



Autora: Andrea Nohemi Diego Santana

CARAVAGGIO Y ARTEMISA. Género y Estilo formal en la representación de la violencia

CARAVAGGIO AND ARTEMISA. Gender and formal style in the representation of violence.

*Martha Judith Soto Flores¹
Jaime Miguel Jiménez Cuanalo²*

Resumen

El objetivo central de este trabajo es detectar indicios sobre las diferencias en el estilo formal de la representación de la violencia entre los géneros; esto se intenta a partir del análisis comparativo de las características estético-semiológicas entre las piezas Judith Decapitando a Holofernes y Salomé Con la Cabeza de Juan el Bautista, por Michelangelo Merisi di Caravaggio; y, por otra parte, Judith Matando a Holofernes y Salomé con la Cabeza de San Juan el Bautista, de Artemisia Gentileschi. En términos de la metodología adoptada se estudia de manera comparativa el uso del espacio compositivo en base al esqueleto estructural del campo perceptual; el uso del tono y las gradientes tonales en la composición del espacio virtual; la composición de las relaciones espaciales de las figuras en tanto agrupa-

[1] Doctorado en Artes. Universidad Iberoamericana, Tijuana.
tp264@correo.tij.ibero.mx

[2] Doctorado en Artes. Escuela Superior de Artes Visuales, Tijuana.
cuanalo@esav.mx

*Fecha de recepción: agosto 2023
Fecha de aceptación: diciembre 2023
Versión final: enero 2024
Fecha de publicación: marzo 2024*

ción, orientación, tamaño y posición relativos, etc.; así como, finalmente, la identidad cromático-emotiva de las figuras en sí. El estudio simbólico comparativo es mínimo, pues se utilizan como muestra de la obra de ambos autores, piezas con la misma temática conceptual.

El estudio se realiza conforme a la metodología planteada en el Curso de Semiología (Jiménez, 2017) y la teoría de que este método deriva (Jiménez, 2019); que a su vez derivan del trabajo seminal de Rudolf Arnheim (2011) y otros autores de la Gestalt, reinterpretado a la luz de los avances sobre neurofisiología de la percepción visual expuestos en obras como *Vision and Art* (Livingstone, 2002) y *Percepción Sensorial* (Schiffman, 2010); así como de un cúmulo de trabajos en campos como el de Niko Tinbergen en biología, que le valió el premio Nobel (1973) o el de neurociencias y percepción del arte (Ramachandran y Hirstein 1999) y muchos otros en los campos de la neurocognición, la neurofisiología de la percepción, la etología evolutiva y otros en lo correlativo.

Lo anterior, nos permiten establecer que el sistema visual humano básico responde a –y decodifica– el contraste tonal en relación con el espacio y las relaciones espaciales, tanto estáticas como dinámicas, mediante el llamado ‘sistema visual dónde’; responde emocionalmente a –y decodifica– la configuración cromática y textural de las figuras, mediante el llamado ‘sistema visual qué’; así como interpreta la posición en el esqueleto estructural de su campo perceptual en función de la tendencia del sistema a centrar, combinada con la experiencia evolutiva de la gravedad. Adicionalmente se toma en cuenta la experiencia evolutiva de la agrupación, orientación, tamaño y posición relativa; así como de los ritmos. Y, por extensión, lo mismo aplica a nuestra percepción y decodificación del campo perceptual artificial y la composición artística que allí se da.

A partir de la anterior base teórica se realizó el estudio comparativo de cada uno de estos aspectos para las cuatro piezas de la muestra; se buscó determinar relaciones de parecidos y diferencias entre todas y cada una de las obras para luego determinar si hay aspectos en los cuales los parecidos sean predominantes entre obras del mismo autor y las diferencias predominen entre las de los distintos. Encontramos así algunos aspectos que consistentemente son más parecidos entre las obras del mismo autor y diferentes entre las obras de cada cual. Por supuesto, se entiende que la muestra es reducida, pues son sólo dos piezas de cada uno de sólo dos

autores; sin embargo, creemos que es significativa, pues se trata de piezas con el mismo tema conceptual y creadas en épocas históricas no muy distintas. Algunos de los aspectos más significativos son el nivel de contraste tonal, el uso de las dinámicas compositivas y el nivel de definición textural en las figuras; lo cual es doblemente significativo al considerar que Artemisia –al igual que su padre y mentor- pintaba ‘en el estilo’ o ‘a la manera’ de Caravaggio. En alguien que fundamentalmente toma el tema y estilo de otro artista, la divergencia formal resulta particularmente significativa.

Nuestra conclusión es que hay tendencias estilísticas divergentes entre estos autores femenino y masculino, que son indicativas de un posible dimorfismo estilístico en un grado suficiente como para requerir estudios comparativos adicionales y de mayor extensión, a fin de confirmar o descartar dicho dimorfismo. El impacto de estos resultados es significativo puesto que, hasta ahora, la mayor parte de estudios sobre el arte femenino o el arte hecho por mujeres, se ha limitado a la enumeración de obras cuyos autores fueron mujeres, a modo de reivindicación histórica; sin preocuparse de investigar el mérito y cualidades que le puedan ser propias a este arte. Consideramos que tanto en cantidad como en calidad, el arte producido por mujeres constituye una masa crítica de suficiente envergadura para merecer estudios más allá de su simple proveniencia.

Palabras claves: Análisis comparativo, Arte, Barroco, percepción, semiótica.

