras generadoras, productoras y reproductoras, “... y en especial de toda la estructura de las actividades técnico-rituales, que encuentra su fundamento último en la estructura del mercado de los bienes simbólicos” (Bourdieu, 2000, p. 33).

Así pues, el mercado del matrimonio, señala Bourdieu, es el fundamento de todo orden social y la mujer es la pieza de cambio del capital simbólico<sup>3</sup> tal como continúa explicando:

*... atribuye -refiriéndose al matrimonio- a las mujeres su estatuto social de objetos de intercambio definidos según los intereses masculinos y destinados a contribuir así a la reproducción del capital simbólico de los hombres, donde reside la explicación de la primacía concedida a la masculinidad en las taxonomías culturales* (Bourdieu, 2000, p. 34).

---

<sup>2</sup>La mayor parte de las condenas de la época se traducen en una multa o el destierro (Vigarello, 1998, p. 22).

<sup>3</sup>Para Bourdieu el capital simbólico se refiere a la capacidad de una persona o grupo para imponer y hacer valer sus propias normas culturales y sociales, así como para controlar y monopolizar el acceso a los recursos simbólicos y culturales que confieren prestigio y reconocimiento social. Esto incluye, por ejemplo, la educación, el conocimiento, la habilidad artística y la apreciación estética.

Siendo así, es la mujer y su valor simbólico el único medio mediante el cual se puede adquirir o acumular “*capital simbólico*” o perder. Los dones, las virtudes, la reputación, la castidad son pues el valor simbólico al que se nos refiere y por tanto lo que se debe ser defendido. “*El honor de los hermanos o los padres, que lleva una vigilancia tan minuciosa, prácticamente paranoica, como la de los esposos, es una forma de interés en sentido estricto*” (Bourdieu, 2000, p. 36). La virilidad, entonces, impone que cada hombre debe afirmar en cualquier circunstancia sus privilegios, sus bienes, en este caso, su hija, su mujer.

*Al estar orientada hacia la acumulación del capital simbólico (el honor), esa economía transforma diferentes materiales brutos, y en primer lugar a la mujer, así como todos los objetos susceptibles de tener formas intercambiables, en dones (y no en productos), es decir, en signos de comunicación que son de manera indisociable unos instrumentos de dominación* (Bourdieu, 2000, p. 35).

Por otro lado, para Lévi-Strauss, explica Griselda Pollock, el intercambio de mujeres entre hombres es la fundación de lo social. La mujer como signo implica que significa algo más que sexo femenino, “*El significado llevado al intercambio por este elemento signifiante no es la femineidad, sino el establecimiento y restablecimiento de la cultura misma*” (Pollock, 2007a, p. 61).

Orazio Gentileschi demandó a Agostino Tassi casi 9 meses después de los hechos, no por el acto de la violación de Artemisia, sino por la ofensa a su propia virilidad, su honor, ya que éste último al encontrarse desposado, no era capaz de cumplir con su obligación de comprometerse con ella. Aunque Tassi fue encontrado culpable, una victoria extraña para la época, sólo pasó 9 meses en prisión por su crimen.

Después de dichos acontecimientos, el padre de Artemisia arregló su matrimonio con Pierantonio Stiattesi con quién se mudó a Florencia. Ahí, Artemisia comenzó un período florido.

Entre 1612-1614 pintó el que quizás sea su cuadro más emblemático, *Judith decapitando a Holofernes* del cual hablaremos en otro apartado.

En general, la vida de Artemisia Gentileschi la podemos dividir en varios capítulos

relacionados a su estancia en distintas ciudades; su período de aprendizaje en Roma, posteriormente en Florencia donde se alejó de su padre y del círculo romano.

En esta ciudad recibió una de sus primeras comisiones importantes. Adoptó el apellido Lomi, lo que le abrió las puertas en el mundo del arte gracias a la fama de su tío Aurelio Lomi en esta ciudad.

Durante su etapa en Florencia el estilo caravaggesco dio paso al gusto florentino, como se puede ver en La Magdalena paciente.



**Figura 4.1:** La conversión de la Magdalena, Artemisia Gentileschi, 1615-1616, óleo sobre tela, 146.5 x 108 cm, Palacio Pitti, Florencia, Italia

En 1616 es admitida en la *Accademia del Disegno florentina*, siendo la primera mujer en entrar desde su fundación por Giorgio Vasari en 1563, gracias a esto pudo comprar sus suministros artísticos sin el permiso de su esposo y firmar sus propios contratos, además, obtuvo contratos por parte del Duque de Toscana, Cosimo II de Médici.<sup>4</sup> Otro de sus mecenas fue Miguel Ángel Buonarrotti el Joven.

En 1621, luego de su divorcio, vuelve a Roma, donde formó parte de la *Accademia dei Desiosi*. A pesar de esto y de que Artemisia gozaba de una gran reputación artística no tenía permitidos los grandes encargos de frescos o los grandes retablos; al no tener el éxito esperado, pasó algún tiempo

en Venecia en busca de nuevas comisiones.

Alrededor de 1630, se trasladó a la ciudad de Nápoles en esta época era la segunda más poblada de Europa, lo que ofrecía nuevas y grandes oportunidades para los artistas. Los dos grandes clientes con los que contó la pintora en la ciudad fueron el Duque de Alcalá y el conde de Monterrey.

En 1638 llegó a Londres, donde trabajó junto a su padre para el rey Carlos I en el

<sup>4</sup>Como nos comenta Nina Houle, mujeres de muchas familias nobles italianas como los Medicis, Sforzas, Estes, se convertirían en mecenas y patronas e incluso musas para los artistas (Houle, 2019).

fresco de la Casa delle Delizie. Luego de la muerte de su padre, permaneció algunos años más en Londres, donde pintó algunas de sus obras más famosas, incluyendo *Autorretrato como Alegoría de la pintura* (1638) en el que la artista se muestra absorta y concentrada en su trabajo, se inclina hacia el lienzo con la mano y su pincel de una forma que mente, ojo, mano y pincel son una unidad en la tarea realizada.

Después de 1640, la obra de Artemisia es incipiente, con escasa correspondencia entre las pinturas existentes y las mencionadas en la literatura. Las pinturas que datan de este período presentan una desconcertante diversidad de estilo; la energía feminista de los primeros años se ha desvanecido, reemplazada por imágenes de mujeres convencionalmente bellas, y para servir a un grupo cada vez más reducido de compradores, pintó para avivar las fantasías de la clase acomodada. Artemisia Gentileschi se establece en Nápoles donde muere en 1653.

Artemisia y su obra podría ser anónima, retomando la frase “*Anónimo es sinónimo de mujer*” (Bosch Bello, 2014, p. 3), y si bien algunos aspectos de su vida no hubieran trascendido más allá de lo puramente pictórico, tales ensombrecieron su obra artística pero propiciaron el interés, a posteriori, entre investigadores e historiadores del arte.

No obstante, historiadoras con Mary D. Garrard o Griselda Pollock han dedicado esfuerzos para rescatar, destacar y rememorar la figura de Artemisia Gentileschi más allá de los hechos que marcaron su vida personal.

### 4.3. Obra Completa y legado artístico de Artemisia Gentileschi

Las imágenes proporcionan una contraparte duradera a la cultura mediática transitoria: representaciones musicales y teatrales, u orales. Tienen más peso, ocupan un espacio real y perduran en el tiempo, dirigiéndose a los sentidos de manera más rápida y directa que las palabras, las imágenes cruzan las fronteras lingüísticas para difundir ideas. Una pintura tiene la desventaja de la ambigüedad, por supuesto, mientras que los textos explican los problemas de manera inequívoca, sin embargo, la polivalencia



**Figura 4.2:** Autorretrato como Artemisia Gentileschi, 1615, óleo sobre tela, 31.7 x 24.8 cm, Colección Privada, NY, EUA

también puede dar una ventaja a las imágenes visuales, multiplicando significados a través de alusiones embebidas a otras imágenes e identidades (Garrard, 2020, p. 10).

Artemisia Gentileschi pintó cuadros históricos y religiosos. Retocó y modificó obras pintadas por su padre, brindándoles un realismo que antes no poseían, acentuando el claroscuro caravaggista, así, la artista supo plasmar con virtuosismo la luminiscencia, la perfección en los tejidos, joyas o armas, así como el uso de los colores vistosos. Principalmente se basó en la representación de mujeres fuertes como protagonistas.

A continuación se lista en orden cronológico la obra completa atribuida a Artemisia Gentileschi. Los títulos de las obras se presentan en inglés tal como aparecen en el libro *Masters of Art, Artemisia Gentileschi* (Delphi, 2017)

- *Madonna and Child* (1608). Representa a la Virgen María sosteniendo al niño Jesús. La composición es sencilla, pero la expresión facial de la Virgen y la iluminación dramática le dan un sentido de profundidad emocional.

