

SUSANA Y LOS VIEJOS
ARTEMISIA GENTILESCHI



SARA MANZANARES RUBIO
GRUPO A
CURSO 2005/2006
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

ÍNDICE

LOCALIZACIÓN.....	2
ANÁLISIS FORMAL.....	3
APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO.....	4
IMÁGENES.....	10
BIBLIOGRAFÍA.....	15

LOCALIZACIÓN

Susana y los viejos es una obra de Artemisia Gentileschi datada en 1610, perteneciente a una colección privada, la Graf von Schönborg Kunstsammlungen, en Pommersfelden. Pese a la aparente claridad con la que la artista firmó sobre el extremo inferior derecho, indicando, no sólo su nombre sino también la fecha de realización¹, su autoría ha suscitado numerosas dudas hasta hace apenas un par de décadas².

Durante los dos siglos posteriores a su ejecución, la obra fue atribuida a su padre, Orazio Gentileschi, dato que podemos constatar gracias a una carta del pintor Benedetto Luti del 15 de julio de 1715³. En el inventario que realiza el pintor Johann Rudolf Byss en 1719 de la colección del castillo Schönborg, la obra aparece catalogada como *Susana im Bad, lebensgross ganze Figur. Von Horatio Gentilesco*. En 1728 el cuadro es reproducido en los grabados que Salomon Kleiner realiza de Pommersfelden, y en 1746 aparece en un catálogo siendo atribuida a Tiziano. Este giro inesperado hace que en los catálogos publicados entre 1755 y 1806, *Susana y los viejos* se presente vinculada a la escuela de Tiziano. En 1839 Gustav F. Waagen⁴ la describe como una obra de Domenichino, aproximación algo más coherente dado que su estilo puede hallar ciertas conexiones con el de la artista.

Pero no es hasta 1845 cuando Joseph Heller⁵ habla por primera vez de *Susana y los viejos* como obra autógrafa de Artemisia Gentileschi, atribución que, a partir de ese momento, será adoptada por gran parte de la crítica, haciéndola competir con aquélla que la consideraba obra de su padre. Este giro repentino pudo deberse a una supuesta restauración de la obra entre los años 1839 y 1845, que, al parecer, sacó a la luz la inscripción que hoy en día podemos observar en la parte inferior del lienzo, hasta entonces oculta. Esto justificaría el hecho de que una autoría tan evidente, reivindicada por la propia artista sobre la obra, hubiera pasado inadvertida durante tanto tiempo⁶.

No obstante, pese al reconocimiento de la maternidad de Artemisia por gran parte de la crítica, esta cuestión continuó suscitando numerosas dudas. El motivo de esta confusión es la falsificación que de su fecha de nacimiento efectuó Orazio con motivo del juicio celebrado en 1612 contra Agostino Tassi. Al tomar parte en el proceso, en el que su ayudante, y profesor de Artemisia, era acusado de haber abusado sexualmente de ésta, sustituyó la fecha de 1593 por la de 1597, alegando así que su hija tenía apenas quince años, en lugar de los diecisiete que contaba en realidad. Esta malversación en la biografía de la artista ha conllevado diversos problemas para aquellos que han tratado de legitimar la autoría de *Susana y los viejos*

¹ "ARTE GENTILESCHI 1610"

² Las referencias bibliográficas que se detallan a continuación en relación con las diferentes atribuciones están tomadas de R. Contini y G. Papi, *Artemisia* (catálogo de exposición, Casa Buonarroti, Florencia, 18 junio - 4 noviembre) Roma, Leonardo De Luca, 1991

³ En dicha carta, dirigida al consejero de la corte Bauer von Heppenstein, anuncia *di enviare al gradimento di S.A.E. un quadro della mano di Orazio Gentileschi raffigurante la casta Susana*. Texto extriado de R. Contini, op. cit., p.110

⁴ G.F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, 2 vols., Leipzig, 1843-1845

⁵ J. Heller, *Die gräflich Schönborn'sche Gemälde-Sammlung zu Schlob Weibenstein in Pommersfelden mit geschichtlichen Andeutungen beschrieben*, Bamberg, 1845

