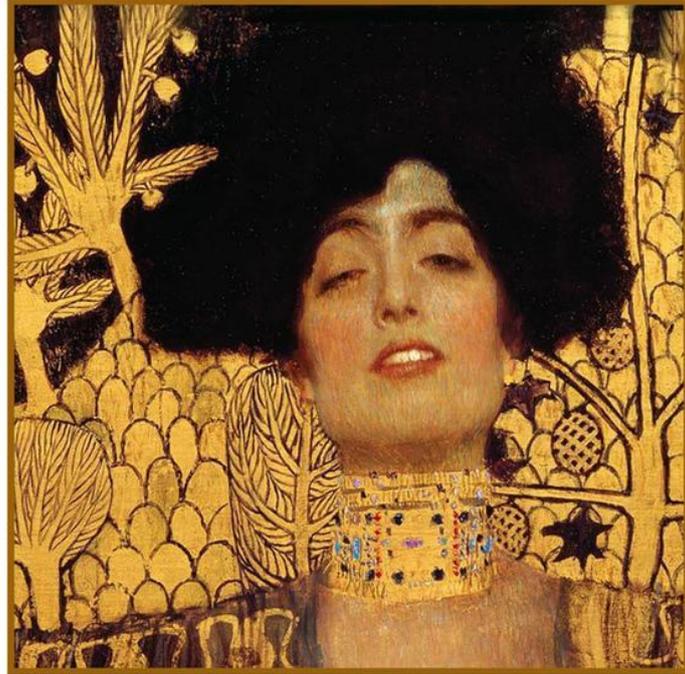


Departamento de Historia del Arte y Filosofía

Universidad de La Laguna



La iconografía de Judit: de heroína bíblica a *femme fatale*.

Dunja Garrote Vukadin

Tutora: Dra. Clementina Calero Ruiz

Grado en Historia del Arte

Trabajo de Fin de Grado

Septiembre de 2020

Curso 2019-2020

Contenido

1.	INTRODUCCIÓN.....	2
1.1.	Justificación.....	2
1.2.	Objetivos.....	2
1.3	Plan de Trabajo.....	4
2.	JUDIT.....	6
2.1.	El Libro de Judit.....	6
2.2	La historia del mito bíblico:.....	7
2.3	La mitología cristiana.....	9
2.4	Judit, la mujer.....	11
3.	RELACIÓN DE OBRAS Y ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	13
3.1	Judit y Holofernes, Juan Carreño de Miranda.....	13
3.2	Judit y Holofernes, Francisco de Goya.....	16
3.3	Judit cortando la cabeza de Holofernes, Caravaggio	20
3.4	Judit decapitando a Holofernes, Artemisia Gentileschi	22
3.5	Judit en la tienda de Holofernes, Johann Liss,	26
3.6	Regreso de Judit a Betulia, Botticelli.....	29
3.7	El Triunfo de Judit, Luca Giordano	33
4.	LOS RETRATOS DE JUDIT	36
4.1	Judit, Giorgione	36
4.2	Judit con la cabeza de Holofernes, Valentin de Boulogne	38
4.3	Judit I, Gustav Klimt.....	39
5.	CONCLUSIONES.....	43
6.	BIBLIOGRAFÍA:.....	46

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación.

Con este trabajo pretendemos estudiar la figura mitológica de Judit a través de los ojos de diferentes pintores europeos tanto modernos como contemporáneos, partiendo de El Libro de Judit. Esta obra posee un marcado carácter patriótico, por lo que su reflejo en el arte tiende a ser más simbólico que sacro. Con el objeto de seleccionar las obras que mejor se adecuaban a nuestros objetivos, hemos hecho un estudio intensivo de la producción artística relacionada con este mito. Pretendemos que la muestra resultante sea diversa en sus lenguajes estéticos y en sus contextos, permitiéndonos una correcta focalización a fin de no sobrepasar la extensión del trabajo. Es por ello que decidimos dejar a un lado en este análisis a las esculturas, relieves y demás formatos, para centrarnos solo en obras pictóricas, cuya iconografía es mucho más rica y variada.

La elección de este mito como base del trabajo parte del interés personal por las figuras femeninas en la mitología, en especial la bíblica. Como fuente para el estudio histórico, la Biblia no resulta particularmente fiable y debe manejarse con extremo cuidado, pero ofrece una perspectiva antropológica, social, cultural y religiosa inigualable a la hora de ayudarnos a entender la psique que se esconde tras las obras que analizamos. Mientras, la iconografía nos permite traducir las pinturas que en su mayoría fueron diseñadas para ser leídas, y están compuestas por una rica gramática.

1.2. Objetivos.

Antes que nada, queremos señalar que los diferentes cuadros los hemos analizado siguiendo la secuencia narrativa del Libro de Judit, y no según la fecha de creación de cada pintura. Sin embargo, los primeros capítulos donde se establece el contexto y se narran los actos de Holofernes y la reacción de los hebreos ante su amenaza apenas han sido representados en el arte, por lo que para poder entender la historia en su conjunto haremos un resumen del texto a modo introductorio. De esta forma, evitaremos tener que explicar reiteradamente la relación entre las escenas pintadas y las escritas.

Otro de los objetivos es que va a vertebrarse en torno a la iconografía de Judit y sus atributos más comunes, la espada y la cabeza de Holofernes, pero también en la interpretación de otros elementos iconográficos que cada autor decida emplear, de la

versión de Judit que ofrece cada artista, y de las diferencias esenciales presentes en cada obra. Son estos cambios de perspectiva sobre el mito, y sobre la figura de la heroína, en los que más nos interesa profundizar.

Otro aspecto a tener en cuenta es que, a diferencia de otras mitologías, la bíblica tiene una sola fuente aceptada, y la Iglesia ha cuidado mucho cómo se plasma visualmente el contenido de su texto sagrado. Además, el Libro de Judit no ha sido demasiado versionado por escritores y poetas como ha ocurrido con otros como *La Divina Comedia* (1307) de Dante Alighieri, o *El paraíso perdido* (1667) de John Milton, donde se cuenta desde la perspectiva de Lucifer su lucha contra el Padre Eterno y la expulsión del Paraíso.



Fig.1. *Judit y Holofernes*, Donatello (1453-1457). Palacio Vecchio, Florencia.

Este es el caso de una obra que, aunque no la estudiemos, no podemos dejar de mencionar por la fuerte relación que tiene con su contexto político. Nos referimos al grupo de *Judit y Holofernes* (1453-1457) [Fig. 1] de Donatello, encargado por los Médici. Sarah Blake McHam (2001: 32-36) la analiza junto con el *David* [Fig. 11] de bronce, que también se exponía en el florentino Palazzo Vecchio. Ambas obras fueron ejecutadas por Donatello, girando en torno a héroes del Antiguo Testamento cuyas historias representan la victoria de la virtud sobre el pecado, e interpretadas como el fin de la tiranía gracias a la intervención divina. La inscripción que la acompaña refuerza la intencionalidad del comitente de referirse a sí mismo como adalid de la República, y figura representativa del poder y de la virtud política: «Kingdoms fall through luxury [sin], cities rise through virtues. Behold the neck of pride severed by the hand of humility»¹; la connotación política de esta escultura es más que elocuente. Las obras tienen

¹ «Los reinos caen por medio del lujo [pecado], las ciudades se alzan a través de las virtudes. Contemplad el cuello del orgullo cercenado por la mano de la humildad».

un lenguaje artístico que debe ser estudiado pero, de todas las formas y composiciones ¿por qué usó el artista éste momento en concreto? ¿Qué intenciones hay detrás de las decisiones que dieron forma a *Judit y Holofernes*? ¿Qué desea transmitir Donatello al representarla en plena acción? ¿Qué mensaje nos transmite su expresión calmada y fría? Este tipo de cuestiones son las que plantearemos en las obras que hemos seleccionado, necesarias para cumplir nuestros objetivos que son:

- Analizar el Libro de Judit a través de sus representaciones pictóricas.
- Estudiar la diversidad en la interpretación del mito.
- Resaltar la figura de Judit en la cultura europea y particularmente en el arte.
- Extraer conclusiones sobre la feminidad de Judit y el papel de la mujer en la cultura, tanto en el mito como en el arte.