- *Susanna and the Elders* (1610). La joven bíblica Susana es acosada por dos ancianos. La obra se caracteriza por su dramatismo, expresado en la postura y expresión de Susana, y en la representación de los ancianos como figuras grotescas y lascivas.
- *Virgin with the Child* (1612). La Virgen María sosteniendo al niño Jesús en su regazo, rodeados por un paisaje naturalista y dos ángeles que les ofrecen coronas de flores. Es una obra típica de la iconografía cristiana y la representación de la maternidad divina.
- *Danaé* (1612). Representa a la princesa mitológica Danaé acostada desnuda sobre una cama mientras Zeus se transforma en una lluvia dorada para fecundarla.
- *Judith Beheading Holofernes* (1612). La pintura muestra una escena intensamente violenta y dramática, con Judith y su sirvienta sujetando a Holofernes mientras le cortan la cabeza. La obra es conocida por su poderosa representación de la violencia y la determinación femenina.
- *The Angel; Allegory of Inclination* (1613). Representa a un ángel que sostiene a una joven y señala hacia un grupo de putti, simbolizando las posibles consecuencias de seguir las inclinaciones de uno. La pintura es una alegoría de la lucha entre las inclinaciones buenas y malas, y las consecuencias que vienen con elegir una sobre la otra.
- *Mary Magdalene in Ecstasy* (1613). La obra representa a María Magdalena en un estado de éxtasis, con los ojos cerrados y la boca entreabierta, mientras su cuerpo se retuerce en una expresión de arrepentimiento y devoción.
- *Self Portrait as a Martyr* (1615). La artista se representa a sí misma como Santa Catalina de Alejandría, una mártir cristiana. Se ve a Gentileschi vestida con una túnica dorada, sosteniendo una palma, que simboliza el martirio, y una rueda dentada, que representa la rueda en la que fue torturada Santa Catalina.



- St Catherine of Alexandria (1615). Representa a la santa cristiana con una corona en la cabeza y una espada en la mano derecha, mientras que la palma de martirio está apoyada en su mano izquierda. En la esquina inferior derecha, se encuentra la rueda dentada, un símbolo de su martirio.
- Self Portrait as a Lute Player (1615-1617). Es un autorretrato en el que la artista se muestra como una virtuosa del laúd, un instrumento que era considerado en la época como propio de las mujeres. Se aprecia una gran sensibilidad en la expresión del rostro de la artista, que parece estar completamente inmersa en la música que está tocando.
- Judith and her Maidservant (1618-1619). Representa a la heroína bíblica Judith con su criada, momentos después de decapitar al general asirio Holofernes. La obra es conocida por la intensidad emocional y la expresión de las protagonistas, así como por la habilidad técnica de Gentileschi en la representación de la luz y la sombra. La obra refleja la temática común en la obra de Gentileschi de mujeres fuertes y poderosas.
- Jael and Sisera (1620). Representa el momento en que Jael, una mujer israelita, asesina a Sisera, un general cananeo, clavándole un clavo en la cabeza mientras duerme. La obra se basa en un pasaje bíblico del Libro de los Jueces y es un ejemplo del tema bíblico y mitológico que era popular en el arte barroco. Gentileschi representa a Jael con una expresión calmada y determinada, mientras que Sisera se muestra indefenso y vulnerable.
- Judith Beheading Holofernes (1620). Representa el momento en que Judith, una heroína bíblica judía, decapita a Holofernes, general asirio que intentaba invadir su ciudad. La escena está llena de violencia y dramatismo, con la sangre que brota de la herida y la lucha de los cuerpos.
- Mary Magdalen (1613-1620). Magdalena aparece como una figura contemplativa, con los ojos cerrados y las manos juntas en oración. Su cabello suelto y

vestimenta descuidada sugieren su pasado como prostituta antes de su conversión al cristianismo.

- Saint Catherine of Alexandria (1614-1620). Representa a la santa cristiana, con una corona de flores y un vestido rojo brillante, sosteniendo una espada y un libro, símbolos de su fe y su martirio. A sus pies, un sabio pagano caído simboliza su victoria sobre la filosofía y la sabiduría terrenal.
- Saint Cecilia (1620). Representa a Santa Cecilia, la patrona de la música, que toca el órgano y sostiene una partitura. Se muestra a Santa Cecilia con un vestido rojo y un manto blanco, mientras que detrás de ella se puede ver un altar y una iglesia.
- Lucretia (1620-1621). Representa a Lucrecia, una figura histórica romana conocida por su virtud y honor, momentos antes de quitarse la vida para proteger su honor después de haber sido violada.
- Cleopatra (1621-1622). Representa a la reina Cleopatra VII de Egipto, quien sostiene una serpiente mientras se prepara para su muerte por mordedura de este animal venenoso. La serpiente simboliza la traición y la muerte.
- Portrait of a Gonfaloniere (1622). Representa a un hombre de alto rango, un Gonfaloniere, vestido con su traje ceremonial, sosteniendo el estandarte que lleva el escudo de armas de su ciudad.
- Susannah and the Elders (1622). La imagen representa el momento en el que Susana, una mujer virtuosa, es espiada por dos ancianos lujuriosos mientras se baña en un jardín. La obra es una interpretación del pasaje bíblico de la historia de Susana y los Ancianos. Presenta a Susana como una figura heroica que se defiende con coraje y se mantiene firme en su virtud.
- Judith and Maidservant with the Head of Holofernes (1625). Representa a Judith, una heroína bíblica judía, sosteniendo la cabeza decapitada de Holofernes,

el general asirio que amenazó a su ciudad. Judith está acompañada por su sirvienta, que ayuda a sostener la cabeza. Artemisia se enfoca en las expresiones faciales y el dramático derrame de sangre para enfatizar el horror de la escena.

- *Aurora* (1625-1627). Es un fresco ubicado en el techo del gran salón del Palacio Pallavicini-Rospigliosi en Roma. La pintura representa a Aurora, la diosa romana del amanecer, conduciendo su carro tirado por caballos a través del cielo. Detrás de ella, Cupido vuela con una antorcha encendida, anunciando la llegada del sol.
- *Allegory of Painting* (1620-1630). En la pintura, una mujer joven y hermosa que representa a la Pintura está sentada frente a un lienzo y sostiene un pincel mientras mira hacia arriba en actitud de inspiración. A su alrededor hay varios símbolos que representan elementos clave de la creación artística, como una paleta de colores y un libro de dibujo.
- *Cleopatra* (1630). Muestra a la reina de Egipto, Cleopatra, recostada en un diván adornado con ricas telas y joyas, mientras sostiene una serpiente en su mano. La pintura es una representación de la belleza, la seducción y el poder de Cleopatra.
- *Venus and Cupid* (1625-1630). Muestra a Venus, la diosa romana del amor, la belleza y la fertilidad, junto a su hijo Cupido. En la pintura, Venus está semidesnuda y sostiene un espejo mientras Cupido juega con un puñado de flechas.
- *The Annunciation* (1630). Representa el momento en que el ángel Gabriel anuncia a la Virgen María que ella será la madre de Jesús. La pintura presenta una composición dinámica con una perspectiva en ángulo bajo, lo que permite una visión más dramática de la escena.
- *Penitent Magdalene* (1631). Representa a María Magdalena, arrepentida de sus pecados, llorando y rezando en penitencia. La figura de María Magdalena se

presenta como una mujer realista y humana, con una expresión de dolor en su rostro y su cuerpo arrodillado sobre una almohada.

- *Clio, the Muse of History* (1632). Representa a Clio, la musa de la historia, sentada en un trono, sosteniendo un libro y una pluma en la mano. El cuadro está lleno de simbolismo, incluyendo un búho (símbolo de sabiduría) en el brazo del trono, una serpiente (símbolo de eternidad) en la base del trono y una vista de una ciudad en la distancia (simbolizando la historia en sí misma).
- *Cleopatra* (1635). Representa a Cleopatra, la reina egipcia, en un momento íntimo, sentada en su habitación y sosteniendo una serpiente mientras su sirvienta le presenta un recipiente de vidrio con un líquido en el fondo. La serpiente es un símbolo de su muerte, mientras que el líquido en el recipiente puede representar el veneno que Cleopatra usó para quitarse la vida.
- *The Birth of St. John the Baptist* (1635). Representa el nacimiento de San Juan Bautista en una habitación, mientras que en primer plano se encuentra su madre, Santa Isabel, sentada en la cama y sosteniendo al recién nacido. Alrededor de ellas se encuentran varias mujeres que asisten en el parto y un hombre que se asoma por la puerta, posiblemente representando a San Zacarías, el padre de Juan.
- *Esther before Ahasuerus* (1628-1635). Representa un episodio bíblico en el que Esther, una joven judía, intercede ante el rey persa Ahasuerus para salvar a su pueblo de la masacre. En la pintura, Esther aparece arrodillada ante el trono del rey, con gesto humilde y mirada suplicante. El rey, representado con un gesto benevolente, extiende su cetro hacia Esther, otorgándole su favor y aceptando su petición.
- *Bathsheba at Her Bath* (1637-1638). Representa el momento bíblico en el que el rey David ve a Bathsheba bañándose y se enamora de ella, lo que finalmente lleva a la muerte de su esposo Urias. En la pintura, Bathsheba está desnuda en

una bañera mientras un sirviente le lava el cabello. David, que está fuera del cuadro, la está observando desde una distancia.