⁶ W. Boll, "Zur Geschichte der Kunstbestrebungen des Kurfürsten Mainz, Lothar Franz von Schönborg", en *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und Kurpfalz*, nº 15, 1928, pp. 168-243

en favor de Artemisia. La idea de que una joven de trece años pudiera llevar a cabo una obra de tal calidad no resultaba convincente. Son muchos los autores que, a lo largo del siglo XX, han especulado en torno a este tema, proponiendo, incluso, que la fecha de la inscripción no era 1610, sino 1619. Un artículo de Bissell publicado en 1968⁷ acabó desvelando el misterio, y orientó la discusión sobre *Susana y los viejos*, mantenida entre aquellos que apostaban por Artemisia y aquellos que, o bien observaban una colaboración entre padre e hija o la atribuían directamente a Orazio. Una década después, gracias a su exhibición en la exposición *Women Artists 1550-1950*, celebrada en Los Ángeles y presentada en diferentes ciudades de Estados Unidos entre 1976 y 1977, pudo ser estudiada con mayor detenimiento mediante diferentes procedimientos, despejando las incertidumbres que todavía la acompañaban. En cualquier caso, podemos afirmar que se trata de una autoría sobradamente reflexionada.

ANÁLISIS FORMAL

Se trata de una pintura realizada al óleo sobre un lienzo cuyas medidas son 170 x 119 cm. En esta obra temprana de Artemisia Gentileschi podemos observar ya una serie de rasgos formales que la distancian del período de aprendizaje y colaboración junto a su padre. La artista se formó en el círculo caravaggista romano al que pertenecía Orazio, asimilando elementos como el claroscuro, el naturalismo y el sentido dramático, que aplicó a sus escenas bíblicas. No obstante, en esta obra, así como en toda su primera etapa romana, observamos una mayor influencia de Miguel Ángel, con cuya producción estaba familiarizada. Podemos observar este influjo en la composición, el cromatismo y el tratamiento de la anatomía de la figura principal.

La pintura está construida a partir de una estructura piramidal, en la que Susana queda acorralada en la parte inferior del lienzo. Artemisia ha eliminado todo elemento anecdótico ligado a la escena del baño de Susana, como el jardín o las joyas, y nos presenta únicamente a los tres protagonistas de la historia inscritos en un espacio extraordinariamente austero. Los dos ancianos se ciernen sobre una Susana que se encuentra encerrada en el reducido espacio que se genera entre el muro y el límite del cuadro, que representa la mirada del espectador. Esta depuración del escenario de los hechos aporta matices interesantes al contenido de la obra, que más adelante comentaremos. Presentando como único marco de la escena el muro pétreo y el celaje de la parte superior, la artista centra la atención en la expresividad de los personajes.

Como ya hemos mencionado, el tratamiento de los colores, con un intenso contraste entre el rojo y el azul, deriva directamente de su interés por la obra de Miguel Ángel. Será más adelante, en obras como *Judit decapitando a Holofernes* (1620, Galleria degli Uffizi) (fig. 1) donde mostrará un mayor acercamiento al barroco más dramático de Caravaggio. Por otra parte, se ha visto en la forma piramidal de la composición una referencia al *Tondo Doni* (1503-1505, Galleria degli Uffizi) (fig. 2)⁸, estableciendo una correspondencia entre la figura de San José y el viejo que acosa a Susana desde la parte derecha del lienzo. También se ha apuntado dicha influencia en el tratamiento del desnudo de Susana, así como en la expresividad de sus gestos. El

⁷ R.W. Bissell, "Artemisia Gentileschi - A New Documented Chronology", en *The Art Bulletin*, 50, 1968, pp. 153-168

⁸ R. Contini, op. cit., p. 111

naturalismo con el que Artemisia trabaja la anatomía femenina la distancia del estilo de su padre, cuyos desnudos, mucho más forzados, suelen responder a estereotipos. El hecho de ser mujer debió de suponer una ventaja a la hora de disponer de modelos femeninos del natural, permitiéndole un conocimiento más verista de las formas anatómicas de su sexo. El cuerpo de Susana es un cuerpo real, algo que no sucede en otras pinturas de la época, en las que, o bien encontramos un sensualismo idealizado, o un aspecto andrógino resultado de la utilización de modelos masculinos.