1.3 Plan de Trabajo.

El primer paso para la realización del trabajo fue la elección del tema. Planteamos dos posibles elecciones: la simbología fálica en los retratos de poder, o la representación del mito de Judit en el arte. Nos decantamos por la segunda opción por preferencias personales y por el interés en el estudio del tratamiento que se da a las figuras femeninas. También nos atrajo la naturaleza del mito en sí, que carga con un mensaje político, patriótico, y las distintas formas en las que este podía interpretarse.

Después de seleccionar el tema, tuvo lugar una búsqueda previa en recursos web de las distintas manifestaciones de la historia de Judit en el arte, con resultados más prometedores de lo que esperábamos. A continuación realizamos una búsqueda bibliográfica que nos permitiera elaborar un criterio de selección para las obras a estudiar. Como ya mencionamos previamente, la extensión del trabajo y la diversidad en el tratamiento que recibía la historia en cada una de ellas, fueron claves para seleccionar qué obras estudiaríamos. En consecuencia, decidimos centrarnos en las pinturas.

Las obras pasaron por varios procesos de análisis, que nos permitiera vislumbrar una serie de elementos comunes a todas ellas, y nos facilitara también extraer las diferencias entre cada una dependiendo de su autor, época y la parte de la historia que narra. A partir de estos estudios pudimos esclarecer los objetivos finales propuestos para este trabajo, dependiendo de las fuentes a nuestro alcance y el estudio de las formas de la obra.

Para ello hemos recurrido a una amplia bibliografía y a múltiples recursos online que han ayudado a conformar el trabajo. El catálogo de la Biblioteca de la ULL ha sido la principal fuente bibliográfica, aunque también hemos utilizado la plataforma online academia.edu para poder acceder a artículos y ensayos relacionados con nuestro tema.

El estudio de la bibliografía resultó complejo debido a que trabajamos a más de diez autores diferentes, y no de todos ellos y de su obra hemos encontrado referencias. Además, la información que conseguíamos era contrastada –especialmente la obtenida mediante recursos online- para asegurarnos de que se trataba de una fuente fiable y que realmente ayudara a la elaboración de este trabajo. Las páginas de algunos museos aportaron buena parte de la información, en especial la que corresponde al Museo del Prado porque en ella no solo se incluye una descripción y comentario de la obra en cuestión, sino que también aporta breves reseñas biográficas sobre el autor y bibliografía online creada por el propio museo. Además, muchas permiten descargar libremente el cuadro con el compromiso de que la imagen sea empleada con fines académicos. Debido a las diferentes cantidades de recursos bibliográficos disponibles para cada obra, algunas tuvimos que mencionarlas y compararlas en relación con aquellas otras de las que disponíamos de mayor información.

La memoria de este trabajo tomó forma a través de los criterios empleados para resolver cada pintura:

- La conexión de la pintura con su fuente bíblica.
- Contextualización de cada obra según su época, lugar de origen o del artista.
- Diferencias y similitudes entre las distintas versiones presentadas de Judit.
- La intervención divina o ausencia de la misma en cada pintura.

2. JUDIT

2.1. El Libro de Judit.

El Libro de Judit² pertenece al Antiguo Testamento, y aparece en los textos sagrados de varias religiones, aunque solo el cristianismo católico y ortodoxo lo consideran canónico. Esta historia resulta particular por su naturaleza claramente patriótica, donde el pueblo hebreo es salvado de sus enemigos mediante la intervención de Dios. Otras historias pertenecientes al Antiguo Testamento tienen una premisa similar, como Moisés o David, cuyo enfrentamiento con Goliat está relacionado intertextualmente con la figura que nos ocupa. Moisés, David y Judit son personajes elegidos por Dios, y los dos últimos se enfrentan físicamente a adversarios aparentemente invencibles, a los que ganan matando, violando el mandamiento que prohíbe matar. Pero están guiados por Dios de modo que traen la paz con sus actos. Además, Judit es una mujer, y el propio texto bíblico hace hincapié en este aspecto, convirtiendo la derrota del enemigo y su regreso a Betulia con la castidad intacta, en una hazaña aún más milagrosa:

Más el Señor todopoderoso le ha castigado, y le ha entregado en poder de una mujer, que le ha cortado la cabeza. Porque no ha sido su campeón derribado por jóvenes guerreros, ni han sido titanes, ni corpulentos gigantes los que le han hecho frente y le han herido, sino que es Judit, hija de Merari, la que le ha derribado con el atractivo de su rostro. (Judit, 16:7-8)

Este elemento diferenciador respecto a otros héroes bíblicos ha supuesto que la historia de Judit haya sido observada bajo otra perspectiva más particular, centrada en el hecho de que ha sido una mujer quien ha ejecutado la misión divina, lográndolo sin dejar de ser temerosa de Dios y, ante todo, casta:

Y os juro por el mismo Señor que su ángel me ha guardado, así al ir de aquí como estando allí, y al volver acá; ni ha permitido el Señor que yo, su sierva, fuese violada; sino que me ha restituido a vosotros sin mancha ni pecado, colmada de gozo al ver que mi Dios queda victorioso, que yo me he escapado, y que vosotros quedáis liberados. (Judit, 13: 20)

Porque te has portado con varonil esfuerzo, y has tenido un corazón constante; porque has amado la castidad y no has conocido a otro varón que a tu difunto marido; por esto también la mano del Señor te ha confortado, y por lo mismo serás bendita para siempre. (Judit, 15: 11)

² Es una antigua obra hebrea, incluida en la *Septuaginta* o Biblia griega.

El Libro de Judit pretende actuar como fuente histórica, aunque las obras de arte que resultan de este mito se centran o bien en su figura o en el engaño a Holofernes, hechos que están precedidos por varios capítulos de contextualización antes, siquiera, de presentar a su heroína, por lo que cabe preguntarse por la veracidad que pueda existir sobre éste. Según Ortiz de Urbina,

Desde el punto de vista de la veracidad o con mayor exactitud histórica procede dejar constancia de que aquí abundan los anacronismos, incongruencias e inexactitudes. Con una observación interesante: estas inexactitudes y anacronismos son mucho menos frecuentes en el texto latino de la versión latina de San Jerónimo que en los distintos textos de las versiones griegas. Y es que San Jerónimo, en efecto, con muy buen criterio prescindió de los pasajes más dudosos y omitió detalles geográficos innecesarios y observaciones accesorias. (Cantera Ortiz de Urbina, 2005: p.69).

2.2 La historia del mito bíblico:

El rey asirio Nabucodonosor vence en batalla al rey de los medos, y ordena que todos los reinos cercanos le rindan pleitesía, pero la respuesta fue de desprecio, por lo que el monarca decide ocupar las tierras a la fuerza. Ordena a Holofernes, su general, que no tenga piedad, y que arrase campos y ciudades, cosechas y ganados, y confisque todas sus riquezas. Ante ello, los gobernantes de estos reinos deciden rendirse, pero Holofernes continúa destruyendo los dioses de cada tierra, a fin de que su rey se convierta en el único dios.

Joaquín, Sumo Sacerdote del Señor en tierra Judea, exhorta a los israelitas a rezar para que Éste los proteja. Se preparan para defenderse ante el ejército asirio, vigilando los pasos por donde aquellos podrían entrar, provocando la ira del general asirio porque los restantes pueblos se habían rendido ante Nabucodonosor. Al preguntar Holofernes a sus consejeros quién se le resiste, Aquior -un amonita- le contesta que el pueblo de Israel, que son protegidos por un dios único ante todo mal. El general se ofende ante la idea de que un pueblo desarmado pueda hacerle frente a Nabucodonosor, de modo que abandona a Aquior en tierra israelita para masacrarlo junto a ellos cuando inicien su ataque.

