

Artemisia Gentileschi. De Nápoles a Londres: 1630-1640

Javier Torras Casas

46150290P

C/ Moragas 12-22, 4º C, 08022, Barcelona

javiterras@gmail.com

Trabajo de final de grado

Profesora: Silvia Canalda

Universitat de Barcelona

Historia del Arte

Fecha: 9/IX/2014

Firma:

Índice

Introducción	5
Nápoles, en la corte del virrey (1630-1638)	7
1. El viaje a Nápoles	8
1.1. ¿La búsqueda desesperada de patrocinio o el clamor de su obra en el virreinato?	9
1.2. La entrada a palacio	10
2. Nápoles y Artemisia, la reacción artística de Gentileschi ante el panorama artístico napolitano	11
2.1. El múltiple tramado artístico de la ciudad	13
2.1.1. ¿Cooperación o integración?	13
2.2. Un tapiz heterogéneo	15
2.2.1. Continuidad y cultura visual en la obra de Artemisia	16
3. Una pintora naturalista moderna	18
3.1. Artemisia, imágenes entre el Caravaggismo y la Contrarreforma	19
3.1.1. Un pueblo que suplica protección	19
3.1.2. De lo sacro a lo real	20
3.1.3. Artemisia entre ‘ <i>i Caravaggeschi</i> ’	21
3.2. Decorum y solemnidad, de la emoción a la objetivación del drama	24
4. Entre la artista y la intelectual	26
4.1. Consideración artística de Artemisia. La proclamación artística de una mujer	28
5. Relación con otros artistas, Artemisia y Nápoles	29
Londres, en la corte de Carlos I (1638-1640)	32
1. Hechos y causas de su viaje	32
1.1. Entrando por la puerta grande	33

2. Una breve estancia	34
2.1. La despedida de un padre	34
3. El renacimiento de las artes bajo la Corona Británica	36
3.1. De la alegoría a la mujer artista	36
4. <i>L'intermezzo inglese</i>	37
5. <i>La Alegoría de la pintura y Las Meninas</i>	38
Conclusiones	39
Bibliografía	43
Documentación gráfica	

Introducción

Tal y como dicta el título, el trabajo consiste en el estudio riguroso de las fuentes y escritos que conciernen a Artemisia Lomi Gentileschi (Roma 1595 – Nápoles después de 1654) en su primer periodo napolitano (1630-1638) y su posterior etapa inglesa (1638-1640) desde un punto de vista crítico para la realización global del estado de la cuestión de susodicho tema.¹

Para la correcta realización del trabajo hemos definido los parámetros históricos, cronológicos y geográficos en los que nos movemos. El trabajo consiste en la ejecución de un discurso transversal sobre el tema, sin entrar en el análisis concreto de cada obra y hecho que atañe al periodo bajo estudio, con la finalidad de alcanzar los objetivos que se leerán a continuación.

En primer lugar hemos tratado de averiguar las causas por las que la artista emprende ambos viajes, a Nápoles y a Londres respectivamente.

En segundo lugar hemos visto si realmente la artista obtiene un resultado acorde con las previas expectativas a su llegada a ambos lugares, presentando así hechos que lo testifiquen.

En el análisis de las obras, nos hemos planteado un tercer objetivo a fin de ilustrar la reacción de Artemisia ante el panorama artístico donde se encuentra, con el fin de ver el resultado de la conjunción entre aquello inherente a la artista y aquello orgánicamente unido al ámbito cultural-artístico del lugar.

El cuarto objetivo ha sido el de ver los nexos de unión de su obra con el arte e ideas de su tiempo y así determinar el compromiso tanto artístico como intelectual que la artista tuvo con ellos para ver la importancia, el peso y consideración de su figura ante sus contemporáneos.

En quinto lugar, hemos intentado desvelar la respuesta de una mujer artista ante un mundo y un estatus profesional dominados por el hombre.

En sexto lugar, es necesario saber el impacto que supuso la llegada de la Gentileschi en ámbito napolitano, viendo así el rastro que dejó en otros artistas.

En séptimo y último lugar indicar las lagunas y problemas que dicho tema presenta.

El trabajo no es un catálogo de la obra de Artemisia en su etapa napolitana y londinense sino el ejercicio sintetizador de realizar un trabajo transversal con el fin de ilustrar los primeros años pasados en Nápoles y su posterior etapa inglesa. Esta última ofrece oportunidades de estudio e investigaciones futuras a causa de los vacíos estantes que como más adelante veremos son causa de los problemas autográficos y

¹ Los parámetros cronológicos son los ofrecidos por el catálogo: *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*.

cronológicos que las obras adscritas a dicho periodo presentan, además de la falta de conocimiento de obras catalogadas como suyas pero desaparecidas en la actualidad.

Nápoles, en la corte del virrey (1630-1638)

Nápoles en tiempos de Artemisia era una ciudad compleja, grande y con múltiples rasgos. Bajo dominio español, la ciudad estaba a la altura de ser un reino por sí misma, era la capital administrativa del sur de Italia; a excepción de Sicilia; y junto a París la ciudad más grande de Europa. El virreinato era un teatro vivo, en el que el virrey, la más noble aristocracia y el pueblo habitaban el bullicioso tramado urbano invadido por innumerables iglesias, pertenecientes a órdenes y cofradías, y grandes palacios. Consecuentemente la ciudad se convirtió en un centro cultural de importancia extrema, favoreciendo de este modo el paso de grandes artistas e intelectuales, y así pues convirtiéndose en uno de los mayores mercados artísticos de Italia.² La ciudad no era solo importante en el Mediterráneo, su conexión con el norte de Europa la transformó en una de las capitales artísticas del momento a escala internacional.³

La *città partenopea* era una ciudad llena de contrastes entre pueblo y aristocracia, pomposidad, *grandieur* e insurrecciones populares, además del constante peligro que representaba el Vesubio.⁴ Sin duda era una coyuntura cultural en la que todo transcurría sin cesar: revueltas, prorrumpir de devociones populares, asentamiento de grandes instituciones, enclave portuario y vínculo de unión capital con la extensión tirrena del Mediterráneo.⁵

La ciudad no cesaba de experimentar grandes cambios, el paso de Caravaggio dejó una huella imborrable en la ciudad que unida al gusto español por el realismo marcó profundamente a artistas clave para la formación del arte napolitano de la primera mitad del *Seicento*, entre ellos José de Ribera y Giovanni Battista Caracciolo. En antítesis, la corriente clasicista de los boloñeses también llegó a la ciudad, con gran éxito, Domenichino, Lanfranco y Guido Reni entraron en la escena napolitana. Una convivencia que provocó cambios e intercambios que darían como resultado el agradable y edulcorado estilo de Simon Vouet, precedente artístico de Stanzione, Cavallino y la misma Artemisia.⁶

² LATTUADA, Riccardo. << "Artemisia and Naples, Naples and Artemisia" >>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001 (pp. 379-391). p. 379.

³ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 89.

⁴ Debemos recordar que durante la primera estancia napolitana de la artista el Vesubio entró en erupción en 1631 (En: LATTUADA, Riccardo: *Artemisia and Naples, Naples and Artemisia*.)

⁵ *Ibíd.* Nota 2, pp. 379-380.

⁶ *Ibíd.* Nota 3, p. 89.

1. El viaje a Nápoles

Entre agosto de 1630 y noviembre de 1637, la presencia de Artemisia en Nápoles está consistentemente documentada, a pesar de ello no sabemos con exactitud la fecha en la que la artista dejó Roma. Sin embargo, las cartas a Cassiano dal Pozzo de 1630 parecen decir entre líneas que Artemisia acababa de llegar a la capital campana.⁷ De lo que estamos seguros es que la artista se encontraba en Venecia en 1629, una fecha *post quem* que nos lleva a pensar en 1630 como inicio de su estancia en la capital campana.⁸

De Dominici nos informa acerca del viaje emprendido por la artista junto a su esposo Pierantonio Stattiesi,⁹ un reporte dudoso puesto que es más probable que la artista estuviese separada. Con su marido o no, el hecho no presenta demasiada relevancia, probablemente personas como su hermano Francesco o Cassiano jugaron un papel más importante en su traslado a Nápoles.¹⁰

Cassiano tomó un papel clave en relación a este, de hecho podría considerarse el factor fundamental por el que Artemisia consigue nuevos encargos en la ciudad ocasionando así su traslado. Dal Pozzo fue un personaje de importancia capital, perteneciente al ambiente cultural-artístico romano de entonces, por lo que era un canal de accesibilidad idóneo a los más importantes lugares del momento.¹¹ Desde el encuentro de Cassiano con la artista en Roma, la correspondencia entre ambos no dejaría de ser constante, esto hubiese acarreado grandes beneficios a la artista, puesto que Cassiano era el secretario del Cardenal Francesco Barberini y por ello debía estar al corriente de todo lo que sucedía en el entorno papal, incluidas las embajadas, donde podríamos identificar la raíz de la estancia napolitana de la artista en su primer contacto con el Duque de Alcalá, futuro virrey de Nápoles.¹²

⁷ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 88.

⁸ CONTINI, Roberto. <<“Napoli: Anni Trenta”>>. En: *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*. << cat. Exp. >> Milano: 24 ore cultura, 2011 (pp. 96-107). p. 96.

⁹ DE DOMINICI, Bernardo. *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno* (Napoli 1742). [S.l.] : Arnaldo Forni, [1979]. Edición facsímil de: Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742. Tomo 2: vol III. p. 45.

¹⁰ *Ibíd.*, Nota 7. p. 88.

¹¹ LATTUADA, Riccardo. <<“Artemisia and Naples, Naples and Artemisia”>>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001 (pp. 379-391). p. 381.

¹² BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, cop. 1999. p. 57.

1.1. ¿La búsqueda desesperada de patrocinio o el clamor de su obra en el virreinato?

Pero, ¿por qué Artemisia marchó a Nápoles, ciudad que tras haber llegado, tanto le desagradaba y que describía en una de sus cartas como caótica, repleta de altercados, sobrepoblación y alto coste de vida?¹³ Sabemos que Artemisia se encontraba en Venecia en 1630, año en el que una plaga desoló la ciudad obligando así a la artista a huir de tales contradicciones y contemplar otras alternativas para su carrera artística, por lo que viendo la posibilidad de recibir nuevos encargos por parte de un hombre de insaciable apetito artístico como el Tercer Duque de Alcalá, Fernando Enríquez Afán de Ribera, Artemisia se pudo sentir muy seducida de ir a saciar su amor por el arte.¹⁴ Pero no era solamente el poder adquisitivo de los españoles lo que debió suscitarla, sino también el clima artístico que se respiraba en el virreinato. Artemisia, habiéndose adherido al grupo de los *caravaggisti* anteriormente a su partida hacia Nápoles, sabía acerca del impacto que causó la pintura de Caravaggio, y de la multiplicación numerosa de adeptos al maestro del *chiaroscuro*. Caracciolo, indiscutible seguidor del lombardo, pudo haberse encontrado con Artemisia en su visita a Florencia de 1618 y de este modo le hubiera hecho saber acerca del éxito del caravaggismo en la ciudad.¹⁵

Pero a pesar del clima favorable a su obra, su amor y apego hacia Roma y Florencia serían irremediables, visto el contacto constante con sendas ciudades, bañado del exasperante deseo de volver algún día a ellas.¹⁶ Reflejo del querer evitar la ida a la ciudad partenopea es la mantenida correspondencia con importantes personalidades del momento como Ferdinando II, Gran Duque de la Toscana y Francesco I d' Este, Duque de Módena. En ellas podemos ver los reiterados intentos de conseguir su protección por medio de presentes; como ejemplo, a Francesco I no dejó de mandarle cuadros tanto desde Nápoles como desde Londres, entre 1635 y 1640 a través de su hermano Francesco Gentileschi, a fin de conseguir su amparo.¹⁷ Los intentos con Ferdinando II no son menos persuasivos, Artemisia no solo mandaría obras suyas sino también de su propia hija, le trataría como su Príncipe¹⁸ y se serviría de los contactos alrededor del duque, entre ellos Galileo Galilei, para alcanzar sus fines.¹⁹ Por último el deseo expreso de volver a

¹³ Carta a Andrea Cioli, en Florencia, escrita en Nápoles el 11 de febrero de 1636 (Garrard, 1989, pp. 385-286)

¹⁴ CROPPER, Elizabeth. << "Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Woman Painter" >>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. (pp. 263-281), p. 269.

¹⁵ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, cop. 1999. 56.

¹⁶ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 89.

¹⁷ *Ibíd.* Nota 15, p. 89.

¹⁸ Carta a Andrea Cioli, en Florencia. Escrita el 11 de diciembre de 1635 (Garrard, 1989, pp. 385-386).

¹⁹ Carta a Galileo Galilei, en Arcetri. Escrita el 9 de octubre de 1635 (Garrard, 1989, pp. 383-384).

su Roma natal es manifestado abiertamente a su amigo Cassiano, sea pidiendo su intercesión ante personajes como el cardenal Don Antonio Barberini,²⁰ o sea, a través de la petición de consejos o el envío de obras al mismo del Pozzo, Francesco Barberini o al Monseñor Filomarino.²¹

A pesar de su desagrado, Artemisia tuvo que emprender el viaje, Nápoles tenía que garantizarle el éxito, otorgarle una posición segura como artista puesto que sin esta la artista no hubiese ido a tan aborrecible destinación. Sabemos que el Duque de Alcalá, futuro virrey de Nápoles, mientras sostenía la posición como embajador español ante la Santa Sede en Roma (1625-1626) adquirió tres cuadros de la artista. Además, desde su llegada a Nápoles como virrey adquirió una serie de cuadros de la misma, un *San Juan Bautista* y dos retratos, asimismo le puso en contacto con la emperatriz María de Austria, por la que trabajaría nada más llegar a Nápoles, tal y como corrobora la carta que envía a Cassiano apenas llegada a Nápoles el 24 de agosto de 1630. La buena actitud del mandatario español hacia la artista induce a pensar que su obra era admirada y requerida por él mismo, lo que pudo dar seguridad a la artista y finalmente decidirse a marchar hacia la capital meridional de la península, aunque sus cartas seguirían reflejando la melancolía sentida por las ciudades del Tíber y el Arno.²²

1.2. La entrada a palacio

Retomando el punto acerca de las expectativas con las que la artista se dispuso a viajar a Nápoles, ahora los sucesos toman lugar y por ello debemos preguntarnos sobre el cumplimiento de estas. Anteriormente hemos señalado que la artista trabajaría para la emperatriz que de camino a contraer matrimonio a Triste, pararía cuatro meses en Nápoles, entre agosto y diciembre de 1630, ocupando a la artista hasta el extremo de tener que denegar demandas por parte de comitentes como el mismísimo Cassiano.²³

Yendo más allá de la información proporcionada por las cartas, podemos suponer que la fama de la artista se esparció en la ciudad partenopea de manera inmediata, desde los ciudadanos a los españoles que residían en la urbe. Una hipótesis que podemos considerar puesto que algunas obras como un *Cristo*

²⁰ Carta a Cassiano dal Pozzo, en Roma. Escrita en Nápoles el 21 de enero de 1635 (Garrard, 1989, pp. 379-380).