- *The Martyrdom of St. Januarius in the Amphitheatre at Pozzuoli* (1637). Representa el momento en que el santo es arrojado a los leones en el anfiteatro, después de haber sobrevivido a la prueba del fuego sagrado. La pintura se caracteriza por una atmósfera dramática, con los espectadores horrorizados por la escena en el fondo y la figura central del santo en una postura dramática y emocionalmente intensa mientras es atacado por los leones.
- *Adoration of the Magi* (1637). Representa el momento en que los Reyes Magos visitan al recién nacido Jesús en Belén y le ofrecen regalos de oro, incienso y mirra. En la pintura, la Virgen María sostiene a Jesús mientras los Reyes Magos se arrodillan ante él en adoración. El ángel en la parte superior de la obra observa la escena.
- *Self Portrait as the Allegory of Painting* (1638-1639). Se representa a sí misma como una alegoría de la pintura, sosteniendo un pincel y una paleta de colores mientras mira hacia el espectador. En la pintura, Gentileschi se presenta como una artista orgullosa de su oficio y habilidades, desafiando la idea común de que las mujeres no podían ser artistas profesionales en ese momento.
- *Joseph and Potiphar's Wife* (1640). Representa una escena bíblica en la que la esposa de Potifar, un oficial egipcio, intenta seducir a José, un esclavo hebreo que trabaja para Potifar. La pintura muestra a la mujer agarrando la túnica de José mientras él se retira y la rechaza. La composición dramática y la iluminación enfatizan la tensión y la intensidad emocional de la escena.
- *Minerva* (1640). Representa a la diosa romana de la sabiduría, las artes y la estrategia militar, Minerva, también conocida como Atenea en la mitología griega. La figura de Minerva está representada con una armadura y un casco, sosteniendo una lanza y un escudo con la imagen de la cabeza de la gorgona Medusa.

- *Ulysses finding Achilles at the Court of King Lycomedes* (1641). Representa el momento en que Ulises, disfrazado de comerciante, identifica a Aquiles entre las mujeres en la corte del rey Licomedes, donde había sido ocultado para evitar ser reclutado en la Guerra de Troya. La pintura captura el tenso momento en que Ulises aparta la cortina para revelar a Aquiles, quien a regañadientes acepta unirse al esfuerzo de guerra.
- *Bathsheba at Her Bath* (1640-1645). Representa a Bathsheba, la esposa de Urias el hitita, mientras se baña en su terraza. La pintura muestra a David, el rey de Israel, observando a Bathsheba desde lejos y enamorado de ella.
- *Lucretia* (1642). Representa a la heroína romana Lucrecia, quien se suicidó después de ser violada por el hijo del rey. La imagen muestra a Lucrecia en su cama, momentos antes de tomar su propia vida, sosteniendo un cuchillo en su mano.
- *Judith and Her Maidservant* (1645). Representa a Judith y su criada preparándose para la cena con el general enemigo Holofernes. Judith, con una expresión tranquila pero determinada, sostiene una espada en su mano derecha, lista para llevar a cabo su plan de asesinato. La criada, por otro lado, parece nerviosa y preocupada mientras ayuda a su ama a vestirse. La pintura capta la tensión y la anticipación del momento decisivo en la historia bíblica de Judith y Holofernes.
- *Tarquin and Lucretia* (1645). Representa el momento en que Tarquinio, hijo del rey de Roma, entra en el dormitorio de Lucrecia, esposa de un noble romano, y la viola mientras ella duerme. La pintura muestra a Lucrecia como una figura vulnerable, mientras que Tarquinio aparece como un hombre poderoso y agresor.
- *Lot and His Daughters* (1640-1650). Representa la historia bíblica de Lot, quien huyó de Sodoma y Gomorra con sus dos hijas después de que Dios destruyera ambas ciudades. En la pintura, se ve a Lot borracho y desnudo, mientras sus hijas lo miran con expresiones distintas de preocupación y determinación.

- *Joueuse de Luth* (?). Representa a una mujer joven tocando el laúd, con una expresión de concentración en su rostro y un vestido elegante. La figura está iluminada por una luz suave y difusa que resalta su perfil y las texturas de la ropa.

La gran mayoría de las pinturas arriba listadas tienen como personaje principal a la mujer, ya fuera por encargo o por decisión propia, la mujer siempre fue un tema central en la obra de Artemisia Gentileschi, hasta que apareció Artemisia, pocas pinturas presentaban una imagen de las relaciones de género desde un punto de vista claramente femenino. Artemisia Gentileschi se destaca en este aspecto porque, más que cualquier otro artista premoderno, contradujo y desafió constantemente los valores patriarcales de su época.

## Capítulo 5

# La representación simbólica de la heroína en la obra de Artemisia Gentileschi: una aproximación feminista

*“No es suficiente que las mujeres sean valientes;  
también deben aparecer valientes”*

Simone de Beauvoir.

De acuerdo con la definición de Iurii Lotman, un símbolo es aquel que representa un significado que se corresponde con un signo de otro plano o lengua (Lotman, 2002, p. 89). En muchas ocasiones, los símbolos tienen un contenido cultural más profundo que sirve de base para la expresión de otro contenido, lo que les confiere una gran importancia.

Gilbert Durand explica que los símbolos son una forma de representación que buscan expresar algo que no puede ser representado de manera directa:



*Al no poder representar la irrepresentable trascendencia, la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto.*

*El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio (Durand, 2007, p. 15).*

Es por ello que el símbolo, al ser una representación concreta, tiene un sentido abstracto que va más allá de su significado literal. A través del símbolo, el significado se revela a sí mismo a través del propio significante, lo que significa que la imagen o el objeto simbólico se convierte en una epifanía, es decir, una manifestación lo que no se puede expresar con palabras (Durand, 2007, p. 14).

Otro rasgo sustancial del símbolo es que no pertenece a un determinado corte cultural sincrónico, puede trascender las fronteras de una cultura y ser interpretado de manera similar en diferentes contextos culturales y temporales, siempre es temporalmente transversal, viene del pasado y se dirige al futuro; siendo producto de la capacidad creadora del sujeto, existe solo como sentido y deviene en algo histórico, trasciende el aquí y el ahora.

Así, *“La memoria del símbolo es más antigua que la de su contexto textual no simbólico”* (Lotman, 2002, p. 91). Al ser un mecanismo fundamental en la memoria cultural, tienen la posibilidad de transportar textos, esquemas argumentales y otras formas semióticas de un estrato de la cultura a otro.

El ser humano encuentra una oportunidad de entrar en comunión con la otredad mediante la mediación del símbolo, permitiéndole, sobreponerse de un modo literal al mundo natural y a su vez encontrarse en una nueva realidad impregnada de sentido.

Para Lotman, el símbolo interviene como mecanismo preciso de la memoria colectiva; *“es posible decir que la estructura de los símbolos de tal o cual cultura conforman un sistema isomorfo e isofuncional a la memoria genética del individuo”* (Lotman, 2002, p. 101). Así pues, el símbolo es un intermediador entre distintas esferas de la memoria cultural.

Ernst Cassirer agrega que *“un signo o señal está relacionado con la cosa a que se refiere de un modo único y fijo. Un símbolo humano genuino no se caracteriza*

*por su uniformidad sino por su variabilidad. No es rígido o inflexible sino móvil*" (Cassirer, 2016, p. 63). Mientras que un signo tiene una relación fija y unívoca con aquello a lo que se refiere, un símbolo es más complejo y su significado puede variar según el contexto y la interpretación. Cassirer sostiene que la verdadera naturaleza del símbolo se encuentra en su movilidad y en la capacidad de ser reinterpretado y recontextualizado en diferentes momentos y por diferentes personas.

La realidad de la mujer se nos presenta a través de símbolos que han sido creados y utilizados por la sociedad en la que se desenvuelve. Estos símbolos pueden estar influenciados por una visión patriarcal y sesgada de la realidad femenina. En los personajes femeninos encontramos los símbolos que los hombres históricamente han proyectado acerca de la mujer, también podemos encontrar el tema recurrente de la inaprehensibilidad de su ser y la obsesión sexual del hombre hacia ella. Pero también pueden ser resignificados y reinterpretados desde una perspectiva feminista para generar nuevas lecturas y significados.

El discurso androcéntrico dominante sobre el cuerpo de la mujer ha cambiado poco a lo largo de la historia. La oposición entre masculino y femenino ha llevado a pensar en lo femenino como algo *"imperfecto, diferente, incompleto"* frente a lo masculino. La idea de lo femenino como algo complementario/negativo de lo masculino fue y sigue siendo la base de la concepción de lo femenino hasta nuestros días.

Así se ha construido una *"naturaleza de la mujer, en la que se inscriben los estereotipos a partir de lo que el varón deseaba/temía en la mujer, haciendo creer a las mujeres que estos eran los modelos a los que podía/debía aspirar"* (Alario, 1995, p. 47).

En este contexto, la visión masculina ha dictado las formas de ver y representar lo femenino, sus realidades y sus aspiraciones. Esto ha llevado a manipular los símbolos, limitando su significado a una única interpretación ideologizada y totalitaria. Esta instrumentalización de la polivalencia simbólica representa el paso del símbolo al signo. Fijando modelos y estereotipos femeninos extendidos por el mundo occidental. *"Se generaliza un discurso escrito por hombres sobre la mujer"* (Alario, 1995, p. 47-48).

La imagen de lo femenino, es pues para el discurso masculino, una imagen que

sólo encuentra sentido en función de las necesidades (masculinas de reproducción) y su concepción del mundo.

Es hasta los años setentas del siglo XX que las artistas empiezan a tener un papel destacado en la temática feminista de la autorepresentación del cuerpo, contribuyendo a destacar el papel de la mujer no sólo como un mero objeto de representación y deseo sexual del hombre, sino como un sujeto activo en la obra de arte. El arte feminista es una postura ideológica que implica una concepción distinta a la concepción masculina de arte, es deconstructivo y su interés va más allá de la obra en sí, ésta “*es el resultado de una vivencia personal*” (Popelka S, 2010, p. 188).