En cuanto al gesto de Susana, que rechaza con temor la proposición de los ancianos, cabe destacar las diferentes fuentes que han sido identificadas. Mary Garrard⁹ compara la figura de Susana con una estatua clásica, y propone que la postura de sus brazos puede estar inspirada en una sarcófago romano del Museo Lateranense de Roma que muestra la escena del asesinato de Egisto y Clitennestra por parte de Orestes. No obstante podemos encontrar otras influencias más cercanas en el tiempo y más fácilmente constatables. De nuevo debemos mencionar la influencia de Miguel Ángel, puesto que se ha identificado el gesto de rechazo de Susana con la postura de Adán en *La expulsión del paraíso* de la bóveda de la Capilla Sixtina (fig. 3). Ambos comparten, no sólo la posición de los brazos y la torsión del cuerpo, sino también la expresión de disgusto y vergüenza en el rostro. Mary Garrard apunta también la posible influencia de un *David y Goliat* (1605-1610, National Gallery of Ireland, Dublín) (fig. 4), realizado por Orazio en la primera década del siglo, donde se observa la misma curva ascendente trazada por los brazos elevados de la figura.

Asimismo podemos encontrar ciertas similitudes compositivas con otras versiones del tema de Susana realizadas en el ámbito romano, como la de Domenichino (1603, Galleria Doria Pamphili, Roma) (fig. 5) o la de Badalocchio (1609, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota) (fig. 6); aunque la influencia más plausible parece la ejercida por un grabado de Annibale Carracci (1590-1595, National Gallery of Art, Washington) (fig. 7), al menos en lo que respecta a la disposición de las figuras, ya que Artemisia prescinde de los elementos accesorios.

APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO

La escena de Susana y los viejos está inspirada en el capítulo 13 del Libro de Daniel, donde se recoge la historia de *Susana y el juicio de Daniel*. Este capítulo, excluido del canon de la Biblia judía por no ser considerado de inspiración divina, y porque, al parecer, dejaba en mal lugar al pueblo hebreo, fue incorporado a la *Vulgata* por medio de las adiciones griegas. Probablemente escrita en el siglo I a.c., la historia de Susana ha generado numerosas representaciones. La evolución del simbolismo del personaje bíblico ha ido determinando la preferencia por una escena u otra del ciclo narrativo, aunque la escena del baño es, sin duda, la más popular.

El relato bíblico nos presenta a Susana, mujer babilónica casta y temerosa de Dios, cuyo marido Joaquín es muy rico y posee un gran jardín en el que se reúnen los judíos. Entre éstos se encuentran dos ancianos jueces que la desean secretamente. Un día, durante uno de sus baños, en un momento en que sus doncellas se ausentan, deciden asediarla. Ante las reticencias de Susana a ceder a sus proposiciones, los viejos optan por chantajearla, aduciendo que la acusarán de haber sido hallada con

⁹ M. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, 1989, pp. 199-200

otro hombre. Pero la casta mujer no se doblega y acaba siendo llevada ante el tribunal, culpada de adulterio y condenada a morir lapidada. Mientras Susana es conducida hacia el suplicio levanta sus plegarias hacia Dios, que envía su ayuda por medio del joven Daniel. El muchacho, haciendo uso de su sabiduría, consigue interrogar a los ancianos por separado para demostrar que sus testimonios son falsos: ambos no coinciden al señalar bajo qué árbol han sorprendido a Susana y a su amante. De este modo todo el pueblo reconoce la inocencia de Susana, mientras los jueces, por su parte, acaban siendo lapidados.