²¹ Carta a Cassiano dal Pozzo, en Roma. Escrita en Nápoles el 24 de octubre de 1637 (Garrard, 1989, pp. 387-388).

²² BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp 56-57.

²³ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. pp. 90-91.

bendiciendo a unos niños (fig. 1),²⁴ fueron copiadas haciéndose versiones de las mismas en Nápoles. La obra original fue adquirida por el Duque de Alcalá cuando era embajador español ante la Santa Sede en Roma y posteriormente, la pintura fue probablemente llevada de Roma a Nápoles a consecuencia del nombramiento del Duque como nuevo virrey (1629-1632).²⁵

Probablemente nunca sabremos los límites a los que llegó el requerimiento de su obra en la ciudad puesto que desafortunadamente muchos cuadros han desaparecido o bien todavía no han sido localizados.²⁶

Respecto a la relación con el virrey, esta debía ser lo suficientemente sólida como para aceptar la hipótesis sugerida por algunos estudiosos, según la cual la artista tuvo poder como para interceder por otros artistas ante este, al mismo tiempo que para aconsejar sus servicios. Este es el caso de Giovanna Garzoni, una artista que Artemisia debió conocer en Venecia, con la cual debió mantener el contacto epistolar y que a pesar de no conservarse rastro de este, Artemisia, pudo haberle sugerido hablar en su nombre ante el virrey para que fuese a la ciudad a trabajar bajo su patrocinio. Una vez aceptada la sugerencia, Garzoni habría dejado Venecia en 1630, habría pasado por Roma donde se encontraría con Cassiano por primera vez y habría estado en Nápoles hasta que Alcalá dejase su cargo de gobierno.²⁷

2. Nápoles y Artemisia, la reacción artística de Gentileschi ante el panorama artístico napolitano

El cambio de ciudad no le sería indiferente a la artista, por lo tanto debemos cuestionarnos qué distingue su repertorio napolitano del resto, asumiendo al mismo tiempo todos los inconvenientes que conlleva el clasificar obras por etapas o periodos de cualquier tipo.

Los cambios experimentados por la artista se distinguen especialmente de su primera etapa romana, un mayor contraste en el uso de la luz será una de las características más destacables, véase por ejemplo *La Anunciación* (Fig.2) o *La Cleopatra* (Fig.3) donde los contrastes de luz y color serán fuertes pero equilibrados. En continuidad con el maestro del *chiaroscuro*, aquí en la tercera década de siglo, todavía encontramos un tardo caravaggismo imperante que prevalecía con fuerte impulso, favoreciendo de esta

²⁴ Obra de Artemisia atribuida e identificada por Riccardo Lattuada con una obra del Metropolitan.

²⁵ LATTUADA, Riccardo: << "Artemisia and Naples, Naples and Artemisia" >>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001 (pp. 379-391). p.380.

²⁶ LATTUADA, Riccardo: << "Artemisia and Naples, Naples and Artemisia" >>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001 (pp. 379-391). pp. 380-381.

²⁷ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. p. 58.

manera la creación de una escuela napolitana propia.²⁸ La artista se ha puesto en relación a uno de los artistas que definieron esta escuela, en continuación a Caravaggio, Battistello y Ribera, Massimo Stanzione juega el papel de antagonista a la corriente más cruda del naturalismo fijando su mirada en pintores emilianos como Reni, Domenichino y Lanfranco. Sus pinturas infunden una cierta gracia y expresan sentimientos llenos de afecto y al igual que Artemisia transmiten amor familiar, melancolía y drama espiritual e íntimo adecuado al carácter domestico de algunas escenas.²⁹ Artemisa en *El Nacimiento de San Juan Bautista* (Fig.4), muestra tanto está intimidad como el torrente de corrientes mencionadas, definiendo así su obra como transitoria, expresión del caravaggismo y del drama propio de las obras de Artemisia de los años 20, al mismo tiempo que llena de la elegancia de sus últimas obras, las cuales responden indudablemente al clasicismo de la Escuela Boloñesa.³⁰

También la temática religiosa de algunos cuadros nos habla de una mayor abertura a representar temas desemejantes de su tradicional repertorio al mismo tiempo que de los nuevos comitentes, ahora pertenecientes también al clero. Temas como los representados en el ciclo de la vida de San Juan Bautista, para la ermita de San Juan del parque del Buen Retiro, encargado por el Conde Duque de Olivares, o el ciclo de pinturas para la catedral de Pozzuoli, bajo el encargo del obispo Martin de Leòn y Cárdenas, son prueba de ello.³¹

Pero, ¿por qué ahora, en este preciso momento, Artemisia recibe un encargo artístico religioso para un lugar público como la catedral de Pozzuoli? Podríamos sugerir que la respuesta está en la falta de prejuicios por parte de sus comitentes napolitanos, puesto que probablemente no llegaron a oír los rumores acerca del escándalo levantado por algunos de sus cuadros, ya que en obras precedentes se mostraban características sensuales y eróticas que podían llevar a escándalo.

Podemos concluir por lo tanto que sea el contraste de raíz caravaggista, o sea, el encargo por parte del clero de una obra con función público-religiosa, hacían percibir una adaptación fetén de la artista en la ciudad partenopea.³²

²⁸ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. pp. 381-404.

²⁹ CAUSA, Raffaello. << “La pittura a Napoli, da Caravaggio a Luca Giordano” >>. En: *Civiltà del Seicento a Napoli: museo di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985: Museo Pignatelli 6 dicembre 1984- 14 aprile 1985*. Napoli: Electa Napoli, 1984 (pp. 99-114), 101-102.

³⁰ “Stanzione, Gentileschi, Finoglia: Serie de San Juan Bautista para el Buen Retiro.”/Antonio Vannugli. // *Boletín del Museo del Prado*, 10, 1989 (1991). p. 28.

³¹ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp. 63-64.

³² LATTUADA, Riccardo: << “Artemisia and Naples, Naples and Artemisia” >>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New Haven; New York: Yale

2.1. El múltiple tramado artístico de la ciudad

Respecto al gusto local, debemos cuestionarnos qué familiaridad pudo tener Artemisia con artistas que hubiesen trabajado coetáneamente o anteriormente en la ciudad, debido a que aquí podríamos encontrar explicación al cambio experimentado por su obra en esta etapa en cuestión. Primeramente debemos señalar la colaboración conjunta de Massimo Stanzione y Artemisia en la ejecución del ciclo de la vida de San Juan Bautista.³³ El otro ciclo donde la artista trabajó junto a otros artistas, en este caso tanto napolitanos como romanos fue el de Pozzuoli (1635-38), entre ellos están Agostino Beltrano, Paolo Finoglia, Cesare y quizás Francesco Fracanzano.³⁴ Asimismo se puede apreciar en susodicho ciclo una tendencia conservadora y clásica que nos deja divisar la influencia de pintores emilianos como Lanfranco, el cual trabajó también en el ciclo de Pozzuoli, o Guido Reni y Domenichino los cuales habían laborado anteriormente en la catedral de Nápoles.³⁵

También en obras como la *Susana y los Viejos* (fig. 5) y el *David y Betsabé* (Fig. 6) la artista pintó junto a otros pintores como Domenico Gargiulo, Bernardo Cavallino y Viviano Codazzi que también estaban presentes en ámbito napolitano. El hecho de afrontar dificultades a la hora de atribuir algunas de estas obras muestra la cercanía y familiaridad que había entre estos artistas en el momento de trabajar en una misma obra.³⁶

Ya hemos mencionado los artistas con los que la artista tuvo algún tipo de relación mientras trabajaba en Nápoles, pero ahora deberíamos definir más concretamente y en qué aspectos se halla el vínculo entre la obra de Artemisia y la de sus compañeros.

2.1.1. ¿Cooperación o integración?

Ahora cabe preguntarse qué resultado se obtendrá de todas estas relaciones. En qué términos podemos fijar su obra, o sea, ver si realmente la artista consigue adaptarse a los nuevos encargos al mismo tiempo que armonizar su obra con los nuevos artistas con quien tendrá que trabajar.

University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001 (pp. 379-391). p. 381.

³³ *Ibíd.*, p. 382.

³⁴ *Ibíd.*, p. 384.

³⁵ WHITFIELD, Clovis-BANKS, Elaine. *Italian, Dutch, and Flemish Baroque Paintings*. <<cat. Exp.>> New York: Colnaghi, 1984.

³⁶ *Ibíd.*, nota 32, pp. 384-385.

En primera instancia *El Nacimiento de San Juan el Bautista* (Fig.4), presenta un resultado decepcionante que podría explicarse por la inclusión del cuadro en el ciclo compuesto por cuatro obras que se habían encargado a Stanzione. La obra presenta una composición forzada, lo que podría ser consecuencia de la poca familiaridad de la artista con el sujeto religioso y la función que le corresponde, Artemisia no parece adaptarse a la horizontalidad del cuadro y las figuras no parecen relacionarse tanto compositivamente como emocionalmente.³⁷ Stanzione probablemente tenía que acabar la obra en tiempo record y por ello proveería el encargo de una de las obras a Artemisia, el resultado de todas maneras no resultó ser demasiado gratificante puesto que la artista se vio forzada a acabar a tiempo, a la vez que la obra tenía que presentar una unidad artística dentro del ciclo. De todas maneras podemos apreciar que el cuadro se presenta acorde a la manera suave de Stanzione pero mostrando una pincelada libre que trasiega la penumbra de raíz caravaggista que inunda la obra, y se presta a ser de taller, a lo que los artistas se debían consultar unos a otros, ¿quién sabe si Artemisia acudió al mismo Cavallino en el momento de ejecutar la obra?³⁸

En segundo lugar no podemos desestimar el ciclo de obras para el coro de la catedral de Pozzuoli, de capital importancia para este capítulo puesto que en este queda resumido el panorama artístico napolitano de los años treinta y por ello, aquí más que en otro lugar, Artemisia tuvo la oportunidad de absorber las tendencias artísticas del momento, alejándose respecto a su obra romana y florentina. A la artista se le comisionaron tres pinturas, *San Jenaro en el Anfiteatro* (Fig. 7), *Santos Próculo y Nicea* (Fig. 8) y por último *La Adoración de los Magos* (Fig. 9).³⁹

Las obras presentan un estilo raro al mismo tiempo que convencional dentro de su repertorio, transmitiendo constreñimiento, seriedad, solemnidad y poca pasión. Podemos denotar en ellas la influencia de autores que trabajaban en Nápoles en la década de los 30 como Stanzione, Agostino Beltrano, Vouet y Carracciolo. Pero además se han podido identificar algunos trazos de artistas como Viviano Codazzi y Domenico Gargiulo en la arquitectura, algunos estudiosos han sugerido que había una colaboración mutua entre estos dos y Artemisia en la ejecución del ciclo. De manera general, podemos establecer un cierto paralelismo en términos de gusto con la obra de Paolo Finoglia, ambos artistas compartirán el gusto por la arquitectura, dotada de una luz muy característica, al mismo tiempo que por

³⁷ *Ibíd*, nota 32, p. 382.

³⁸ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp. 79-80.

³⁹ LATTUADA, Riccardo. << "Artemisia and Naples, Naples and Artemisia" >>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001 (pp. 379-391). p. 383-384.

la monumentalidad con que se representa.⁴⁰

En el cuadro de *Lot y sus Hijas* (Fig. 10), presumiblemente de Artemisia, se ha visto la mano de otros pintores también, por lo que podríamos deducir que es una obra colectiva.⁴¹ Probablemente la artista ejecutó gran parte del cuadro aunque se pueda también ver la colaboración de Bernardo Cavallino en la figura de Lot y Domenico Gargiulo en la ejecución del paisaje.⁴² Las figuras están acordemente integradas al paisaje de fondo y al formato del cuadro, características que surgieron en el periodo napolitano de la Gentileschi.⁴³ Dicha intervención en el paisaje está corroborada por el mismo De Dominicci haciendo referencia a la *Betsabé* (Fig. 6),⁴⁴ cuadro que presenta un gran parecido con la obra anterior en la aplicación de los colores, pero que por cuanto concierne a la arquitectura, Codazzi es indiscutiblemente el autor.⁴⁵ Tanto el pavimento como la balaustrada son elementos arquitectónicos que aparecerán más de una vez en obras de la artista lo que prueba el peso que tuvo el trabajar en equipo para el posterior desarrollo de su obra.⁴⁶

Por lo visto hasta ahora podemos decir que tanto el nivel de adaptación como las capacidades receptivas en Artemisia fueron excelentes. Esta tenía una gran capacidad de adaptación al ambiente, comprobado por los resultados positivos de su colaboración con artistas como Gargiulo, sin esta habilidad su importancia no podría explicarse de otro modo y por ello el ser uno de los protagonistas del momento.⁴⁷ De hecho podríamos afirmar que Artemisia fue la mejor importación desde que Caravaggio dejó la ciudad.⁴⁸

2.2. Un tapiz heterogéneo

Pero, ¿qué distingue propiamente a la artista entre la complejidad de fuentes y recursos que presenta su

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 384-85.