El arte feminista consigue desafiar la norma dominante sobre la sexualidad y el género. Muchas de las obras realizadas por mujeres tratan y logran deconstruir y representar una imagen y una narrativa de lo femenino alterna, una narrativa de las mujeres hecha por las mujeres.

Cornelius Castoriadis sostiene que la imaginación radical consiste en la construcción de imágenes que tengan el poder de liberar al individuo del imaginario histórico y social previamente establecido. Esto implica generar nuevas formas y procesos para interpretar y comprender el mundo, lo que produce una “*ruptura ontológica*” (Castoriadis, 2007, p. 66) y da lugar a la creación de nuevas posibilidades y perspectivas de significación del entorno. De esta manera, la imaginación radical puede desafiar el *status quo* y abrir caminos hacia una sociedad más libre y emancipada.

Al emplear la imaginación radical, es posible crear imágenes y símbolos con potencial transformador, capaces de cuestionar y subvertir los imaginarios sociales hegemónicos. Desde una perspectiva feminista, el análisis de los símbolos presentes en la obra de Artemisia Gentileschi nos ayuda a comprender la evolución de la construcción simbólica de la mujer en la historia del arte y abrir nuevas posibilidades para la interpretación de su obra.

## 5.1. El autorretrato como forma de reapropiación de lo femenino

Las mujeres han sido comúnmente objetos del arte representadas en muchas facetas de su vida principalmente realizando tareas o trabajos relacionados con el estereotipo de lo femenino. Pocas veces aparecen como sujetos del arte, como autoras de la obra pictórica, en el autorretrato se funden y confunden sujeto y objeto; “*el lienzo es el lugar donde librarán la batalla de su independencia. El autorretrato será la búsqueda de la identidad frente al espejo*” (Serrano de Haro, 2007, p. 2).

El autorretrato es una manifestación artística en la cual el artista se toma a sí mismo como objeto de representación y consumo artístico, lo que puede ser interpretado como un acto de afirmación de su identidad y subjetividad.

*La autorepresentación es el resultado de una toma de conciencia autorreflexiva de la que el artista percibe de sí mismo y de su realidad exterior, que vierten en recomposiciones imaginarias de su propia persona y que se nutren por su historia cultural y personal. En el autorretrato lo importante no es ver el cuerpo o el rostro del artista, sino la carga de circunstancias, objetos y simbolismos que circundan al sujeto, brindándonos pistas para reconocer la identidad del artista* (Carmona Carrasco, 2009, p. 96).

Araceli Carmona Carrasco continúa argumentando que “*En el autorretrato lo importante no es ver el cuerpo o el rostro del artista, sino la carga de circunstancias, objetos y simbolismos que circundan al sujeto, brindándonos pistas para reconocer la identidad del artista*” (Carmona Carrasco, 2009, p. 96).

Históricamente la mujer es desprovista de su capacidad de auto-representación, la identidad femenina y la imagen de la mujer había sido determinada socialmente por el orden patriarcal. Es posible pensar que las propuestas artísticas de mujeres no difieren significativamente de las de los hombres en la representación del cuerpo femenino. Sin embargo, la verdadera innovación radica en que las mujeres son las creadoras de estas imágenes y contenidos, lo que les permite representar su propio cuerpo desde su propia

perspectiva y experiencia. Esto lleva a una redefinición de los estándares culturales tradicionales sobre la belleza y la perfección del cuerpo femenino, y abre la posibilidad de una mayor diversidad en la representación de la figura femenina.

Como resultado de su propia creación, la artista asume el compromiso de moldearse a sí misma. “... mediante las imágenes podemos acercarnos a cuanto nos rodea; crear nuevos modos de construir/narrar/ la realidad y deconstruirnos/narrarnos a nosotros mismos” (Aznarez López, 2009).



**Figura 5.1:** Autorretrato como alegoría de la pintura, Artemisia Gentileschi, 1638, óleo sobre tela, 98.6 x 75.2 cm, Palacio de Buckingham, Inglaterra

La particularidad en las obras de Artemisia Gentileschi está en que, casi en su

totalidad, las obras ignoran al espectador, los personajes, en su gran mayoría mujeres, se encuentran absortos en su acción e ignoran a quien “*ve*” la obra. Artemisia “*usa*” al espectador, esperado masculino para tratar de hacer visible lo invisible, “*Lo femenino mirado por el hombre es pues lo visible, lo femenino que sólo la mujer mira, lo invisible*” (Pérez Carreño, 1995, p. 14).

Lo representado en el lienzo deja de manifiesto una autonomía con respecto al espectador:

*En contraposición a la teoría renacentista la superficie pictórica (en la obra de Artemisia) no se deja considerar como la base de una pirámide que tiene su vértice en un espectador. La pintura no es por tanto el resultado de esa visión neutra, puramente óptica, situada en el punto de vista; por lo tanto, tampoco de la mirada de un varón agazapado en él (Pérez Carreño, 1995, p. 23).*

Esta significación pudiera estar ligada a la conciencia de Artemisia Gentileschi respecto al lugar impreciso e incómodo que ocupaba como mujer en el mundo artístico, los hombres eran sus clientes y hombres en su gran mayoría serían los observadores de sus obras.

A diferencia de muchas otras representaciones de mujeres en el arte renacentista, que se presentan sólo como “*musas*”, objetos pasivos para los pintores y la mirada del espectador masculino, las mujeres en la obra de Artemisia son personajes plenamente realizados con sentimientos; no son pasivas, demandan respeto y admiración por parte del espectador.

## 5.2. Heroínas Redefinidas: Susana y Judith en la obra de Artemisia Gentileschi

Durante mucho tiempo, Artemisia Gentileschi ha sido tratada como un fenómeno aislado cuyo ataque pictórico a las normas de género establecidas en su época no estaba relacionado con la historia de las mujeres. Los estudiosos advierten que el trabajo de Artemisia proyecta un concepto moderno, anacrónicamente, sobre una

artista que pintó antes de que se inventara el término “*feminista*”, sin embargo, el feminismo era una fuerza vital antes de que se le diera ese nombre, y la adopción del feminismo por parte de Artemisia fue un componente vital de su arte (Garrard, 2020, p. 7).

La expresión radicalmente feminista de Artemisia probablemente propició la dimensión de género a la práctica del conocimiento, el ejemplo de su arte ha desafiado la historia del arte, sus métodos y estándares.

En este capítulo se analiza el arte de Artemisia en relación con algunos temas importantes que han preocupado a las mujeres a lo largo del tiempo y que siguen vigentes en la actualidad.

### 5.2.1. Entre miradas y poderes: Susana y los Viejos

La primera obra atribuida a Artemisia es *Susana y los viejos* (1610), de esta obra hay que destacar la maestría que a los 17 años ya mostraba, sin embargo, lo más destacado es la representación de la escena que hace a diferencia de otras representaciones de este mismo pasaje bíblico hechas por artistas masculinos.

La historia de Susana y los viejos narra un pasaje bíblico de compleja narrativa sexual que mezcla el deseo y la tentación, la castidad femenina y la ley masculina. La historia cuenta acerca de una joven judía casada que se encuentra bañándose en su jardín, mientras, dos ancianos lujuriosos y voyeristas la espían y deciden conspirar para obligarla a someterse a sus deseos y entregarse de forma sexual a ellos, con la amenaza de que si se niega la acusarán de adulterio con otro hombre; el adulterio, según la antigua ley judía era un delito capital para las mujeres. Susana se niega, prefiriendo el destino de la muerte al pecado que proponen. Luego, los viejos la acusan falsamente y la condenan a muerte. Susana es conducida hacia el suplicio y eleva sus plegarias hacia Dios, que envía su ayuda por medio del joven Daniel.

Éste, haciendo uso de su sabiduría, reivindica a Susana al exponer la mezquindad de los viejos, interrogándolos por separado, les pregunta bajo qué árbol cometió adulterio Susana, y cada uno nombra un tipo diferente de árbol, luego son ejecutados por el delito de falso testimonio.



**Figura 5.2:** Susana y los viejos, Artemisia Gentileschi, 1610, óleo sobre tela, 170 x 121 cm, Castillo Weissenstein, Pommersfelden, Alemania.

El control masculino de la sexualidad femenina es la característica clave de todas las culturas patriarcales, invariablemente respaldada por un doble estándar sexual. La sexualidad masculina es a menudo celebrada y glorificada, mientras que la femenina es reprimida y estigmatizada. Susana se enfrentaba a la pena de muerte por un hipotético



adulterio, pero el adulterio que los viejos planeaban llevar a cabo no habría sido castigado en absoluto. Los ancianos finalmente fueron condenados y ejecutados, no por amenazar sexualmente a una mujer inocente, sino por el delito de falso testimonio. En la Europa moderna temprana, este doble estándar no fue cuestionado en gran medida, pero a principios del siglo XVII, el tema pasó a primer plano de manera más consciente (Garrard, 2020, p. 70).

La pintura en cuestión se trata de una pintura realizada al óleo sobre un lienzo de 170 x 119 cm. En esta obra temprana de Artemisia se observan ya rasgos artísticos que la diferencian del período de aprendizaje y colaboración con su padre. En esta obra, y en su primera etapa en Roma, observamos una mayor influencia de Miguel Ángel, con cuya producción estaba familiarizada. Podemos observar esta marcada influencia en la composición, el cromatismo y el tratamiento de la anatomía de la figura principal.