Abstract

The main objective of this work is detecting indications of differences in the formal style for the depiction of violence between the genders; this is attempted based in the comparative analysis of the aesthetic-semiotic features between the pieces *Judith Decapitating Holofernes* and *Salome With John the Baptist's Head*, by Michelangelo Merisi di Caravaggio; and, in the other hand, *Judith Slaying Holofernes* and *Salome with John the Baptist's Head*, by Artemisia Gentileschi. As for the methodology applied hereat, a comparative study of the use of compositional space is conducted based on the structural framework of the perceptual field; the use of tone and tonal gradients in the composition of virtual space; the composition of spatial

relations amongst figures as for grouping, orientation, relative size and position, etc.; as well as, lastly, the chromatic-emotive identity of the figures themselves. The symbolic comparative study is minimal, since the sample used for both authors consists of pieces with the same conceptual subject matter.

The study is made following the methodology proposed in the Semiology for Artists and Designers (Jiménez, 2017) and the theory from where this method derives (Jiménez, 2019); that, in turn, are based on the seminal work by Rudolf Arnheim (2011) and other Gestalt authors, reinterpreted in light of the advances on neurophysiology of visual perception explained in works such as *Vision and Art* (Livingstone, 2002) and *Sensory Perception* (Schiffman, 2010); as well as a number of papers in fields such as Niko Tinbergen's in biology, that got him the Nobel prize (1973) or that on neurosciences and art perception (Ramachandran y Hirstein 1999) as well as many others in the fields of neurocognition, neurophysiology of perception, evolutionary ethology and others correlative to the above.

All of the above allows us to establish that the basic human visual system responds to –and decodes– tonal contrast in relation with space and spatial relations, both static and dynamic, by means of the so called ‘where visual system’; emotionally responds to –and decodes– the chromatic and textural configuration of figures by means of the so called ‘what visual system’; as well as interprets the position in the structural framework of its perceptual field in function of the tendency of the system to center, combined with the evolutionary experience of gravity. Additionally we take into account the evolutionary experience of grouping, orientation, relative size and position; as well as that of rhythm. And, by extension, the same applies to our perception and decoding of the artificial perceptual field and the artistic composition done in it.

From the previous theoretical foundation a comparative study was conducted for each one of these aspects para for the four pieces of the sample; it was sought to identify relations of likeness and difference between each and all of the pieces to then determine whether there are aspects in which likeness is predominantly amongst works by the same author and differences predominantly amongst those of the different authors. In this way we found some aspects that are consistently more similar between the works of the same author and different between the works of

each other. Of course, it is understood that the sample is small, since it is only two pieces of each of only two authors; nevertheless, we consider it to be meaningful, since it consists of pieces with the same conceptual subject and created in not too different historical times. Some of the most relevant aspects are the level of tonal contrast, the use of compositional dynamics and the level of textural definitions in figures; which is twice as meaningful when considering that Artemisia –same as her father and mentor– painted ‘in the style’ or ‘a la maniera’ of Caravaggio. In someone who fundamentally takes the subject and style of another artist, the divergence in form results particularly meaningful.

Our conclusion is that there are divergent stylistic tendencies between these male and female authors that are indicative of a possible stylistic dimorphism to a sufficient degree as to require additional comparative and more extensive studies to the end of confirming or discarding said dimorphism. The impact of these results is significant since, until now, most of the studies on female art or art made by women have been limited to the cataloging of work whose authors were women, in lieu of historical vindication; without concerning themselves with researching the merits and qualities that might belong to this art in itself. We consider that both in quantity and in quality the art made by women constitutes a critical mass of sufficient magnitude as to deserve studies beyond its mere provenance.

Keywords: Comparative analysis, Art, Baroque, perception, semiotics.

Introducción

Con la publicación de textos como *The Quantum Brain* (Satinover, 2001), *Human* (Gazzaniga, 2008) y otros, este siglo inició con la salida del conocimiento sobre procesos neurocognitivos del laboratorio de neurociencias y lo puso a disposición de investigadores de todas las áreas. Esto coincidió con la inepción de la Arsología, como disciplina científica dedicada al estudio del arte alrededor de 2001, su publicación en 2008 y la formalización de su protocolo de investigación en 2017. Esta nueva ciencia tiene dos pilares; una versión renovada de la estética, en los términos originales planteados por su creador A. G. Baumgarten (1750) como ciencia del cono-

cimiento perceptual, cuyo objeto es la pulcritud (o belleza, según algunas traducciones) de dicho conocimiento y no las cosas o las ideas pulcras (o bellas) en sí.

Esta nueva concepción de la estética se apoya en los avances de la neurofisiología de la percepción –principalmente visual– como los expuestos en los textos de autores como Margaret Livingstone (2002) o Paul Schiffman (2010) y los efectos en las disrupciones parciales de estos procesos, como en el trabajo de V.S. Ramachandran sobre procesamiento visual en los años 70's y 80's. Y, como segundo pilar una semiología reformulada –principalmente en lo formal– tomando como base los avances de la biología evolutiva, principalmente en el campo de la etología como los de Kawaii (1965) y otros sobre la transmisión de comportamientos aprendidos, tanto en Japón como en Venezuela (Urbani, 2001), o los realizados sobre la vocalización diferenciada para distintos tipos de peligros en los monos ‘verdes’ (Seyfarth, Cheney y Marler, 1980), que nos permiten intuir la íntima correlación entre la percepción y la emoción.