⁴¹ SPINOSA, Nicola: *Pittura del seicento a Napoli*. Napoli: Arte'm, 2011. pp. 305-306.

⁴² BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp. 85-86.

⁴³ GARRARD, Mary D.: *Artemisia Gentileschi's 'Corisca and the Satyr'*. The Burlington Magazine, Vol. 135, No. 1078 (Jan., 1993), pp. 34.

⁴⁴ DE DOMINICI, Bernardo: *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno* (Napoli 1742) [S.l.] : Arnaldo Forni, [1979]. Edición facsímil de: Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742. Tomo 2: vol III. p. 199.

⁴⁵ CONTINI, Roberto (ed.). *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*. Milano: 24 ore cultura, 2011. pp. 408-410.

⁴⁶ MARSHALL, David Ryley: *Viviano and Niccolò Codazzi and the baroque architectural fantasy*. Milan: Jandi Sapi, 1993. Estella Brunetti, *Situazione di Viviano Codazzi*. (pp. 48-61), pp. 59-60.

⁴⁷ GREGORI, Mina. *Civiltà del Seicento a Napoli: museo di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985: Museo Pignatelli 6 dicembre 1984- 14 aprile 1985*. Napoli: Electa Napoli, 1984. Tomo 1. pp. 147-150.

⁴⁸ *Ibíd.*, nota 42 p. 78.

obra? Por ello, intentaremos deshilar el tejido variado que la compone, de manera que retomaremos el hilo conductor que la une con su obra pasada al mismo tiempo que desvelaremos la variada cultura visual artístico-iconográfica que presenta, con el fin de dibujar las características propias de la obra de Artemisia tras la apropiación del paisaje artístico napolitano.

2.2.1. Continuidad y cultura visual en la obra de Artemisia

Un primer indicio de continuidad nos lo da el uso de los colores, la artista no presenta muchas diferencias respecto a sus obras anteriores, podemos ver una preferencia por el rojo, amarillo y azul.⁴⁹ Estas tonalidades caracterizarán su *Anunciación*, en la cual la artista demostrará el conocimiento claro de la cultura artística florentina tomando referencias de artistas como Donatello y Alessandro Baldovinetti.⁵⁰ En *La Magdalena Penitente* (Fig. 11), la artista vuelve a recurrir a artistas florentinos como Ludovico Cardi, llamado il Cigoli (Fig. 12), y también *La Anunciación* de este último encuentra múltiples parecidos en la composición de Artemisia, desde el trato del cabello y la mirada, a la actitud contemplativa de los personajes. A pesar de ello, sensitivamente vemos la distancia que hay entre la artista y los pintores de principio de siglo de la capital Toscana.⁵¹

Compositivamente, *La Anunciación* de la artista remite a la obra que hizo Federico Barocci del mismo tema para Loreto (Fig.13), por lo que cabe suponer que la artista podría haber tomado como modelo el grabado del mismo, aunque hubiese sido más probable que hubiera visto la pintura, puesto que encontramos muchas coincidencias en la organización de los colores de ambas. El trato de las vestiduras nos remite a los pliegues y arrugas de un Simon Vouet.⁵² También se ven muchos parecidos con *La Anunciación* de Scipione Pulzone, lo que también sugiere el posible paso de la artista por la iglesia de San Domenico en Gaeta de camino a Nápoles.⁵³ Otros han atribuido la posible influencia de Domenichino con *La Anunciación* de la capilla Nolfi de la catedral de Fano.⁵⁴

Referente al ciclo de Pozzuoli, en el *San Jenaro* la artista muestra el conocimiento de obras de artistas

⁴⁹ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. p. 80.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁵¹ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. pp. 395-396.

⁵² *Ibid.*, pp. 393-394.

⁵³ *Ibid.*, pp. 381-404.

⁵⁴ CONTINI, Roberto: << “Naples 1630-1654. “Ce qu’une femme sait faire” >>. En: *Artemisia 1593-1654*. <<cat. exp.>> Paris: Gallimard: Musée Maillol, 2012. (pp. 117-128), p. 120.

napolitanos como el *San Jenaro con obispos y santos* de Caracciolo (Fig. 14), donde la artista presenta una adhesión a las tendencias boloñesas del artista, aunque sin mostrar un resultado excelente.⁵⁵ En la *Adoración* en cambio, presenta singularidades típicas de las primeras figuras femeninas que la artista pintaba, mujeres con apariencia de pertenecer a la clase alta, damas maduras y dignificadas en conexión con las figuras de Vouet y Stanzione. Además, la cara de la Virgen repite el vocabulario de Bernardo Cavallino, Francesco Guarino y otros. También encontramos cierta consonancia con la pintura del mismo tema de Velázquez (Fig. 15).⁵⁶

El nombre del español vuelve a aparecer en referencia a *Ester y Asuero* pintada por Artemisia (Fig. 16), la cual presenta cierta semejanza con *La Entrega de la Túnica de José* del pintor sevillano. Ahora cabe la duda de un posible encuentro entre este y Artemisia, el cual podría haberse dado en 1631 a la partida del pintor del puerto de Nápoles en su camino de vuelta a España. De hecho podríamos probar el encuentro con una atribución a Artemisia del cuadro de *La Alegoría de la Pintura* (Fig. 17), donde Artemisia parece autorretratarse pintando un retrato del artista sevillano.⁵⁷

En referencia a otro de sus autorretratos, Garrard ha identificado en *La Alegoría de la Pintura* londinense (Fig. 18), parecidos en la representación de una de las heroínas de la artista, formalmente la despeinada cabellera de Corisca (Fig. 19) es parecida a la del autorretrato de la artista. Aquí también vemos el recurso a los típicos colores que suele aplicar en sus obras, desde el violáceo y cálido oro del vestido de *Clorisca* al azul claro de sus sandalias.⁵⁸

Otra de sus mujeres, *La Clío* (Fig. 20), muestra la influencia de artistas genoveses como Gioacchino Assareto y Orazio de Ferrari, también de Ribera con la *Trinidad Terrestre* del Palacio Real de Nápoles, la cual pudo servir como modelo a la artista.⁵⁹ De nuevo en relación con la capital Ligura, *La Cleopatra* se ha visto relacionada compositivamente con algunas de las obras de su padre realizadas en Genova durante los años 20.⁶⁰ Aunque no podemos dejar por desapercibido el modelo antiguo de la escultura

⁵⁵ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 101.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 102-104.

⁵⁷ CONTINI, Roberto: << "Naples 1630-1654. "Ce qu'une femme sait faire" >>. En: *Artemisia 1593-1654*. <<cat. exp.>> Paris: Gallimard: Musée Maillol, 2012. (pp. 117-128), p. 120.

⁵⁸ "Artemisia Gentileschi's 'Corisca and the Satyr'"/ Mary D. Garrard// *The Burlington Magazine*. Vol. 135, no. 1078 (Jan., 1993). (pp.34-38), p. 34.

⁵⁹ *Ibid.* Nota 57, p. 120.

Pp. 117.

⁶⁰ "Some Observations on Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi and Others."/ Józef Grabski // *Artibus et Historiae*, Vol. 6, No. 11 (1985), pp. 56-58.

conocida como *La Cleopatra* en el siglo XVII, hoy en día conocida como la *Ariadna Durmiente*.⁶¹ Sin embargo, en la obra también encontramos el típico uso de azules y ocres tan típicos de la artista, esta vez usados de manera muy contrastante. Por ello esto se ha relacionado con otras obras de esta primera etapa napolitana como el *David y Betsabé* y el cuadro de *Lot y sus Hijas*.⁶² Un repertorio de colores que nos ha ayudado a identificar en parte el *Sansón y Dalila* de la Intesa San Paolo como obra de la artista. Aquí vemos que tanto el azul cobalto y el violeta acentúan el sentido contrastante de tendencia caravagesca de la obra.⁶³

La tendencia naturalista de la artista no dejará de mostrarse en el *Nacimiento de Juan Bautista*, mostrando el espíritu de Caravaggio y los naturalistas, en especial de Ribera. Junto a esto, la obra es al mismo tiempo un homenaje al clasicismo boloñés puesto que algunas figuras nos recuerdan a los personajes pintados por Domenichino en la capilla del tesoro de la catedral de Nápoles. La unión de ambas corrientes desembocará en una expresividad moderada, comparable a la representada por un Zurbarán, sin olvidar la importancia de los pintores naturalistas franceses que trabajaban en Italia en aquel momento tales como Nicolas Reignier y Simon Vouet.⁶⁴

Por lo tanto podemos decir que Artemisia consigue conjugar su conocimiento artístico-cultural con aquello que veía y vivía, sea conjugando su pasado florentino con su presente napolitano, tomando sus colores típicos y contrastarlos al modo de Caravaggio o dando un toque clasicista a las figuras naturalistas. Artemisia absorbía todo aquello que la rodeaba, desde pintores como Velázquez a grabados que circulaban en la época.

3. Una pintora naturalista moderna

Artemisia había accedido a una posición envidiable para cualquier artista, y esto no podía ser fruto más que del espíritu modernizador de sus pinturas. Es demasiado esperar una continuidad de estilo en la obra de la artista puesta su cambiante, variada y experimentadora naturaleza. Ya hemos visto que tanto Pozzuoli como el ciclo de San Juan Bautista son un reflejo del ondeante comportamiento estilístico de la

⁶¹ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. pp. 402-404.

⁶² *Ibid.*, p. 402-404.

⁶³ *Ibid.*, Nota 57, p. 124.

⁶⁴ CONTINI, Roberto: << “Naples 1630-1654. “Ce qu’une femme sait faire” >>. En: *Artemisia 1593-1654*. <<cat. Exp.>> Paris: Gallimard: Musée Maillol, 2012. (pp. 117-128), pp. 120-122.

artista.⁶⁵ También hemos podido ver que en sus obras convergen las dos corrientes que de manera general clasifican a los artistas de la primera mitad de siglo en ámbito romano-napolitano, por un lado el clasicismo propio de la Escuela Boloñesa y por otro el Naturalismo de Caravaggio.

3.1. Artemisia, imágenes entre el Caravaggismo y la Contrarreforma

Tras el espíritu predicador de las imágenes constituido por el Concilio de Trento, con conceptos como claridad, simplicidad, inteligibilidad, interpretación realística y estímulo emocional de la piedad y la aparición de la pintura de Caravaggio que incluía estas características a fin de conseguir una mayor participación del espectador en la obra, ahora debemos analizar los objetivos planteados por la artista a la hora de representar las imágenes del periodo que estamos trabajando, tanto las de nueva temática religiosa como el resto.⁶⁶

3.1.1. Un pueblo que suplica protección

No sería correcto atribuir todas las características nuevas que presenta la obra de la artista como único fruto de su colaboración conjunta a otros artistas sino que también tuvo que adherirse de cierto modo a los ideales del Concilio de Trento. Como ejemplo ilustrador tenemos el programa de Pozzuoli que se muestra elocuente con el fin de persuadir el ánimo del fiel.⁶⁷ Pero ante todo cabe tener en cuenta la poca familiaridad con la función público-religiosa de una obra por parte de la artista, a lo que debemos preguntarnos si supo realmente ajustarse a las necesidades requeridas por el comitente.

En la obra del *San Jenaro* por ejemplo, el santo aparece protegiendo misericordiosamente a los fieles en su amplia capa, en consonancia con la tradicional iconografía mariana de la Virgen de la Misericordia. Aquí Artemisia se sirve de este recurso para representar a los mismos fieles que tras la erupción del Vesubio de 1631 buscaban la protección del santo, resucitando así la devoción devota del pueblo al que imparte la bendición.⁶⁸ El mismo pueblo es el que clama el favor del santo que de manera monumental se eleva ante el edificio más distintivo de Pozzuoli, el anfiteatro romano, invitando de esta manera al

⁶⁵ CONTINI, Roberto: << "Artemisia a Napoli. 1627/30-1652/53" >>. En: *Artemisia*. Roma: Leonardo-De Luca Editori, 1991. (pp.65-87), pp. 66-67.

⁶⁶ WITTKOWER, Rudolf: *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*. 1972, 1ª edición. [s.l.] Einaudi, 2012. pp.6-35.

⁶⁷ MIGLIACCIO, Alessandro, "La quadreria del duomo di Pozzuoli, un'ipotesi interpretativa", *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di Carmela Vargas, Alessandro Migliaccio, Stefano Causa, Napoli 2011. p.99.

⁶⁸ GREGORI, Mina. *Civiltà del Seicento a Napoli: museo di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985: Museo Pignatelli 6 dicembre 1984- 14 aprile 1985*. Napoli: Electa Napoli, 1984. Tomo I. pp. 305-306.

ciudadano a vivir la historia representada en su misma carne.⁶⁹ Artemisia sabía que la obra era tanto para ilustrados como para iletrados, la obra tenía que ser comprendida y por ello la artista no desestima la importancia perceptiva del espectador al enfrentar la obra, puesto que se debía facilitar la comprensión del mensaje. Debido a esto sabemos que la artista cuidaba los detalles de disposición de sus obras y esto lo vemos en susodicho ciclo, donde la composición de las diferentes obras se adaptaba al lugar a fin de ser vistas y comprendidas por el espectador de manera clara.⁷⁰ El austero formato tanto de esta pintura como la de los *Santos Próculo y Nicea* nos hacen pensar en el tentativo de Artemisia de ajustarse a la función devocional-litúrgica de las pinturas, reduciendo el pathos de la escena, omitiendo el horror y por ello presentando unas pinturas estáticamente compuestas, sin expresar el carácter explosivo y activo de su temprana obra, Artemisia ahora muestra la dirección equilibrada que caracterizará su obra de los años 30.⁷¹

Debemos preguntarnos ahora las consecuencias que pudo tener tal aclimatación y en qué medida este afectó a su creatividad artística. El hecho es que no vemos a Artemisia en su plenitud, una cuestión que podría tener respuesta en la poca familiaridad y empatía de esta por temas sacros. Mostrándose ajena al espíritu de las narrativas de tal índole, la artista es incapaz de expresar su ser, la moderada escena no tiene punto de comparación con el espíritu heroico que muestran heroínas como Judith y Clorisca. La solución al enigma de dichas limitaciones artísticas se encontraría en el hecho de que las pinturas eran para un lugar de culto lo que anteponía obstáculos a las cualidades expresivas de su arte.⁷² Contrariamente a su desarrollo artístico, aquí se adherirá a los intereses de reafirmación autoritaria del obispo de Pozzuoli, el cual indirectamente aludía a la legitimidad de su cargo en sucesión continua con el santo.⁷³

3.1.2. De lo sacro a lo real

Pero el vínculo más directo con el naturalismo se mostraría en la capacidad de Artemisia en llevar un tema sacro a la individualización más absoluta, que lo enjugará de lo real y verdadero. El trato individual

⁶⁹ LATTUADA, Riccardo: << "Artemisia and Naples, Naples and Artemisia" >>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001 (pp. 379-391), p. 384-85.

