

¿Alegoría, retrato, manifiesto? Una revisión de las lecturas hechas a “La Pittura”, de Artemisia Gentileschi

Grecia Huanca Lara

Bachiller en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
e-mail: gresof.hl@gmail.com

Resumen

El artículo propone una revisión historiográfica de las interpretaciones que han surgido sobre la obra “La Pittura”, de Artemisia Gentileschi. Se argumenta que las lecturas sobre esta pintura han estado marcadas por dos enfoques principales: uno que resalta la excepcionalidad y agencia de la artista y otro que propone una descentralización crítica de dicha excepcionalidad. A partir del análisis de estas perspectivas, se argumenta que la obra se ha convertido en un terreno fértil para debatir sobre autorrepresentación, género y agencia femenina en el arte barroco.

Palabras clave

Artemisia Gentileschi, “La Pittura”, autorretrato, arte barroco, estudios de género.

Allegory, portrait, manifesto? A review of interpretations of Artemisia Gentileschi's "La Pittura"

Grecia Huanca Lara

Bachelor's degree in Anthropology from the Pontifical Catholic University of Peru (PUCP). e-mail: gresof.hl@gmail.com

Abstract

The article examines the main interpretive trends that have emerged around Artemisia Gentileschi's *La Pittura*. It argues that interpretations of this painting have been shaped by two main approaches: one that highlights the artist's exceptionality and agency, and another that proposes a critical decentralization of that very exceptionality. Through the analysis of these perspectives, the study contends that the painting has become a fertile ground for debate on self-representation, gender, and female agency in Baroque art.

Keywords

Artemisia Gentileschi, "La Pittura", self-portrait, baroque art, gender studies.

“*La Pittura*” o “Autorretrato como alegoría de la pintura”, un óleo sobre lienzo, fue encontrada por primera vez entre un conjunto de otros varios trabajos alegóricos de la colección personal del rey Carlos I de Inglaterra, en donde podía ser hallada para 1649 (Garrard, 1980). Aparecía en el inventario de la colección real del mencionado año, junto a otras dos “alegorías de la pintura” (Garrard 2020, p. 221). El que podría ser considerado, a simple vista, el cuadro de una mujer pintando sobre un lienzo fuera del encuadre, se convertiría en un campo diverso de lecturas e interpretaciones que, desde que comenzaran a ser hechas —hace poco más de seis décadas—, articula lecturas que sintetizan nociones sobre el género, la agencia y sus dinámicas que le trascienden. Este texto pretende bosquejar algunas de estas ideas.



Figura 1. Autorretrato como alegoría de la pintura, óleo sobre lienzo, 98,6 cm x 75,2 cm. Colección Real.

Artemisia Gentileschi, la artista detrás del trabajo, ha sido una de las figuras más analizadas en la historia del arte barroco. Su vida, la forma en la que influyó su trabajo, sus temáticas y su maestría han llamado la atención de estudiosos desde que comenzara a ser asumida como objeto de estudio, principalmente desde la academia feminista (Vidal, 2019). Si bien “*La Pittura*” ha asumido menores atenciones que otros de sus trabajos —como sus famosas representaciones de mujeres bíblicas— el tipo de discusiones que articula hacen relevante una revisión de las formas en las que ha sido mirada y analizada. La cuestión de la autorrepresentación, el lugar de la

dimensión del género y la agencia de la artista son, pues, solamente algunas de las temáticas que emergieron a partir de su análisis.

El presente artículo, por ello, pretende identificar y analizar las tendencias principales que han emergido en las lecturas y miradas de esta obra, desde la primera vez que se publicara sobre ella, en 1962 —a través del inventario de la Colección Real de Carlos I que publicaría Michael Levey—. A través de la revisión de estas ideas, argumentaré que es posible identificar en ellas, al menos, dos líneas principales: una distinguida por destacar la excepcionalidad de la propuesta de Artemisia —inaugurada por la producción Mary Garrard, la estudiosa más conocida de la artista— y otra enfocada en, más bien, descentralizarla. Como buscaré demostrar, los diálogos¹ articulados en torno a este trabajo evocan discusiones más amplias sobre el uso del género como categoría de análisis. Permiten, por lo tanto, pensar en los lugares y roles de la representación y la reivindicación en el discurso académico.

La artista

La atención puesta sobre Gentileschi se ha debido, en buena medida, al interés generado en su vida personal. Considero relevante, por ello, plantear un bosquejo de sus líneas más destacadas, y de los eventos que, no sin razón, han sido los más atendidos por los estudiosos: estos sucesos fueron, luego, asumidos como fundamentales para la interpretación de su obra.

La artista nació en Roma, el 8 de julio de 1593, y falleció en Nápoles, 59 años después (Ramírez 2020). Su padre fue Orazio Gentileschi, uno de los artistas más reputados del momento en la escena romana. Él sería, entonces, quien iniciaría a Gentileschi en la pintura. Ella destacaría como la única de sus hijos con talentos notables para el dibujo (Gámez 2019). Su destreza llevaría a Orazio a afirmar que “quizá ni siquiera los principales maestros de esta profesión saben tanto como ella” (en Gámez 2019, p. 113). Gentileschi se formaba, así, en un momento en el que “la técnica barroca llevaba ya años establecidas gracias, en mayor medida, a la paleta clasicista de Annibale Carracci, y al naturalismo de Caravaggio” (Gámez, 2019). La influencia de este último en el trabajo de la artista sería importante: su padre, quien había trabajado directamente con él, la transmitiría de tal manera que formaría parte importante de su estilo personal.

Orazio, consciente del potencial de la joven, decidió contratar a Agostino Tassi —un amigo suyo— para que le enseñara sobre perspectiva. Su vida sería entonces marcada por un evento profundamente violento: Tassi violó a Gentileschi en 1611, cometiendo así el delito de estupro (Gámez 2019, p. 114) (López 2012, p. 86). Su padre denunciaría el hecho un año después. Los registros indican que, en los tribunales, la artista fue, nuevamente, violentada: los testigos falsos de Tassi le habrían acusado de

¹ Para fines del artículo me restrinjo a la consideración de publicaciones académicas.