Por otra parte, no obstante la creciente importancia del arte hecho por mujeres en el discurso académico y la creciente disponibilidad de instrumentos de análisis y estudio, encontramos que –a diferencia del arte hecho por hombres– a este cúmulo de obra no se le ha dado atención académica más allá de la enumeración histórica del trabajo hecho por mujeres o las condiciones sociales de su producción; descuidando enteramente el estudio de sus características artísticas, estéticas, semiológicas, es decir, sus aspectos sustanciales. “El hecho es que, hasta donde sabemos, no han existido extraordinarias mujeres artistas, aunque ha habido muchas muy buenas e interesantes que no han sido apreciadas ni investigadas suficientemente.” (Cordero y Sáenz, pág. 21) Esto quiere decir que el área de oportunidad abierta a la investigación en este campo es muy amplia, por lo que este trabajo no puede pretender agotarlas sino, acaso, ser una de las primeras aproximaciones. Por esta razón, se decidió limitarse a una muestra que fuera lo más significativa posible, es decir, en el afán de comparar ‘manzanas con manzanas’, se eligió una selección de obras donde el tema conceptual fuera el mismo, haciendo más relevantes los parecidos y diferencias formales.

Así, el objeto de este trabajo consiste en una muestra de dos piezas de Artemisia Gentileschi y dos de Michelangelo Merisi di Caravaggio que comparten el tema simbólico. El primer par representa la escena bíblica de Judith matando a Holofernes.



Figura 1. Artemisia Gentileschi. Giuditta che decapita Oloferne. Óleo 199 x 162 cm. 1620/21. Museo Galleria Uffizi, Florencia, Italia.



Figura 2. Caravaggio. Giuditta che decapita Oloferne. Óleo 145 x 195 cm. 1602. Gallerie Nazionali d'arte Antica, Palazzo Barberini, Roma.

Esta escena fue pintada primero por Caravaggio en 1602 y luego por Artemisa alrededor de 1620. El tema violento se aleja del manierismo de la época que, si bien usaba una paleta oscura y desaturada –sobre todo en el arte del norte de Europa– buscaba temas un tanto más amables.

La demanda de temas religiosos y, sin duda, la presión de los cardenales hicieron que Caravaggio se decidiera a pintar otros temas de las Escrituras, pero sus obras se alejan del amaneramiento al uso; elige una escena terrible, Judith cortando la cabeza de Holofernes del Antiguo Testamento, en la que la primera corta con una espada la cabeza del tirano asirio. [...] La radiografía demuestra que originalmente tenía los senos desnudos; después fueron cubiertos con un velo. Una vieja sirvienta con expresión cruel secunda a Judith y se apresta a recoger la cabeza en el lienzo; para ella, Caravaggio se inspiró de un estudio de anciana de Leonardo da Vinci, [...] Artemisa Gentileschi, hija de un íntimo amigo de Caravaggio, Orazio Gentileschi realizará varias versiones de Judith cortando la cabeza a Holofernes. (Néret, pág. 57-58)

No es sorprendente que Artemisa haya elegido, a su vez, este tema, pues tenía importantes implicaciones políticas e ideológicas, especialmente, en relación con la agencia e independencia de las mujeres.

Over the century following its creation, Donatello's Judith was turned from an emblem of political idealism into a relic of atavistic beliefs, yet it remained a dangerous reminder of women's potential power and men's need to control it. In the sober example of the statue's relocation, like the heroine's story itself, Judith's political agency is delegitimized. She is disdained for her usurping of male power and intrusion into a masculine space. This brings us to another usurper, Artemisia Gentileschi, who arrived in Florence thirty years after Judith's last relocation, when its history was still within the living memory of Florentines.^[3] (Garrard, 2020)

Si en la pintura de la época había un cierto espacio para el dramatismo, en el tema de Judith la obra de Caravaggio cae en lo grotesco y Artemisa empuja el asunto aún un poco más, pues aunque su pieza es menos visualmente intensa, la representación más natural del desangramiento resulta brutal.

In painting Judith (illus. 36), Artemisia picked up where Donatello left off, and took decapitation to a new level of gory detail. Judith slices off Holofernes' head with her sword, blood spurts from the almost completely separated head and neck, and the maidservant Abra holds down the body of the still-struggling victim.^[4] (Garrard, 2020)

[3] Durante el siglo siguiente a su creación, Judith de Donatello pasó de ser un emblema del idealismo político a una reliquia de creencias atávicas, siguió siendo un peligroso recordatorio del poder potencial de las mujeres y la necesidad de los hombres de controlarlo. En el sobrio ejemplo de la reubicación de la estatua, como la propia historia de la heroína, la agencia política de Judith está deslegitimada. Ella es despreciada por su usurpación del poder masculino y su intrusión en un espacio masculino. Esto nos lleva a otra usurpadora, Artemisa Gentileschi, que llegó a Florencia treinta años después del último traslado de Judith, cuando su historia aún estaba en la memoria viva de los florentinos.

[4] Al pintar a Judith (ilus. 36), Artemisia retomó donde lo dejó Donatello y llevó la decapitación a un nuevo nivel de detalles sangrientos. Judith corta la cabeza de Holofernes con su espada, la sangre brota de la cabeza y el cuello casi completamente separados, y la sirvienta Abra sujeta el cuerpo de la víctima que aún lucha.



Figura 3. Caravaggio. Salomé y la cabeza de Juan Bautista, 1609. Óleo 116 x 140 cm. Galería de las colecciones Reales, Madrid, España.