⁷⁰ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. p. 82.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 384-85.

⁷² GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 81.

⁷³ MIGLIACCIO, Alessandro, "La quadreria del duomo di Pozzuoli, un'ipotesi interpretativa", *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di Carmela Vargas, Alessandro Migliaccio, Stefano Causa, Napoli 2011. p. 113-115

con el que han sido representados los animales en el cuadro de *San Jenaro* nos habla de esta objetivación de la realidad.⁷⁴

Una concretización del mensaje que debía simplificar su recepción, los fuertes contrastes de luz y sombra en *La Anunciación* para San Giorgio dei Genovesi (Nápoles), focalizan la escena en la Virgen y el Ángel transmitiendo así un mensaje claro y sencillo.⁷⁵ De la figura de María emanan virtudes como pureza y humildad, una obertura a la gracia divina que estaba en plena armonía con los ideales de la Contrarreforma.⁷⁶ El uso dramático de la luz y la explosión de ricas coloraturas acentúan el mensaje que se muestra de manera atrevida y un poco extrovertida, llena de efectos decorativos, recursos que se repetirán reiteradamente en su pintura del primer periodo napolitano.⁷⁷

Con ciertas similitudes a esta última obra, *La Magdalena Penitente* muestra un gesto parecido al de la Virgen, expresando quizá el ardiente deseo de la penitente de vivir el ejemplo de María.⁷⁸ De nuevo la retórica del concilio se transparenta en el fuerte carácter de conversión de la Magdalena, que habiendo seguido los pasos del Señor transforma su vida de pecado en arrepentimiento y contemplación con su vida de mortificación, apartada del mundo y de placeres en la póstuma etapa de su vida. Al igual que en su primera representación del tema, la penitente se encuentra sola, en un lugar oscuro, su mano derecha posa sobre su pecho mientras que la izquierda reposa sobre un cráneo, el cual simboliza su anterior vida de pecado; apegada al amor sensual; un *memento mortis* en armonía con la retórica conciliar.⁷⁹

3.1.3. Artemisia entre ‘i Caravaggeschi’

La figura yacente de la *Cleopatra* también se ha vinculado a la tradición naturalista de Caravaggio, la reina egipcia nos recuerda obras del artista como la *Magdalena en éxtasis* (Roma, colección privada) o el *Cupido Durmiente* (Florencia, Palazzo Pitti).⁸⁰ En este momento pues tenemos que averiguar qué nexo unía a casi veinte años de distancia de la ida del lombardo a la ciudad, al Caravaggio napolitano con la

⁷⁴ *Ibíd.*, nota 72, p. 101.

⁷⁵ *Ibíd.*, nota 72, p. 394.

⁷⁶ *Ibíd.*, nota 72, p. 91.

⁷⁷ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. p. 394.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 395-396.

⁷⁹ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. p. 395-396.

⁸⁰ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 109.

Gentileschi. Entre ambos se encuentran los pintores denominados caravaggeschi, por ello debemos cuestionarnos qué debe la artista a estos, y si lo hace ¿dónde posicionamos su pintura? o quizá más bien deberíamos dudar de si la artista realmente pertenece a dicho grupo, si lo hace ¿qué papel desarrolló en la difusión de la corriente generada por el lombardo?

Sabemos bien que la ciudad quedó fuertemente marcada por la presencia de uno de los más famosos seguidores del maestro del *chiaroscuro*, José de Ribera. Tanto el *Sileno Borracho* de Capodimonte como la *Piedad* en la Certosa di San Martino habían dejado huella en la ciudad, transmisoras de un naturalismo exacerbadamente crudo y activo debieron marcar sin ninguna duda a nuestra artista. Así pues, *La Cleopatra* muestra el carácter real del cuerpo, en proceso de rictus subrayado por la luz cruda y directa que enfatiza la relación con la corriente más cruda del naturalismo.⁸¹ Una particularidad distintiva de las obras pertenecientes a su primera etapa napolitana.⁸²

Tanto el rastro dejado por *lo spagnoletto* como el astro caravaggista de Battistello todavía seguían muy presentes en aquellos años, antes de la decaída de estos a mediados de la década. En el *Nacimiento de San Juan Bautista* la artista demuestra tener un claro conocimiento de la obra de este último, en la toma de referencias tipológicas tomadas por la artista, el Joaquín nos recuerda al Pedro de la *Liberación de San Pedro* (1615, Pio Monte della Misericordia) de la obra battisteliana.⁸³ Además el tenebrismo caravaggista enfatiza y resalta la presencia de los personajes de la escena, los cuales realmente habitan el espacio perfectamente recreado como un auténtico interior doméstico, el suelo cubierto de baldosas, los sencillos muebles y las texturas de las telas añaden un sentido de cotidianeidad a la obra, nunca antes la artista había subrayado de tal manera la importancia de los trabajos sencillos y cotidianos encarnados por las doncellas y sirvientas.⁸⁴ También podemos apreciar detalles como el mantón de una de las sirvientas, que muestra minuciosamente la textura de la pieza, combinando así la tendencia naturalista de la representación de la textura y de la superficie, acrecentando así el interés de la representación de opulentas telas y ricos interiores.⁸⁵ Tanto por el interior como por la recreación ambiental, la escena, podría ser considerada una de las representaciones más actualizadas de un sujeto religioso en el *Seicento* italiano, y por ello la artista no debió afrontar pocas dificultades al romper el canon fijo de la escena del

⁸¹ "Some Observations on Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi and Others." / Józef Grabski. // *Artibus et Historiae*. Vol. 6, No. 11 (1985), pp. 56-63.

⁸² *Ibid.* Nota 79, p. 404.

⁸³ AA.VV: *Artemisia*. Roma: Leonardo-De Luca Editori, 1991. Pp 99.

⁸⁴ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. p. 407.

⁸⁵ *Ibid.* p. 407.

Nuevo Testamento.⁸⁶

Pero este no será el único, en el cuadro de *Clorisca y el Sátiro*, los dos personajes nos llevan a pensar en dos figuras importantes de la pintura napolitana del siglo XVII, por un lado el sátiro de carácter plenamente riberesco y por otro la figura de Corisca en Stanzione.⁸⁷ Dos figuras que dibujan los parámetros donde Artemisia se encontraba entre las múltiples variantes del caravaggismo napolitano, entre la expresión dramática cruda y real de los sentimientos de Ribera y la narrativa y drama íntimo de Stanzione.⁸⁸ En esta línea más neutra, la artista se sitúa en una línea parecida a Vouet, con el que la artista trabajó durante los años 20 en Roma, tanto el trato naturalista de la cabeza de Corisca como el parecido del cuadro con el grabado de la *Sagrada Familia con el Pájaro* de Vouet resaltan la fuerte relación que había entre ambos artistas.⁸⁹

Referente a la inclusión de la artista entre los caravaggistas, la influencia ejercitada por el lombardo puede ser muy inferior a lo que se acostumbra a decir. Para ilustrar esta dificultad podemos tomar la *Anunciación* (1630), aquí lo más relacionado con el lombardo es el fuerte fondo oscuro en contraste con las figuras y la presencia física de la aureola de María. Pero un análisis más detenido muestra un detalle en los objetos y una sensualidad de las figuras completamente ajenas a este, aquí tanto los colores como las figuras no han sido inspirados por una sensibilidad afín a Caravaggio sino al estilo sensual en desarrollo en aquel momento de un Simon Vouet. Por ello y por la clara influencia en las pinturas de la artista de Ribera, Stanzione, Cavallino, Honthorst y Vouet mismo no podemos atribuirle el papel de difusora clave de la pintura Caravaggista en ámbito napolitano. Su implicación en esta tarea difusora fue marginal y eso se ve en su falta de compromiso con este, puesto que usaba a Caravaggio ocasionalmente entre las múltiples referencias que tenía, ella no usó esta manera como canal propio de expresión artística, ella tomó a Caravaggio como una opción más entre sus contemporáneos sacando de ellos inspiración para modelos compositivos, interpretaciones narrativas y orientación estilística.⁹⁰

⁸⁶ LONGHI, Roberto: << “Gentileschi padre e figlia. /1916/” >> En: *Scritti giovanili: 1912-1922*. Firenze: Sansoni, 1961. (pp.218-283), pp. 262-263.

⁸⁷ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp. 246-247.

⁸⁸ CAUSA, Raffaello. << “La pittura a Napoli, da Caravaggio a Luca Giordano” >>. En: *Civiltà del Seicento a Napoli: museo di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985: Museo Pignatelli 6 dicembre 1984- 14 aprile 1985*. Napoli: Electa Napoli, 1984 (pp. 99-114), pp. 99-105.

⁸⁹ *Ibid.* Nota 84, pp. 397-398.

⁹⁰ MANN, Judith W. << “Artemisia Gentileschi, caravaggesca?” >>. En: *I Caravaggeschi: percorsi e protagonista*. Milano: Skira, 2010. Vol I. pp. 407-419.

3.2. Decorum y solemnidad, de la emoción a la objetivación del drama

Ahora pues cabe preguntarse quienes eran estos otros referentes que le alejaban de formar parte de *i caravaggeschi* y que daba un tono ambiguo a su pintura.

En primer lugar debemos hablar de la fuerte influencia de la Ciudad Eterna sobre Nápoles, en aquel momento era notorio el incremento del gusto artístico por las tendencias traídas de Roma. La llegada de los Boloñeses y la manera delicada de sus obras habían causado furor en la ciudad, artistas como Vouet habían pintado obras para lugares tan significativos de la ciudad como Sant Angelo a Segno y la Certosa di San Martino, Guido Reni trabajó para *i Girolamini* y Domenichino en la Capilla del Tesoro de la Catedral. Ante esto, Artemisia no dejó de presumir de ser portadora de la pintura del momento, declarando así su romanidad, ella no solo debía mostrar las últimas tendencias que concurrían en la ciudad de los papas sino que también formaba parte de esa pintura innovadora. Ella sabía que la presentación altamente decorosa de los personajes, tomar atención a los afectos y una decoración ostentosa le identificarían con la nueva moda del momento.⁹¹

En segundo lugar tenemos que ver cómo demuestra esta adhesión a las nuevas corrientes que procedían de Roma, así pues en contraste con sus típicas heroínas, efusivas de movimiento y acción plenamente acorde con la obra de Caravaggio, la artista muestra su conformidad a las tendencias más clásicas del segundo cuarto de siglo, encabezadas por artistas como Poussin. Un ejemplo es la obra rebosante de decorum de *La Adoración de los Magos* para Pozzuoli, es una obra reservada, la Virgen se presenta seria y formal, es una mujer que ejerce sus deberes, sin tener grandes misiones heroicas, simplemente ejecuta su rol en la sociedad. Llena de reverencia y solemnidad, Artemisia presenta al mismo tiempo sus límites a la hora de representar las tres figuras masculinas.⁹²

Características similares se encuentran en *La Anunciación*, la escena se presenta de manera muy tradicional, la figura de la Virgen desprende maternidad y sumisión en sus gestos y postura.⁹³ Al igual que estos personajes sacros, *La Clío* se muestra imponente, llena de carácter eterno y solemne,

⁹¹ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. p. 72.

⁹² GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. pp. 102- 103.

⁹³ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. pp. 393-394.

mostrándose así como la más clásica de sus figuras, la gran Musa.⁹⁴

Un ejemplo ambiguo de su obra quizá nos pueda ayudar a entender la complejidad de esta y así poder ilustrar el porqué ha sido clasificada tanto de caravaggista como precursora de las tendencias más clásicas del momento. En *El Nacimiento de Juan Bautista* la artista equilibra su vena más caravaggista con una composición luminosa y clásica, combinando así la iluminación dramática propia del realismo tenebrista con la cuidadosa y equilibrada composición del bello grupo de figuras representadas en la escena.⁹⁵ Aquí la artista presenta un naturalismo temperado por un clasicismo exuberante, lo cual no nos extraña puesto que es una característica que encontramos en otros pintores de la órbita napolitana alrededor de los años 30.⁹⁶ Concluyendo de este modo que tanto el influjo de Stanzione y los boloñeses se sobreponen al realismo y naturalismo de la artista.⁹⁷ En este caso Artemisia podría haberse servido del modelo de la *Circuncisión* de Simon Vouet (Fig. 21) que presenta en conjunto unas características muy similares.⁹⁸

En tercer lugar, en el discurso ambivalente de naturalismo y clasicismo, debemos mencionar la importancia que tomará la representación de interiores y paisajes en relación a esta corriente renovadora del ambiente napolitano. Artemisia abandona el estilo heroico del naturalismo, de la pintura al servicio del drama, por un decantarse a representar el espacio y la luz, ahora no se pretende ilustrar el drama con gestos sino más bien en la recreación de una atmosfera adecuada. Y es en la toma de protagonismo del espacio que el clasicismo de estas obras se hace más patente puesto que la composición clásica establece un principio de orden distinto a la acción de los personajes y permite de esta manera construir el lugar independientemente de sus actores, siendo por ello el centro ordenador y medio sobre el que se ordenan los cuerpos y la luz. Artemisia combina la fuerza expresiva del claroscuro al mismo tiempo que añade un toque de nitidez, constituida tanto por la luz natural como la artificial, que permite desarrollar el espacio representado. Se aleja así al espectador y por lo tanto se va apagando la emoción de lo heroico para dejar paso a la objetivación de la escena apostando por la visualidad del drama cotidiano.⁹⁹

En cuarto lugar podemos establecer una fecha *post quem* la artista muestra de forma más patente este cambio. Hacia el segundo cuarto de los años treinta, vemos que la actitud de la artista cambia, el pathos

⁹⁴ *Ibíd.* Nota 92, p. 93.

