

DENUNZIO, Antonio Ernesto y PORZIO, Giuseppe (eds.): *Artemisia Gentileschi a Napoli*, Milán, Edizioni Gallerie d'Italia/Skira, 2022. 246 págs. ISBN: 885724850.

DENUNZIO, Antonio Ernesto y PORZIO, Giuseppe (eds.): *Artemisia Gentileschi a Napoli. Studi e documenti*, Nápoles, UniorPress, 2023. 280 págs. ISBN: 9788867192670.

Ida Mauro
Universitat de Barcelona

No es nada común que una exposición de éxito sea el resultado de un largo trabajo de investigación coordinado para dar luz sobre la etapa menos conocida de un artista. Es lo que ha pasado con la exposición dedicada a los años napolitanos de Artemisia Gentileschi, que hace un año era visitable en la nueva sede de las Gallerie d'Italia en Nápoles (el antiguo palacio del Banco di Napoli construido en los años treinta del siglo XX por Marcello Piacentini). Por esta razón, quien escribe ha querido presentar en este breve texto tanto el catálogo de la muestra como el volumen de estudios y documentos, que representa un epílogo —temporal— del trabajo que se ha llevado a cabo en la exposición. Los dos textos son complementarios, aunque el segundo no tendría sentido sin el primero, al cual inevitablemente se dedicará más atención.

La exposición y su catálogo invitan a un viaje por la historia cultural de la Nápoles barroca, vista desde los ojos de una pintora que se trasladó allí a los 37 años, viviendo con su hija en el barrio de los «extranjeros» y de los artistas, en la parte alta de vía Toledo, donde coincidían las familias procedentes de la Península Ibérica y los vecinos de la capital. Era una zona en que las mujeres solas —a menudo viudas, o huérfanas de soldados— eran muy numerosas; sus caras y sus gestos aparecen en la gran reseña de la representación de la figura femenina en la Nápoles del siglo XVII que se puede observar en el catálogo, en que los personajes sagrados, heroicos o eróticos de la Gentileschi se entremezclan con el repertorio local.

En años que han estado marcados por un definitivo reconocimiento del lugar ocupado por las mujeres en la historia del arte, una nueva exposición dedicada a Artemisia Gentileschi —la heroína de las pintoras del Barroco— tal vez no necesitaba otras justificaciones. Además, el despliegue del proyecto expositivo contaba con unas piezas capaces de atraer por sí solas a un amplio público. Sin embargo, la propuesta coordinada por Antonio Ernesto Denunzio y Giuseppe Porzio tenía un planteamiento más ambicioso; la exposición ha sido, de hecho, una importante ocasión para encarar el «problema» de una época larga y poco conocida de la trayectoria de la artista (1629-1654) durante la que —salvo el breve paréntesis londinense— residió principalmente en Nápoles.

Centrarse en los años napolitanos significaba realizar la primera lectura monográfica de la obra de la artista que dejase atrás su contexto de formación, el proceso judicial acaecido por la violación de que fue víctima (y los cuadros icónicos con escenas de lucha entre Judit/Artemisia y Holofernes), para reflexionar sobre su siguiente etapa como artista autónoma y reconocida.

Sobre la fortuna de Artemisia, pintora única y universal, que llegó en Nápoles como artista ya aclamada, reflexiona Eve Straussman-Pflanzer en las primeras páginas del catálogo. Estas páginas tienen como *pendant* el extraordinario autorretrato como santa Catalina de Alejandría, de la National Gallery, que abría la exposición.

Sigue el ensayo del comisario Giuseppe Porzio (autor de la mayoría de las fichas del catálogo), que presenta todas las razones y las dificultades de esta apuesta original y a la vez necesaria, justificando la ausencia de algunas piezas, las razones de las atribuciones y evidenciando las aportaciones mutuas entre el taller de Artemisia y los otros talleres napolitanos, argumentadas de manera ágil —como diálogo entre imágenes— en la sucesión de cuadros de la exposición. En las relaciones con la escena artística napolitana resaltan las figuras de Onofrio Palumbo y Bernardo Cavallino, colaboradores en su taller, y de la coetánea Diana/Annella De Rosa, casi un alter ego de Artemisia en Nápoles, que nos ayuda a observar fuera de la «extraordinariedad» la trayectoria como mujer y artista de la Gentileschi.