Susana, cuyo nombre en hebreo significa "hija de los lirios", aparece así como símbolo de pureza y castidad. Las primeras representaciones del relato bíblico muestran a Susana como símbolo del alma salvada. Esta idea procede del uso que había hecho de ella la plegaria de los agonizantes, compuesta en el siglo II por San Cipriano de Antioquía:

Recibid, Señor, el alma de nuestro siervo; libradla de todos los peligros como habéis librado a Susana de la falsa acusación.¹⁰

Este simbolismo se traslada a las pinturas de las catacumbas, donde Susana aparece representada de forma alegórica como un cordero entre dos lobos, o como orante rodeada por los dos ancianos (fig. 8). Más adelante, la figura de Susana se convierte en símbolo de la inocente Iglesia, y los jueces pasan a encarnar a los judíos y los paganos, enemigos de ésta. Durante la Edad Media teólogos y juristas la rebautizan como Santa Susana de Babilonia, y el relato se convierte en un ejemplo de justicia. Las escenas correspondientes al proceso legal, el momento de la acusación, el juicio de Daniel y la lapidación de los viejos, se convierten en elementos recurrentes de la decoración de los ayuntamientos a finales de este período. Es frecuente la plasmación de todo el ciclo narrativo, como sucede también durante el Quattrocento italiano, cuando la historia de Susana aparece en ocasiones decorando cofres de boda, como ejemplo de decoro y pureza que debía seguir la novia.

El personaje de Susana es presentado también como prefiguración de la Virgen, o a la manera de una santa, sirviendo como ejemplo de virtud y castidad. Uno de los últimos ejemplos pictóricos de estas características corresponde a Lorenzo Lotto (1517, Galleria degli Uffizzi) (fig. 9). En las representaciones medievales que relatan la escena del baño, Susana no se muestra desnuda, rasgo que durante el Renacimiento y el Barroco será un elemento imprescindible de su iconografía, sino que aparece vestida como una cortesana rodeada por los dos ancianos (figs. 10, 11 y 12).

El Renacimiento supone un verdadero cambio en lo referente a las representaciones de la historia de Susana. Los artistas dejan de plasmar todo el ciclo narrativo en conjunto, y pasan a centrarse en la escena del baño, que se convierte en una imagen popular y muy recurrente. También encontramos, a partir de ese momento, manifestaciones artísticas que presentan otros momentos del relato bíblico, así como la historia completa, pero es, sin duda, el episodio del baño de Susana, el que adquiere un mayor protagonismo. Durante el Renacimiento, y fundamentalmente en el Barroco, el baño de Susana adquiere un doble significado. Por una parte mantiene su valor moral ejemplificante, pero por otra, la escena se va desligando de sus connotaciones religiosas, y se convierte en un pretexto para mostrar un desnudo femenino. La casta Susana se transforma en una mujer sensual fácilmente asimilable a

¹⁰ Extraído de L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 450

la imagen de la diosa Venus. El teocentrismo medieval, con sus santas mujeres bíblicas, da paso a un Humanismo que introduce la sensualidad pagana en los temas religiosos, facilitando un *voyeurismo* legitimizado.

El baño de Susana, como el de Betsabé, es uno de los temas preferidos por la pintura veneciana del siglo XVI, pero en el ámbito romano, en el que trabaja Artemisia, no se populariza hasta el siglo XVII, gracias al impulso del círculo de los Carracci. Podemos observar las constantes en el tratamiento de este tema para examinar más tarde cómo Artemisia Gentileschi se aleja de ellas. Encontramos, fundamentalmente, tres maneras de representar la escena del baño de Susana que poseen diferentes matices de significado. La más frecuente es, quizás, aquella que nos muestra una mujer sensual, muy similar a Venus, espiada por dos ancianos, cuya mirada no advierte. Este tipo de imagen se presta a un mayor *voyeurismo*. Susana es observada, no sólo por los dos viejos de la escena, sino también por el espectador, que se presupone masculino. Además, no opone resistencia a dicha mirada, ya que no es consciente de que su intimidad está siendo invadida. Como ejemplo podemos mencionar la obra de Tintoretto (1555-1556, Kunsthistorisches Museum, Viena) (fig. 13), en la que una Susana repleta de joyas y demás elementos de tocador, permanece absorta ante la contemplación de su propia belleza. Su voluptuoso desnudo aparece enmarcado por un no menos sugerente jardín. La abundante vegetación contribuye a potenciar la idea de fertilidad ligada a la feminidad, que el pintor ha querido encarnar en esta figura venusina. Todos los elementos ornamentales que acompañan a Susana, ligados a un erotismo terrenal, otorgan un aire de frivolidad a la escena. Esta obra de Tintoretto servirá de inspiración para numerosos pintores del siglo XVII, como El Guercino (1617, Museo del Prado, Madrid) (fig. 14).