⁹⁵ *Ibíd.* p. 99.

⁹⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura italiana del s. XVII en España*. Madrid 1965. Pp. 22-24.

⁹⁷ *Ibíd.* Nota 92, p. 99.

⁹⁸ *Ibíd.* p. 99.

⁹⁹ PÉREZ CARREÑO, Francisca: *Artemisia Gentileschi*. Colección, El Arte y sus creadores; 13. Madrid: Historia 16, 1993. pp. 110-112.

y el sentimiento momentáneo se reducirán para pasar a un drama más medido y controlado, dando paso a un drama más interno. Contribuyendo a ello tenemos la representación simplificada y abocetada de objetos, los cuales ya no mostrarán el detalle y riqueza de obras precedentes. Cuadros como *Lot y sus Hijas* y *La Betsabé* muestran la mutabilidad del temperamento de la artista.¹⁰⁰ En este último la expresión ensimismada de la mujer de Urías, muestra el drama interno de la mujer por medio de la nostalgia y melancolía expresadas.¹⁰¹

Por último podemos concluir definitivamente que la pintura de Artemisia modera su temperamento respecto a su obra anterior, en gran parte debido al impacto de la pintura boloñesa en la artista. Lo que se puede apreciar en *La Clorisca y el Sátiro* en relación al *Neso i Deyanira* de Guido Reni.¹⁰² También la carencia de opulencia y ostentación a favor de un sentido más sintético-descriptivo se encuentra en la correlación de su pintura con la de un Domenichino, al mismo tiempo que un gusto por las figuras de Zurbarán. Una vena clasicista que podría encontrar explicación en la oficialidad impuesta por la presencia del virreinato, representado por el Conde de Monterrey, servidor de la Corona a la cual la ciudad debía rendir tributo.¹⁰³ También podríamos considerarlo como una adaptación propiciada por la presión de la nueva moda y las necesidades económicas que se debían afrontar consecuentemente si uno se mantenía fuera de ella, lo que podría sugerirse como la derrota del naturalismo que no solo la artista disminuyó en sus obras sino también una de sus figuras más importantes como Ribera.¹⁰⁴ Al mismo tiempo debemos considerar la capacidad absorbente de la artista, la cual asimiló las novedades artísticas del momento con gran facilidad, desde las instancias de la Escuela Boloñesa y el barroquismo de Pietro da Cortona al trato de la luz de la pintura veneciana.¹⁰⁵

4. Entre la artista y la intelectual

Ahora deberíamos preguntarnos sobre la trascendencia intelectual de la artista, viendo las ideas y fuentes que usaba alejándose de las meras exigencias del comitente.

¹⁰⁰ BISSELL, R. Ward: *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. p. 83.

¹⁰¹ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 95.

¹⁰² LONGHI, Roberto: << "Gentileschi padre e figlia. /1916/" >> En: *Scritti giovanili: 1912-1922*. Firenze: Sansoni, 1961. pp. 218-283.

¹⁰³ CONTINI, Roberto. << "Napoli: Anni Trenta" >>. En: *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*. << cat. Exp. >> Milano: 24 ore cultura, 2011 (pp. 96-107). pp. 99.

¹⁰⁴ *Ibíd.* Nota 99. pp. 108.

¹⁰⁵ SABA SARDI, Francesco: *Artemisia Gentileschi*. Milano: Spirali/Vel, 2007. Pp. 18.

No podemos dejar de mencionar las típicas heroínas que caracterizan tanto a Artemisia, tales como Judith, Lucrecia, Jael, etc., y que acordes a la temática de *La Clorisca* (1633-35), la artista vuelve a hacerse uso de una historia, en este caso del mito clásico, para representar el triunfo de la mujer sobre el hombre, de la ninfa sobre el lascivo sátiro.¹⁰⁶ Aquí la heroína está representada llena de espíritu audaz con el que consigue astutamente engañar a la pestilente criatura que en un vano intento de poseerla le desprende la falsa cabellera que porta. Con esta historia topamos con la retórica de la historia de géneros, en la cual Artemisia utiliza el mito para reflejar su propia historia de manera indirecta, al igual que sus muchas otras heroínas.¹⁰⁷ Aunque algunos autores discrepen sobre el fondo significativo de la pintura, también se ha argüido que Artemisia se basó puramente en el texto de la obra teatral de Giovanni Battista Guarini *Il Pastor fido*, que habiendo obtenido un gran éxito en la época no hubiese hecho más que facilitar las cosas para la transmisión del mensaje de resistencia a la opresión masculina.¹⁰⁸

En el cuadro de *Clio*, musa de la historia (1632), probablemente pintado para el cuarto duque de Guisa Charles de Lorraine, la artista tomó como referencia la *Iconologia* (1625) de Cesare Ripa, donde la descripción de Clioistoria se corresponde con la mujer de la obra. Atributos como la trompeta, las alas y la rama de olivo no se ven en la actualidad pero gracias a algunas operaciones realizadas en el cuadro sabemos que la musa estaba dotada de dichos atributos.¹⁰⁹ El principal atributo de la musa es el libro, donde quedan recopilados los nombres de las personas importantes en la historia, donde no sólo vemos el nombre de Rosières sino que la misma artista firma su obra en él, incluyendo de esta manera su nombre en el libro de Fama.¹¹⁰

Otras obras como la *Cleopatra* también se realizaron bajo bases literarias, en este caso la historia relatada por Plutarco nos lleva a considerar la relación iconológica a la cual nos podrían inducir atributos como el cesto de flores, relacionando así la reina con la diosa de la tierra Isis, así pues tanto el uso de diferentes culturas visuales como la consulta de textos literarios podían ser usados para la ejecución de estas relaciones metafóricas y quizá por ello nos podrían hablar del fondo cultural e intelectual de la artista.¹¹¹

¹⁰⁶ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. pp. 397-398.

¹⁰⁷ "Artemisia Gentileschi's 'Corisca and the Satyr'"/ Mary D. Garrard// *The Burlington Magazine*. Vol. 135, no. 1078 (Jan., 1993). (pp.34-38), p. 34.

¹⁰⁸ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp. 76-77.

¹⁰⁹ *Ibíd.* Nota 106, p. 400.

¹¹⁰ *Ibíd.* pp. 402-403.

¹¹¹ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. pp. 402-404.

Artemisia en sus obras va más allá de la simple narrativa de las escenas, el recurso a las heroínas es expresión de sí misma, intentando transmitir un contenido expresivo de ella como mujer en un mundo hecho para hombres y representado por los hombres.¹¹²

4.1. Consideración artística de Artemisia. La proclamación artística de una mujer

Después de ser violada y pasar por un proceso judicial, una artista en el siglo XVII no lo podía tener más difícil que Artemisia, sin embargo la artista consiguió un estatus artístico-social que le llevaría a trabajar para el clero, la alta aristocracia, importantes dignatarios políticos y reyes.¹¹³

Un ejemplo ilustrador de su estatus lo tenemos en la *Clío*, la cual sostiene un libro donde se lee: “1632 Artemisia faciebat all'illustre M., smemorato Rosiers / 1632” (1632 Artemisia hizo esto para el ilustre M., en memoria de Rosiers / 1632).¹¹⁴ Este es el libro de la fama de Thucydides, donde todos los nombres importantes de la historia quedan recopilados para la eternidad.¹¹⁵ El espectador debía ver el nombre sostenido por la monumental figura de Clío, la triple relación entre la musa, Rosières y la artista han llevado a sugerir que las intenciones de la artista apuntaban al alcance de la fama.¹¹⁶ Otros autores consideran que era una declaración consciente de su propia fama, puesto que en gran parte sus obras hablan de sí misma, reflejándose en ellas de manera autobiográfica.¹¹⁷

Paralelamente al uso autobiográfico o auto alusivo en sus heroínas, Artemisia cambia el concepto de la mujer bella por la mujer activa, como ella, contenedora de un fuerte y desbordante temperamento. Sin embargo, tal y como hemos dicho, en Nápoles tuvo que someter algunas veces sus pinturas a la uniformidad con otros pintores, a pesar de ello, en ejemplos como la *Ester y Asuero* contrarrestaría esta con el aumento de la intensidad del drama de la mujer protagonista, apostando por valores expresivos de determinados afectos femeninos que nunca antes habían sido representados, un hecho trascendental para su consideración como pintora naturalista moderna.¹¹⁸

¹¹² “Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art by Mary D. Garrard.”/ Sheila Ffolliott// *Woman's Art Journal*. Vol. 12, No. 1 (Spring-Summer, 1991). (pp. 41-42), p. 42.

¹¹³ Según cuenta la carta mandada a Galileo Galilei (9 de octubre, 1635) en la que dice de haber servido a todos los reyes y dignatarios europeos los cuales no solo la honraron sino que también recibió regalos y cartas por su parte.

¹¹⁴ Según la traducción de Garrard, Bissell y Rowlands.

¹¹⁵ *Ibíd.* Nota 111, p. 400.

¹¹⁶ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. pp. 95-96.

¹¹⁷ HERSEY, George. << “Female and Male Art: ‘Postille’ to Garrard’s ‘Artemisia Gentileschi’”>>. En: *Partkenope's Splendor: Art of the Golden Age in Naples*. [s.l.]: Pennsylvania State University, 7. University Park, 1993. (pp. 322-35), p. 323.

¹¹⁸ GREGORI, Mina: <<“Artemisia Gentileschi e le Eroine”>>. En: *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*. Milano: 24 ore cultura, 2011. pp. 18-

5. Relación con otros artistas, Artemisia y Nápoles

Artemisia se introduciría tanto por el encargo del Buen Retiro como el de la catedral de Pozzuoli en el ambiente partenopeo, del que más de un artista había sido recibido hostilmente. Ello demuestra que la artista entró en parte por sus habilidades al mismo tiempo que por su facilidad para hacer buenos contactos, en un periodo en el que el mercado artístico fluctuaba de un modo nunca visto anteriormente en la capital campana.¹¹⁹ Fue una artista dinámica, que no se quiso excluir ante sus compañeros artistas sino que más bien se abrió y se mostró muy receptiva a ellos, por lo contrario ¿fueron ellos igual de receptivos con ella?, ¿qué supuso Artemisia para el desarrollo del arte napolitano y sus representantes?¹²⁰

De Dominici dice en su libro que Stanzione vio y aprendió de la obra de Artemisia,¹²¹ aunque es difícil confirmar su tesis, podemos afirmar que hubiese tenido acceso a su estudio. El artista parece ser receptivo en la *Decapitación de San Juan* (Fig. 22) a la Gentileschi, la infusión de una luz definidora tanto de azules y amarillos nos lleva irremediabilmente a pensar en ella.¹²² El artista parece incluso rendir un homenaje a la artista en *La muerte de Cleopatra* (Pushkin Museum of Fine Arts, Moscú), donde no solo el uso de azules, rojo, amarillo y blanco de ricos materiales nos remitirá a la artista sino que también compositivamente coincide con la *Betsabé Columbus*, Francesco Guarino también le seguirá de manera muy parecida en el uso de tonalidades y colores.¹²³

De todas maneras deberíamos matizar esta recepción por parte de Stanzione, la influencia debía ser más bien recíproca, puesto que como hemos visto en capítulos anteriores la artista también se muestra receptiva y probablemente, Massimo le dio más que no contrariamente recibió por parte de la artista.¹²⁴ Pero el biógrafo parece mostrar una sola cara, de Dominici describe una cercana relación entre ambos pintores y destaca que la artista era consejera del viejo pintor. Quizá la información no sea del todo precisa y por ello tomamos como válida la conclusión de Garrard, en referencia al ciclo de Pozzuoli y a las mutuas influencias, diciendo que ambos artistas tuvieron que encontrarse a medio camino a fin de

20.

¹¹⁹ LATTUADA, Riccardo: << “Artemisia and Naples, Naples and Artemisia” >>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001 (pp. 379-391), pp. 384-85.

¹²⁰ *Ibid.* p. 390.

¹²¹ DE DOMINICI, Bernardo: *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno* (Napoli 1742) [S.l.] : Arnaldo Forni, [1979]. Edición facsímil de: Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742. Tomo 2: vol III. p. 45.

¹²² BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp 80.

¹²³ *Ibid.* Nota 119, pp. 387-388.

¹²⁴ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. pp. 99.

crear un armonioso conjunto.¹²⁵ El peso estilístico que podía tener Artemisia sobre Stanzione sería irrelevante en comparación con la importancia que Battistello o Ribera podían tener sobre el artista, aunque como veremos más tarde, Artemisia supuso una referencia clave para el cambio de carácter narrativo de su obra.¹²⁶

Sin embargo, referente al trato estilístico, encontramos una fuerte presencia de Artemisia en el *José y la mujer de Putifar* (Fogg Art Museum) de Paolo Finoglia, el cual recurrirá a los rugosos, meticolosa y caligráficamente representados ropajes, a los estereotipados rostros y a la diáfana luz de las superficies que vemos en el famoso *Nacimiento de San Juan el Bautista del Retiro*.¹²⁷

Tal y como dice Longhi, se podría considerar a Artemisia como una de las fundadoras del primitivismo caravaggista, el cual se destaca por la muestra de un carácter delicado y detallado, además de una especial atención por el cromatismo preciosista con énfasis relevante en la representación de las sedas y otros ropajes. También la orientación holandesa de la domesticidad de los interiores y la infusión de una luz íntima y acogedora serán valores que contrastarán en frente a la violencia expresiva de Caravaggio y Battistello Carracciolo, por lo que sin Artemisia no podríamos entender la pintura tanto de Massimo Stanzione como de Bernardo Cavallino.¹²⁸ Para Stanzione, Artemisia fue un ejemplo persuasivo, y manteniendo la distancia en el trato estilístico, muestra una adhesión a la artista en el amor por lo popular y cotidiano que le desplazaría de la alta dramaturgia riberesca al teatro popular, optando por lo específico cotidiano.¹²⁹ La afinidad por esta nueva sensibilidad por lo íntimo y domestico pasó incluso a integrarse en la propia obra de Ribera, mostrando a veces una afinidad tan cercana a Artemisia que presentaría no pocas dificultades a la hora de atribuir algunas obras al español.¹³⁰

Podemos decir que Artemisia como portadora del caravaggismo atemperado de su padre y de las elegancias formales de tipo toscano, comportó un desarrollo importante en el panorama artístico napolitano, introduciendo así un refinamiento del color y de las formas que orientó el tenebrismo de

¹²⁵ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. p. 407.