“provocadora, mentirosa y promiscua” (López 2012, p. 87). Fue también sometida a procesos violentos —torturas y exámenes ginecológicos—, como parte del proceso judicial por el que tuvo que atravesar. Tassi recibiría una pena ligera, que no llegó a cumplir en su totalidad (López 2019).

Varios estudiosos de la vida y el trabajo de Gentileschi consideran que este habría sido un momento crítico para la orientación que adquiriría su obra. Gámez sintetiza esta mirada en un fragmento: “el suceso de la violación marcó trágicamente no solo su personalidad y proceder actitudinal, sino su método figurativo y elección de temas iconográficos” (2019, p. 115). La elección de sus temas predilectos habría sido, de acuerdo con estos autores, una respuesta a la violencia a la que fue sometida. Sus pinturas serían una reivindicación de sí misma a través de las representaciones. Como señala, pues, Ramírez, “sus figuras preferidas fueron las de mujeres heroicas, redentoras, valientes” (2020, p.329). Ejemplos de ello son sus famosas obras “Judith decapitando a Holofernes” y “Susana y los viejos”—la cual elaboró cuando tenía solamente 17 años—.

A pesar de la dificultad de las circunstancias que tuvo que atravesar, podría afirmarse que su carrera fue fructífera, y que pudo ver en vida su esfuerzo materializado en éxito y reconocimiento. No solamente fue capaz de vivir de su trabajo como artista², sino que también logró ser la primera mujer admitida en la Academia Florentina del Dibujo, en 1616. Conseguiría, además, amistar con destacadas figuras de la época, como el conocido Galileo Galilei (Ramírez, 2020).

“La Pittura” como retrato e iconografía

La pintura (Figura 1) presenta, en un plano de tres cuartos, a una mujer retratada de perfil, desde el costado izquierdo. Mantiene el torso inclinado y la mirada fija en un lugar fuera del marco. La postura ladeada, la posición de sus extremidades, la expresión absorta en la labor y, finalmente, las herramientas que sostienen ambas de sus manos sugieren a los observadores que se encuentra frente a un lienzo, pintando.

Su mano izquierda —aquella que se encuentra más cercana al espectador— porta una paleta de pintar cubierta de pequeños cúmulos de pintura —probablemente óleos—, a la vez que cortas varas de madera que aparentan ser pinceles. Su mano derecha, por otro lado, sostiene un pincel. La posición en la que se encuentra y la actitud que muestra sugieren que estaría a punto de iniciar o de hacer algún cambio o añadidura en una obra en curso. La artista, si bien absorta en su labor, no se muestra tensa: su expresión no muestra ceños o bocas fruncidas. Su cabello, además, muestra mechones que escapan al moño en el cual está recogido. Viste un vestido verde, con brillos rojizos, debajo de un mandil color café. De su cuello cuelga una cadena dorada, con un rostro como pendiente en medio de la misma.

² Con el que pudo mantener a su descendencia, que habría consistido de, al menos, una hija (Ramírez, 2020)

La artista parece encontrarse en un cuarto oscuro, iluminado de modo que refleja luz en el rostro y el frente de su cuerpo desde un punto elevado respecto a la mujer que protagoniza el cuadro. La influencia de Caravaggio deja verse en la iluminación: como identifica Virginia Conn, a pesar de que el tenebrismo en esta pintura no resulta tan marcado, puede observarse con “claridad” cómo sus herramientas de trabajo emergen de las sombras que las rodean (2015, p.25)

Múltiples elementos permiten identificar a la mujer descrita como la “Alegoría de la Pintura”. La ya citada Conn considera que, en la época estos, por ser de conocimiento común, podrían haber sido fácilmente reconocidos por los espectadores contemporáneos, fuesen o no artistas. Esta figura, pues, aparecía en un influyente libro para los artistas durante los siglos XVII y XVIII: la obra “Iconología” de Cesare Ripa, escrita en 1593. El libro contenía descripciones e información sobre cómo se debía representar a disciplinas, conceptos e ideas abstractas, entre las cuales se encontraba la pintura (Conn 2012, p. 25).

La alegoría de la pintura de Ripa (Figura 2) estaba construida por la imagen de una mujer, vestía elementos y atributos que cumplían la función de representar distintos aspectos de la pintura como práctica. De acuerdo con instrucciones señaladas por Ripa en el escrito, los tonos cambiantes de su vestido verde aludían a la capacidad de los artistas para controlar el uso de los colores, mientras que la máscara que colgaba de la cadena de oro utilizada en el cuello de la figura serviría para demostrar



Figura 2: Alegoría de la pintura (Ripa, 1603).

su capacidad para imitar y representar lo que observaba en el mundo. También tenía una mordaza sobre la boca, la que simbolizaría la limitación a la que los artistas estarían sometidos, al estar impedidos de usar la expresión verbal. Por otro lado, sus cabellos debían estar desordenados, en representación del temperamento frenético que supuestamente caracterizaban a los artistas. No debían faltar, evidentemente, varios pinceles, las herramientas propias de su trabajo.

Gentileschi, como se puede apreciar, no habría representado a la alegoría de forma idéntica a la que propuesta por Ripa en su *“Iconologia”*. La artista demostraba, así, su agencia al decidir los elementos con los que representaría a su versión de “La Pintura”. Si bien la mujer retratada en el lienzo posee los característicos vestidos verde, cadena en el cuello y peinado desordenado, carece visiblemente de la mordaza que Ripa sí incluye en la propuesta. Estas libertades serían, luego, objeto de la atención de los analistas.

Antes de los análisis: el inventario de Michael Levey y la cronología de Ward Bisell

Las dos primeras menciones del trabajo, hechas en el transcurso de la década de 1960 por Michael Levey y Ward Bisell, no tuvieron pretensiones analíticas profundas. Se limitaron, más bien, a caracterizar brevemente la obra, e identificarla como un trabajo de Gentileschi. Con su trabajo, así, se inauguraba el estudio específico sobre la obra, y se establecieron las bases para que luego se prestaran mayores atenciones a su potencial como objeto de análisis.