Otra manera de representar la escena del baño de Susana es la empleada por el Cavaliere d'Arpino (c. 1607, Ospedale di Santa Maria della Scala, Siena) (fig 15). En esta pintura se nos muestra una visión más erótica del tema; Susana no consiente con su ignorancia como en las obras anteriores, sino que provoca al espectador dirigiendo su mirada hacia él. Esta Susana cómplice, que se ofrece abiertamente con un cierto aire desafiante, es, sin embargo, menos frecuente que aquella que, sencillamente, cede ante el asedio de los ancianos. Obras como las del Veronés (1560, Museo del Prado) (fig. 16), o, de manera mucho más exagerada, Alessandro Allori (c. 1590, Musée Magnin, Lyon) (fig. 17), nos presentan una complicidad entre la joven y los ancianos jueces inexistente en el relato bíblico. En representaciones como la de Allori el distanciamiento del origen religioso se hace evidente, la escena se presta a una interpretación eminentemente erótica.

Por último encontramos aquellas obras que, más fieles a la historia narrada en el Libro de Daniel, muestran el rechazo de Susana ante las proposiciones de los viejos. La pintura de Artemisia pertenece a este grupo, aunque posee rasgos que la individualizan. Obras del círculo romano como las mencionadas de Domenichino (1603, Galleria Doria Pamphili, Roma) (fig. 5) y Badalocchio (1609, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota) (fig. 6) presentan una Susana que se resiste al acoso de sus asaltantes. Pese a mantenerse el contenido erótico, este tipo de representaciones resultan menos frívolas que las anteriores. Observamos también cierto rechazo en la pintura de Van Dyck (1621-1622, Alte Pinakothek, Munich) (fig. 18) y en la primera de las versiones que de este tema realiza Rubens(1609, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) (fig. 19). En ambas obras el artista no prescinde de la voluptuosa sensualidad que acompaña a la figura de Susana, sin embargo, ha optado por imprimir en ella un gesto de temor. Podemos englobar dentro de este tipo de representaciones un subgrupo menos frecuente que recoge una

serie de obras que presentan una escena más próxima a la violación. Quizás la más interesante, así como la más distanciada cronológicamente, es la obra de Jean François Millet (c. 1840, National Gallery of Victoria, Melbourne) (fig. 20).

En la obra de Artemisia Gentileschi encontramos una serie de elementos que proporcionan una visión nueva de un tema tan tratado como es el baño de Susana. Como ya hemos avanzado en el análisis formal, la composición piramidal genera una estructura jerárquica que ubica la figura de Susana en un plano de inferioridad. Su actitud no es la de una mujer que ignora, o incluso consiente, a sus asaltantes, sino la de una joven cuya intimidad ha sido violentamente vulnerada. La artista prescinde, no sólo de las joyas y perfumes, sino también del propio jardín, sustituyéndolo por un frío y austero muro. La solidez de la piedra nos recuerda la firmeza de las convicciones de Susana, incidiendo en su rectitud moral. Pero el muro contribuye también a generar el espacio asfixiante en el que se desarrolla la escena. Mientras en obras como la de Tintoretto (fig. 13) el espectador posee libertad para moverse por el campo visual en torno a la figura desnuda de Susana, pudiendo así actuar como un tercer espía, en la pintura de Artemisia las distancias se acortan hasta tal punto que da la sensación de que ésta está literalmente acorralada en el interior del lienzo¹¹. El espectador no es invitado a participar, como sucede en otras representaciones. La mirada no puede transitar por la escena, la figura desnuda de Susana es como una de esas mariposas clavadas con alfileres, el espectador está llamado a sentirse turbado, incómodo.

Los viejos, por su parte, no se limitan a observar desde la distancia, sino que se ciernen sobre la joven invadiendo su intimidad. En su actitud encontramos una diferencia con respecto a la mayoría de las representaciones. Aquí los ancianos jueces tratan de persuadirla por medio de la palabra, se trata, pues, de un acoso más psicológico que físico. Mientras tradicionalmente la escena del baño de Susana, paradigma del *voyeurismo*, otorga el protagonismo al sentido de la vista, en la obra de Artemisia es el del oído el que refuerza el acto de violencia. La amenaza no es visual, en realidad los viejos ni siquiera la están mirando, sino que reside más bien en el contenido de sus palabras.¹² Susana ve peligrar su honor y su integridad, no rechaza únicamente el acto en sí, sino también sus consecuencias.