El gesto de Susana con el brazo extendido la conecta en sentido opuesto con la figura de Adán en la *Expulsión del paraíso* de Miguel Ángel (Garrard, 1989, p. 17).

La representación del pasaje bíblico, a partir del renacimiento se enfoca fundamentalmente en la escena del baño. Podemos enumerar a grandes rasgos dos maneras de representarlo que confieren diferentes matices de significación.

La más frecuente es quizás aquella que nos muestra una mujer sensual, muy similar a Venus, espiada por los viejos, cuya mirada no advierte. El voluptuoso desnudo de Susana que se enmarca por el sugerente jardín y la abundante vegetación contribuye a potenciar la idea de fertilidad ligada a la femineidad, como puede observarse en las obras de Tintoretto o Rubens (Fig. 5.4). Susana es observada no sólo por los dos viejos de la escena sino



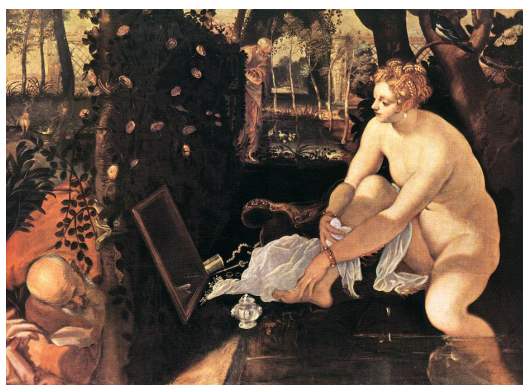
**Figura 5.3:** Expulsión del paraíso, Miguel Ángel, 1509, fresco, 280 x 570 cm, Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano, Italia

también por el espectador, que se presupone masculino.<sup>1</sup>

Además, no opone resistencia a dicha mirada, pues no es consciente de que su intimidad está siendo ultrajada. El enfoque dramático que se le da a esta obra está representada en la desnudez de Susana mientras se baña, provoca aspectos sexuales, voyeristas y carnales de la desnudez, previendo el acoso ante el desnudo femenino y la actitud de Susana.

Los viejos por su parte tratan de persuadirla por medio de la palabra, sin llegar a estar encima de Susana, se trata, pues, de un acoso más psicológico que físico.

Así, este pasaje que proporcionaba una justificación bíblica e incluso teológica para la representación de un desnudo femenino erótico, privilegiando las connotaciones del desnudo femenino desde su asociación iconográfica tradicional hacia un significado de deseo masculino y su perspectiva privilegiada ante el desnudo femenino (Pollock, 2007b, p. 170).



(a) Susana y los viejos, Tintoretto, 1560-1565, óleo sobre tela, 147 x 194 cm, Museo de Historia del arte, Viena, Austria



(b) Susana y los viejos, Peter Paul Rubens, 1607-1608, óleo sobre tela, 94 x 66 cm, Museo Borghese, Roma, Italia

**Figura 5.4:** Representaciones masculinas del pasaje de Susana y los viejos

Por otro lado, en la obra de Artemisia, el enfoque dramático está en el rostro de Susana que acosada por los viejos trata despavorida de huir de su alcance. La pintura está construida a partir de una estructura piramidal, en la que Susana queda acorralada en la parte inferior del lienzo. Los dos viejos se abalanzan sobre una Susana que se encuentra encerrada en el reducido espacio que queda entre el muro y el límite

<sup>1</sup>Diderot se refiere así: “Observo a Susana; y lejos de sentir el horror de los viejos, quizá desee estar a su lado” (Pérez Carreño, 1995, p. 19).

del cuadro, que representa la mirada del espectador y no se limitan a observar desde la distancia.

Susana les rechaza, su rostro denota una repulsión, un temor y un disgusto por la proposición de los viejos que ni en obras con la misma temática como las de Tintoretto o Rubens se muestra. *“Su actitud no es la de una mujer que ignora, o incluso consiente, a sus violadores, sino la de una joven cuya intimidad ha sido violentamente vulnerada”* (Manzanares R, 2006, p. 7).

Artemisia elimina todos los referentes al baño de Susana, los jardines, las joyas y la naturaleza circundante y se enfoca en principio en el acto del acoso de los viejos, Artemisia es capaz de transmitir la angustia de la protagonista y la actitud perversa de los ancianos hacia la audiencia.

Al respecto de la representación de la sexualidad de lo femenino, Elizabeth Grosz comenta que *“Si la sexualidad y el deseo femeninos son representados en relación alguna con la sexualidad masculina, están sumergidos en una serie de compulsiones masculinas”* (Grosz, 2020, p. 116), como lo es la lujuria de los viejos causados por la desnudez de Susana; por otro lado, la representación de la femineidad en la obra de Artemisia, puede ser interpretada como una *“contestación de las representaciones patriarcales en el nivel de la representación cultural en sí misma”* (Grosz, 2020, p. 116).

La historia trata sobre el uso del cuerpo de la mujer, uno de manera legal, por Daniel, el esposo de Susana y otro ilegal, por los viejos degenerados. Y Griselda Pollock argumenta:

*El significado que habrá de prevalecer depende en última instancia del deseo del espectador. Ese deseo está marcado por el género, de ahí que siempre sea político. El feminismo crea las condiciones para nuestras historias incompletas de nosotras mismas, historias de mujeres, de la búsqueda de indicios femeninos en las metáforas dominantes de la sexualidad en nuestras diversas culturas* (Pollock, 2007b, p. 181).

Lo que el cuadro nos refleja es el sentir de una joven respecto a su propia vulne-

rabilidad sexual en el año 1610 así como el intimidante, constante y siempre presente temor a una violación.

### 5.2.2. Fuerza y Reivindicación: Judith decapitando a Holofernes

Entre 1612-1614 Artemisia Gentileschi pintó el que quizás sea su cuadro más emblemático *Judith decapitando a Holofernes*.

El libro de Judith pertenece a los deuternómicos, obras literarias hebreas que no forman parte del canon bíblico. Cuenta la historia bíblica de una mujer judía viuda quien logra con ardides seducir al asirio General Holofernes quien bajo el mando del rey babilonio Nabucodonosor logra sitiar la ciudad de Betulia. Antes de caer rendida la ciudad por el sitio, la heroína, Judith seduce a Holofernes y le mata cortándole la cabeza.

*Señor, Dios de mi padre Simeón, a quien diste una espada para vengarse de extranjeros que habían soltado el ceñidor de una virgen para mancha, que desnudaron sus caderas para vergüenza y profanaron su seno para deshonor; pues tú dijiste: Eso no se hace, y ellos lo hicieron. . . . ¡Oh Dios, mi Dios, escucha a esta viuda! Mira su altivez, y suelta tu ira sobre sus cabezas; da a mi mano de viuda fuerza para lo que he proyectado. Hiere al esclavo con el jefe, y al jefe con su siervo, por la astucia de mis labios. Abate su soberbia por mano de mujer. No está en el número tu fuerza, ni tu poder en los valientes, sino que eres el Dios de los humildes, el defensor de los pequeños, apoyo de los débiles, refugio de los desvalidos, salvador de los desesperados. Dame una palabra seductora para herir y matar a los que traman duras decisiones contra tu alianza, contra tu santa Casa y contra el monte Sión y la casa propiedad de tus hijos. Deuteronomicos, Libro de Judith,9:2,4,5,9-11,13*

Así, con la venia de Dios, Judith va al campamento de Holofernes y ofrece servir a su rey. Se le invita a cenar con el general Holofernes y ya que ella no puede comer la carne de él siempre trae la propia en una bolsa; también se le concede el permiso de dejar el campamento cada noche para orar. Después de una semana, estableciendo la misma rutina, Holofernes la invita a cenar esperando seducirla y cuando éste se

embriaga y cae en su cama, sus criados dejan a Judith sola con el general, es entonces cuando ella le corta la cabeza con una mano y la esconde en la bolsa donde su criada Abra, le lleva la carne. Salen del campamento, para orar como de costumbre, pero en realidad regresan a Betulia. Judith rompe la imagen común de la mujer viuda y lucha por su pueblo como la *Mano de Dios*, como muchas otras figuras en los textos bíblicos.



**Figura 5.5:** Judith Decapitando a Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1612-1614, óleo sobre tela, 158.8 x 125.5 cm, Museo Capodimonte, Nápoles, Italia

Artemisia utiliza la técnica del claroscuro característica de Caravaggio, donde la luz y la oscuridad son los principales elementos utilizados en alto contraste, por lo

general la acción principal está iluminada de manera intensa, mientras que el fondo oscuro la empuja hacia adelante. Desde el lado izquierdo de la pintura, un suave resplandor ilumina las figuras resaltando aún más la acción.

Comparada con muchas otras imágenes de la época donde se representa la figura femenina como delicada, Judith y su sirvienta se presentan de forma tal que evocan una imagen de fuerza y poder.

Destaca el escote de Judith, lo que nos demuestra su habilidad seductora, su rostro se muestra tranquilo y enfocado en su labor, sus labios muestran determinación en lo que hace y todo el esfuerzo está en sus brazos, extendidos, uno sosteniendo la espada y el otro sujetando el cabello de Holofernes.