Michael Levey, en 1962, publicaba “Notes on the Royal Collection - II Artemisia Gentileschi’s “Self-Portrait” at Hampton Court”, como parte de un inventario de obras encontradas dentro de la colección personal de Carlos I. El autor argumentó, en este texto, que la pintura era una obra de Gentileschi —al identificar su supuesta firma, a través de siglas— y, al mismo tiempo, un autorretrato de la misma artista, una interpretación que sería generalmente aceptada a partir de entonces. Si bien el conocimiento de la *Iconologia* de Ripa permitía argumentar que la obra de Gentileschi era una representación alegórica, la identificación de la misma como un autorretrato no podía ser hecha a través de un proceso similar. Levey sugería que era posible identificar los rasgos de la artista al compararlos con dos representaciones distintas de ella, ambos trabajos del siglo XVII: un retrato suyo en un medallón, por un lado y, por el otro, en uno hecho por el dibujante y grabador David Jérôme.

Luego de este importante primer paso —el reconocimiento del trabajo y su identificación como autorretrato— Ward Bisell le dedicaría algunas pocas líneas, años después, en su conocida cronología, “Artemisia Gentileschi-A New Documented Chronology” (1986). El autor, en este trabajo, reconocía la identificación de Levey y la extendía con nuevas fuentes. Alude, así, a la correspondencia entre la artista y el conocido mecenas Cassiano dal Pozzo, para argumentar que el cuadro sería una de las comisiones que el último le habría hecho en 1630.

“La Pittura” como discurso múltiple, original y generizado: la lectura de Mary Garrard

Luego de que los primeros trabajos se limitaran a sustentar el origen y los rasgos básicos de la obra, pasarían algunas décadas para que esta comenzara a ser asumida como objeto de interpretaciones: sería en la década de 1980 que, desde el trabajo de historiadoras del arte feministas, tanto la artista como su obra comenzaría a ser puesta bajo los lentes analíticos de la emergente teoría feminista y de género (Ramírez, 2020).

El inicio de los análisis de este trabajo estuvo marcado por el trabajo de una autora en particular: Mary Garrard, una historiadora del arte cuya propuesta constituía una respuesta a tendencias que consideraba injustas para la representación y estudio de Gentileschi en los años en los que desarrolló su trabajo. Considero que estas lecturas destacan por resaltar tres dimensiones particulares de la pintura: la originalidad excepcional de la propuesta, el rol fundamental del género en su construcción y la agencia o poder de decisión de la artista. En otras palabras, estas miradas enfocaron sus atenciones en analizar las múltiples formas en las que la creación del cuadro constituía una particularidad dentro de la obra producida en aquellos años —por el discurso público y privado que encarnaba—, las formas en las que su autora hacía manejos de su propio género para construirlo y la toma de decisiones que articuló para construir su propio discurso.

Mary Garrard fue pionera en asumir el análisis de “*La Pittura*”, al ofrecer el primer análisis iconográfico e iconológico —en términos panofskianos³— de la obra. En 1980, nueve años antes de la publicación de “The image of the Female Hero in Italian Baroque Art” —su obra más conocida, considerada uno de los más importantes trabajos escritos sobre su obra—, publicó el artículo “Artemisia Gentileschi’s Self-Portrait as the Allegory of Painting” en *The Art Bulletin*. Este sería el análisis más erudito y exhaustivo que, considero, se ha hecho de “*La Pittura*”. Su impacto sería tal que ninguno de los trabajos posteriores podría evitar al menos una mención a los precedentes establecidos por esta autora. En este trabajo —como su título indica— asume como base la idea, sustentada por Levey, de que el cuadro constituía un autorretrato. Sobre dicho sustento, la autora elabora una revisión exhaustiva de trabajos de la época que también defendían el estatus del arte, así como de otras representaciones alegóricas, para ponderar el valor y el aporte que constituiría el trabajo de Gentileschi. Considero relevante dedicar algunas líneas a desarrollar sus argumentos y reflexiones principales.

Garrard partía de interpretar el contexto de emergencia de la obra de una manera distinta a la que Levey y Bisell habían hecho. Consideraba que, a pesar de los argumentos que, presentados por estos autores, sostendrían la teoría del encargo,

³ De acuerdo al método de análisis de Erwin Panofsky (1983).

existiría aún falta de evidencia para determinar que esta fuera cierta. Apuntaba, pues, a que no había evidencia de que la pintura alguna vez fuera parte de la colección de Cassiano dal Pozzo, y que no existían pruebas de que hubiera sido pintada para algún otro mecenas. Frente a este vacío, Garrard consideraba que:

“un estudio detallado de la pintura de Artemisia en relación a la descripción de Ripa de la Pittura revela que la artista hizo un uso intencional y selectivo de su texto, extrayendo de él precisamente aquellos rasgos de mayor interés filosófico para los artistas” (Garrard, 1980, p. 107) (traducción propia).

La autora, en segundo lugar, defendía la importancia del cuadro dentro de su contexto, al asumirlo como un manifiesto por elevar al arte como disciplina en un momento en el que ello era de particular interés para el gremio. La decisión de Gentileschi de elaborar una versión propia de la alegoría de “La Pintura” se ubicaba en un contexto crítico para el gremio de artistas y para la disciplina de la pintura en sí misma. Este sería, en otras palabras, aquellos años sobre los cuales Larry Shiner escribía en “La invención del arte: una historia cultural” (2004). En esta conocida obra, su autor argumentaba que el concepto de “arte” que sostiene la sociedad occidental contemporánea se consolidó como tal hace apenas doscientos años. Ello habría sido el resultado de un proceso que involucró transformaciones en el sistema de significados, valoraciones, prácticas, agentes e instituciones que habría constituido el “sistema de las artes” —como él denomina a este conjunto— anterior, mantenido y sostenido durante más de dos mil años antes (Shiner, 2004, p. 21). Los protagonistas de este panorama eran, entonces, los artistas y teóricos del arte, quienes hacían esfuerzos —desde sus respectivos ámbitos— para hacer reconocer a la pintura como un arte noble e intelectual.