Este baño de Susana no parece un pretexto para representar un desnudo femenino, de hecho el tratamiento naturalista de la anatomía desprende la escena de toda carga erótica. En realidad Artemisia, por su condición de mujer, estaba en el derecho y el deber de profundizar en un tema como éste, y no pasar por alto la gravedad de que una escena de agresión sexual se hubiera transformado en toda una frivolidad. Aquí la significación moral no se ha perdido, la intención de la artista parece más acorde con el espíritu contrarreformista que la de sus compañeros. Ya no se trata de una Venus, volvemos a ver a la casta Susana protegiendo su virtud, y lo hace con fuerza, es un personaje con voluntad propia. Éste es un rasgo común a todas las mujeres bíblicas que pinta Artemisia.

La artista parece comprender su rechazo. Es capaz de transmitir la angustia de la protagonista y la actitud perversa de los ancianos. Algunos autores han visto en esta obra una referencia a su propia violación¹³, algo que parece incoherente si tenemos en cuenta que ésta se produjo un año más tarde. Quizás Agostino Tassi ya la acosara en

¹¹ W. Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, p. 97

¹² F. Pérez Carreño, "Drama y espectador en Artemisia Gentileschi", en *Asparkía: Investigación feminista*, nº 5, Castellón, Universidad Jaume I, 1995, p. 20

¹³ Mary Garrard mantiene esta tesis en todas sus obras. Estas afirmaciones resultan demasiado inconsistentes como para ser tenidas en cuenta.

el momento en el que pintó esta obra, pero esto no son más que especulaciones. Sin embargo, podemos advertir en *Susana y los viejos* alusiones más sutiles a su propia situación. Artemisia era una mujer en un mundo de hombres, de hecho posiblemente la única mujer del círculo de artistas al que pertenecía. Esto pudo generarle una percepción de su entorno muy similar a la de la propia Susana. Como mujer artista debió de enfrentarse a numerosos obstáculos para alcanzar la fama que, sin duda, alcanzó. Artemisia no se entregó a géneros "femeninos" como el bodegón o los motivos florales, sino que compitió con sus compañeros no sólo tratando los mismos temas, sino osando a subvertirlos, como en el caso de *Susana y los viejos*. La artista rompe con los convencionalismos y va más allá en un tema ya desvirtuado en su época, haciendo uso de los recursos del drama barroco que envuelve a todas sus heroicas mujeres bíblicas. Artemisia transforma a sus protagonistas femeninas en sujetos con voz propia que, como Susana, defienden sus propios intereses. Se distancia así de la instrumentalización del cuerpo femenino predominante en la pintura barroca. A su vez, se mantiene fiel al relato bíblico, y, por lo tanto, a los valores religiosos que éste transmite.

Debemos tener en cuenta que al final de su vida la artista vuelve a tratar el mismo tema (1652, Moravská Galerie u Brne, Brno) (fig. 21). Este interés nos hace reflexionar acerca del posible vínculo personal que la une al relato de Susana. Sin duda, Artemisia se identifica con esta mujer que, al igual que ella, no es dueña de su propio destino. A raíz del juicio de 1612 la imagen pública de la pintora se ve claramente dañada, algo que perdura más allá de su propia muerte. La pérdida de la honra, para una mujer del siglo XVII, supone un lastre de por vida. Esta segunda Susana es, quizás, una reivindicación de la inocencia perdida o una declaración de principios. En cualquier caso esta versión no posee el valor de la primera, que, con sutileza, se desmarca del tratamiento convencional del tema para construir una nueva identidad femenina, una visión innovadora que permite al espectador identificarse con el sufrimiento de Susana, sufrimiento que se mimetiza con el de la propia artista.