El amonita llega a la ciudad amurallada de Betulia, en Judea, advirtiéndole a sus habitantes de la amenaza de Holofernes. Los israelitas se mantienen firmes cuando comienza el asedio, pero su fuerza comienza a flaquear cuando escasea el agua. Piden a Ozías, responsable de la ciudad, que la entregue porque creen que la falta de auxilio, significa que Dios desea que estén en paz con Nabucodonosor. Sin embargo, los ancianos gobernadores de Betulia aconsejan resistir un poco más, rindiéndose solo si a los cinco días no son liberados por su Señor.

Es entonces cuando aparece en escena Judit, una rica y piadosa viuda, respetada en Betulia por su devoción y estricto recogimiento tras la muerte de su esposo. Recrimina a los sabios la arrogancia de decidir por su cuenta cuándo y cómo debe socorrerlos Dios, condicionando su fe en el Señor. Les convence para que resistan y confíen, pidiéndoles que recen por ella porque le ha sido encomendada una misión. Se retira a rezar, y una vez que termina sus oraciones, se despoja de las ropas de viuda cambiándolas por trajes de gala, se perfuma, se enoja, y sale de la ciudad acompañada por su criada, dirigiéndose al campamento enemigo.

Judit es detenida por los asirios, a quienes asegura que viene a rendirse ante Holofernes, y a ofrecerle una victoria absoluta no solo sobre Betulia sino sobre toda Israel. Los soldados la conducen frente al general que, de inmediato, queda prendado de su belleza. Ella actúa con astucia y no reniega del Dios hebreo, ya que Holofernes ha sido advertido por Aquior de su inmenso poder y podría hacerle sospechar, de modo que le tienta diciéndole que la desesperación ha llevado a los hebreos a violar las leyes de Dios, y que éste ve en Nabucodonosor al rey de la tierra, reconociéndole su poder. Le afirma que todo esto le ha sido revelado por Dios para ayudarle a tomar al pueblo hebreo, y por eso ha acudido a su lado.

Estas palabras agradan a Holofernes que la invita a su campamento, prometiéndole que si resulta victorioso, hará del Dios hebreo el suyo propio. La colma de regalos mientras ella reza durante varios días, hasta que el general organiza una cena en su tienda, invitándola con intención de yacer con ella. Pero el entusiasmo lo lleva a beber demasiado, quedándose dormido. Cuando se quedan solos, Judit le pide a su criada que vigile la tienda por si alguien viniera, y llorando suplica a Dios le conceda valor para ejecutar sus designios. A continuación levanta por los pelos la cabeza de Holofernes –

que estaba profundamente dormido-, y con su propio alfanje se la corta con dos golpes, dejando su cuerpo en el suelo. Le entrega la cabeza a su criada y regresan a Betulia.

En la ciudad es recibida con alegría, y alaban a Dios por haber obrado a través de su mano. Judit manda colgar la cabeza de Holofernes en lo alto de la muralla, y pide que se preparen para atacar el campamento asirio, que huirá al verse desprovisto de su líder. Aquior, contemplando el poder del Dios de Israel, creyó en él, se circuncidó y se unió a ellos.

Cuando los asirios ven el avance israelita corren a informar a Holofernes, encontrando su cuerpo degollado en su pabellón. Buscaron también a Judit, pero no la encontraron, por lo que el ejército se desesperó, terminando por huir hasta la frontera.

Joaquín, Sumo Sacerdote de Judea, alaba a Judit, y la ciudad de Betulia se reparte las riquezas del campamento asirio, reservando las del pabellón de Holofernes para la heroína. Mientras celebran la victoria, Judit entona un cántico al Señor recordando las veces que Dios los ha salvado, y cómo con su ayuda consiguió vencer a Holofernes y regresar a su ciudad.

2.3 La mitología cristiana.

La Biblia puede ser analizada no solo como la transcripción de la palabra de Dios, sino como una serie de historias ficticias, que pueden estar más o menos basadas en eventos históricos, y que conforman un compendio de mitos útiles para justificar enseñanzas, o para ofrecer una respuesta a los fenómenos del mundo que lo rodea.

Es por ello que, si estudiamos la narrativa de los libros que conforman la mitología cristiana, podemos establecer que Dios es utilizado como medio para ofrecer una explicación al mundo. Se convierte en una excusa para que las cosas que deben suceder, sucedan. Es decir, actúa como *deus ex machina*, término procedente del teatro griego, en el que cuando la trama resulta imposible de resolver se introduce a un dios para que resuelva el problema. No obstante, este recurso no siempre está asociado a un dios, llamándose así a cualquier elemento de una historia introducido de forma arbitraria para obtener el final deseado. Esta fórmula se suele tratar con cuidado e incluso con rechazo

porque irrumpe en la historia impidiendo una resolución lógica y consecuente con los conflictos previamente planteados.

Probablemente, no hace falta señalar el uso que los autores cristianos, judíos e islámicos hicieron de Dios como *deus ex machina* para solucionar todos los problemas que eran incapaces de resolver, ya se tratara de moral, de biología, de política o de cosmogonía. Como si fueran mediocres autores dramáticos, los filósofos cristianos se pasaron más de mil años construyendo argumentos que desembocaban en un desenlace con *deus ex machina*.

No sólo eso. Incluso antes de empezar a desarrollar sus argumentos, los teólogos y filósofos ya sabían que estaban obligados a recurrir al dichoso artilugio, porque Dios no era sólo el desenlace, sino la premisa de su sistema: todo se iniciaba en Dios, continuaba sin desviarse de Dios y terminaba en Dios. [...] (Tubau, n. d.)

Así pues, en el mito que nos ocupa, el personaje de Judit está fuertemente definido por su relación con Dios, por haber sido elegida para ser la herramienta de la que Éste se vale para hacer cumplir su voluntad. Si se extrajera a Dios de este mito, Judit sería simplemente una viuda que conspira para engañar y seducir a su enemigo, para emborracharlo, decapitarlo y tomar su cabeza como trofeo para su ciudad. En este caso, la virtud intacta de Judit protegida por el Señor, quedaría en entredicho. La insistencia que el Libro hace sobre este tema se puede entender como un uso de la divinidad para proteger su figura como heroína: si hubiera tenido sexo con Holofernes, forzada o no, Judit no sería una heroína. Judit sin Dios es solo una mujer, y sus actos están cargados de vanidad y mentira, astucia y frialdad para asesinar a un hombre indefenso. Y sobre todo, de voluntad humana, no divina. No habría un Gran Plan detrás de sus actos, solo una acción desesperada. Es la existencia de un Dios que la dirige lo que hace de ella una heroína cristiana. Esta perspectiva debe tenerse siempre en cuenta en los siguientes análisis que vamos a hacer. La Judit que presenta la Biblia varía dependiendo de cada época, y esto sucede porque cada artista (por un motivo u otro) decide interpretarla como una mujer más o menos cercana al Señor.

2.4 Judit, la mujer.

Como ya hemos mencionado previamente, el de Judit no es el único libro que recoge una historia con tintes patrióticos sobre el pueblo elegido, ni la única ocasión en la que Dios decide obrar a través de una mujer; otros ejemplos serían Ana, la madre del profeta Samuel; Rut, que abandonó todo por cuidar de su familia política y seguir a Dios; Ester, que mediante intrigas palaciegas evita la persecución del pueblo judío; Débora, profetisa y jueza; etc. Pero es menos común ver a mujeres bíblicas en papeles no ya heroicos, sino violentos para salvar a su pueblo, esto sucede en casos concretos como el de Jael y Sísara o el que nos ocupa.

Erika Bornay (1998: 43) dedica un breve párrafo a describir el papel de Judit en el Antiguo Testamento dentro del “panteón” femenino, señalando que:

De manera casi cronológica, este personaje ha sido interpretado como símbolo de la Iglesia triunfante; de la Virgen María y como alegoría de determinadas virtudes: Justicia, Humildad y Castidad. También como símbolo político; como femme forte, y finalmente como mujer fatal.