Los artistas, interesados como lo estaban en el objetivo de convertir a las artes en disciplinas asumidas como “nobles” e intelectuales” por estar en juego su propio estatus individual, desarrollaban temas que contribuyeran a estos valores. Garrard identificó dos maneras en las cuales habría sido común el hacer propaganda a estas ideas: a través de la práctica del autorretrato y a través de la representación del arte como una personificación (1980, p. 98-103). El autorretrato, por un lado, contribuía a elevar el estatus de la pintura en su dimensión individual, al elevar a su propio hacedor. Un autorretrato, pues, equiparaba al pintor con los nobles a los que usualmente representaban, como parte de su trabajo. Explicar la relevancia de la representación de personificaciones, por el otro, requiere pensar en su función dentro de su contexto.

La existencia de una personificación de la pintura contribuía e indicaba a su vez que esta debía ser reconocida como un arte, de acuerdo con la tradición de personificar disciplinas asumidas como intelectuales y elevadas. Dentro de la tradición romana, las “artes tradicionales” —el *Trivium* (la retórica, la dialéctica y la gramática) y el *Quadrivium* (la aritmética, la geometría, la música y la astrología) eran algunas de las más conocidas y representadas. Este tipo de representaciones

se encontraban fuertemente generizadas: eran ilustradas, predominantemente, como figuras femeninas.

El género de estas personificaciones era importante para entender cómo es que las disciplinas a las que hacían referencia eran valoradas. Aquellas disciplinas que no eran consideradas y apreciadas de la misma manera que las “artes” —como las consideradas “artesánías”— eran representadas, más bien, a través de figuras masculinas. Los que eran retratados eran, pues, practicantes “reales” de las actividades simbolizadas: resultaba común que un varón fuese encontrado practicando tales disciplinas. En tanto estas, según se asumía, no demandaban esfuerzos espirituales o intelectuales, no debían representarse a través de entidades abstractas o distantes de la realidad. Por el contrario, las representaciones de las disciplinas “elevadas” sí debían hacerlo, y lo hacían a través de su representación como mujeres: su imagen, en tanto sería poco común de ser observada dentro de estas respectivas prácticas, contribuía a la idea de que los conceptos representados pertenecían a otro nivel de abstracción y distancia de la práctica terrenal; a una práctica, pues, “elevada”.

En este contexto, asumir este tipo de defensa de la pintura como arte significaba sacrificar inevitablemente, para los artistas varones, una forma especial de elevarse a sí mismos como pintores nobles. No podían, pues, pintarse a sí mismos como la figura alegórica de la pintura —como sí podía hacer la artista—. Por otro lado, la inclusión de detalles que indicaran su posición de nobleza (como la mencionada cadena de oro) no permitían saber inmediatamente que la persona retratada fuera pintora, ya que las distinciones otorgadas por los nobles no eran solamente entregadas a ellos. Además, si es que el artista intentaba solucionar ello representándose con materiales de taller que lo identificaran como tal, hacía referencia a la labor manual de los artistas —el trabajo en el taller, con las pinturas—, lo que desplazaba el mensaje que se quería brindar al apelar al aspecto práctico y “poco intelectual” de la práctica de la pintura (1980, p. 104).

Había habido algunos esfuerzos destacados por minimizar este efecto, como el elevar la práctica en el taller a un estatus intelectual al mostrarlo como un lugar de estudio, debate y práctica. No obstante, estos no podían contra la preferencia que habría en el siglo XVII habría predominado, según Garrard, hacia las representaciones que eran capaces de simplificar y compactar ideas grandes y abstractas en imágenes sencillas (1980, p. 106). La autora resumía con destreza la situación con las siguientes palabras: “[...] mientras la inclusión de los atributos de los artistas tendía a minimizar el mensaje que afirmaba que era una ocupación noble, el uso de la personificación alegórica excluía el retrato del artista como individuo” (traducción propia) (Garrard, 1980, p. 104).

Garrard resaltaba, por otro lado, la forma en la que la obra hacía una articulación especial de las voces que debatían acerca de los aspectos teóricos y prácticos del arte, así como de la importancia de cada uno de ellos. Teóricos como Zuccaro y Lorenzo

habían elaborado ideas sobre la diferencia entre el “disegno interno” y el “disegno externo” del artista: la idea y la concreción de la misma, respectivamente (Garrard 1980, p. 108). Estos habrían estado retratados en las imágenes desde la misma obra de Ripa. La forma en la que él había decidido representar, pues, a “La Pintura” ya asumía una posición específica respecto a su visión. Al brindarle materiales de trabajo a su alegoría, el autor de la “*Iconologia*” recordaba a los espectadores que, si bien la pintura exigía esfuerzo intelectual, no podía negarse su base en lo material. A diferencia de otros artistas, como los poetas, los pintores hacían su arte con pigmentos y pinceles, a la vez que trabajaban inspirándose en los efectos visibles de la naturaleza.

De acuerdo con Garrard, las posiciones de las extremidades de Gentileschi podrían ser interpretadas como referencias a estas ideas. El brazo que mantiene elevado para plasmar su pincel haría referencia, por un lado, a las “elevadas aspiraciones de la pintura”, mientras que no perdía contacto con el aspecto material de la disciplina al mantener su otra mano sobre la paleta y los demás pinceles. La historiadora del arte nos invita a observar, así, que estos elementos forman líneas paralelas entre sí. Gentileschi, entonces, “no separa, sino que integra ambos conceptos”, al sintetizarlos en una misma figura —la figura de la artista— (1980, p. 108-109). La misma Garrard afirmaría luego, años después (2020), que el lienzo sin mostrar hacía referencia a la “tabula rasa” en la que consistía la teoría del arte para el momento en que el cuadro era pintado.