Partimos de la hipótesis de que existe un dimorfismo neurofisiológico de género, tanto en la percepción como en la emoción, que debe manifestarse en un dimorfismo estilístico de género.



Figura 4. Artemisia Gentileschi. Salomé y la cabeza de Juan Bautista, 1615. Óleo 84 x 92 cm. Galería Nacional Húngara, Budapest.

Metodología

La metodología de análisis que se aplica en este trabajo se ha venido desarrollando en la ESAV desde 2001 en base a la neurofisiología de la percepción y de la emoción, además del concepto de ‘código’, propuesto por Umberto Eco en su *Trattato di semiotica generale* (1916). Un fundamento teórico de esta metodología es la concepción de las emociones como mecanismos evolutivos de supervivencia; por ejemplo, Zych y Gogolla se adhieren a un modelo de la “emotions as evolutionary conserved functional and cerebral brain states that drive organismal response (expressions of emotions) to stimuli.” Así como se ha observado la correlación entre percepción y emoción; por ejemplo Kryklywy *et al.* nos informan que “We further present evidence for cross-species conservation of sensory projections to central emotion-processing brain regions.” (Kryklywy *et al.* 2020). Claramente el estado actual del conocimiento diverge sustancialmente del siglo XX y, en consecuencia, de las posturas ideológicas y psicológicas sobre las emociones como un constructo subjetivamente arbitrario e impredecible y las convierten en un mecanismo natural estadísticamente predecible.

Aquí cabe señalar la distinción entre los estados de ánimo o sentimientos –de largo plazo– y las emociones como respuesta inmediata a estímulos, al mismo tiempo que, reconocer su correlación, hace evidente lo relevante de su función biológica y lo improbable de que dichos mecanismos hayan desaparecido en los humanos en el poco tiempo que tiene la civilización. Clarkson *et al.*, por ejemplo, han estudiado la correlación de ambos: “Our findings are the first to suggest that the expression of discrete positive and negative emotions in animals is not equally affected by long-term mood state.” (Clarkson *et al.*, 2020)

Esto tiene como consecuencia la predictibilidad de la respuesta emocional en cada tipo de organismo –incluido el ser humano– por lo menos en alguna medida en función de lo que nosotros hemos denominado Teoría de las Reacciones Emotivas, que establece que: Para todo individuo típico de una especie determinada, a cada configuración típica percibida corresponde una emoción típica en función de su necesidad de supervivencia. Lo cual se sustenta en las observaciones de la biología “behavioral regularities, or patterns of multimodal adaptive changes, are observed across animal species, when confronted with circumstances that influence the in-

dividual's prospect of survival or procreation.” (Zych y Gogolla, 2021) Hay estudios para algunos ‘pares’ específicos de percepción-emoción, como el trabajo de Iwasa *et al.* respecto de la percepción de la humedad y su relación con la emoción repulsiva. “The behavioral immune system (BIS) includes perceptual mechanisms for detecting cues of contamination. Former studies have indicated that moisture has a disgusting property. Therefore, moisture could be a target for detecting contamination cues by the BIS. We conducted two experiments to examine the psychophysical basis of moisture perception and clarify the relationship between the perception of moisture and the BIS.” (Iwasa *et al.* 2020)

Por supuesto, esto se aplica a los estados fisiológicos o ‘emoción en sí’, no a las expresiones gestuales y convencionales de las emociones que están codificadas culturalmente. Esta es también una distinción aceptada en la literatura científica pertinente, como explican Crivelli y Fridlund: “We review its western foundations and the key developments in its evolution, focusing in its parsing of facial expressions into two kinds: biological, categorical, iconic, universal “facial expressions of emotion,” versus modified, culturally diverse versions of those iconic expressions due to intermediation by learned “display rules”. “ (Crivelli y Fridlund, 2019)

Esta metodología refleja la arquitectura de los procesos perceptivos-emotivos del ser humano y, por tanto, analiza el fenómeno en:

- Relaciones espaciales con el campo perceptual artificial y su esqueleto estructural.
- Relaciones espaciales de las figuras y el fondo.
- Estructura tonal del espacio.
- Significado emotivo de las figuras y el espacio.
- Significado convencional de las figuras y el espacio.

En cuanto a las relaciones espaciales con el campo perceptual y su esqueleto estructural, esto deriva de la fisiología de la percepción visual que usa el contraste sutil de tonos en la periferia del campo perceptual como guía de la atención y el centro del campo perceptual para identificar lo que se ve. Además, tomando en cuenta la fuerza de gravedad –el arriba abajo–

divide el campo perceptual en centro y periferia, arriba/abajo, izquierda/derecha y en las diagonales que derivan de las ‘sacadas’ que son los únicos movimientos oculares en sentido horizontal.

Por lo que hace al segundo punto, este se basa en la ‘experiencia hereditaria’, particularmente en lo que hace a los comportamientos gregarios. Nuestra experiencia evolutiva nos enseña a interpretar las actitudes de los individuos según el modo como se agrupan, la orientación de sus miradas, así como a interpretar de manera diferente cuando dos cosas están una al lado de otra o una encima de otra.

Por lo que hace a la espacialidad, sabemos ahora que sólo la percibimos en función de nuestra visión monocromática y, por tanto, la organización de planos, gradientes, contrastes y proporciones tonales, definen la naturaleza espacial del espacio que percibimos –amplio, oprimente, etc–.