La relación que ofrece Bornay indica el camino que ha recorrido nuestro personaje a lo largo de la Historia del Arte, y en las obras que analizaremos más adelante podremos apreciar la precisión de este planteamiento.

Las mujeres en la Biblia están siempre divididas entre las ofensoras o las portadoras de la fe. Antes mencionamos algunas heroínas bíblicas, pero tienen una consideración diametralmente opuesta mujeres como Salomé, perdida por la lujuria; Betsabé, que cometió adulterio con el rey David, o Dalila, codiciosa y traicionera.

La dicotomía María-Eva se afianza a medida que avanza el siglo. La madre, la esposa, es aquella Virgen desexualizada de la que habla el Evangelio; Eva, por el contrario, es la que condujo al hombre a la perdición. (Bornay, 1990: 60)

Pero esto no sucede solo en la mitología abrahámica. Losada (2019) analiza varios mitos helenos en su artículo y observa la dicotomía en la interpretación de las mujeres desde la Antigüedad hasta la época contemporánea, y cómo estas suelen representar ambivalentemente la virtud y el vicio.

[...] Cabe preguntarse, desde un punto de vista mitocrítico, por qué Circe y las ninfas o los brutos (pero no Ulises o sus compañeros) representan el compendio de las virtudes o el antro de los vicios, por qué una maga (no un mago) transforma primero y seduce después con sus ninfas a los marineros, por qué, en definitiva, suele ser una mujer y no un hombre quien encarna las vertientes virtuosa y viciosa de la especie humana. (Losada, 2019: p. 6)

También señala cómo el paso del tiempo ha supuesto un cambio en la perspectiva desde la que se narra la historia, llegando a ofrecer las palabras o el punto de vista del personaje femenino sobre sus acciones, positivas o negativas. Lo menciona como una señal de modernidad, y esto se observa en las narrativas contemporáneas: cine, cómics, novela... donde no solo hay más personajes femeninos centrando las historias, sino que se reescriben narrativas antiguas bajo la mirada de estas mujeres. Un ejemplo es *Juicio a una zorra* (2013), obra de teatro escrita por Miguel del Arco en la que Carmen Machi hace de Helena de Troya, quien bajo los efectos del alcohol, cuenta su vida y su perspectiva sobre el célebre mito.

[...] Con este monólogo de una hora de duración, Helena, sin necesidad de recurrir a ningún doble, recibe la oportunidad de exponer su versión de los acontecimientos, testimonio de una mujer especialmente maltratada por autores de todas las épocas e interpretación disidente de la versión oficial de los hechos, la escrita por los varones. [...] (Gómez, 2015: p. 313)

En las etapas que vamos a analizar (entre los siglos XV al XIX) no alcanzamos a tratar esta tendencia reciente de dejar a las mujeres contar su propia historia, pero sí podemos observar cómo varía la posición de los artistas (mayoritariamente hombres) respecto a su representación. Las pinturas, como ya indicamos, han sido ordenadas siguiendo la historia del mito, no por las fechas en la que fueron pintadas, agrupándolas en cuatro bloques:

1. Judit, antes de ejecutar a Holofernes.
2. El degüello de Holofernes y el robo de la cabeza.
3. El regreso de Judit a Betulia.
4. Judit y sus atributos identificativos.

3. RELACIÓN DE OBRAS Y ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

3.1 Judit y Holofernes, Juan Carreño de Miranda, (s. XVII). Museo del Prado, Madrid. 220 x 135 cms. [Fig.2].

Esta pintura está basada en una composición original de Guido Reni fechada entre 1625-1626, expuesta en la Sedlmayer Collection (Ginebra). La página de la *Royal Collection Trust* (n.d.) menciona en su página que « [...] the design was a popular one, and was much copied; at least thirteen copies have been traced, including this one.»³ Se trata por tanto de una Judit de la que podemos encontrar múltiples versiones, pero hemos seleccionado la de Carreño por ser de las más accesibles, y también gracias a la información que ofrece el Museo del Prado sobre el autor y su obra.



Fig.2. *Judit y Holofernes*, Juan Carreño de Miranda. S. XVII. Museo del Prado, Madrid.

La pintura muestra a Judit dentro del pabellón de Holofernes, correspondiéndose con un capítulo concreto del libro, donde le suplica a Dios el coraje y la fuerza para llevar a cabo el sacrificio que le pide:

Haciéndose ya tarde, retiráronse prontamente los criados de Holofernes a sus alojamientos, y Vagao cerró la puerta de la cámara o *gabinete*, y se fue. Es de advertir que todos estaban tomados del vino. Quedó, pues, Judit sola en el gabinete. Y Holofernes estaba tendido en la cama, durmiendo profundamente a causa de su extraordinaria embriaguez. Entonces dijo Judit a su doncella que estuviese fuera en observación, a la puerta de la cámara. Y púsose Judit en pie delante de la cama, y orando con lágrimas, y moviendo apenas los labios, dijo: Dame valor, ¡oh Señor Dios de Israel!, y favorece en este trance la empresa de mis manos, para que sea por

³ «El diseño fue popular, y fue muy copiado; al menos trece copias se han rastreado, incluyendo esta»

Ti ensalzada, como lo tienes prometido, tu ciudad de Jerusalén; y ejecute yo el designio que he formado, contando con tu asistencia para llevarlo a cabo. Dicho esto, se arrió al pilar que estaba a la cabecera de la cama de Holofernes, y desató el alfanje que colgaba de él, y habiéndolo desenvainado, asió a Holofernes por los cabellos de la cabeza, y dijo: Señor Dios *mío*, dame valor en este momento; y dióle dos golpes en el cerviz y cortóle la cabeza, y desprendiendo de los pilares el cortinaje, volcó al suelo su cadáver hecho un tronco. De allí a poco salió y entregó la cabeza de Holofernes a su criada, mandándole que la metiese en su talego. (Judit, 13)

La adaptación de piezas literarias a otras formas de arte tiende, a veces, a alterar el contenido de la misma ya sea por deseo del autor, por problemas para trasladar a otro lenguaje artístico las sutilezas de la palabra escrita, o por la voluntad de contar la historia de otra manera. Por lo general, las adaptaciones pintadas intentan ser lo más fieles posible a la fuente original, aunque a veces el artista o el comitente las manipulan para que cuenten una historia paralela a la original.

La Biblia es una versión oficial, y la Iglesia ha cuidado no solo su contenido, sino también cómo este ha sido interpretado visualmente, interviniendo tanto en su estética como en su mensaje. Por supuesto, esto no es un trabajo unificado llevado a cabo de forma homogénea, como si la Iglesia estuviera presente en todo momento y lugar, y además prevaleciera el mismo criterio en cada sitio. Pongamos por ejemplo una de las pinturas que más problemas le supuso a Caravaggio: *San Mateo y el ángel* [Fig.3]. A principios del siglo XVII, el pintor recibe el encargo de pintar al evangelista en el momento en el que el ángel le inspira su evangelio. En 1602 entrega el cuadro que no agradó a los sacerdotes por haber pintado a un hombre rudo, analfabeto y sucio, cuya mano sostenía el ángel pareciendo ser quien escribiera; el pintor entendía que una persona que no sabía leer ni escribir no podía haber escrito un Evangelio. Fue una representación natural y realista donde Mateo era un hombre cualquiera, sin aureola, y la escena se alejaba de cualquier inspiración divina. Caravaggio tuvo que pintar un nuevo cuadro, y la versión anterior fue destruida durante la II Guerra Mundial. La interpretación original de Merisi resultaba demasiado humana, y los comitentes deseaban una obra más inspiradora, como los textos bíblicos, ateniéndose a ello en la versión final titulada *La inspiración de San Mateo* (1602) [Fig. 3], hoy en la capilla Contarelli, en la iglesia romana de San Luis de los Franceses.