fig. 0



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7



fig. 8

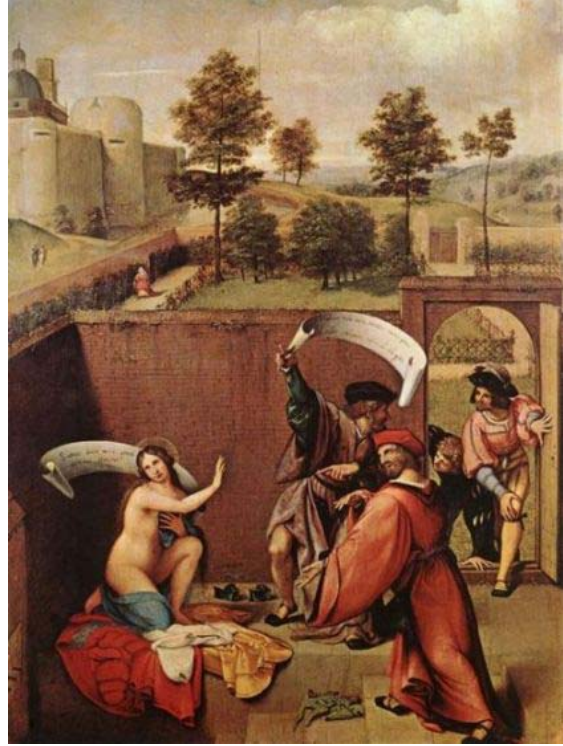


fig. 9



fig. 10



fig. 11



fig. 12



fig. 13



fig. 14



fig. 15



fig. 16



fig. 17



fig. 18

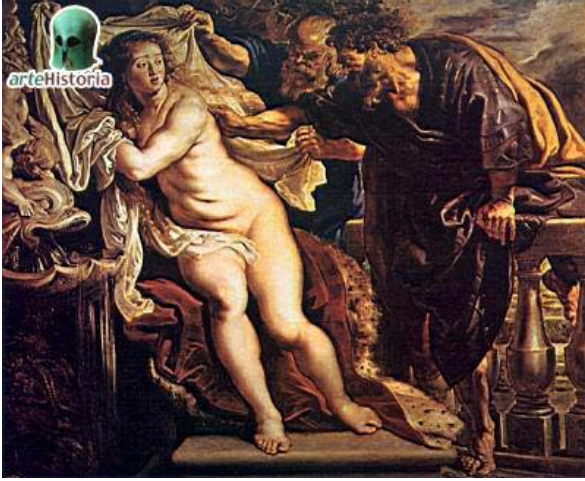


fig. 19



fig. 20



fig. 21

BIBLIOGRAFÍA

BISSELL, "Artemisia Gentileschi - A New Documented Chronology", en *The Art Bulletin*, 50, 1968, pp. 153-168

BISSELL, Robert Ward, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical reading and Catalogue Raisonné*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1999

BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D., *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Nueva York, Harper Collins, 1982

BORNAY, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998

CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992

CONTINI, Roberto; PAPI, Gianni, *Artemisia* (catálogo de exposición, Casa Buonarroti, Florencia, 18 junio - 4 noviembre) Roma, Leonardo De Luca, 1991

GARRARD, Mary D., *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989

GARRARD, Mary D., *Artemisia Gentileschi around 1622, the shaping and reshaping of an artistic identity*, Berkeley, University of California Press, 2001

GARRARD, Mary, *Artemisia Gentileschi*, Nueva York, Rizzoli, 1993

HARRIS, Ann Sutherland; NOCHLIN, Linda, *Women Artists: 1550-1950* (catálogo de exposición, Los Ángeles 1976-1977, Austin, Pittsburgh, Brooklin, 1977), Nueva York, Alfred A. Knopf, 1976

PÉREZ CARREÑO, Francisca, *Artemisia Gentileschi*, Madrid, Historia 16, 1993

PÉREZ CARREÑO, Francisca, "Drama y espectador en Artemisia Gentileschi", en *Asparkía: Investigación feminista*, nº 5, Castellón, Universidad Jaume I, 1995, pp. 11-24

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996

V.V.A.A., *The Genius of Rome. 1592-1623* (catálogo de exposición, Londres, Royal Academy of Arts, 20 enero - 16 abril 2001; Roma, Palazzo Venezia, mayo - agosto 2001), Londres, Royal Academy of Arts, 2001