Sabemos, por otra parte, que la identidad de las figuras la percibimos en color, primordialmente en función de unidades de color-textura y en relación con los tipos de bordes que las zonas de color presentan entre sí, tanto como los bordes de las figuras mismas. También tenemos claro que esa identidad se interpreta mediante la comparación de las configuraciones cromáticas percibidas con la memoria histórica de los efectos asociados a esas configuraciones.

Finalmente, sabemos que el ser humano, además de los mecanismos de interpretación emotiva de las configuraciones –que comparte con otros seres vivos– tiene también convenciones culturales que le permiten asignar y decodificar significados arbitrarios de cualquier tipo de configuración mediante la convención o acuerdo social. Este acuerdo tiene diversos aspectos que abordamos mediante el concepto de ‘funciones semióticas’ de Pierre Guiraud (2011), ajustado por nosotros, particularmente en las funciones denotativa, connotativa, informativa y subjetiva. La codificación simbólica a la que nos referimos no es específicamente lingüística –como pretenden los seguidores de Barthes que usan la semiótica del lenguaje humano como plantilla para todos los fenómenos semióticos– sino que comprende también aspectos formales convencionales. Estas convenciones formales han sido abordadas por diversos científicos, como es el caso de Phillips: “[This chapter] It briefly highlights more than 100 years of psychological research pertaining to differences among cultures in their

perception of color, visual illusions, pictorial depictions of depth, and the perception of “wholeness” in pictures and photographs.” (Phillips, 2019) Aunque no hay que pasar por alto que todo ese cúmulo de trabajo se centra en la competencia de las imágenes artificiales, principalmente para codificar fenómenos naturales.

El mérito predictivo del método, en todas las anteriores características, deriva de la cualidad estadística intrínseca del sistema visual, como se explica en Murray y Adams: “[...] the visual system must use statistical knowledge (usually implicit) about typical scene properties to infer the external world that a retina image is most likely to be depicting. It has long been understood that ecological statistics play a central role in human vision” (Murray y Adams, 2019) Esta comprensión era incipiente en el siglo pasado donde una comprensión científicamente ingenua asumió que la proyección retiniana contenía objetos claramente diferenciados y automáticamente identificables; de allí el escepticismo que esta nueva aproximación ha causado en las escuelas que aún permanecen atadas al estado del conocimiento del siglo pasado.

Desarrollo

Iniciemos con el análisis de la manera en que Artemisa y Caravaggio utilizan el campo perceptual artificial –espacio compositivo– para determinar parecidos y diferencias entre ambos artistas. A este efecto trazamos el esqueleto estructural de cada pieza y señalamos con flechas rojas la dinámica psicológica producida por el emplazamiento para cada una de las principales figuras de la composición. Para mayor referencia, en azul observamos los ejes básicos del esqueleto estructural de cada figura, para visualizar su relación con el esqueleto de la composición en general.