Por su parte, Holofernes se encuentra tratando de librarse de Abra, el resto de su cuerpo se encuentra cubierto por las sábanas, ocasionando que la vista del espectador se centre en la cabeza. Abra, la joven sirvienta de Judith, sostiene a Holofernes quien aún parece luchando por su vida. Cabe señalar que no hay contacto visual entre los personajes, Holofernes tiene la mirada extraviada, Judith y su sirvienta tienen la mirada clavada en su acción y ninguna mira al espectador.

Muchos estudiosos ven a Judith como una seductora que usa sus encantos femeninos para derrocar al general asirio Holofernes, donde el fin justifica los medios; otros la perciben como una belleza virgen mostrando que la castidad puede vencer la lujuria, en específico la lujuria de Holofernes; por último, algunos la ven como una figura de la Iglesia que representa una conquista de la degradación moral y el mal que se representa como Holofernes (Criswell, 2016, p. 272). El tema de Judith, sin embargo, no es un tema de venganza, es una ejecución y hazaña política llevada a cabo por una mujer que actúa como una heroína al cortar la cabeza de Holofernes, el general asirio que amenazaba a su pueblo. Esta acción no es simplemente un acto de venganza personal, sino que es un acto de valentía y liderazgo político por parte de una mujer.

La narración es un recurso para instaurar sentido en el individuo en un nivel subjetivo, ya que con el imaginario de las narrativas damos identidad y sentido a las instituciones y nos identificamos como parte de ellas. De manera directa o indirecta, la narración incide en los procesos ontológicos y de formación de identidad del individuo,

“representaciones colectivas” como las llama Durkheim.

Judith es una de entre otras mujeres que se representan como verdugos de hombres que llevados por el deseo pierden la vida, “. . . se trata de una reelaboración alegórica de textos históricos más antiguos en los que las mujeres asesinaban a hombres políticamente significativos en situaciones político-militares críticas similares” (Pollock, 2007b, p. 185).

Las mujeres narradas por las historias bíblicas de Judith, Susana, Jael, Dalila, se enfocan por completo en la sexualidad, la cual significa un peligro mortal para los hombres, con esto se trata de persuadir a aquellos hombres de que el pecado del sexo mata, no así la política, haciendo referencia a una concepción patriarcal que utiliza la sexualidad femenina como un peligro para la sociedad y la estabilidad política. En muchas historias bíblicas, las mujeres son retratadas como seductoras que llevan a los hombres a su perdición. Esto refuerza la idea de que la sexualidad femenina es peligrosa y que las mujeres deben ser controladas para evitar su desviación moral.

Sin embargo, las mujeres en estas historias también muestran que son capaces de usar su sexualidad para lograr sus objetivos políticos. Por ejemplo, Judith seduce a Holofernes para poder matarlo y salvar a su pueblo. En este sentido, la política es vista como un objetivo superior al sexo, que puede ser utilizado como una herramienta para lograrlo.

Las subsecuentes representaciones, para Griselda Pollock, en la edad media de mujeres matando hombres se volvió en un tema muy popular, una fábula acerca del “poder de las mujeres” o “las mujeres arriba”.

*La representación de “las mujeres arriba” funciona metafóricamente para deslegitimar a la mujer de cualquier papel distinto de la subordinación, siendo que su altivez significa sólo desorden, una innatural reversión de la jerarquía divinamente ordenada de los sexos* (Pollock, 2007b, p. 185).

En 1620, Artemisia pintó otra versión de *Judith decapitando a Holofernes*, la diferencia está en cómo relata la historia, en como los efectos creados por el espacio expandido posterior dan más dramatismo a la escena. La sangre sale a borbotones,

los colores llevan una armonía general de dorado y rojo oscuro, la composición entera es un tanto más alejada del espectador y añade oscuridad por encima de las figuras. En esta obra Artemisia deseaba mostrar las nuevas habilidades adquiridas durante su estancia en Florencia, tanto así que estudios sugieren que los chorros de sangre brotando del cuello de Holofernes crean cuerpos geométricos y tal fue inspirada en la ley parabólica de los proyectiles de Galileo (Criswell, 2016, p. 276).



**Figura 5.6:** Judith Decapitando a Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1620, óleo sobre tela, 199 x 162.5 cm, Galería Uffizi, Florencia, Italia

Para Griselda Pollock, *Judith decapitando a Holofernes* no trata sobre la venganza,



es una metáfora en la cual...

*la literalidad del asesinar a un hombre es desplazada a un mitema, donde la acción es necesaria, se justifica políticamente, no está motivada en un nivel personal... Judith pudiera convertirse en el medio de estructurar el deseo de un cierto tipo de identidad artística, aquella de una mujer activa que puede producir arte, hacerse (Pollock, 2007b, p. 193-194).*

En “*Judith y su sirvienta*” (1618-1619) Artemisia Gentileschi continuó con el tema de la naturaleza política de la acción. Ahora vemos el resultado de la decapitación: mientras Judith y Abra comienzan a salir de la tienda de Holofernes con su cabeza en una cesta, ambas voltean y miran hacia la derecha, indicando que su escape podría ser peligroso. Las mujeres se paran frente a frente, formando una unidad cerrada y sólida contra un fondo negro. Su solidaridad y unanimidad de propósito es reforzada con la suave mano protectora de Judith en el hombro de Abra, un gesto que supera la diferencia de clase entre la mujer noble y su sirvienta. Judith sostiene la espada de la justicia sobre su hombro, mientras que Abra sostiene el trofeo de la victoria a su lado. En un equilibrio dinámico, son socias iguales en la defensa de su pueblo (Garrard, 2020, p. 147). La pintura es conocida por la intensidad emocional y el realismo con el que se representa la violencia, aquí se visibiliza la forma como Artemisia se enfoca en las expresiones faciales y el dramático derrame de sangre para enfatizar el horror de la escena.

En su conjunto la obra de Artemisia puede interpretarse como una transposición del silencio impuesto en un campo de representación dominado tan poderosamente por las pautas establecidas por los hombres. En los temas de Judith o Susana, Artemisia Gentileschi ilustra al hombre que es amenazado con la misma violencia con la que típicamente, si no es que metafóricamente, se ejerce sobre las mujeres en una cultura que niega y refuta su participación intelectual y creativa en esta.

Más allá de la idea reduccionista de venganza a través de su obra, planteamos la idea de que la intención de Artemisia era representar a la mujer como una figura llena de coraje y fortalezas. “*Las representaciones e imágenes trabajan en los planos*



**Figura 5.7:** Judith y su sirvienta, Artemisia Gentileschi, 1618-1619, óleo sobre tela, 114 x 93.5 cm, Palacio Pitti, Florencia, Italia

*subjetivos del individuo, en su identidad, en la idea/imagen de sí mismo, en sus deseos, sueños, aspiraciones y objetivos, en ideas e ideales que devienen en roles y comportamientos” (Morales V, 2019, p. 131).*

Tiziano en *Venus y Adonis* (1560) representa una narración mitológica muy significativa en cuanto a los estereotipos de representación de ambos sexos y sus significados.

En ella vemos a Venus, la mujer, desnuda y de espaldas, destacando su cuerpo sobre

su persona, solo le vemos de perfil. Por otro lado, Adonis, el hombre de pie y vestido puede vérselo el rostro claramente. Esto tácitamente nos refiere a la dominación y una jerarquía del hombre sobre la mujer. Resalta la importancia del rostro del hombre y el cuerpo desnudo de la mujer.

Ella sentada se aferra con un brazo intentando retenerle, por otro lado, él en actitud desdeñosa, en actitud dinámica intenta “salir del cuadro”.

Hay dos dicotomías de la representación de los personajes, él, autónomo, dinámico y ella pasiva y dependiente, “acentuado por el paisaje rosado de sus carnes que ofrecido al espectador sin trabas impulsa a la contemplación de una masa apetecible. Es decir, que también detiene la mirada del espectador masculino sobre ella” (Serrano de Haro, 2007, p. 4).



**Figura 5.8:** Venus y Adonis, Tiziano, 1560, óleo sobre tela, 106 x 133 cm, Museo Metropolitano de Arte, NY, EUA

Estos mismos rasgos y estructura binaria y tan marcada jerarquía aparecen en prácticamente todas las representaciones míticas, bíblicas e históricas.

En contraste, si miramos la obra de Artemisia *Judith decapitando a Holofernes* (1620), podemos ver como los papeles se han invertido. El que está desnudo es Holofernes quien, acostado sobre su espalda, sufre el embate de Judith y su sirvienta, quienes ataviadas por completo son las figuras centrales del cuadro y las dinámicas figuras que llevan a cabo la acción; mientras Holofernes casi rendido

a su destino intenta fútilmente librarse del sometimiento al que es sujeto. Es Judith la que, con la mirada puesta en su labor, aparece en actitud desdeñosa mientras que la mirada de Holofernes está semi perdida y los chorros de sangre brotando de su cuello detienen la mirada del espectador en el acto mismo, más no en los cuerpos ni del general caído ni de sus ejecutoras. El espectador externo no es aludido de ninguna

manera por la obra, ni por el desnudo ni por la mirada de los personajes. Hay un distanciamiento buscado, una independencia del espectador, que juzgado masculino, se alude como externo a la obra. Al estar divorciada y ser independiente, Artemisia tendría que asumir los roles que generalmente desempeñaba el hombre, de ahí su posibilidad de invertir los papeles en su creación artística.