Sobre las vivencias y los clientes napolitanos escribe Renato Ruotolo, que pone orden en las informaciones alrededor de la hija, y también pintora, Prudenzia Palmira Stiattesi, y relaciona los propietarios documentados de las obras de Artemisia con el entorno del gobierno virreinal. Entre estos, Andrea Davalos, Ettore Capecelatro o Vincenzo D'Andrea, protagonistas de la política napolitana en los años de la revuelta de 1647-1648.

Un eco del debate político también se puede leer en las escenas de las muertes de Lucrecia o Cleopatra, representadas a menudo por Artemisia, que —según la propuesta avanzada por Sheila Barker en su ensayo— podrían ser incluidas entre las series de suicidios estóicos, ya que eran entendidas como representaciones de disidencia política en época de opresión. Este tema es presentado en la exposición poniendo al lado de una *Muerte de Cleopatra* de la Gentileschi, la *Muerte de Catón* de Sandrart que la misma artista, interesada por el sujeto, había solicitado al pintor alemán amigo de su padre.

Por otro lado, el estudio de Ruotolo, y el abundante aparato documental presentado en el catálogo, nos hablan de los objetivos —poco logrados por la artista— de acrecentar su patrimonio e impulsar un ascenso social a través de su trabajo para mecenas de renombre, como el virrey III duque de Alcalá, el obispo de Pozzuoli —Martín de León y Cárdenas— o Antonio Ruffo, duque de Bagnara. A la relación de la Gentileschi con hombres y mujeres de poder está dedicado el ensayo del coordinador, Antonio Ernesto Denunzio, que nos recuerda su trabajo para los Médici, los Gonzaga (especialmente para la emperatriz Eleonora) y los Farnesio, en encargos que se realizaron también en los años napolitanos. Denunzio habla también de su relación con los virreyes, que permitieron la llegada de sus obras a las residencias reales españolas. Al lado de los virreyes, el obispo español de Pozzuoli, cuya larga presencia en el Reino (1630-1650) coincidió con los años de actividad de la Gentileschi, y pudo haber ejercitado de mediador entre la pintora y el duque de Parma. Hay que sugerir que el prelado agustino, tan atento al mundo del arte, habría podido conocer al artista ya en Roma, considerada la proximidad de Artemisia con la clientela española presente en la ciudad eterna, entre la cual se encontraba el ya citado Fernando Enríquez de Ribera, III duque de Alcalá.

Los intereses artísticos del duque se ven bien representados en el catálogo, gracias a los textos de David García Cueto y Rafael Japón. En su estancia en Roma como embajador, entre 1625 y 1626, Alcalá encargó tres obras a Artemisia Gentileschi, entre ellas había el *Sinite parvulos*, la pieza principal del Apostolado para la cartuja de Sevilla, un conjunto de pinturas en el que participaron los más importantes pintores activos en Roma en aquel momento. El espacio dedicado al Apostolado en la exposición ayuda a focalizar la atención en el momento de encuentro con el mecenas que favoreció la llegada de Artemisia a Nápoles, tras llamar a la capital del reino también a la miniaturista Giovanna Garzoni, que había conocido en Venecia en 1626. Estos datos, junto al paralelismo con la De Rosa, los ecos artísticos con la importante música contemporánea Andreana Basile, y el protagonismo de la figura femenina en los cuadros expuestos, hacen de este trabajo una significativa contribución al conocimiento del papel de las mujeres en la cultura napolitana del Barroco.

Además de lo expuesto, el catálogo y la exposición (que ha contado con el asesoramiento especial de Gabriele Finaldi, director de la National Gallery de Londres) ponen una base importante para una lectura más atenta de los lazos entre Nápoles y las otras cortes italianas, con las que Artemisia mantuvo contactos a través de una serie de interlocutores, y abren vías de reflexión sobre la proliferación de unos sujetos femeninos —de santas, mártires y heroínas— de producción napolitana, que tuvieron una gran difusión en las colecciones españolas y que tal vez tendríamos que relacionar también con la larga actividad de la Gentileschi en la ciudad.