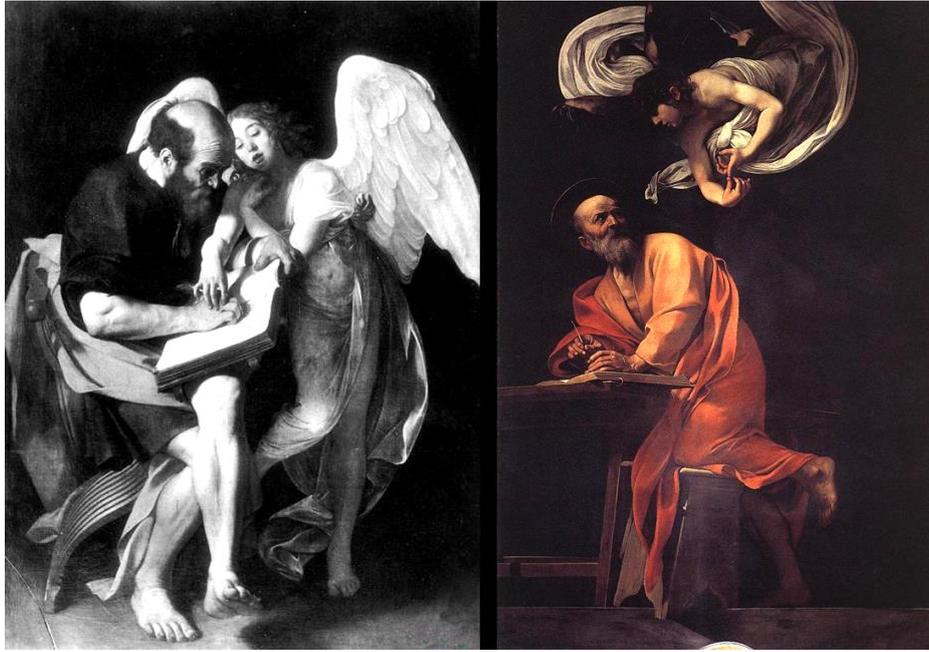


Fig. 3. *San Mateo y el ángel* (1602) (desaparecida) y *La inspiración de San Mateo*. Caravaggio, (1602). San Luis de los Franceses, Roma.

Inspiradora es posiblemente la mejor palabra que defina a la Judit pintada por Carreño de Miranda. Como pintor cuya vida había estado dedicada en gran parte a la realización de obras religiosas, su *Judit y Holofernes* está envuelta en una atmósfera divina. En primer lugar, indicar que la imagen es fiel a la fuente literaria: Judit está sola, Holofernes está inconsciente, y ella porta la espada de su enemigo. Pero antes de matarle para cumplir la voluntad divina, quizá arriesgándose a ser descubierta por detenerse unos minutos, mira al cielo y ruega a Dios. Con la mayor humildad y con ojos llorosos «púsose Judit delante de la cama, y orando con lágrimas, y moviendo apenas los labios» (Judit, 13: 6), pide coraje para llevar a cabo su misión. Ésta es la Judit que aparece en la Biblia, la misma que pinta Carreño.

Aunque oscurecida por los años, la pintura consigue transmitir la trascendencia del momento en la composición piramidal de las líneas, en la fuerza con la que ésta sujeta sus atributos, la cabeza todavía unida al cuerpo y la espada de su enemigo, y sobre todo en la expresión de su cara. Carreño logra expresar en su rostro un abanico de emociones, que también podrían resultar contradictorias. Podemos percibir la humildad con la que actúa la mujer. Su determinación, teñida de miedo y compasión pero exenta de dudas. Si no hubiera sido por la voluntad divina que la sacó de su ciudad y la condujo hasta el campamento asirio, esta versión de Judit jamás hubiera deseado un

final así para Holofernes. Incluso tras haber sido retratado en los primeros capítulos del libro como un hombre incrédulo y sin piedad, Judit la mujer, no disfruta matándolo. Erika Bornay (1998: 49), ubica el aspecto barroco de esta pintura en «el énfasis en ese *pathos* dramático»: representa el sacrificio personal que supone la verdadera fe en Dios, y nos permite empatizar con ella.

La mujer de la Biblia y la mujer que pinta Carreño son una misma persona: la heroína abnegada que está dispuesta a cometer un acto criminal por su lealtad al Señor y a su pueblo. Es la invisible pero palpable presencia de Dios en la pintura lo que legitima sus actos y lo que nos permite empatizar con ella como protagonista de esta historia.

3.2 Judit y Holofernes, Francisco de Goya, (1820-1823) Museo del Prado, Madrid. 146 x 84 cms. [Fig. 4]

Esta obra se originó como una pintura mural situada en la Quinta del Sordo, y fue trasladada a lienzo posteriormente. Apreciando la forma en la que Goya decidió representar a la heroína del Antiguo Testamento, la encontramos muy lejos de cualquier intento de hablar al espectador sobre una escena bíblica, ni siquiera religiosa. En su lenguaje emplea colores apagados, formas indefinidas y proporciones descuidadas, y el misticismo cristiano brilla por su ausencia. Es una de las catorce Pinturas Negras del artista.

El rostro de Judit no concuerda con el descrito en la Biblia, que afirma que era de una profunda belleza de origen divino: este es irreal, tosco, inexpresivo y está sumido en tinieblas, girado hacia su víctima y con los párpados caídos. Sujeta una espada corta con la mano derecha, viste ropas de criada y



Fig. 4 *Judit y Holofernes*, Goya (1820-1823). Museo del Prado, Madrid

cubre su cabeza con una cofia, más parecida a sucios harapos que a las lujosas prendas que sedujeron a Holofernes. Con el brazo izquierdo parece sujetar a su enemigo, que debe estar inconsciente sobre su cama, aunque se encuentra fuera del plano y solo intuimos su presencia, y parece dispuesta a ejecutarlo. Aunque su cara no transmite una emoción clara, se puede advertir la elevación de las comisuras de los labios, esbozando una leve sonrisa. En el lado opuesto, aparece su anciana criada en actitud orante.

El fondo es neutro, oscuro, pero detrás de las manos de la sirvienta, el color se torna más claro, contrastando con su silueta. La luz resulta irreal, ilumina a Judit, incidiendo especialmente sobre el brazo ejecutor y el lado de la cara que resulta visible al espectador, ya que está vuelta hacia su víctima. El toque de luz ocre en medio de un fondo frío otorga al espacio, una forma esférica y ambigua, provocando la sensación de indeterminación y claustrofobia.

El lenguaje que utiliza Goya en esta pintura nos informa que no se trata de una pintura religiosa, sino que ha empleado la Biblia como otra fuente mitológica más, pudiendo compararse con *Saturno* (1820-1823) [Fig. 5]. Valeriano Bozal (n.d.) al analizar los elementos comunes entre ambas obras señala que,



Fig. 5. *Saturno*, Goya (1820-1823). Museo del Prado, Madrid

Destaca en la sala de la planta baja la figura de *Saturno devorando a un hijo* [...]. Aquí no devora a un niño de corta edad, carece de atributos mitológicos y acentúa el éxtasis de la acción en lo desencajado de su expresión y la actitud general. La figura devorada es de un joven, incluso de una joven, a juzgar por la conformación de su cuerpo. En este caso, de aceptarse esta interpretación, el paralelismo con Judit estaría marcado por una doble contraposición: si la joven y bella Judit mata a un maduro y poderoso Holofernes, el viejo Saturno devora a una mujer joven. En ambas pinturas, como es propio de toda la serie, Goya prescinde de las notas anecdóticas que permiten establecer una conexión directa entre las escenas y sus fuentes mitológicas o históricas, y destaca la acción y emociones de los personajes: mediante sus gestos y actitudes, también mediante la luz. (Bozal, n.d.).