¹²⁶ CONTINI, Roberto: <<"Artemisia a Napoli. 1627/30-1652/53">>. En: *Artemisia*. Roma: Leonardo-De Luca Editori, 1991. (pp.65-87), pp. 69.

¹²⁷ AA.VV. *Artemisia*. Roma: Leonardo-De Luca Editori, 1991. p. 70.

¹²⁸ LONGHI, Roberto: <<"Gentileschi padre e figlia. /1916/">> En: *Scritti giovanili: 1912-1922*. Firenze: Sansoni, 1961. (pp.218-283), p. 271.

¹²⁹ CAUSA, Raffaello. <<"La pittura a Napoli, da Caravaggio a Luca Giordano">>. En: *Civiltà del Seicento a Napoli: museo di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985: Museo Pignatelli 6 dicembre 1984- 14 aprile 1985*. Napoli: Electa Napoli, 1984 (pp. 99-114), pp. 101-102.

¹³⁰ SPINOSA, Nicola: *Pittura del seicento a Napoli*. Napoli: Arte'm, 2011. pp. 38.

pintores como Stanzione, Cavallino y Vaccaro.¹³¹ Ella era una artista muy conocida y por ello no debemos extrañarnos que otros artistas la copiaran o se vieran influenciados por ella, como en el caso de Agostino Beltrano en sus pinturas del ciclo de Pozzuoli.¹³² Sería también interesante ver qué influencia pudo tener Artemisia en la frecuente representación de diosas y heroínas por parte de Stanzione, Cavallino, Vaccaro y Pacecco de Rosa, puesto que ellos representaron sujetos muy similares mientras la artista se encontraba en la ciudad.¹³³

¹³¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura italiana del s. XVII en España*. Madrid 1965. p. 498.

¹³² “Some Observations on Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi and Others.”/ Józef Grabski // *Artibus et Historiae*, Vol. 6, No. 11 (1985), (pp. 23-63), pp.29-38.

¹³³ LATUADA, Riccardo: << “Artemisia and Naples, Naples and Artemisia” >>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001 (pp. 379-391), p. 388.

Londres, en la corte de Carlos I (1638-1640)

Carlos I, mecenas apasionado y coleccionista insaciable quería situar Inglaterra al nivel artístico de Europa, con esta finalidad llamó a los más famosos artistas del momento para modernizar el gusto y ámbito artístico británico. Artistas tan importantes como Honthorst, Sandrart, Rubens y Van Dyck habían trabajado en esta floreciente corte, pero de los pintores italianos invitados solamente acudieron Orazio Gentileschi y su hija Artemisia.¹³⁴

1. Hechos y causas de su viaje

Suponemos que el primer contacto de la artista con la corona británica tuvo lugar en la *Serenissima*, durante el viaje de Francesco y Giulio Gentileschi, ambos hermanos de Artemisia y mandados a Venecia por orden del rey de Inglaterra para un viaje de fines adquisitivos. Sabemos que Giulio se encontró con el maestro de música del rey, Nicolas Lanier, en 1628, y se ha sugerido que en esas circunstancias Artemisia pudo haberse encontrado con su hermano y haberle vendido así el *Tarquino y Lucrecia* que fue enmarcado en Inglaterra en 1633-34.¹³⁵

Pero no habrían pasado apenas diez años desde ese primer posible contacto con la corona para que la artista partiese para Inglaterra. La razón del traslado tiene varias explicaciones, por un lado para el cumplimiento de la petición del rey Carlos I de trabajar bajo protección real, el cual habiéndose hecho uso de los lazos familiares de Francesco hermano de la artista, habría tratado de convencerla, tal y como reporta la carta de Artemisia a Francesco I d'Este.¹³⁶ Por otro lado se explica por la senectud del padre, al que sentía el deber de atender hasta llegada la muerte del viejo pintor. Debía haber un interés más familiar que artístico de fondo, puesto que tras la muerte del padre en 1639, Artemisia no siente ninguna otra necesidad de permanecer en tierras británicas y por ello vuelve de manera inmediata a Nápoles entorno al 1640.¹³⁷ Otra posible causa, aunque personalmente considero más remota, es que se le hubiesen terminado los encargos en Nápoles, puesto que la artista vuelve a pedir la protección del duque

¹³⁴ PÉREZ CARREÑO, Francisca: *Artemisia Gentileschi*. Colección, El Arte y sus creadores; 13. Madrid: Historia 16, 1993. Pp. 118.

¹³⁵ BISSELL, R. Ward: *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp. 59.

¹³⁶ Carta al Duque Francesco I d' Este, en Roma. Escrita en Nápoles el 25 de enero de 1635 (Garrard, 1989, pp. 380-381).

¹³⁷ CONTINI, Roberto: <<"Naples 1630-1654. "Ce qu'une femme sait faire">>. En: *Artemisia 1593-1654*. <<cat. Exp.>> Paris: Gallimard: Musée Maillol, 2012. (pp. 117-128), pp. 124-125.

de Toscana, Ferdinando II, viéndolo como posible solución a su problema. Antes de partir hacia la isla de Albión, aun reservando alguna esperanza, le urge diciendo que la Duquesa de Saboya le ha concedido ya el pasaporte para atravesar Francia en su marcha a Inglaterra, enfatizando de esta manera la inmediatez de los hechos que estaban por suceder a no ser que él repentinamente decidiese tomarla bajo su protección.¹³⁸

Aunque la primera carta de la artista mandada desde la capital británica sea del 16 de diciembre de 1639, dirigida a Francesco I d'Este, su llegada es anterior a esta fecha y por ello se cree que es alrededor de 1638, cuando Orazio pide el pago de los términos establecidos para las pinturas de la Queen's House de Greenwich (1636-39). Allí supuestamente la artista trabajó con la finalidad de ayudar a su padre a llevar a cabo la decoración del techo y de allí la razón del adelanto de fechas.¹³⁹

1.1. Entrando por la puerta grande

¿Cómo es recibida Artemisia en la corte carolina? el hecho es que tanto Orazio; que residía allí desde 1624;¹⁴⁰ como Francesco debieron preparar el camino a Artemisia. Sabemos que ya antes de su llegada se habían adquirido obras de la artista, las cuales son mencionadas por Van der Doort en un inventario donde se recogen las obras compradas por el rey en 1630: *Susana y los Viejos*, *Tarquino y Lucrecia* y media figura de *La Fama*. Todo ello deja claro que Artemisia no era desconocida en el entorno inglés y que su asentamiento en la ciudad debió desarrollarse con gran facilidad tanto por el hambre artística del rey como por la presencia previa de su padre y hermanos. Por último cabe mencionar las palabras escritas por Artemisia en la carta dirigida a Ferdinando II, en las cuales la artista dice de haber sido llamada por el mismo Carlos I, lo que podríamos atribuir como fruto de la intercesión de su mujer Henrietta Maria.¹⁴¹ ¿Qué más podía esperar un artista?, ahora ¿quién se podía oponer a los requerimientos reales?, la artista no podía presagiar malos augurios en absoluto de cara a su carrera artística.¹⁴²

¹³⁸ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp 59.

¹³⁹ CONTINI, Roberto: <<"Naples 1630-1654. "Ce qu'une femme sait faire">>. En: *Artemisia 1593-1654*. <<cat. Exp.>> Paris: Gallimard: Musée Maillol, 2012. (pp. 117-128), pp. 124-125.

¹⁴⁰ *Ibid.* pp. 125.

¹⁴¹ Una tesis que podría explicar la ayuda de la Duquesa de Saboya, hermana de Henrietta Maria y Luis XIII, rey de Francia, para el trámite del pasaporte para pasar por Francia. (Bissell, 1999, pp. 60)

¹⁴² BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp 59.

2. Una breve estancia

Se sabe que la artista realizó al menos siete obras en Inglaterra, todas ellas catalogadas, entre ellas hoy solo tenemos conocimiento del *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* y de las pinturas para Greenwich, hoy en Marlborough House (Fig. 22), en las cuales supuestamente colaboró junto a su padre.¹⁴³

La muerte del padre en 1639 hace que Artemisia no tenga ningún otro motivo para permanecer allí.¹⁴⁴ Sin esperar la respuesta por parte del Duque de Módena, tras la carta petitoria mandada por la artista en 1639, impaciente se marcha de Inglaterra reemprendiendo el viaje de vuelta a la capital campana.¹⁴⁵ Tampoco podemos olvidar el ambiente político que se debía respirar entonces y que desembocaría más tarde en la guerra civil que acabaría con la figura del rey.¹⁴⁶

2.1. La despedida de un padre

Hemos dicho que la importancia de la figura del padre para el desplazo de la artista a tierras británicas es capital. La artista quería acompañar y ayudar al padre hasta el último instante, ahora padre e hija se podrían haber encontrado pintando conjuntamente en una misma obra, el techo de Greenwich. Pero en el análisis de dicha obra debemos preguntarnos: ¿dónde identificamos la pincelada de la artista?, ¿qué nivel de organicidad presenta la obra? y ¿quién destaca por cualidades artísticas, padre o hija?

En el techo de la Queen's House, la representación de la *Alegoría de la Paz y de las Artes bajo la Corona Inglesa*, muestra un programa que bajo la influencia iconológica de Cesare Ripa, presenta las siete artes tradicionales junto a las artes visuales¹⁴⁷ con claras intenciones propagandísticas a favor de la corona, bajo la cual la paz reina y las artes florecen.¹⁴⁸ Respecto a este programa, la falta de fuentes y documentación, ha hecho cuestionar la intervención de Artemisia en su realización, sin embargo el análisis estilístico de Jacob Hess prueba la colaboración de la artista; entre otros como Bissell;

¹⁴³ PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Artemisia Gentileschi*. Colección, El Arte y sus creadores; 13. Madrid: Historia 16, 1993. pp. 118.

¹⁴⁴ "Rintracciata la data di morte di Orazio Gentileschi," / Anna Maria Crinò. // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*. IX (1960), p. 258.

¹⁴⁵ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp. 60-61.

¹⁴⁶ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 120.

¹⁴⁷ Como artes visuales se entiende pintura, escultura y arquitectura.

¹⁴⁸ *Ibíd.* pp.113-116.

individualizando su intervención en algunas de las personificaciones representadas, como la Aritmética y las musas Euterpe, Polimnia y Clío (Fig 23).¹⁴⁹ Según su tesis, podemos apreciar grandes diferencias de estilo entre padre e hija a pesar del denominador común de raíz clásica. Las obras inglesas de Orazio presentan una mayor rigidez y falta de expresión que denotan poca habilidad y personalidad infundida en sus figuras. Mientras que el trazo de Artemisia imprime carácter y personalidad en estas, Clío, Polimnia y Terpsícore no se expresan de manera anodina sino con un genio e identidad propios, además están plenamente integradas en el espacio que las rodea, moviéndose sofisticadamente en el mismo. Tanto los cuerpos como las vestimentas y las nubes están modelados con luz y sombra, presentes con un físico poderoso, las musas se encuentran envueltas del típico claroscuro de la artista. Los ponderados movimientos de las figuras, las exquisitas vestiduras y el reflejo lumínico presentan un fuerte vínculo con pinturas del precedente periodo napolitano de la artista, entre ellas identificamos una destacada relación con *La Adoración* de Pozzuoli. Por lo tanto podríamos decir que dada la muerte de su padre, Artemisia tuvo que intervenir y finalizar la obra empezada por él mismo.¹⁵⁰

A causa de la poca unidad estilística que presenta la obra no se ha dicho solamente que Artemisia intervino en su realización sino que también es posible que tanto su hermano Francesco como su hija soltera hubiesen podido participar en su ejecución, un enigma más que los estudiosos tienen por resolver. De todas maneras la tesis que incluye a Artemisia en la ejecución del techo no está apoyada por ninguna fuente documental por lo que, contrariamente a Hess y Bissell, la atribución ha sido calificada de improbable.¹⁵¹ De todas maneras se ha contemplado la posibilidad de que la artista hubiese podido intervenir después de la muerte del padre, y por lo tanto después de que las pinturas colgasen en el techo, aunque puesto que no se hace mención de su nombre en el testamento de su padre quizá lo más lógico sería suponer que fue Francesco quien verdaderamente ayudó a su padre a finalizar el programa de propaganda carolina.¹⁵²

¹⁴⁹ FINALDI, Gabriele: *Orazio Gentileschi en la corte de Carlos I*. Londres: The National Gallery; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Madrid: Museo del Prado, 1999. pp. 30-32.

¹⁵⁰ *Ibíd.* Nota 146, pp.118-120.

¹⁵¹ FINALDI, Gabriele: *Orazio Gentileschi en la corte de Carlos I*. Londres: The National Gallery; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Madrid: Museo del Prado, 1999. pp. 30-32.

¹⁵² *Ibíd.* pp. 32.

3. El renacimiento de las artes bajo la Corona Británica

Un inventario, realizado posteriormente a la ejecución del rey en 1649, nombra algunas obras de Artemisia que se encontraban en aquel entonces en Hampton Court: *Autorretrato*, “*Pintura*”, “*Saint Laying His Hand on fruit*” y “*Bathseba Bathing with other naked figures*”.¹⁵³ De ellas solo se conserva la primera por lo que deberemos cavilar sobre la trascendencia que la obra de la artista supuso en ese determinado contexto con el único ejemplo del que tenemos conocimiento.