Otro esbozo de poder femenino que podemos encontrar en la obra de Artemisia está en la pulsera que lleva Judith en la pintura del Uffizi (1620). En esta podemos ver dos imágenes semi legibles. En la superior a una mujer sosteniendo un arco y en la inferior una figura humana con un brazo levantado y un objeto u animal debajo de su pie.



**Figura 5.9:** Detalle del brazalete, Judith decapitando a Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1620

1989, p. 327).

Estas imágenes aunque no muy claras, evocan una figura muy reconocida: Diana la cazadora o Artemis, antigua diosa de la caza, la luna, de los animales, “precursora y prototipo de la virgen maría, cuya propia virginidad era el signo de su independencia de dominación masculina” (Garrard, 1989, p. 327).

Para Garrard, Artemisia añadió las imágenes como una especie de firma, revelando su orgullosa identidad con una figura mitológica femenina fuerte e independiente, con formidable confianza en sí misma (Garrard,

La relación entre Judith, Artemisia Gentileschi y Diana es subyacente pero podemos encontrarla en el hecho de que Judith da *caza* a Holofernes; Diana, Artemis o

Artemisa era la antigua diosa de la caza, una figura femenina que rechaza la dominación masculina patriarcal; arquetipo feminista<sup>2</sup>. Diana era la hija de Zeus y Leto, y hermana gemela de Apolo. Era la orgullosa diosa virgen de la luna, los animales salvajes, la caza y el tiro con arco. En la mayoría de los mitos, sin embargo, mostró considerable fuerza, determinación e incluso ferocidad. Diana, se puede decir que es la diosa más vengativa del Olimpo pero también es protectora, relacionada con la luna y la fecundidad. En la mitología griega, se dice que es una de las diosas que más ha asesinado a sus enemigos a sangre fría (Humbert, 2019, p. 60).



(a) Diana y sus ninfas, Domenichino, 1616-1617, óleo sobre tela, 225 x 320 cm, Galleria Borghese, Roma, Italia



(b) Diana de Versalles, Leocares, Siglo I, escultura, Museo del Louvre, París, Francia

**Figura 5.10:** Diana o Artemis diosa griega de la caza

Las representaciones de Judith y Susana realizadas por Artemisia no fueron las únicas obras en las que la artista exploró el acoso sexual y la violación. En 1623 pintó *Lucrecia*, una obra que presenta a una mujer al borde del suicidio, se muestra a Lucrecia, una mujer noble romana, que se quitó la vida después de ser violada por

<sup>2</sup>Según el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diana o Artemis es la diosa griega de la caza y la luna, hermana gemela de Apolo. Es considerada como la protectora de los animales y las mujeres en el parto, y simboliza la independencia y la virginidad. Además, se la asocia con la naturaleza salvaje y la pureza. En la mitología romana, se identifica con la diosa Diana y comparte muchas de sus características (Chevalier, 1986, p. 142-143)

Sexto Tarquinius, el hijo de un rey etrusco.

Si bien muchos pintores han encontrado una musa en Lucrecia, la famosa interpretación de Artemisia es descrita por Mary D. Garrard como “*la variante más inusual y más radical del tema en la pintura moderna temprana*”. Esto se debe en principio a la decisión de Artemisia de representar el momento justo antes de que Lucrecia decida suicidarse y no, como en el caso de muchas otras pinturas, el suicidio en sí.



**Figura 5.11:** Lucrecia, Artemisia Gentileschi, 1623-1625, óleo sobre tela, 100 x 77 cm, Milán, Italia

Más allá de la mera visión simplista que arguye que la obra de Artemisia Gentileschi está en definitiva sujeta al evento del abuso sexual que sufrió, como una fantasía de venganza contra su violador, si Artemisia incluyó en su *Judith decapitando a Holofernes* algo de ella misma en el imaginario de esta obra solo lo hizo siguiendo la ya tradicional costumbre de sus días. Giorgione, Titan, Miguel Angel, Caravaggio, entre otros, se sabe que dibujan sus rostros en sus creaciones artísticas. Giorgione se pintó como David, Titan como San Jerónimo; Miguel Ángel se incluyó en varias de sus obras, como una víctima de la *Victoria*, como Bartolomeo en *El juicio final* y como Nicodemus en *La piedad*. También bien sabido es que Caravaggio se pintó a sí mismo

como Goliath en su *David con la cabeza de Goliath*. Con una variedad de resultados expresivos, estos grandes artistas del renacimiento italiano buscaron transmitir, a través de imágenes autógrafas que atestiguan su implicación psíquica con sus personajes, algo sobre la eterna relevancia de esos personajes míticos como modelos espirituales. No es de extrañar, entonces, que Artemisia Gentileschi, que ya había demostrado su sentido de conexión artística con Miguel Angel y Caravaggio, abordara ahora el tema de Judith con un espíritu participativo similar, reconociendo el valor de su carácter iconográfico como modelo espiritual (Garrard, 1989, p. 280).

La relativa impopularidad de la Judith de Artemisia puede explicarse en parte por la imagen de terror psicológico y vergüenza que presenta a los hombres el ser derrotado por una mujer, estando de manera explícita marcado como humillante en el Antiguo Testamento y en el Talmud. En nuestra cultura patriarcal si el hombre gana es brutal; si ella gana, él es avergonzado, ya que tal imagen recuerda el dolor agudo y vergonzoso que experimenta el varón víctima de la contienda, cuya lucha contra dos mujeres es en vano (Garrard, 1989, p. 321).

En este sentido, en *Judith decapitando a Holofernes*, la imagen de una mujer victoriosa está congelada en el tiempo. De esta manera, la Judith de Artemisia lleva la batalla a otro plano conceptual, donde mujeres excepcionalmente fuertes derrotan a hombres poderosos y demuestran sin cesar al mundo masculino, “*lo que una mujer puede hacer*” (Garrard, 2020, p. 159).

# Conclusiones

El tema de Judith y Holofernes ocupa gran parte de la obra más reconocida de Artemisia Gentileschi, más aún, parece que el tema es de personal importancia para la artista, por sobre el resto de los personajes femeninos que pintó. Judith fue la figura femenina heroica más activa cuya hazaña tenía el mayor potencial de auto-identificación.

Más allá de la visión simplista y reduccionista que arguye que la obra de Artemisia Gentileschi está en definitiva sujeta al evento del abuso sexual que sufrió, como una fantasía de venganza contra su violador, podemos encontrar en Judith una justificación “antisocial” y “rebelde” mediante la representación de la agresión legítima de una mujer sobre un hombre (Garrard, 1989, p. 279).

En sus pinturas de *Judith decapitando a Holofernes*, Artemisia ha ido más lejos de lo que cualquier artista femenina había ido o iría hasta antes del siglo XX, al representar una confrontación entre ambos sexos desde el punto de vista femenino.

Para Mary Garrard no hay duda sobre que la obra de Artemisia es una obra feminista y explica que bajo el velo de la historia bíblica moralizada, se oculta una realidad sin ley demasiado terrible para que el hombre la contemple. Holofernes no es simplemente un déspota malvado que merece morir, sino un representante de toda la humanidad; y Judith y su criada juntas son la fuerza más peligrosa y aterradora para el hombre. Artemisia Gentileschi ha creado de manera única un personaje femenino completamente inédito. En términos iconográficos, su Judith es la heroica y fuerte defensora de su pueblo. Pero en términos metafóricos, simboliza el desafío femenino al poder masculino (Garrard, 1989, p. 279-280).

Las mujeres en las pinturas de Artemisia Gentileschi no se conforman con los



modelos tradicionales de feminidad. Sus figuras femeninas protagonistas están llenas de coraje y fuerza física y moral, y no están dispuestas a ser controladas, en contraste con los personajes masculinos que aparecen en sus obras (Alario, 1995, p. 14).

En el caso de Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana o Elisabetta Sirani, parecía ser suficiente haber sido aceptadas en el ámbito profesional del arte y cualquier intento de innovación artística resultaba innecesario o incluso peligroso. En contraste con estas artistas que se inclinaban hacia el conservadurismo tanto en estilo como en expresión, Artemisia Gentileschi moldeó de manera agresiva su estilo con las tendencias más contemporáneas de su época, con un virtuosismo deslumbrante, equiparable a pocos artistas contemporáneos masculinos (Garrard, 2001, p. 6).

Artemisia Gentileschi es, desde mi perspectiva, la mujer artista pintora más famosa de la era premoderna. Su arte aborda temas que resuenan en la actualidad, como la violencia sexual o el nulo acceso de las mujeres al poder político, sus obras con su vigorosa protagonista femenina emocionan al público moderno, especialmente al público feminista y mueven a la reflexión, incluso a la acción política. Artemisia Gentileschi muy probablemente conocía o supo de escritoras feministas contemporáneas como las venecianas Lucrezia Marinella y Arcangela Tarabotti, quizá solo podemos entender por completo el arte de Artemisia Gentileschi si somos capaces de reconocer las sutiles señales emitidas en el campo de batalla feminista de su época. Al igual que las escritoras antes mencionadas, Artemisia buscó un escape ficticio a las limitaciones impuestas a las mujeres de su tiempo utilizando estrategias estéticas similares buscando desafiar las condiciones culturales de su época (Garrard, 2020, p. 194).