Representa de forma cruda ambos mitos, con un aura casi demoníaca: su Judit podría pertenecer a un

aquejarre de brujas, y ese mismo podría ser el título de la obra sin necesidad de cambiar ningún elemento. Ni siquiera es fiel a sus atributos pues el alfanje del general descrito en la Biblia se ha convertido en una espada corta; la cabeza tan solo se intuye en el ángulo inferior derecho del cuadro, representada por un bulto oscuro e informe: ni siquiera podemos ver el gesto de Judit con la mano, que también queda fuera de la escena. Además, la presencia de la criada en la tienda contradice de nuevo el texto original. Obviamente Goya no pretendía narrar una historia, ni siquiera pretendía ayudarnos a reconocer a la heroína de Betulia: solo quería presentar una situación violenta, con un tono y un lenguaje similar al de Saturno.

En la descripción que nos ofrece en su página web la Fundación Goya en Aragón (n.d.), se indica que «Por otro lado, Müller ha relacionado la obra con fuentes literarias y teatrales, al recordar que en los tiempos de Goya, Judit era considerada tanto una heroína bíblica como una femme fatale.» La mujer que pinta Goya ahí no es Judit, ni siquiera es la idea de Judit: solo el título de la pintura le otorga ese nombre. Ha tratado la iconografía con ambigüedad y esto le ha permitido superponer la figura de una bruja con la alegoría bíblica de la justicia divina. Como ya hemos comentado previamente, es la existencia en esta narrativa de la figura divina la que separa a la Judit santa de la Judit *femme fatale*, y aquí Dios no está presente.

El Museo del Prado conserva un dibujo realizado a sanguina por el mismo autor [Fig. 6], fechado aproximadamente en 1797, unos veinte años antes de la pintura que nos ocupa, titulado *Judit moderna*, que –en principio– podría ser la representación de cualquier mujer, pero en esta ocasión sí sostiene un alfanje y tras ella se apila una montaña de cabezas cercenadas. Esto nos puede dar una idea de la forma en la que el artista concebía a Judit en su mente, y cómo decidió plasmarla.



Fig. 6. *Judit moderna*, Goya (c.1797).
Museo del Prado, Madrid

En el libro *Las hijas de Lilith* (Bornay, 1990: 210), la autora reflexiona sobre esta personal interpretación de Goya, presentándola «como símbolo de la venganza, pero no dirigida a un único hombre, sino a muchos». También habla de la transformación que sufre el personaje de Judit de cara a la sociedad a lo largo del siglo XIX, y cómo esto se traduce en el arte,

[...] una aproximación a la interpretación que de aquella piadosa viuda se hará a finales del XIX, donde Judit se metamorfosea en una *femme fatale* que, olvidando todas sus virtudes, aparece como ejecutora en la que el placer por la decapitación del hombre –entendida como castración– supera el acto, cuya generosidad y abnegación desaparecen. (Bornay, 1990: 210)

La escritora insiste a lo largo del libro en cómo el terror de la religión cristiana al sexo y a las mujeres lujuriosas, impacta en la psique colectiva y esto se refleja en el arte, convirtiendo a la mujer (cualquier mujer, incluidas las de la fantasía) en criaturas peligrosas, siempre que se alejen de la estricta moral.

El hombre romántico, el artista *fin-de-siècle*, el creador decadente, primarán en su obra esta última imagen de mujer. La exacerbada represión había creado en muchos de ellos todo un mundo de fantasías y quimeras eróticas que difícilmente podían ser canalizadas hacia la imagen de la casta esposa y madre producto del código moral victoriano. (Bornay, 1990: 60)

Pero esa obsesión morbosa de naturaleza erótica que trata Bornay no puede atribuirse a Goya en esta obra, porque él no pretende erotizar la escena. La pintura se fecha a principios del siglo XIX, y aunque ya se fragua culturalmente la decadencia de las obras de fin de siglo, el artista aún no forma parte de ese contexto. Su naturaleza es bien diferente, es una escena dramática donde la forma técnica casa con la experiencia personal de un artista al final de su vida, tras la guerra, la enfermedad y el pesimismo.

En el mundo que ilustran sus pinturas negras, Judit no es una heroína, sino una asesina que perpetúa la crueldad de Holofernes con su propio acto, y la criada rezando puede identificarse con la actitud del espectador, o con la del propio pintor, encomendándose a Dios ante lo que ve.

3.3 Judit cortando la cabeza de Holofernes, Caravaggio, (1597-1600). Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma. 145 x 195 cms. [Fig. 7].



Fig. 7. *Judit cortando la cabeza de Holofernes*, Caravaggio (1597-1600). Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma.

Una de las pinturas seleccionadas es la versión de Caravaggio, una de las representaciones más célebres del mito. Las obras anteriormente comentadas representan los momentos previos a la muerte del general asirio: la Judit que se encomienda a Dios de Carreño, y la que prepara un sacrificio humano de Goya. Caravaggio continúa el relato captando el momento en el que la joven viuda culmina el plan de Dios y ejecuta al enemigo de Israel, pero la forma de ilustrar la escena parece lejos del aura de trascendencia que caracteriza a las pinturas religiosas. Se trata de una visión particularmente explícita de la decapitación, profusamente detallada y diseñada para convertir al receptor en parte del acto. Según Ricart (2008: 38): «para conseguirlo dispone las figuras de medio cuerpo y sin espacio entre ellas, de modo que el espectador pueda sentir su proximidad y ser partícipe del horror de la escena». La intención del autor no es mostrar una escena bíblica, sino presentar una narrativa dramática, humana, empleando la historia de Judit como pretexto. Esto encaja con la idea estética que se promueve tras el Concilio de Trento (1545-1563) para aludir a la empatía de los fieles y ayudarles a identificarse con las imágenes religiosas de forma más natural.

A estos Papas se debía que la difusión de la fe católica se hiciera a través de un «arte popular», sencillo en sus ideas y formas para que pudiera llegar a un público amplio, pero despojado de lo que Hauser llama la «plebeyez de la expresión».

Las figuras sacras debían ser representadas de modo realista, pero investidas con los atributos de su santidad para transmitir eficazmente el mensaje doctrinal. Sobre estos presupuestos provenientes del Concilio de Trento se forjó ese estilo realista, «sensual, sentimental, accesible a la comprensión de todos» que fue el barroco. (Ricart, 2008: 13)

El naturalismo que caracteriza la pintura de Caravaggio encaja en esta corriente, quizá no de la forma que esperaban los Papas, pero el tema religioso es accesible a la realidad de la población más humilde. Supone también un cambio respecto a las propuestas de la Iglesia, y Caravaggio, cuya vida era bastante polémica, podría calificarse como un artista incómodo. Su naturalismo retrataba aspectos del mundo real sin atenerse a un deseo de representar la belleza, como sucede en el caso de *San Mateo y el ángel* (1602) [Fig. 3] antes expuesto. La historia de la valerosa y bella Judit parece no tener lugar en una pintura donde Holofernes sigue dolorosamente consciente mientras es ejecutado.

Caravaggio emplea el claroscuro para acentuar el dramatismo y las expresiones son clave: la criada parece el espanto personificado, Holofernes abre la boca en un grito mudo debido a que su cuello está casi totalmente cortado, y Judit frunce el ceño con una expresión de rechazo. Las posturas de la criada y del general son más naturales, pero la de Judit parece fuera de lugar: la espada ha atravesado el cuello de Holofernes hasta la mitad, y si analizáramos la pintura a través del texto, podríamos decir que aún debe dar el tajo final. Pero ni la postura de Judit, ni la posición de su brazo, reflejan movimiento o golpe alguno. Por la forma en la que le agarra el pelo con una mano, empuña la hoja con la otra, y por cómo se retuerce Holofernes, podríamos incluso pensar que no está cortando la cabeza de dos tajos como narra la Biblia, sino que está haciendo un movimiento de sierra, lento y agónico. Esta crueldad contrasta con la expresión desencajada y desconcertada de Judit, que parece no entender por qué sus manos actúan de esa forma.

Judit se aleja físicamente del asesinato, o más bien, es alejada por el pintor. La violencia que ejercen sus manos no está acorde con su persona; pareciera que estuviera ejecutando una acción que no le pertenece a una mujer piadosa, sino que quien actúa es

una voluntad ajena a ella. La mujer que pinta Caravaggio es igual que la espada, una herramienta blandida por otra mano. El pintor quiere mostrar la escena y recalcar su dramatismo pero también quiere rescatar la figura de Judit dejando patente su inocencia: una mujer tan alejada del pecado humano como aquellas que pintan Carreño o Giorgione [Fig. 19], cuya versión estudiaremos más adelante.