3.1. De la alegoría a la mujer artista

La supuesta intervención de Artemisia en la realización del techo de la Queen’s House, no puede relegarse a la simple representación alegórica del programa, en un plano marginal a la implicación intelectual de la Gentileschi en la programación de la obra, *el Autorretrato como Alegoría de la Pintura*, que todavía hoy se conserva en la colección real británica, muestra la basta capacidad erudita que la artista poseía. La obra presenta una relación de fondo que enlaza con un tema todavía candente en la Inglaterra de aquella época, la discusión de la inclusión de las artes visuales entre las artes liberales, un debate que en Italia ya había quedado resuelto un siglo antes pero que en otros lugares no se había llegado a una resolución clara sobre dicho tema. La inclusión de la pintura, escultura y arquitectura junto a la música y las siete artes tradicionales en el techo de Greenwich sería difícil de pensar si no fuese por la colaboración intelectual de padre e hija en su ejecución.¹⁵⁴ Y es difícil no imaginar a la artista implicada en la afirmación de las artes visuales entre las más elevadas artes liberales, puesto que en obras como su *Autorretrato* de Kensington Palace muestra el activo ímpetu de la artista hacia el merecido reconocimiento de la pintura y de ella misma como pintora, aquí por primera vez, una artista se proclama como lo que realmente es y mostrando lo que realmente hace.¹⁵⁵

En susodicho retrato, la artista muestra mucho más que una imagen de sí misma, aquí consciente del valor iconográfico de la establecida personificación del arte de la pintura por la tradición renacentista, Artemisia, no solo elimina el ideal misógino que escondía la representación femenina, como idea que el pintor debía alcanzar, sino que representa al mismo artista ejecutando la obra, uniendo así idea y técnica.

¹⁵³ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. pp. 111-112.

¹⁵⁴ *Ibíd.* p. 116.

¹⁵⁵ TIZIANA, Agnati: *Artemisia Gentileschi: la pittura della passione*. Milano: Selene, 2007 (2ª ed.). p. 60.

Ahora, ella es la misma alegoría de la pintura, identificada por la cadena con la máscara de la *imitatio, i capelli negri y la veste di drappo cangiante* de los cuales nos habla Ripa en su Iconología.¹⁵⁶ Dos conceptos, idea y técnica, que se veían separados de alguna manera por la influencia del presente neoplatonismo en la época, ahora Artemisia une sendos conceptos bajo la concepción naturalista de Caravaggio de la representación de lo verdadero. Gracias a ello la artista va un paso más allá con esta obra, puesto que representa el momento de absorción absoluta, de aquello que otros autores habían denominado como melancolía o la influencia de Saturno, aquel ideal inalcanzable que imbuía a los artistas en una incapacidad insuperable a la hora de enfrentarse a la obra. Ahora, la artista se hace uso del espejo como herramienta de conocimiento de sí misma, bajo el lema socrático Artemisia se representa como artista en potencia ante el blanco lienzo que se dispone a pintar, ahora ella es la misma alegoría de la pintura, inmersa en su trabajo y llena de la dignidad que le corresponde puesto que sus aspectos materiales e intelectuales están representados bajo una imagen naturalista que se adelanta al conocido homenaje y final reconocimiento de la pintura en *Las Meninas* de Velázquez.¹⁵⁷ Por lo tanto, la obra no solo nos muestra la alegoría misma del arte de la pintura sino también la afirmación de la mujer artista. En la obra resuenan las palabras escritas en cartas mandadas a Don Antonio Ruffo algunos años después: “Yo le mostraré su señoría lo que una mujer es capaz de hacer” y “Tu veras el espíritu del Cesar en el alma de una mujer”.¹⁵⁸

4. *L'intermezzo inglese*

Ya hemos hablado de los problemas atributivos que presenta la obra de Greenwich, igualmente el autorretrato de la artista presenta problemas a la hora de ser datado y aunque firmado por la artista no sabemos la fecha exacta de realización, algunos autores han optado por datarlo entre 1638-1640. Por lo tanto debemos hablar de las relaciones estilísticas entre ambas obras, afirmando en este caso la participación de Artemisia en Greenwich, de manera que podamos dar forma a las características propias del periodo británico de la artista.¹⁵⁹

¹⁵⁶ “Notes on the Royal Collection – II Artemisia Gentileschi's 'Self Portrait' at Hampton Court.” / Michael Levey. // *The Burlington Magazine*, Vol. 104, No. 707 (Feb., 1962). (pp. 79-81.), p. 80.

¹⁵⁷ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989. pp. 337-360.

¹⁵⁸ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. pp. 418-420.

¹⁵⁹ CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. <<cat. exp.>> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. p. 421.

Si atribuimos las pinturas de Greenwich a la artista, la presencia espacial de las musas atribuidas a ella y el estado psicológico interno que las caracteriza nos reconducen a su *Autorretrato*, el trato letárgico y apático de Orazio contrasta notablemente con la presencia incólume de las musas atribuidas a Artemisia.¹⁶⁰ Estilísticamente, su autorretrato se muestra especialmente relacionado con las pinturas que la artista realizaba a mediados de los años treinta, como por ejemplo el *Nacimiento de San Juan Bautista*, donde tanto algunos rasgos de las matronas como algunos colores están en plena sintonía con su *Autorretrato*, por lo que su obra londinense podría considerarse íntimamente unida al periodo napolitano que le precede y contrapunto de la última etapa de la artista en Nápoles.¹⁶¹

5. La Alegoría de la pintura y Las Meninas

Sin embargo si tomamos el autorretrato londinense como obra del inicio de su etapa napolitana (1630), tomando como válida la tesis de Garrard y en total contradicción con lo que hemos presentado hasta ahora sobre susodicha obra, se podría decir que en la muy probable visita de Velázquez al estudio de la artista en 1630, el pintor español hubiese visto el *Autorretrato* de la artista.¹⁶² El sevillano podría haber visto la obra si aceptamos que el *Autorretrato* es el mismo que menciona la artista en una carta del 18 de diciembre dirigida a Cassiano, en la que dice que le enviará un autorretrato,¹⁶³ pero tampoco debemos subestimar la posibilidad de que la obra perteneciese a Alcalá.¹⁶⁴ En su paso por Nápoles, podría haberse interesado mucho por la meditación sobre el arte de la pintura que el cuadro ofrecía, puesto que el tema entorno a la nobleza del arte de la pintura estaba todavía candente en el debate español y sabemos que él en concreto, formaba parte de círculos intelectuales que favorecían la aceptación de la pintura dentro de las artes liberales. Habiéndose embarcado hacia Italia, el artista podría haber prestado especial atención por la obra de Artemisia y demostrarlo así posteriormente en *Las Meninas*, donde la representación del artista pintando es una alegoría misma del arte bajo la apariencia naturalista de la unión del aspecto material e intelectual de los cuales el artista se hace uso en su trabajo.¹⁶⁵

¹⁶⁰ BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, 1999. pp. 87.

¹⁶¹ *Ibíd.* Nota 158, p. 421.

¹⁶² "Artemisia Gentileschi's Self Portrait as the Allegory of Painting." / Mary D. Garrard // *The Art Bulletin*, Vol. 62, No. 1 (Mar., 1980) pp. 97-112.

¹⁶³ Carta a Cassiano dal Pozzo, 18 de diciembre, 1630.

¹⁶⁴ GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi Around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Berkeley: University of California Press, cop. 2001. Pp. 60

¹⁶⁵ "Artemisia Gentileschi's Self Portrait as the Allegory of Painting." / Mary D. Garrard // *The Art Bulletin*, Vol. 62, No. 1 (Mar., 1980) pp. 97-112.

Conclusiones

En el primer objetivo nos planteábamos las causas por las que la artista se aventura a emprender sendos viajes. En el caso de Nápoles hemos considerado en primera instancia la importancia de Cassiano del Pozzo como mediador con el virrey de Nápoles y en segunda instancia las hipótesis de los hechos que causaron tal decisión, factores adversos como la peste que asoló Venecia y la falta de encargos hicieron que Artemisia contemplara la opción de viajar a Nápoles. La artista no solo sabía del poder adquisitivo de los españoles y de la inaudita fama de la obra de Caravaggio, sino que también sea por Cassiano o por el contacto previo con el Duque de Alcalá, su éxito artístico estaba asegurado.

En su ida a Londres factores de índole familiar debieron tomar el protagonismo, Artemisia viendo la cercana muerte de su padre decide ir junto a él. También hemos considerado la posibilidad de adversidades en la toma de nuevos encargos y la atrayente petición de un rey, haciendo así que el viaje fuese inevitable.

Concerniente al segundo se trata de hablar de los hechos, de materializar los buenos augurios que la artista esperaba de su viaje. A lo que se puede responder positivamente puesto que apenas llegada a la ciudad se encuentra trabajando en palacio, al servicio completo de la emperatriz. Su prestigio alcanzó una posición muy influenciada entre la corte del virrey, hasta el punto de poder aconsejar a su compañera artista, Giovanna Garzoni como pintora de corte. Una posición que generaría atracción por los españoles que residían en la ciudad y que tras el afán de conseguir una de sus obras, se llegó a reproducir algunas de ellas por tal requerimiento.

Sus expectativas no podían ser más altas, tanto el requerimiento del rey como la presencia de su padre y hermanos en la corte no podrían hacer más que hacer entrar a la artista por la alfombra roja. Suponemos por ello que su asentamiento en la ciudad debió desarrollarse con total facilidad, siendo recibida con los brazos abiertos.

En el tercer objetivo, nos planteábamos analizar su obra con el fin de ver el grado integrativo alcanzado por la artista en ámbito napolitano. La artista es capaz de unir su pasado con el presente, conjugando elementos de la cultura florentina con la napolitana, sea por el trato estilístico, la composición o la aplicación de los colores se demuestra la variada cultura visual que posee, enriquecida por sus viajes en la península itálica o bien a través de gravados, obras y el posible encuentro con otros artistas, como

Velázquez y Ribera. Esta capacidad de absorción le llevó a aplicar en sus obras aquello que veía en Nápoles, la fuerte entrada que tuvo la pintura de la Escuela Boloñesa junto al eco incesante que dejó Michelangelo Merisi, dando como resultado una pintura equilibradamente situada entre ambas corrientes, conectada a la de los naturalistas franceses y semejante al temperamento mostrado por Zurbarán.

Respecto a Londres, la artista no entraba en un mundo artístico determinado puesto que las intenciones renovadoras de Carlos I llevarían a crear un ambiente artístico internacional en el seno la corte británica. La artista debía traer consigo el arte de proveniencia y así lo demostró, tanto en su posible intervención en Greenwich como en su *Autorretrato*, el carácter personal y la atención por las telas, movimientos y el trato de la luz y la sombra en completa armonía con el espacio estarán inseparablemente unidas al periodo napolitano que hemos trabajado.

Para el cuarto objetivo hemos visto el compromiso de la artista ante las dos corrientes artísticas predominantes en aquella década, por un lado con el naturalismo de Caravaggio y los caravaggistas y por el otro con el clasicismo de la Escuela Boloñesa, sin dejar de tener presente características que pudiesen tener algún tipo de trascendencia en la representación de las imágenes. Hemos visto que la función público-religiosa de algunas obras y la necesidad de transmitir un mensaje claro y sencillo al público limitaron la expresión artística de la artista. Su posición intermedia entre la expresión patética de Ribera y el drama íntimo de Stanzione, nos habla de la naturaleza experimentadora de la artista, yendo más allá del modelo caravaggista, su obra toma un cauce orientado a las últimas tendencias importadas de Roma por artistas de la Escuela Boloñesa, una conformidad a las tendencias más clásicas que moderará la acción y el drama en beneficio de la recreación del entorno. Sea por necesidades económicas o por la capacidad absorbente de la artista, Artemisia supo ir a la par de las últimas corrientes, por lo que podría ser considerada como una pintora naturalista moderna.

Hemos visto que las pinturas para Greenwich son contenedoras de un doble discurso, de raíz política y artística bajo la apariencia de alegorías y musas. El techo pintado es una expresión más de la afirmación del monarca al mismo tiempo que una respuesta a la discusión sobre la clasificación de las artes visuales, que en Inglaterra todavía no se había resuelto y que ella como pintora se impone y se posiciona en el más alto grado de ellas en su *Autorretrato como Alegoría de la Pintura*.

El quinto objetivo se proponía descubrir la respuesta de Artemisa ante las contradicciones de su condición

de mujer, ante las cuales se enfrentó recurriendo a fuentes mitológicas y literarias, a través de las cuales aludía a la historia de géneros, traspasando la simple narrativa para expresarse a sí misma. Un triunfo de la mujer artista, que se verá confirmado por los hechos que la situaron sobre el pedestal de la Fama y que ella misma acabaría representando.

En el *Autorretrato* de Kensington Palace la artista no solo eleva el estatus del pintor sino que se retrata a sí misma como alegoría y por lo tanto a la mujer artista, ante un panorama dominado por hombres y más por lo que concierne al arte.

El sexto objetivo, referente a su legado artístico a la ciudad, hemos destacado en primer lugar su protagonismo como, de acuerdo con Longhi, primitivista caravaggista que tiene raíz en el caravaggismo atemperado de su padre y las elegancias de tipo toscano, orientando el tenebrismo de Stanzione, Cavallino y Vaccaro, además de formarse un fiel seguidor como Paolo Finoglia en el trato de la materia y el color. En segundo lugar el acento en lo íntimo y cotidiano transformará el drama de Caravaggio por el cuidado de lo doméstico que repercutirá en artistas tan importantes como José de Ribera. Por último la frecuente representación de las llamadas heroínas por parte de artistas como Pacecco de Rosa, sugieren la posible trascendencia que pudo tener la figura de Artemisia para la representación y el cultivo de estos temas.

Concerniente a este objetivo, se presenta un problema de ausencia de obras conocidas que impide el estudio primero que parte de ellas mismas. Sin embargo la tesis de Garrard, con el cambio cronológico que a esta respecta, nos desvela la trascendencia del mensaje del *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* y de su repercusión en un cuadro tan importante como *Las Meninas*.