El discurso expositivo y las argumentaciones de los ensayos han podido contar con el trabajo de un equipo de investigadores (Renato Ruotolo, Domenico Antonio D'Alessandro, Luigi Abetti, Giuseppina Medugno, Fabio Cutolo, Vincenzo Sorrentino y los comisarios Giuseppe Porzio y Antonio Ernesto Denunzio) que ha consultado todo legajo útil presente en los fondos de bibliotecas y archivos napolitanos. Los tiempos de producción de una exposición no se corresponden a los que necesita una investigación concienzuda. Por esta razón, el catálogo tiene una continuación en el volumen de estudios y documentos coordinado por los comisarios de la exposición, en el que se persigue el mismo objetivo: definir el lugar ocupado en Nápoles por Artemisia Gentileschi y sus obras. En los ensayos se añaden precisiones derivadas de la prolongación de las investigaciones sobre el tema, que han permitido alargar la época de presencia en Nápoles de la pintora al año 1629, haciendo coincidir su llegada con aquella del virrey-mecenas duque de Alcalá, que desembarcó en julio de 1629. En estos ensayos se complementan los aparatos documentales presentes en el catálogo, documentando las coincidencias de trayectoria con Giovanna Garzoni, ofreciendo más datos —procedentes del archivo diocesano de Pozzuoli y del Archivio Apostolico Vaticano— sobre la contribución de la Gentileschi a la transformación barroca de la catedral de Pozzuoli, recuperando relaciones que afirman la presencia de una obra en la iglesia desaparecida de San Giovanni dei Fiorentini (donde sería enterrada la pintora) y presentando una pieza importante en el largo plazo para la fortuna crítica de la artista: la documentación fechada en 1814-1815 sobre la adquisición para las colecciones borbónicas de la *Anunciación* de la Gentileschi (obra maestra presente en la exposición, firmada y fechada en 1630).

Dos estudios destacan por la riqueza de su contribución, con la que ayudan a entender más a fondo la fortuna crítica de la artista en sus años napolitanos. El primero, por Domenico Antonio D'Alessandro, presenta la estrecha relación de Artemisia con el mundo de las academias literarias, revela la pasión que sentía por ella el poeta Girolamo Fontanella y ofrece una preciosa antología poética alrededor de la Gentileschi, contribuyendo a un tema clásico de la literatura artística, aquel del *ut pictura poesis*, que eleva en su conjunto la pintura napolitana del siglo XVII.

Por otro lado, el trabajo de Giuseppina Medugno nos invita —a partir de las valiosas aportaciones de Antonio Delfino y Gerard Labrot— a volver a una lectura intensiva de los inventarios y de la documentación familiar, para poder hacer una más profunda contextualización de la presencia de las pinturas de la Gentileschi en las casas de los nobles y togados del Reino, presentados en unas fichas que amplían las informaciones ofrecidas por Renato Ruotolo en el catálogo.

Esta tipología de estudios en algún momento tendrá que realizarse también en los archivos españoles, para aportar más luz sobre los encargos recibidos por el *entourage* virreinal, persiguiendo con más atención la presencia de las Gentileschi en la cultura artística española del Siglo de Oro.

En su conjunto, catálogo y volumen no se concentran solo en ofrecer nuevos datos, sino que, con gran honestidad intelectual, declaran que, a pesar de los esfuerzos, la documentación rescatada hasta ahora no nos ayuda ni a poner orden en la cronología de la producción pictórica de la Gentileschi, ni a confirmar algunas atribuciones, ni a entender la organización de su taller o a poner una fecha exacta a su defunción en Nápoles. Sobre todas estas incógnitas, a partir de ahora, se podrá continuar de manera más ágil, gracias a este doble trabajo que representa un instrumento esencial para todas las investigaciones futuras sobre la época napolitana de Artemisia Gentileschi.