Es importante señalar que esta obra pertenece al lenguaje barroco, que busca representar los momentos de mayor tensión y dramatismo, e ilustrar de forma didáctica las ideas de la Iglesia: Holofernes representa el pecado y Judit la virtud; es la lucha entre el bien y el mal. Pero también dependiendo del espacio geográfico y del autor, podemos apreciar las marcadas diferencias en cuanto a la ilustración del mismo mito. Juan Carreño de Miranda representa el punto álgido del pathos -personal, emocional- de la protagonista, donde sus fuerzas flaquean. Es una representación más íntima, que apela a la empatía del espectador para apreciar el valor de la mujer. Pero Caravaggio pertenece a otro contexto sociocultural y se centra en lo que visualmente se puede entender como el momento de mayor dramatismo, alejando a la mujer del sufrimiento del hombre. No la condena ni la responsabiliza, de hecho, ni siquiera intenta que forme parte de la acción: es una Judit que cumple la voluntad de Dios a costa de sí misma, sobre este concepto radica su sacrificio.

3.4 Judit decapitando a Holofernes, Artemisia Gentileschi (1620). Galería Uffizi, Florencia. 146'5 x 108 cms. [Fig. 8].



Fig. 8 *Judit decapitando a Holofernes*, Artemisia Gentileschi (1620). Galería Uffizi, Florencia.

La versión que nos ofrece Artemisia Gentileschi es bien distinta, a pesar de que comparte muchos aspectos con la obra de Caravaggio, como es el uso de la luz, la elección de los personajes y la representación de una violencia explícita. Esto se debe al «estudio directo de Caravaggio» (Bornay, 1998: 53), y por lo que sabemos, las similitudes entre ambos artistas y sus versiones no son fruto de la casualidad. La diferencia esencial radica en que Artemisia no pretende separar a Judit de sus acciones, sino más bien ensuciar sus manos. De hecho, su versión es probablemente una de las pocas en las que la heroína aparece manchada de sangre: en sus manos,



Fig. 9. *Judit decapitando a Holofernes*, Artemisia Gentileschi (1613). Museo Capodimonte, Nápoles.

su pecho y sus ropas. Cabe destacar que existe una versión previa [Fig. 9], realizada hacia 1613, en el Museo Capodimonte de Nápoles, en la que se basa esta copia. En la pintura original, Artemisia fue mucho más comedida con el uso de la sangre, ya que ésta se escurre entre los colchones bajo la cabeza de Holofernes en lugar de brotar violentamente y salpicar a Judit como en la versión de 1620.

Se trata de una composición triangular, donde Judit ayudada por su criada somete a Holofernes situándose encima de él, que forcejea por liberarse. Éste sujeta con una mano la pechera de la criada, y la comparación del tamaño de su puño y el rostro de la doncella da buena cuenta de la talla del general. Aun así, bajo los efectos del alcohol, y de una Judit armada y particularmente robusta, Holofernes solo puede retorcerse y gritar. Las posturas de los personajes resultan menos forzadas que las de Caravaggio: la criada utiliza su peso para someter al hombre, que a su vez se defiende como haría cualquiera que no está del todo consciente y a quien han atacado por sorpresa. La Judit de Artemisia no parece en absoluto desconectada de sus acciones, sino profundamente presente en la matanza, y concentrada en la acción.

Mientras Caravaggio no quería dejar manchar la delicadeza de la Judit bíblica incluso en pleno homicidio, Artemisia la convierte en una vengadora. Ningún aspecto religioso está presente en este lienzo, ni pretende crear una atmósfera inspiradora. Esta Judit es tan aguda y dura como las luces que iluminan la escena: no se está llevando a cabo un plan divino, sino una conspiración urdida por la mente humana, y motivada por

la justicia personal, o más bien la represalia. El cuerpo y los brazos de Judit ejercen la fuerza; ya esté cortando o serrando la cabeza como la Judit de Caravaggio, en ambos casos la postura es brutal y violenta. Ella controla la premeditada muerte de Holofernes.

La particular agresividad que muestra Judit en esta pintura ha sido profundamente analizada a través de la biografía de la autora.

Su decidida carrera se vio sacudida por un dramático suceso cuando a la edad de dieciocho años fue violada por el pintor y amigo de la familia, Agostino Tassi. Denunciado por su padre, la causa fue llevada a los tribunales, y el juicio se llevó a cabo en mayo de 1611. [...]

La feroz representación que la Gentileschi hizo de aquel pasaje bíblico se ha interpretado en clave de proyección de ella misma en una imaginada venganza contra el que fue su violador, y también en clave de ecuación freudiana, según la cual decapitación equivale a castración. (Bornay, 1998: 53)

La interpretación de la espada como símbolo fálico podría enfatizar esta teoría de la castración: Judit le ha robado a Holofernes su falo, ha usado su masculinidad contra él. Por otro lado, esta tesis de la proyección emocional de la autora sobre Judit es generalmente tenida en cuenta, aunque se maneja con cuidado debido a la ausencia de pruebas materiales y a que la mencionada argumentación freudiana tiende a ser tan rebatida como el propio Sigmund Freud. Hannah Criswell (2016: 271) defiende que «social psychology, the interaction of the mind and the environment is more appropriate than focusing on feminist theories or psychological models»⁴, debido a que estos conceptos son demasiado actuales como para permitirnos entender la compleja realidad que rodeaba a la autora en el siglo XVII.

La página de la Galería Uffizi que corresponde a esta obra no menciona la violación, aunque sí señala las dificultades profesionales a las que se enfrentó la artista debido a su género.

The naturalistic “virility” of the work provoked strong reactions on its arrival in Florence and the painting was denied the honor of being exhibited in the Gallery; in fact, it was only with great difficulty and the help of her friend Galileo Galilei that the painter managed to extract the payment, with a significant delay, that had been agreed with Grand Duke Cosimo II de’ Medici, who dies in 1621 shortly after the

⁴ La psicología social, la interacción de la mente y el entorno es más apropiada que centrarse en teorías feministas o modelos psicológicos.

great canvas was completed. Today, this painting also represents the human and professional tale of a woman who chose to be an artist in an era dominated by men; in this she succeeded, working in the courts of Rome, Florence and Naples, traveling to England and finally becoming the first woman to enter the Academy of Art and Design in Florence.⁵ (Le Gallerie degli Uffizi, n.d.)

Marjorie Och, por otro lado, enfatiza la naturaleza «proto-feminista» de la obra de Artemisia Gentileschi, indicando que,

These studies have revealed the artist to be not only a consummate technician but also a master storyteller. It was as storyteller that feminist art historians identified Artemisia Gentileschi as a proto-feminist whose representations of Biblical heroines, such as Susanna and Judith, reveal a woman's perspective as never before, and made the same narratives by male artists appear as fantasy. (2014, 63)⁶

El interés sobre el trabajo de Artemisia, en concreto sobre a esta obra, radica en que se trata de un punto de vista femenino sobre el mito. La fuerza de *Judit decapitando a Holofernes* de Gentileschi nos obliga a contrastar su versión con la de otros hombres y en concreto con la versión de Caravaggio, de cuya obra bebe directamente. Se trata de una forma de interpretar la tela desde un punto de vista mucho más actual, que debe emplearse con cuidado, ya que desconocemos las verdaderas intenciones y pensamientos de la autora. Sin embargo, puede resultar de gran utilidad para la interpretación del personaje que ofrece Artemisia, y que contrasta tan marcadamente con sus contemporáneos.