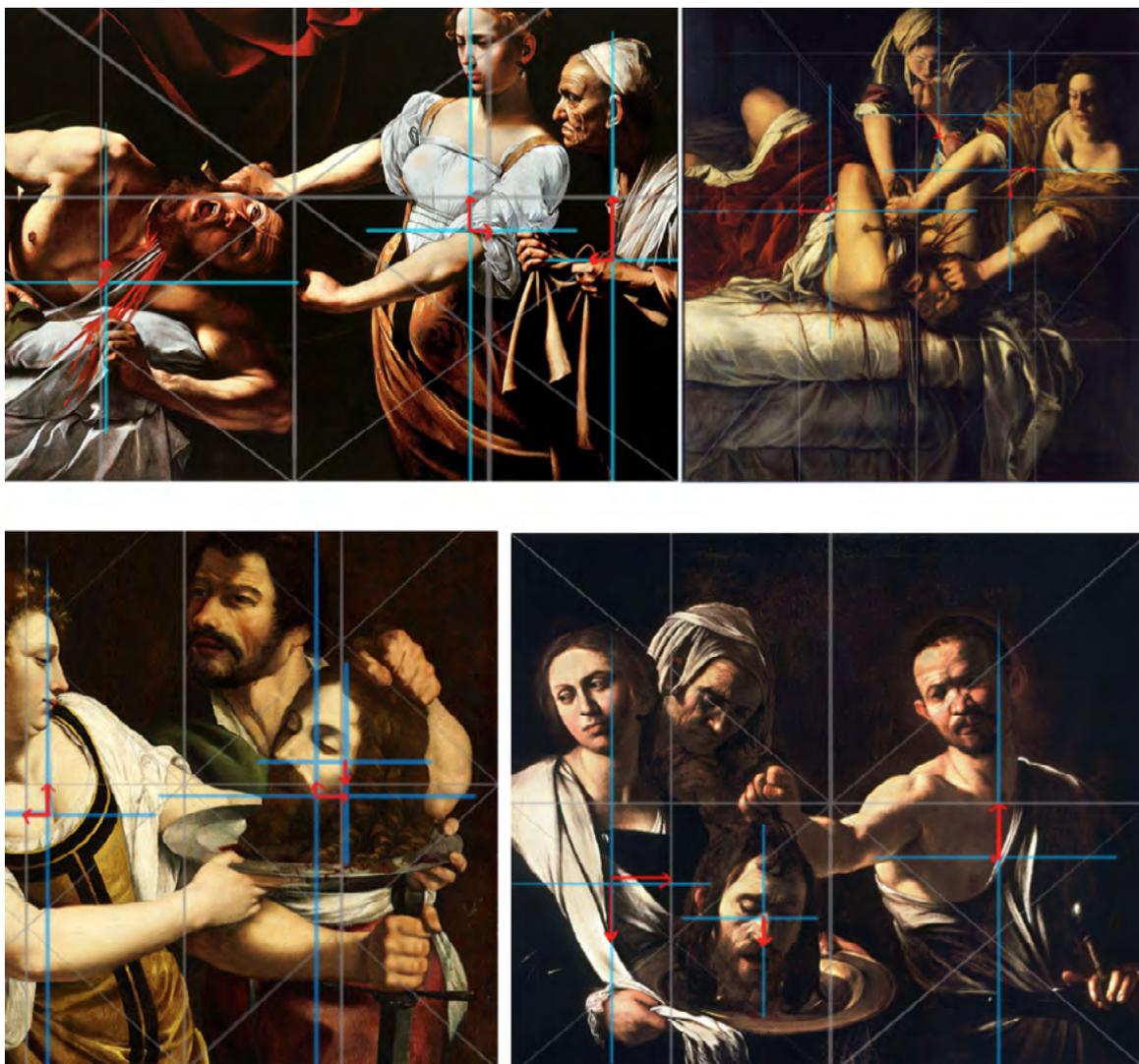


Figura 5. Análisis estructural de Artemisa y Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

Podemos observar que ambos artistas presentan a Holofernes como una víctima –con una dinámica que se aleja de sus agresoras– pero no pasiva –por la dinámica hacia arriba, que lo hace parecer ligero y activo– mientras que, por otra parte, muestran la cabeza de San Juan como un objeto inerte y pesado –con dinámica hacia abajo–.

Por otra parte tres de las protagonistas tienen una tensión dinámica que aleja su cuerpo de la víctima, mientras que la Salomé de Caravaggio inclina el cuerpo hacia adelante para ofrecer la charola, pero jala hacia atrás

con su cara. En ambas piezas sobre Judith, la sirvienta aparece con dinámicas claras hacia la víctima, como poniendo la responsabilidad en Abra –la sirvienta– más que en Judith.

Notamos que en Judith, ambos autores ponen a la víctima a la izquierda, dando a entender que es algo que le ‘pasó’ a Judith, una situación que le llegó sin que ella la buscara; mientras que en Salomé, es la protagonista quien está a la izquierda, dando a entender que es una situación que ella buscó. Aquí encontramos la primera diferencia interesante entre autores y es que en Artemisa, aunque la dinámica del cuerpo indica una cierta repulsión visceral, puede que sea una reacción ante la intrusión del hombre en su espacio personal, ya que se acerca a ella más de lo que acerca la cabeza de San Juan, mientras que en Caravaggio, el hombre guarda su distancia extendiendo el brazo para entregar la cabeza y Salomé, por tanto, no echa el cuerpo atrás.



Figura 6. Análisis espacial de Artemisa y Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

Al tomar en cuenta la agrupación de las figuras, resalta inmediatamente que la relación emotiva en Artemisa es mucho más intensa, pues realiza una agrupación íntima de todas las figuras mientras que, a diferencia, Caravaggio agrupa a las mujeres y separa a los hombres. A esto podemos agregar que en Artemisa los arcos de los personajes principales son paralelos; de modo que, al regresar a la posición natural erguida, quedarán cerca, especialmente sus caras. Mientras que, en Caravaggio, los arcos son opuestos y los personajes se distanciarán al terminar la acción.

También podemos notar que el arco de Holofernes en la pieza de Artemisa, lo presenta como una víctima más pasiva, pues tiende a levantar el abdomen y bajar la cabeza, como en una convulsión involuntaria; mientras que, en Caravaggio, es al revés, Holofernes trata de incorporarse, quizás de defenderse.

Otro detalle importante a notar es que en Artemisa, tanto Judith como Salomé, observan directamente la cara de su víctima, con una cierta frialdad, como se observaría a un bicho curioso o una tarea a realizar. En Caravaggio, Judith observa con preocupación a Holofernes, mientras Salomé de plano voltea la mirada, como evitando su responsabilidad.

Finalmente, en Artemisa, el hombre que le entrega la cabeza de San Juan a Salomé, con su mirada y su posición corporal muestra su atracción hacia Salomé y parece usar la cabeza como un regalo que da a cambio de algo que quiere obtener de ella; mientras que en Caravaggio, el hombre entrega la cabeza viéndola con algo como pena o tristeza de haber hecho algo por aquella lo pidió, pero ahora no voltea a verlo a él ni al regalo que le hace.

Podemos visualizar que la descripción pictórica de los artistas cuenta con diferencias en el posicionamiento y actitud de los personajes de las obras; Artemisa propone en la primera obra –Judith degollando a Holofernes– el protagonismo de una cómplice, deslindando de responsabilidad sobre el acto a Judith. En cambio, en Caravaggio es evidente que Judith evade la responsabilidad sobre el asesinato de Holofernes.

En la segunda pieza podemos visualizar que Artemisa observa la cabeza de Juan Bautista con fría curiosidad, sin involucrarse en el acto violento que ella ha provocado; en cambio Caravaggio hace participar a la mujer en el acto, al tiempo que evade la responsabilidad con la mirada, mientras el asesino fija su atención en las consecuencias de su acto. En conclusión,

consideramos que el estilo compositivo de Artemisia presenta la violencia como algo más personal y emocionalmente íntimo que en la versión masculina, donde la participación de la mujer es más física e impersonal.