Existen marcadas diferencias entre las imágenes y los textos, porque los libros impresos circulan mucho más que las pinturas de propiedad privada y los textos hacen argumentos explícitos mientras que las imágenes no hacen argumentos en absoluto. Sin embargo, una imagen de una mujer “*on top*” (Garrard, 2020, p. 196), invirtiendo literalmente el llamado “*orden natural*”, es una clara y poderosa metáfora feminista.

Realmente no tiene sentido cuestionar si Artemisia Gentileschi era realmente una feminista o simplemente buscaba vengarse del hombre que la agravió, “*lo personal es político*” es un lema feminista siempre aplicable, pero el lema también es reversible, ya

que un gesto político efectivo puede empoderar personalmente. Artemisia convirtió su experiencia personal de injusticia en la imagen de una acción rebelde que aún hoy en día sigue resonando, en su obra se muestra cómo el arte puede ser una forma de resistencia y lucha contra la opresión, convirtiendo su experiencia personal de injusticia en un mensaje más amplio de lucha y liberación femenina. Por esta razón, su obra sigue siendo relevante y poderosa hoy en día y es un ejemplo de cómo el arte puede ser recreado como una herramienta para el cambio social y la justicia de género, es, asimismo, un ejemplo de cómo el arte puede trascender su contexto histórico. En sus pinturas se presentan mujeres fuertes y poderosas que desafían las normas de género establecidas en su época y, por lo tanto, se convierten en modelos a seguir para las mujeres que buscan empoderarse; quizá eso sea una representación de la actualidad.

A través de su arte, Artemisia Gentileschi presentó un mundo en el que las mujeres eran más que simples objetos pasivos y decorativos, las mujeres son protagonistas, poseen una fuerza moral y física impresionante y desafían la opresión masculina. Por otra parte, el uso simbólico de figuras femeninas en sus pinturas y el realismo emocional que logra transmitir en ellas, es una poderosa herramienta de cambio social y una crítica directa a las injusticias que las mujeres enfrentaban en su época. La obra de Artemisia Gentileschi nos recuerda la importancia de la lucha por la igualdad de género y la necesidad de cuestionar y desafiar las normas sociales y culturales restrictivas que continúan limitando la capacidad de las mujeres de hoy en día.

Este esfuerzo académico nos ayuda a comprender la obra de una de las artistas femeninas más importantes de la historia del arte, cuyo legado ha sido a menudo minimizado o ignorado por la historia del arte. En segundo lugar, nos ayuda a entender cómo Gentileschi, como mujer artista en una sociedad profundamente discriminatoria, enfrentó y desafió las normas de género y las expectativas de su época, y cómo su obra reflejó su lucha por la igualdad de género. Además, el trabajo académico arroja luz sobre la historia del feminismo en el arte, mostrando cómo las artistas mujeres han desafiado y resistido las normas impuestas a lo largo de la historia.

# Referencias

- Aguilar Barriga, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 5(2):121–146.
- Alario, M. T. (1995). La mujer creada: lo femenino en el arte occidental. *Arte, individuo y Sociedad*, 7(45).
- Alcoff, L. (2002). Feminismo cultural vs post-estructuralismo: la crisis de identidad de la teoría feminista. *Revista Debats*, (76):18–41.
- Anónimo (2017). Artemisia gentileschi, la pintora que fue violada y que se vengó haciendo arte feminista en el siglo xvii. Consultado en línea 21/12/2020 de: <https://www.semana.com/cultura/articulo/artemisia-gentileschi-pintora-del-siglo-xvii/511739>.
- Aznarez López, J. P. (2009). Imágenes, narrativa, consciencia y construcción de la realidad. consideraciones desde las artes y la cultura visual. *Arte y movimiento: revista interdisciplinar del Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal*, (1):37–50.
- Bal, M. (1991). *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Barbijaputa (2017). *Machismo, 8 pasos para quitártelo de encima*. Roca Editorial, Ebook.

- Bartra, E. (2010). Acerca de la investigación y la metodología feminista. En N. Blazquez, F. Flores, M. R., editor, *Investigación Feminista. Epistemología y Representaciones Sociales*, pp. 67–77. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Bauer, H. y Prater, A. (2017). *Barroco*. Taschen, Eslovaquia.
- Blazquez Graf, N. (2010). Epistemología feminista: Temas centrales. En N. Blazquez, F. Flores, M. R., editor, *Investigación Feminista. Epistemología y Representaciones Sociales*, pp. 21–38. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Bosch Bello, S. (2014). *Artemisia Gentileschi: La mirada de la mujer artista (grado en historia del arte)*. Universidad de la Laguna, España.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama, Barcelona.
- Carmona Carrasco, A. (2009). *Una visión femenina del erotismo: retrospectiva histórica general y propuestas actuales (Tesis de Maestría en Artes Visuales)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Cassirer, E. (2016). *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- Chadwick, W. (1997). *Women, art, and society*. Thames and Hudson, New York.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder, España.
- Cordero, K. (2007). Crítica feminista en la teoría e historia del arte. En K. Cordero, I. S., editor, *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, pp. 5–13. CONACULTA, México.
- Criswell, H. (2016). Artemisia gentileschi: Judith reimaged. *Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research (NCUR)*, (1):269–281.
- De las Heras Aguilera, S. (2009). Una aproximación a las teorías feministas. *Revista de Filosofía, Derecho y Política*, (9):45–82.

- Del Moral Espín, L. (2012). En transición. la epistemología y filosofía feminista de la ciencia ante los retos de un contexto de crisis multidimensional. *e-cadernos CES*, (18):51–80.
- Delphi, C. (2017). *Masters of Art - Artemisia Gentileschi*. Delphi Publishing Ltd, United Kingdom.
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Amorrortu, Argentina.
- Gámez Salas, J. M. (2019). Artemisia gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra. *Asparkía: investigación feminista*, (34):109–134.
- Garrard, M. D. (1989). *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton University Press, USA.
- Garrard, M. D. (2001). *Artemisia Gentileschi around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. University of California Press, USA.
- Garrard, M. D. (2020). *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*. Reaktion Books Ltd., UK.
- Garrido Rodríguez, C. (2021). Repensando las olas del feminismo. una aproximación teórica a la metáfora de las olas. *Investigaciones Feministas*, 12(2):483–492.
- González García, A. (2018). Breve recorrido por la historia del feminismo. *HistoriA-genda*, 3(35):106–113.
- Grosz, E. (2020). *Sexual Subversions*. Routledge, USA.
- Harding, S. (2010). ¿una filosofía de la ciencia socialmente relevante? argumentos en torno a la controversia sobre el punto de vista feminista. En N. Blazquez, F. Flores, M. R., editor, *Investigación Feminista. Epistemología y Representaciones Sociales*, pp. 39–65. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Houle, N. (2019). The tempestuous life and work of artemisia gentileschi: an analysis of women and art in the italian renaissance. *HiPo: The Langara Student Journal of History and Political Science*, 2(1):43–50.

- Humbert, J. (2019). *Mitología griega y romana*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Laraña, E. y Gusfield, J. (1994). *Los nuevos movimientos sociales de la ideología a la identidad*. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.
- López F, M. (2011). *Cuadernos inacabados 63, hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Horas y horas, España.
- Lotman, I. M. (2002). El símbolo en el sistema de la cultura. *Forma y Función*, (15):89–101.
- Manzanares R, S. (2006). Susana y los viejos: Artemisia gentileschi. Consultado de: <https://www.uv.es/mahiques/susana%20y%20viejos.pdf>.
- Millet, K. (2017). *Política Sexual*. Ediciones Cátedra, España.
- Morales V, A. (2019). Constelación de imágenes en la noche de posibles sentidos. En Casanova, J. M. G., editor, *Seminario Medios Múltiples V*, pp. 126–135. Facultad de Artes y Diseño, México.
- Nochlin, L. (2007). ¿por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero, I. S., editor, *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, pp. 17–44. CONACULTA, México.
- Peralta S, Y. (2007). Algunas de las “ventajas” de ser una mujer artista: aproximaciones a la historia del arte desde una perspectiva feminista. *CLEPSYDRA*, (6):109–121.
- Pérez Carreño, F. (1995). Drama y espectador en artemisia gentileschi. *Asparkía*, (5):11–24.
- Pollock, G. (2007a). La heroína y la creación de un canon feminista. En K. Cordero, I. S., editor, *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, pp. 161–196. CONACULTA, México.

- Pollock, G. (2007b). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En K. Cordero, I. S., editor, *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*, pp. 45–80. CONACULTA, México.
- Popelka S, R. (2010). Estrategias artísticas feministas como factores de transformación social: Un enfoque desde la sociología de género. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (15):187–196.
- Rifa Valls, M. (2003). Michel foucault y el giro postestructuralista crítico feminista en la investigación educativa. *Educación y pedagogía*, 15(37):69–83.
- Serrano de Haro, A. (2007). Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos. *Polis: revista académica de la Universidad Bolivariana*, (17).
- Stuart, M. (2019). *La Esclavitud Femenina*. Verbum, España.
- Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.S.A., Barcelona.
- Vigarello, G. (1998). *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*. Ediciones Cátedra, Valencia.
- Ward B, R. (1968). Artemisia gentileschi. a new documented chronology. *The Art Bulletin*, 50(2):153–168.
- Wittkower, R. y Wittkower, M. (1982). *Nacidos Bajo El Signo De Saturno*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Zambrini, L. (2014). Diálogos entre feminismo postestructuralista y la teoría de la interseccionalidad de los géneros. *Punto Género*, (4):93–54.