El impacto del trabajo de Garrard derivaría en que su corpus de ideas constituyera la base para la mayor parte de los análisis posteriores. Victoria L. Conn, también una de las escritoras más prolíficas sobre el trabajo de Gentileschi, ha desarrollado buena parte de sus propias visiones en torno a dichas líneas. Sus publicaciones, relativamente recientes —publicó sus trabajos sobre el cuadro en los últimos diez años— dialogan constantemente con los principales argumentos de Garrard —la excepcionalidad de la obra, el rol del género en su construcción y la agencia de la artista—, y los desarrollan aún más.

Conn destaca particularmente los “juegos” que la artista habría hecho con la posición de su propio género y las decisiones artísticas asumidas en este trabajo suyo. El género de la artista, pues, permitía articular otras consecuencias además del ya potente acto de retratarse a sí misma a la vez que como una alegoría de la pintura. El potencial de ello radicaría en la posición particular con la que Gentileschi había decidido retratarse: en movimiento, en ejecución de su trabajo. Esto, como ya había observado esta autora (2015, p. 25), contrastaba con la forma en la que “La Pintura” de Ripa era presentada (como se observa en el Ilustración 4): si bien esta tenía a su mano los materiales necesarios para hacer arte, se mantenía más bien quieta y pasiva, en una posición lo suficientemente solemne como para ser considerada propia de una representación alegórica.

Si así lo hubiera deseado, Gentileschi hubiera podido reproducir la mencionada pose, sin perder así el peso de la asociación de ella misma con “La Pintura” como concepto alegórico. La artista, no obstante, había decidido retratarse a sí misma en medio del trabajo, profundamente concentrada en su labor. Conn compara el efecto visual que esto brinda con una “*action-shot*”, una “toma en acción” que permite que los espectadores veamos a la artista “en su estado natural”. De esta manera, Gentileschi “demuestra que es más que una figura decorativa para representar al concepto del arte” (2015, p. 24). Esta decisión, entonces, resaltaba por su diferencia en un contexto en el cual las mujeres se encontraban, generalmente, excluidas de los espacios de producción y difusión de arte (Conn 2015, p. 24).

Cabe recordar, en este punto, otra de las libertades que Gentileschi habría tomado al representarse como la imagen alegórica de la pintura: no se habría retratado, pues, con la mordaza, sino que deja libre a la vista su boca y la expresión que esta genera. Conn interpreta esta acción como una toma de posición de la artista como tal, quien, así, manifestaba su rechazo a ser “silenciada”. Este hecho podría encontrar un eco en la conocida seguridad que poseía respecto a su capacidad artística —la que también refleja en la expresión que muestra en su retrato— (2015, p. 27). La opinión de Mary Garrard también constituye una postura afin. Esta autora considera, por su parte, que con esta decisión Gentileschi parecía combatir los estereotipos misóginos que asumían a las mujeres como sujetos no intelectuales (1980, p. 108). Al vincular —dada la presencia de los significados ya expuestos— la acción con la intelectualidad, la autora también establecía en su cuadro su postura respecto a un debate en curso.

Larry Shiner, el conocido y ya mencionado autor de uno de los libros más destacados sobre la historia del arte, fue otro de quienes elaboró análisis sobre la obra, y dirigió sus lecturas en una dirección similar. El autor utilizó el cuadro para inaugurar el cuarto de los capítulos de su ya mencionado trabajo, “La invención del arte” (2004). Lo consideraba, pues, útil para desarrollar sus explicaciones sobre la transición entre el antiguo y el nuevo sistema de las artes, términos bajo los cuales entendía —entre otras dimensiones del fenómeno— a las transiciones y disputas en torno al estatus de la disciplina de la pintura y, por supuesto, de los pintores.

En su valoración del trabajo de Gentileschi, el autor considera relevante compararlo con el famoso trabajo de Velásquez, “*Las Meninas*” (1656). Esta obra, pues, también solería ser de las más aludidas en los análisis de los mencionados procesos. En este trabajo, el pintor se “ennoblece” al retratarse, no solamente con vestimentas sofisticadas y la cruz de la Orden de Santiago en el pecho, sino junto a la nobleza en sí misma —la infanta, el rey y la reina—. Shiner sugiere que la ausencia que esta representación sostiene es la de elementos que recuerden el carácter manual de la pintura como actividad. Gentileschi, por el contrario, llenaría ese vacío, al encargarse de darle a tal aspecto la mayor de las fuerzas en su propia apuesta.

En síntesis, el análisis desarrollado por estas autoras defiende que, si bien al representar a la pintura como una personificación alegórica Gentileschi contribuía a los esfuerzos de sus coetáneos por elevar a la pintura como un arte, su género le permitía evitar, a su vez, el usual sacrificio de la legitimación individual por la representación del concepto abstracto. Gentileschi misma, al igual que la alegoría de “La Pintura” a la cual pintaba, era una mujer. Podía, entonces, elaborar una poderosa y concreta asociación entre ella, como artista, y el elevado concepto de pintura al unificar ambas. La artista habría hecho ello al pintarse a sí misma con los atributos que identificaban a un concepto —abstracto, no humano—. Estas lecturas se alinean con una visión de la artista como una “feminista adelantada a su tiempo” (ver Gámez, 2019; Garrard, 2020). Por estas razones, el trabajo bajo análisis consistiría en una manifestación personal y pública excepcional para su tiempo, y una muestra de la genialidad de la artista.

La mirada y los énfasis que Garrard y estas autoras propusieron no se habrían dirigido hacia estas conclusiones sin razón: estos habrían sido, más bien, una respuesta frente a las formas en las que se habían formulado aquellas lecturas de la vida y la obra de la artista en años anteriores. Durante muchas décadas, pues, la vida de Gentileschi habría sido, como refería la misma Garrard (1989), objeto de una gran negligencia académica. La autora consideraba, pues, que su importancia había sido pasada por alto en las investigaciones: sobre ella se había escrito poco, no aparecía reseñada en las biografías de artistas a lo largo del siglo XVII, aparecía muy escasamente en los siglos posteriores y los estudios serios sobre ella aparecerían recién en las primeras décadas del XX. La investigadora enuncia contundentemente su lectura sobre la razón de estas omisiones: “la conclusión es, creo, inescapable: Artemisia Gentileschi ha sido ignorada por haber sido ella mujer” (Garrard, 1989, p. 4) (traducción propia).