En cuanto al uso de los planos y gradientes tonales en la organización del espacio, podemos ver de inmediato una diferencia importante entre ambos, pues Artemisia utiliza contrastes tonales más sutiles y naturales, mientras Caravaggio hace uso de altos contrastes tonales, mucho más teatrales o dramáticos.

Además, Artemisia, usa los planos netamente como medio de organización espacial, siendo el plano 1 el más claro y el fondo es más oscuro en una ‘secuencia natural’ de tonos. Y Caravaggio que coloca a las figuras básicamente en un mismo plano y usa las diferencias tonales de manera simbólica para jerarquizar las figuras, de modo que el personaje femenino principal es el plano 1 –más claro–, el hombre es el plano dos en tono medio, el tercer personaje es más oscuro y el fondo es lo más oscuro

Como resultado, en ambas piezas de Caravaggio los personajes están claramente diferenciados, el contraste es fuerte y parece una escena teatral; mientras que en Artemisa, el asesinato es sumamente íntimo, pues los tres personajes están en mismo plano tonal y la escena de Salomé también lo es porque es casi un ‘sandwich’ de tonos, donde la figura femenina más clara queda atrapada entre las dos figuras masculinas de tono similar que tienden a ‘atraparla’.

Finalmente, ambos autores utilizan la gradiente tonal en el espacio en sus obras acerca de Judith y Holofernes, con la diferencia de que Artemisa la utiliza en el sentido horizonte, indicando que la escena se desarrolla en secreto, en un recinto cerrado, al cual le llega algo de luz del exterior, quizás por una puerta o ventana; mientras que Caravaggio utiliza la gradiente de manera más teatral, pues la vemos en una especie de telón de fondo, llegando desde arriba, como si la escena fuera en el fondo del más o de un pozo.



Figura 7. Análisis tonal de Artemisa y Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

Podemos visualizar la diferencia tonal en cada una de las obras, dándole prioridad a los personajes en tonos más claros, era un recurso utilizado en la época Barroca, pero sin embargo al analizar cada una de las piezas podemos observar que las obras producidas por Caravaggio mantienen un contraste más intenso entre los personajes, separando a los personajes en la escena de violencia perpetrada por la mujer, mientras en Artemisa los unifica totalmente haciendo la acción más personal e íntima; mientras que, en Salomé y la cabeza de San Juan, donde la protagonista no ejerce la violencia personalmente sino incita a otros a ejercerla, Artemisia separa tonalmente a su protagonista mucho más que Caravaggio.

Por lo que hace al análisis de las figuras, ambos utilizan estilos naturalistas en tanto que volumen, textura y bordes, por lo que no resulta pertinente un análisis de estos aspectos. Sin embargo, encontramos detalles interesantes en la paleta cromática.



Figura 8. Paleta cromática de Artemisa y Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

Podemos notar que, en general, Artemisa utiliza una paleta cromática más fría y desaturada, aunque los matices son similares en ambas paletas, reduciéndose casi exclusivamente a rojo-naranja, amarillo-verdoso y verde.

Por otra parte, podemos hacer un comparativo de las paletas de color clara y oscura para solamente las piezas sobre Judith y holofernes en cada uno de los dos autores para ver las similitudes y diferencias que encontramos entre ambos.



Figura 9. Comparativo de paletas clara y oscura en Artemisa y Caravaggio. Martha Soto, 2023.

Como podemos notar aunque las temáticas son iguales –utilizan los mismos personajes en cada escena– podemos observar que la obra de Artemisa su paleta cromática tiende a ser menos dramática pues no sólo utiliza colores más desaturados, sino un bajo contraste cromático en tono y matiz entre las figuras; en cambio, en Caravaggio, la paleta cromática utilizada tiende a intensificarse por utilizar mayor contraste en los tonos, lo que eleva el impacto –estímulo– sensorial de la obra.



Figura 10. Análisis cromático de Judith en Artemisa y en Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

En el asesinato de Holofernes, vemos que Artemisa adscribe el mismo matiz a Holofernes y a Judith, en amarillo cálido, claro y desaturado, mientras que Caravaggio le da a Judith un matiz naranja-rojizo extremadamente claro y desaturado, pálida como una estatua de mármol, mientras Holofernes se presenta bronceado, en un matiz más cálido, saturado y oscuro. Otra diferencia es que Artemisa presenta a la sirvienta como una doncella más pálida, ruborizada y joven que su ama, mientras Caravaggio la presenta de piel oscura, vieja y estricta.



Figura 11. Análisis cromático de Salomé en Artemisa y Caravaggio. Jaime Jiménez, 2023.

En la escena de Salomé y la cabeza de San Juan podemos ver que la Salomé de Artemisa es de un matiz más frío y pálido, poco humana, mientras que la de Caravaggio es más cálida, con un ligero rubor; mientras que el hombre de Artemisa es amarillo, con nariz y mejillas rojas, como un borracho que no sale al sol, mientras que en Caravaggio, tiene la cara enrojecida, connotando emociones fuertes respecto de su propia acción.

Artemisa propone una paleta cromática donde los personajes no tienden a protagonizar la escena, dándoles el mismo valor de responsabilidad en el acto violento, en cambio Caravaggio hace evidente la responsabilidad del asesinato a todos los personajes involucrados en la escena.