Por último solo mencionar algunos problemas y vacíos que se pueden detectar al revisar la documentación. Primeramente las contradicciones entre unos y otros autores, a veces las obras son datadas en diferentes años y atribuidas a diferentes artistas lo que prueba o desmiente determinadas teorías. En segundo lugar quedan muchos vacíos a la hora de hablar sobre la relación artística entre Artemisia y artistas como Ribera, Velázquez, Stanzione, la documentación sugiere encuentros y prestaciones entre ellos pero a veces lo que afirma un autor, es contradicho por otro.

En tercer lugar, sea tomado en cuenta que la falta de obras conocidas pero no encontradas y los problemas

autográficos y cronológicos de las obras del periodo inglés, es un gran obstáculo que en la actualidad hace casi imposible el estudio de su etapa londinense y de allí la brevedad del capítulo dedicado a ella. Por último, quizá por negligencia o por dificultad ambos periodos no cuentan con una publicación monográfica o una exposición propia sobre el tema, los estudios más extensos los encontramos en obras escritas por Garrard, Bissell y el catálogo del Metropolitan, *Orazio and Artemisia Gentileschi*. En los libros de arte napolitano, se remarca la importancia de Artemisia pero se tiende a hablar mucho más de Ribera, Carracciolo y Stanzione.

Bibliografía

AA.VV. *Artemisia*. Roma: Leonardo-De Luca Editori, 1991.

AA.VV. *Artemisia 1593-1654*. << cat. exp. >> Paris: Gallimard: Musée Maillol, 2012.

AA.VV. *I Caravaggeschi: percorsi e protagonista*. Milano: Skira, 2010. Vol I.

BISSELL, R. Ward. *Artemisia Gentileschi and the authority of art: critical reading and catalogue raisonné*. Pennsylvania: University Press, cop. 1999.

CAUSA, Raffaello. << “La pittura a Napoli, da Caravaggio a Luca Giordano” >>. En: *Civiltà del Seicento a Napoli: museo di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985: Museo Pignatelli 6 dicembre 1984- 14 aprile 1985*. Napoli: Electa Napoli, 1984 (pp. 99-114).

CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. << cat. exp. >> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

CONTINI, Roberto. << “Artemisia a Napoli. 1627/30-1652/53” >>. En: *Artemisia*. Roma: Leonardo-De Luca Editori, 1991. pp. 65-87.

CONTINI, Roberto (ed.). *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*. << cat. Exp. >> Milano: 24 ore cultura, 2011.

CONTINI, Roberto. << “Napoli: Anni Trenta”>>. En: *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*. << cat. Exp. >> Milano: 24 ore cultura, 2011 (pp. 96-107).

CONTINI, Roberto. << “Naples 1630-1654. “Ce qu’une femme sait faire”” >>. En: *Artemisia 1593-1654*. <<cat. exp.>> Paris: Gallimard: Musée Maillol, 2012. pp. 117-128.

CRINÒ, Anna Maria. “Rintracciata la data di morte di Orazio Gentileschi.” *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*. IX (1960), p. 258.

CROPPER, Elizabeth. << “Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Woman Painter” >>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. << cat. exp. >> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. pp. 263-281.

DE DOMINICI, Bernardo. *Vite de’ Pittori, Scultori, ed Architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno* (Napoli 1742) [S.l.] : Arnaldo Forni, (1979). Edición facsímil de: Napoli, Stamperia del Ricciardi, 1742. Tomo 2: vol III.

FFOLLIOTT, Sheila. Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art by Mary D. Garrard. *Woman’s Art Journal*, Vol. 12, No. 1 (Spring-Summer, 1991), pp. 41-42.

FINALDI, Gabriele. *Orazio Gentileschi en la corte de Carlos I*. Londres: The National Gallery; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Madrid: Museo del Prado, 1999.

GARRARD, Mary D. “Artemisia Gentileschi’s Self Portrait as the Allegory of Painting.” *The Art Bulletin*,

Vol. 62, No. 1 (Mar., 1980) pp. 97-112.

GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. 2ª edición. Princeton: Princeton University Press, 1989.

GARRARD, Mary D. "Artemisia Gentileschi's 'Corisca and the Satyr'." *The Burlington Magazine*, Vol. 135, No. 1078 (Jan., 1993), pp. 34-38.

GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi Around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*. Berkeley: University of California Press, cop. 2001.

GRABSKI, Józef. "Some Observations on Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi and Others." *Artibus et Historiae*, Vol. 6, No. 11 (1985), pp. 23-63.

GREGORI, Mina. *Civiltà del Seicento a Napoli: museo di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985: Museo Pignatelli 6 dicembre 1984- 14 aprile 1985*. Napoli: Electa Napoli, 1984.

GREGORI, Mina: << "Artemisia Gentileschi e le Eroine" >>. En: *Artemisia Gentileschi: storia di una passione*. Milano: 24 ore cultura, 2011. pp. 18-20.

HERSEY, George. << "Female and Male Art: 'Postille' to Garrard's 'Artemisia Gentileschi'" >>. En: *Partkenope's Splendor: Art of the Golden Age in Naples*. [s.l.]: Pennsylvania State University, 7. University Park, 1993. pp. 322-35.

LATTUADA, Riccardo. << "Artemisia and Naples, Naples and Artemisia" >>. En: *Orazio and Artemisia Gentileschi*. << cat. exp. >> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. pp. 379-391.

LEVEY, Michael. "Notes on the Royal Collection – II Artemisia Gentileschi's 'Self Portrait' at Hampton Court." *The Burlington Magazine*, Vol. 104, No. 707 (Feb., 1962), pp. 79-81.

LONGHI, Roberto. *Scritti giovanili: 1912-1922*. Firenze: Sansoni, 1961.

LONGHI, Roberto. << "Gentileschi padre e figlia. /1916/" >> En: *Scritti giovanili: 1912-1922*. Firenze: Sansoni, 1961. pp. 218-283.

MANN, Judith W. << "Artemisia Gentileschi, caravaggesca?" >>. En: *I Caravaggeschi: percorsi e protagonista*. Milano: Skira, 2010. Vol I.

MARSHALL, David Ryley. *Viviano and Niccolò Codazzi and the baroque architectural fantasy*. Milan: Jandi Sapi, 1993.

MIGLIACCIO, Alessandro. "La quadreria del duomo di Pozzuoli, un'ipotesi interpretativa", *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di Carmela Vargas, Alessandro Migliaccio, Stefano Causa, Napoli 2011. pp. 95-125.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Artemisia Gentileschi*. Colección, El Arte y sus creadores; 13. Madrid: Historia 16, DL 1993.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pittura italiana del s. XVII en España*. Madrid 1965.

Royal Palace and International Headquarters of the Commonwealth. *Marlborough House*. [s.l.]: Jarrold publishing and Marlborough House, 2002.

SABA SARDI, Francesco. *Artemisia Gentileschi*. Milano: Spirali/Vel, 2007.

SPINOSA, Nicola. *Pittura del seicento a Napoli*. Napoli: Arte'm, 2011.

TIZIANA, Agnati. *Artemisia Gentileschi: la pittura della passione*. Milano: Selene, 2007 (2ª ed.).

VANNUGLI, Antonio. "Stanzione, Gentileschi, Finoglia: Serie de San Juan Bautista para el Buen Retiro." *Boletín del Museo del Prado*, 10, 1989 (1991). pp. 25-33.

WHITFIELD, Clovis-BANKS, Elaine. *Italian, Dutch, and Flemish Baroque Paintings*. << cat. exp. >> New York: Colnaghi, 1984.

WITTKOWER, Rudolf. *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*. 1972, 1ª edición. [s.l.] Einaudi, 2012.

Documentación gráfica



(Fuente: <http://www.pinterest.com/pin/426716133415023712/>)

fig. 1, Atribuida a Artemisia Gentileschi, *Cristo bendiciendo a unos niños*. Óleo sobre lienzo. Metropolitan Museum of Art, New York, 1624-26.



(Fuente: <http://www.pinterest.com/pin/78601955970218102/>)

Fig.2, Artemisia Gentileschi, *Anunciación*. Óleo sobre lienzo, Museo di Capodimonte, Nápoles, 1630.



(Fuente: <http://www.liviuioanstoiciu.ro/wp-content/uploads/2012/08/Artemisia-Gentileschi-1593-1654-cleopatra.jpg>)

Fig.3, Artemisia Gentileschi, *Cleopatra*. Óleo sobre lienzo, colección privada, Roma, 1633-35.



(Fuente: http://iamachild.files.wordpress.com/2010/07/small_the-birth-of-st-john-the-baptist.jpg)

Fig.4, Artemisia Gentileschi, *Nacimiento de San Juan Bautista*. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1633-1635.



(Fuente: CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. << cat. exp. >> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. Pp. 414.)

fig. 5, seguidor de Bernardo Cavallino, *Susana y los Viejos*. Óleo sobre lienzo, colección privada, 1630-40.



(Fuente: <http://www.columbusmuseum.org/blog/collection/bathsheba>)

Fig. 6, Artemisia Gentileschi, *David y Betsabé*. Óleo sobre lienzo, Columbus Museum of Art, 1636-38.



(Fuente: CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. << cat. exp. >> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. pp. 412.)

Fig. 7, Artemisia Gentileschi, *San Jenaro en el Anfiteatro*. Óleo sobre lienzo, Duomo di Pozzuoli, 1636-37.



(Fuente: http://it.wikipedia.org/wiki/Santi_Procolo_e_Nicea#mediaviewer/File:Artemisia_gentileschi,_i_santi_procolo_e_nicea,_1631_ca..JPG)

Fig. 8, Artemisia Gentileschi, *Santos Próculo y Nicea*. Óleo sobre lienzo, Duomo di Pozzuoli, 1636-37.



(Fuente: AA.VV: *Artemisia 1593-1654*. << cat. exp. >> Paris: Gallimard: Musée Maillol, 2012.)

Fig. 9, Artemisia Gentileschi, *La Adoración de los Magos*. Óleo sobre lienzo, Duomo di Pozzuoli, 1636-37.



(Fuente: <http://lienzos.blogspot.com.es/2009/09/artemisia-gentileschi.html>)

Fig. 10, Artemisia Gentileschi, *Lot y Sus Hijas*. Óleo sobre lienzo, The Toledo Museum of Art, Clarence Brown Fund, 1635-38.



(Fuente: <http://jamesbrantley.net/17GentileschiPenitentMagdalene1632.jpg>)

Fig. 11, Artemisia Gentileschi, *Magdalena Penitente*. Óleo sobre lienzo, colección privada, 1630-1632.



(Fuente: CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. << cat. exp. >> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. p. 397.)

Fig. 12, Lodovico Cigoli, *Magdalena Penitente*. Óleo sobre lienzo, Casa di Risparmio di San Miniato, aprox. 1610.



(Fuente: CHRISTIANSEN, Keith. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. << cat. exp. >> New Haven; New York: Yale University Press: The Metropolitan Museum of Art, 2001. p. 392.)

Fig.13, Federico Barocci, *Anunciación*. Grabado, Saint Louis Art Museum, aprox.1581.



(Fuente: GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 103.)

Fig. 14, Giovanni Battista Caracciolo, *San Gennaro con obispos y santos*. Óleo sobre lienzo, Certosa di San Martino, Nápoles, 1620-1630.



(http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/La_adoraci%C3%B3n_de_los_Reyes_Magos%2C_1619%2C_Vel%C3%A1zquez.jpg)

Fig. 15, Velázquez, *La Adoración de los Magos*. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1619.



(Fuente: <http://www.metmuseum.org/about-the-museum/now-at-the-met/features/2010/artemis-gentileschi-esther-before-ahasuerus>)

Fig. 16, Artemisia Gentileschi, *Esther Ante Asuero*. Óleo sobre lienzo, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1628-35.



(Fuente: http://www.sightswithin.com/Artemisia.Gentileschi/Allegory_of_Painting.jpg)

Fig. 17, Artemisia Gentileschi, *Autorretrato*. Óleo sobre lienzo, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, aprox. 1637.



(Fuente: [http://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_as_the_Allegory_of_Painting_\(Artemisia_Gentileschi\)#mediaviewer/File:Self-portrait_as_the_Allegory_of_Painting_by_Artemisia_Gentileschi.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_as_the_Allegory_of_Painting_(Artemisia_Gentileschi)#mediaviewer/File:Self-portrait_as_the_Allegory_of_Painting_by_Artemisia_Gentileschi.jpg))

Fig. 18, Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como Alegoría de la pintura*. Óleo sobre lienzo, Kensington Palace, Londres, 1638-39.



(Fuente: <http://www.art-et-litterature.fr/artemisia-gentileschi-berthe-morisot/artemisia-satyre/>)

Fig. 19, Artemisia Gentileschi, *Clorisca y el Sátiro*. Óleo sobre lienzo, colección privada, 1630-35.



(Fuente: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Gentileschi%2C_Artemisia_-_Clio_-_1632.jpg)

Fig. 20, Artemisia Gentileschi, *Clío, Musa de la Historia*. Óleo sobre lienzo, colección privada, 1632.



(Fuente: GARRARD, Mary D. *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in italian baroque*. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 99.)

Fig. 21 Simon Vouet, *La Circuncisión*. Óleo sobre lienzo. Museo di Capodimonte, Nápoles, 1622.



(Fuente: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/artists/massimo-stanzione>)

Fig. 22, Massimo Stanzione, *Decapitación de San Juan Bautista*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 1633-34.



(Fuente: <http://www.artemisia-gentileschi.com/ceiling.html>)

Fig. 22, *Alegoría de la Paz y las Artes*, Marlborough House, Londres. Los lienzos estuvieron originariamente en el Salón Grande de la Queen's House en Greenwich, Londres, 1635-8.



(Fuente: <http://www.artemisia-gentileschi.com/ceiling.html>)

Fig. 23, *Las Musas Euterpe y Polimnia*. Óleo sobre lienzo, Marlborough House, Londres, 1635-38.



(Royal Palace and International Headquarters of the Commonwealth. *Marlborough House*. [s.l.]: Jarrold publishing and Marlborough House, 2002. p. 5.)

Las Musas Clío y Talía. Óleo sobre lienzo, Marlborough House, Londres, 1635-38.