El primer esfuerzo dedicado a prestar atención a la artista desde la academia no habría propuesto, tampoco, una lectura que respetase las formas en las que la artista se refería a sí misma, o evaluara su trabajo y sus aportes por sobre especulaciones sobre su vida personal. Este había sido desarrollado por Roberto Longhi, en 1916, con el ensayo “*Gentileschi: padre e figlia*”. Como su título indica, el texto pretendía poner en perspectiva la obra de ambos Gentileschi, desde sus influencias técnicas hasta su genialidad particular. Como Florencia Vidal (2019) destaca, en este trabajo el autor dejaba entrever sus propios prejuicios misóginos hacia la artista: resaltaba, pues, el carácter supuestamente promiscuo de Gentileschi, y hacía referencia a ella con su apellido de casada, con el cual ella jamás se había hecho, en vida, llamar (Vidal, 2019).

Matizando “La Pittura”: lecturas críticas al canon

En medio y de manera paralela a la producción anterior, a inicios del siglo XXI voces divergentes a las descritas comenzaron a emerger. Estas destacaron respecto a las anteriormente descritas, en buena medida, por sostener críticas fundamentales a las ideas que conformaban la base de los análisis previos. Si bien, en los años siguientes

—y hasta hoy—, lecturas afines a las ideas de Garrard continuaron emergiendo en los escritos y referencias a “*La Pittura*”⁴, creo relevante prestar atención al surgimiento de estas miradas: estas propusieron repensar asunciones y construir nuevos discursos que, sin alejarse de enfoques sensibles al género, consideraron construir sus interpretaciones poniendo en cuestión la centralidad de la dimensión del género en sus análisis, consideraciones del estatus y prestigio de la artista y la consideración de trabajos de otras artistas contemporáneas.

El trabajo de Griselda Pollock puede haber sido uno de los primeros en asumir estas orientaciones. En 1999 publicaba “*Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*”, un libro en el cual articuló una crítica hacia las historiadoras del arte que, al escribir desde el feminismo, terminaban por elaborar grandes celebraciones, poco críticas, del trabajo de las mujeres artistas. Cuestionaba, así, los análisis basados en visiones dicotómicas del género (“hombre/mujer”), y la ausencia de otras dimensiones como la raza y la clase en ellos. Dedicaría el quinto capítulo a analizar la posición que el trabajo sobre Artemisia Gentileschi había asumido en este debate. Si bien no aborda directamente a “*La Pittura*” —se enfoca, más bien, en analizar las lecturas de las pinturas de “Susana y los viejos” y “Judith y Holofernes”— sí cuestiona, en líneas generales, las lecturas que habían predominado sobre la obra de la autora en general. Critica, así, que estas habrían estado basadas en la conceptualización de un “sujeto femenino” abstracto, no contextualizado ni aterrizado en términos de historia, sociedad, raza y clase. En este sentido, el uso de la categoría de “mujer” que se habría elaborado para articular los análisis presentaba profundas limitaciones analíticas (Pollock, 1999).

Años después de esta primera publicación, nuevos trabajos emergerían en estas direcciones. Algunos de estos trabajos “críticos” a los previos comparten un recurso argumentativo, al proponer prestar atención a un aspecto particular del contexto en el que Gentileschi elaboró su obra al que otros no habrían prestado atención suficiente: el hecho de que no había sido la primera ni la única artista que había elaborado un autorretrato que resaltara su carácter de mujer artista.

Babbette Bohn comienza bosquejando algunas de estas críticas en “*Female self-portraiture in early modern Bologna*”, publicado en 2004 en la revista “*Renaissance Studies*”. En este artículo, la autora cuestionaba la cantidad de autorretratos que la historia del arte había atribuido a Gentileschi, por considerarla exagerada y basada en juicios apresurados, poco fundamentados. Según la autora, casi tres cuartos de toda su obra habían sido catalogados dentro de tal género, bajo lecturas que habrían pasado por alto, por un lado, la influencia de su padre y maestro —quienes no poseían autorretratos registrados— como las fuentes que constituían las cartas que ella misma escribía, las que demostrarían una interpretación diferente de la artista respecto a sus propios trabajos.

⁴ Y son, en mi opinión, aún las miradas dominantes sobre este y otros de los trabajos de Gentileschi.

Bohn no consideraba este patrón como un problema de rigurosidad en las interpretaciones hacia la obra de Gentileschi, solamente. Más bien lo leía, con preocupación, como un síntoma de una manera de interpretar el trabajo hecho por mujeres que tendía a “autobiografizar” sus trayectorias y trabajo. En esta línea, la autora afirmaba que el caso debía permitir repensar los supuestos y asunciones con los que las interpretaciones se realizan, y recordar “[...] la importancia de considerar cuestiones de intención artística, recepción y contexto cultural antes de identificar imágenes de artistas masculinos o femeninos como autorretratos” (Bohn, 2004, p. 241) (traducción propia).