Por lo que hace al aspecto simbólico o convencional, podemos notar que las protagonistas de Artemisa son mujeres con vestidos de apariencia más lujosa, de piel pálida pero cálida pero amarillenta –poco saludable– y compleción más robusta, mientras que los hombres tienen la piel amarilla y la cara roja, que se puede asociar con el exceso de alcohol y la vida nocturna.; a diferencia de Caravaggio, que presenta mujeres pálidas, pero con color en las mejillas, vestiduras más sencillas y un aspecto general más natural y ‘sencillo’ que las mujeres de Artemisa.

En los personajes ‘mujeres’ de la obra de Artemisa denota mujeres robustas quizás para connotar un balance con la fortaleza física de los hombres, a diferencia de Caravaggio, quien denota a la mujer de forma más delicada, connotando su fragilidad e inocencia.

Conclusiones

Podemos sintetizar las diferencias más importantes entre ambos autores en la siguiente tabla, para su más fácil comparación, correlación e interpretación.

	Composición	Tono	Color	Símbolos
Parecidos	Utilizan una composición basada en la sección áurea.	Toma de referencia el estilo pictórico de la época Barroca.	Tienden a utilizar colores parecidos, posiblemente por el estilo Barroco.	Temas bíblicos, al estilo de la época.
Diferencias	Artemisa presenta a los personajes secundarios como responsables de la violencia, más que a las protagonistas.	Artemisa usa el tono para hacer la violencia física más íntima y la psicológica menos.	La paleta cromática de Artemisa, es menos teatral – por falta de contraste.	Artemisa presenta mujeres más ricas y más robustas.

Tabla 1. Síntesis de resultados. Jiménez y Soto, 2023.

Podemos concluir que, por lo menos en lo que es posible deducir de la comparación de esta limitada muestra, que es posible identificar la obra de Artemisa y distinguirla de la de Caravaggio, aún cuando la primera aborda los mismos temas y aún cuando su formación inicial haya sido en base al estilo del primero. Efectivamente, podemos observar que Artemisa es una artista que aún al copiar la técnica y el tema de Caravaggio, aporta diferencias formales relevantes, particularmente en el uso del contraste y el lenguaje corporal.

Es decir, hay indicios de que el estilo del arte hecho por mujeres puede ser distinto del masculino, tener identidad propia y, por lo tanto, merecer su propio tratamiento teórico. En todo caso, la muestra es pequeña, pero significativa ya que, si en obras de esta circunstancia –estilo y tema toma-

dos una artista del otro– se pueden ver diferencias, es deseable realizar más estudios similares con muestras más grandes y divergentes, a fin de establecer constantes o tendencias estilísticas en el arte hecho por mujeres, para poder poner en evidencia sus características y virtudes propias.

Referencias

- Arnheim, R. (2011). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. España: Alianza.
- Baumgarten, A. G. (S/F). *Aesthetica Scripsit*. USA: Nabu.
- Clarkson, J. M., Leach, M. C., Flecknell, P. A., & Rowe, C. (2020). Negative mood affects the expression of negative but not positive emotions in mice. *Proceedings of the Royal Society B*, 287(1933), 20201636. <https://doi.org/10.1098/rspb.2020.1636>
- Cordero, R. K. Reiman & Sáens I. (2007). *Crítica Feminista en la teoría e historia del arte*. México: UNAM-IBERO.
- Crivelli, C., Fridlund, A.J. Inside-Out: From Basic Emotions Theory to the Behavioral Ecology View. *J Nonverbal Behav* 43, 161–194 (2019). <https://doi.org/10.1007/s10919-019-00294-2>
- Eco. U. (2016). *Trattato di semiotica generale*. Italia: Lanave di Teseo.
- Néret, G. (2020). *Caravaggio*. Alemania: Taschen.
- Guiraud. P. (2023). *La Semiología*. México: Siglo XXI.
- Garrard, De M. D. (2020). *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*. London: Reaktion Books.
- Iwasa, K., Komatsu, T., Kitamura, A., & Sakamoto, Y. (2020). Visual perception of moisture is a pathogen detection mechanism of the behavioral immune system. *Frontiers in Psychology*, 11, 170. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00170>
- Jiménez, C. J. (2017). *Curso de Semiología para artistas y diseñadores*. USA: Zona Límite.
- Kryklywy, J. H., Ehlers, M. R., Anderson, A. K., & Todd, R. M. (2020). From architecture to evolution: multisensory evidence of decentralized emotion. *Trends in cognitive sciences*, 24(11), 916-929. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2020.08.002>.
- Livingstone, M. (2002). *Vision and art: the biology of seeing*. NY.:Harry N. Abrams.
- Murray, R. F., & Adams, W. J. (2019). Visual perception and natural illumination. *Current Opinion in Behavioral Sciences*, 30, 48-54. <https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2019.06.001>

Phillips, W.L. (2019). Cross-Cultural Differences in Visual Perception of Color, Illusions, Depth, and Pictures. In Cross-Cultural Psychology, K.D. Keith (Ed.). <https://doi.org/10.1002/9781119519348.ch13>.

Satinover, J. (2001). *The Quantum Brain*. The quantum brain. NY: John Wiley & Sons, Inc.

Ramachandran, V. S., & Hirstein, W. (1999). The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of Consciousness Studies*, 6(6-7), 15-51.

Schiffman, H. R. (2010). *La percepción sensorial*. México Limusa.

Zych, A. D., & Gogolla, N. (2021). Expressions of emotions across species. *Current Opinion in Neurobiology*. Volume 68, Pages 57-66, <https://doi.org/10.1016/j.conb.2021.01.003>.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.