Emilia Montaner mantenía una línea afín en el artículo “La alegoría de la pintura como metáfora de la mujer artista”, publicado como parte del libro “Palabras, símbolos y emblemas: las estructuras gráficas de la representación” en 2013. La apuesta de Montaner marca una diferencia particularmente marcada respecto a la idea de la excepcionalidad de la obra, bosquejada por las interpretaciones previas. La autora, pues, ubica la pintura de Gentileschi en la que habría sido, argumenta, una tendencia relativamente generalizada en el trabajo de las mujeres artistas del siglo XVI: la de elaborar autorretratos que hicieran alusiones a su oficio. Así, considera a la propuesta de Gentileschi como parte de un grupo mucho más amplio, que también merecería ser analizado. Presenta, entonces, los trabajos de Angelina Kauffman, Catalina van Hemessen y Sofonisba Anguissola, también autorretratos con la posibilidad de ser analizados como formas de protesta frente a las restricciones temáticas a las que se imponía a las mujeres artistas:

Al ser prácticamente impensable e impropio de su sexo adiestrarse en el dibujo del desnudo con modelos vivos y mucho menos, desplazarse del hogar familiar para tomar apuntes del natural o del paisaje de los alrededores, complicada resultaba su dedicación a temas de historia o a ciclos mitológicos. La pintura al fresco o la protección de un mecenas era «cosa de hombres» y la ejecución de los grandes cuadros de altar tan queridos por la Contrarreforma, constituía casi una singularidad [...]. Como he señalado, al negárseles este cúmulo de posibilidades, no les quedaba otro remedio que dedicarse a la producción de retratos, de cuadritos piadosos, de escenas de género, de pájaros o flores, de maternidades, de niños y cunas. No puede extrañar, pues, que la boga de los autorretratos facilitase a las jóvenes artistas la ocasión de asomarse a la posteridad para hacer patente su protesta ante esta ingrata situación (Montaner, 2013, p. 388-389)

Manteniendo su esfuerzo por “descentrar” el trabajo de Gentileschi, menciona la existencia de otra alegoría de la pintura que podría, también, haber sido un retrato a la vez: la de Elisabetta Sirani, hecha en 1658. Dedicar algunos párrafos a analizar los atributos alegóricos de su obra, a la vez que se permite dar el beneficio de la duda a la asumida intención de esta artista por representar una alegoría de la pintura —“[...] Cabe preguntarse si en realidad Elisabetta tuvo la intención de componer una obra de un sofisticado alegorismo o si, por otra parte, simplemente pretendía

autorretratarse revestida con los atributos usualmente adjudicados a la pintura” (Montaner, 2013, p. 391)—. Resalta, en este cuadro, la presencia de elementos que complejizan la representación de una supuesta alegoría, que sostendrían y reforzarían la representación noble del oficio de la artista:

Si no parece demostrar la Sirani ningún interés en descubrir al espectador la obra que está elaborando, por el contrario actitudes, gestos o referencias naturalistas están cuidadosamente diseñados para ofrecer una formulación muy personal de la nobleza de su oficio. Corona a la alegoría con una guirnalda de laurel, signo de victoria y eternidad comunmente atribuido a la poesía, para evocar el simil horaciano *ut pictura poesis*, una de las analogías más glosadas por el pensamiento humanista. Una esculturilla clásica alude a la admiración y conocimiento de la antigüedad; libros, pluma y tintero, puestos en lugar destacado bajo los que ha fijado su nombre y fecha de ejecución, sirven para destacar el componente intelectual de la pintura a la vez que las aficiones culturales de la propia autora. Educada en el ambiente refinado de la Bolonia del seiscientos, dotada de un vivo ingenio y de una excelente memoria, según palabras de Malvasia (1678: II, 389-399), sabía esculpir, grabar y tocar el harpa con maestría (Montaner, 2013, p. 392)

Montaner, en este sentido, no considera que el trabajo de la artista hubiera sido uno particularmente disruptor o reivindicativo, como sí lo sugerían las intérpretes anteriores. Argumentaba, incluso, que ella no habría tenido siquiera la necesidad de afirmar su estatus personal, considerando la elevada posición en la que se encontraba dentro del panorama artístico de su época. La autora cuestiona, incluso, que el cuadro constituyera una alusión a la alegoría de Ripa:

No necesitaba Artemisia, primera mujer en ser recibida en la academia del Disegno de Florencia, darse a conocer al público exponiendo un muestrario de sus trabajos. A juzgar por la mínima existencia de elementos significativos, tampoco parece interesada en construir una alegoría de la pintura aunque así haya sido estimado por los historiadores. De los atributos con los que Ripa presenta a dicha alegoría únicamente reproduce, y poco visibles por estar inmersos en la penumbra, la cadena de oro y la máscara con la palabra «*imitatio*», tal y como era entendida por los críticos humanistas (Montaner, 2013, p. 390).

De esta manera, la autora ofrece una interpretación inversa a las precedentes: si Garrard hacía esfuerzos por desarrollar los pesos involucrados en el hecho de que Gentileschi “jugara” con la representación de la alegoría de la pintura, estableciendo un acuerdo sobre el cual se construirían interpretaciones posteriores, Montaner cuestionaba esta idea en sí misma.

En suma, estas lecturas propusieron revisar muchas de las ideas propuestas y argumentadas en los trabajos previos, desde su mencionada “excepcionalidad” hasta el discurso que, hasta el momento, se argumentaba que el cuadro sostenía. De la

misma manera, consideraron pertinente revisar algunas de las asunciones sobre las que se habían basado los estudios, como el hecho mismo de que el trabajo fuera considerado una representación de la alegoría de la pintura.

Conclusiones y reflexiones finales

Se ha buscado exponer⁵ que “*La Pittura*” fue predominantemente leída como un trabajo que condensaba múltiples acciones y que era, por lo tanto, una enunciación excepcional dentro de su contexto de origen. En los análisis, resalta el énfasis brindado a la agencia y capacidad de decisión de la artista: sus decisiones en el cuadro son interpretadas como declaraciones fuertes, como tomas de posición frente a debates contemporáneos.

Esto forma parte de una línea más amplia de interpretaciones hacia su trabajo, en la que se brinda gran importancia a observar la posición del género en las decisiones de la artista, evidenciadas en las direcciones asumidas en su obra. Estas miradas, cabe resaltar, no carecen de sustento: estos trabajos están profundamente documentados, y han formado un corpus coherente de argumentación que, no sin razón, ha terminado por conformar las miradas hegemónicas sobre su vida y obra.

Fue, sin embargo, aproximadamente a partir de inicios del siglo XXI que estas lecturas serían matizadas e, incluso, cuestionadas de base, como se ha buscado mostrar en este trabajo. Si bien estas críticas no se alejaron radicalmente de las bases feministas sobre las que se había construido el análisis hasta el momento, pusieron “sobre la mesa” preguntas sobre la rigurosidad de las reflexiones y los prejuicios detrás de las mismas, que podrían haber estado nublando aquellas miradas previas.

Creo que la revisión desarrollada permite formular algunas ideas que trascienden a los debates en torno a este cuadro, a las discusiones en torno a Gentileschi y a los de la historia del arte, incluso. El poner en perspectiva las ideas y argumentos emergidos en torno al cuadro permite notar que no solamente corresponden a desarrollos propios y específicos de este debate, sino también a discusiones más amplias posicionadas dentro de los enfoques que apuestan por utilizar el género como una categoría central de análisis —aplicados, por supuesto, a la historia del arte—. Las posturas críticas expuestas proponían exigencias similares a las que se formularon en otras disciplinas y campos: cuestionar la utilidad y rigurosidad de utilizar al género como la dimensión principal de análisis, proponer miradas interseccionales que no lo asuman como aislado de otras dimensiones —como la clase y la raza— e, incluso, repensar el concepto de “mujer” como sujeto universal.

En un contexto como el mencionado, una obra como “*La Pittura*” se convierte, en tanto representación y obra de una mujer, en un potencial —y efectivo, como se ha

⁵ A través de limitados ejemplos, dadas las intenciones de mantener el texto como uno breve.

buscado mostrar— campo de discusión y pugna tanto teórica como metodológica, en el cual el género como categoría analítica es objeto de revisiones y reinterpretaciones —la obra de Garrard (1980) era publicada apenas seis años antes del famoso artículo de Joan W. Scott (2002) sobre el género como categoría de análisis histórico—. Las lecturas sobre una obra del siglo XVII, así, se convierten en un terreno especial para observar los giros en las discusiones sobre el lugar de esta categoría en los análisis a lo largo de las últimas cuatro décadas.

Creo que el caso de “*La Pittura*”, en particular, permite pensar también en la amplitud de posibles interpretaciones de las que una sola obra puede ser objeto. Invita a recordar que los análisis nunca son neutros, y no pueden pretender serlo: se formulan dentro de contextos ideológicos e intelectuales específicos, dentro de intereses también particulares a los contextos en los que emergen. Los primeros análisis de la obra de Gentileschi emergían en un momento en el que la teoría de género comenzaba a ser difundida dentro de las investigaciones, y se proponían desde el objetivo explícitamente feminista de rescatar a la figura de la artista del infraanálisis y de las interpretaciones misóginas. No puede comprenderse las direcciones asumidas por sus interpretaciones sin observar, también, este panorama.

Una figura y trabajo tan complejos exige múltiples herramientas y marcos para ser interpretados. Será labor de quienes asuman el reto de hacerlo en el futuro el evaluar qué tanto falta por decir, o qué aún se debe repensar. Lo revisado, sin embargo, permite ir formulando algunas preguntas: ¿qué orientaciones hubieran asumido los autores si hubieran interpretado el cuadro décadas antes? ¿qué otras dimensiones del análisis podrían estar oscurecidas por el énfasis otorgado al género de la artista? ¿podría ofrecer lecturas distintas una mirada explícitamente relacional del género? ¿qué es lo que falta, aún, decirse sobre la obra de Gentileschi, a la luz de las críticas más recientes? Espero, más allá de ello, que el breve esfuerzo por analizar lo ya dicho haya permitido pensar un poco en la complejidad existente dentro de las miradas hechas a una sola obra, y en la que aún queda por construir.

Referencias bibliográficas

- Bissell, R. W. (1968). Artemisia Gentileschi-A New Documented Chronology. *The Art Bulletin*, 50(2), 153–168. <https://doi.org/10.2307/3048529>
- Bohn, B. (2004). Female self-portraiture in early modern Bologna. *Renaissance Studies*, 18(2), 239–286. <http://www.jstor.org/stable/24413408>
- Conn, V. (2015) *The Personal is the Political: Artemisia Gentileschi's Revolutionary The Personal is the Political: Artemisia Gentileschi's Revolutionary Self-Portrait as the Allegory of Painting Self-Portrait as the Allegory of Painting*. Kaleidoscope, volumen 8, 23-29. <https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1197&context=kaleidoscope>
- Gámez, J. (2019). *Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra*. Asparkía, 34, 109-133. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6988197>
- Garrard, M. D. (1980). Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin*, 62(1), 97–112. <https://doi.org/10.2307/3049963>
- Garrard, M. (2020) *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*. Reaktion Books
- Gentileschi, (circa. 1638-1639). “La Pittura” [pintura al óleo]
- Levey, M. (1962). Notes on the Royal Collection - II Artemisia Gentileschi's “Self-Portrait” at Hampton Court. *The Burlington Magazine*, 104(707), 79–81. <http://www.jstor.org/stable/873600>
- Montaner, E. (2013). La alegoría de la pintura como metáfora de la mujer artista. En Turpin Editores (Eds.), *Las estructuras gráficas de la representación. Palabras, símbolos, emblemas*, 387-397.
- Panofsky, E. (1983). *Iconografía e iconología. Introducción al estudio del arte del Renacimiento*. En *El significado en las artes visuales* (pp. 45–75). Alianza Editorial.
- Pollock, (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge
- Ripa, C (1603). “Alegoría de la pintura” [grabado]
- Ripa, C. (2007). *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*. Editorial Akal
- Ramírez, M. (2020). Artemisia Gentileschi y la “sexualización” de su obra. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 322-337
- Scott, J. (2002). El género: una categoría útil para el análisis. *Op. Cit. Revista Del Centro De Investigaciones Históricas*, (14), 9–45. <https://revistas.upr.edu/index.php/opcit/article/view/16994>
- Vidal, F. (2019). *Artemisia Gentileschi y su visión de la mujer* [trabajo de fin de grado para optar el grado en Historia del Arte]. Universidad Complutense de Madrid. https://www.academia.edu/44343140/Artemisia_Gentileschi_y_su_visi%C3%B3n_de_la_mujer