Before analyzing Gentileschi's paintings there are three main interpretations of The Book of Judith to be considered: [...] some view her as a figure of the Church representing a conquest of moral degradation and evil that is represented as Holofernes. In my opinion, Artemisia's life relates to this third view idea of the role of Judith: her social status was defiled and she had to fight to regain that status through the trial. The story of Judith is similar to the Greek Methodological pattern for a heroic adventure: departure, contest with and eventual defeat of the opponent,

⁵ La «virilidad» naturalista de la obra provocó fuertes reacciones a su llegada en Florencia y a la pintura se le negó el honor de ser exhibida en la Galería; de hecho, solo con gran dificultad y con la ayuda de su amigo Galileo Galilei logró la pintora obtener el pago, con un retraso significativo, que había sido acordado con el Gran Duque Cosimo II de Médici, quien muere en 1621 poco después de que se terminara el gran lienzo. Hoy, esta pintura también representa la historia humana y profesional de una mujer que eligió ser una artista en una era dominada por hombres; en esto triunfó, trabajando en las cortes de Roma, Florencia y Nápoles, viajando a Inglaterra y finalmente convirtiéndose en la primera mujer en entrar en la Academia de Arte y Diseño de Florencia.

⁶ Estos estudios han revelado a la artista no solo como una técnica consumada sino también una maestra narradora. Fue como narradora que los historiadores del arte feministas identificaron a Artemisia Gentileschi como una proto-feminista cuyas representaciones de heroínas Bíblicas, tales como Susana y Judit, revelan la perspectiva de una mujer como nunca antes, e hicieron que las mismas narrativas realizadas por artistas masculinos parecieran fantasía.

and triumphant return. Using this pattern, a connection is made to Artemisia's life; that is, she left Tassi to bring him to court, which led to a long trial, and in the end she moved on with her life in a new direction. Since Artemisia was Catholic, she would have shared the belief of embracing Judith's ancient identity as a personification of the biblical moral of strength in weakness.⁷ (Criswell, 2016: 272)

Criswell subraya las creencias católicas de Artemisia para introducirla en la pintura: a través del esfuerzo de Judit para derrotar el mal, la fe se hace presente. Sin embargo, la pintura muestra a una mujer que actúa por su cuenta, que se alza independientemente de Dios para vencer a su enemigo, con la justicia por su parte. Su Judit es, por tanto, única, alejada de Dios pero no inmoral, motivada por la justicia y triunfante sobre su enemigo. Se encuentra lejos de la interpretación que se pueda hacer de las Judit santas o las Judit pecadoras. Esta es una Judit humana.

3.5 Judit en la tienda de Holofernes, Johann Liss, (1622), Galería Nacional, Londres. 128'5 x 99 cms. [Fig. 10].



⁷ Antes de analizar las pinturas de Gentileschi hay tres interpretaciones principales del Libro de Judit a considerar: [...] algunos la ven como una figura de la Iglesia representando una conquista sobre la degradación moral y la maldad que es representada como Holofernes. En nuestra opinión, la vida de Artemisia se relaciona con esta idea de la tercera visión del rol de Judit: su estatus social fue manchado y tuvo que luchar para recuperarlo a través del juicio. La historia de Judit es similar al patrón metodológico griego para una aventura heroica: partida, disputa con y eventual derrota del oponente, y un regreso triunfante. Utilizando este patrón, se realiza una conexión con la vida de Artemisia: esto es, que ella dejó a Tassi para llevarlo al tribunal, lo que llevó a un largo juicio, y al final ella continuó con su vida en una nueva dirección. Como Artemisia era católica, habría compartido la creencia de adoptar la antigua identidad de Judit como personificación de la moral bíblica de fuerza en la debilidad.

Fig. 10. *Judit en la tienda de Holofernes*, Johann Liss (1622). Galería Nacional, Londres.

Esta pintura representa los instantes posteriores a la muerte de Holofernes, cuando Judit y su criada están guardando la cabeza de su enemigo en la saca. No muestra la ejecución en sí, aunque el cuello cortado prueba la violencia ejercida. El cadáver se encuentra en el plano más cercano al espectador y yace sobre la cama. A la altura de su cadera Judit se yergue mirando al espectador de reojo, pues su cuerpo nos da la espalda en un escorzo, sujetando con fuerza la cabeza cortada y la espada. Su camisa entreabierta deja ver su nuca, sus hombros y omóplatos desnudos: la su figura está suavemente iluminada, sus músculos se marcan a través de la piel. «Una luz escenográfica modela su fuerte espalda y brazo. [...] y el ímpetu de su gesto nos habla de una fuerza y resolución que se aparta de los rasgos caracteriológicos [sic] atribuidos por tradición al sexo femenino.» (Bornay, 1998: 59). A pie de página, la autora describe el tipo de Judit que nos presenta Liss en su pintura: «Tal vez conviene recordar que las cualidades atribuidas a las *femmes fortes* y por las que se las ha admirado, son las que siempre se han considerado «virtudes masculinas»: energía, templanza, coraje, decisión, entereza, estoicismo, patriotismo...» (Bornay, 1998: 59).

Todas estas características se le pueden atribuir a la protagonista de esta obra. Su entorno parece una espiral de caos: su criada, de cuyo rostro solo avistamos un ojo abierto de par en par; el cuerpo mutilado del general yace como si envolviera las piernas de Judit, con una herida tan detalladamente pintada que pueden diferenciarse los dos tajos; y las ropas de la heroína, que se pliegan entorno a su cuerpo, enrollándose. La disposición de estos elementos hace parecer que la escena gira entorno al rostro de Judit, que el caos que ha precedido este momento aún flota en el aire. Incluso el cuerpo de la protagonista SE gira hacia el espectador, en este espacio que parece dar vueltas. Su expresión se mantiene indescifrable, como si hubiera estado concentrada en el momento y de pronto hubiera reparado en nuestra presencia. No parece angustiada, ni vengativa, ni satisfecha, ni orgullosa. No posa ni tampoco está llevando a cabo una acción. Es una Judit en silencio, y como define Erika Bornay, estoica, decidida, de carácter templado: una *femme forte*.

Aunque la Judit de Liss parece particularmente masculina y diferenciada de las demás, no se aleja del personaje a quien la Biblia adjudica dichas virtudes. La razón de

ser del Libro de Judit reside en buena parte sobre estas características de la heroína de Betulia. El paralelismo entre David y Judit destaca en esta pintura por la ambigüedad del género del protagonista: sin la ropa, podría pasar por un joven David. Además, las tramas y las descripciones de los personajes son similares y cumplen la misma función, tal y como escribe Jozsef Zsengellér,

The theological intention of the texts is to demonstrate the victory and uniqueness of Israel's God against other gods, and to exemplify the primacy of the trust in Israel's God instead of the reliance on army and weapons (1 Sam 17:45//Jdt 9:7). The literary features and the theological consequences verify the intertextual connection between the two texts⁸. (Zsengellér, 2015: 188)



Fig. 11. *David*, Donatello (c.1440), Museo Nacional del Barghello, Florencia

El escritor estudia la relación entre sus historias, y en cómo sus representaciones tienden a moverse siempre entre feminidad y masculinidad: el *David* [Fig. 11] de Donatello y el *David* de Miguel Ángel; la *Judit* [Fig. 19] de Giorgione y la *Judit* de Johann Liss. En su sumario, Zsengellér señala que,

On the other hand, being a warrior changes the female character of Judith and makes her a kind of amazon, whose body is like that of a beautiful man, as it is presented in pictures of later centuries' painters. Though we cannot maintain that in the LXX narrative of Judith David became a male Judith, however, the figure of Judith was drawn in her story as if she were a female David. (Zsengellér, 2015: 205)⁹

La Judit que nos presenta Liss también se diferencia de las otras por su silencio, por su falta de expresividad facial. Nos dice más del tipo de mujer que es Judit en relación con Dios que de los dramáticos sucesos acaecidos: los restos de Holofernes llaman la atención, pero son anecdóticos. Con su rostro impassible, el pintor se pregunta las

⁸ La intención teológica de los textos es demostrar la victoria y la singularidad del Dios de Israel en contraste con otros dioses, y ejemplificar la primacía de la confianza en el Dios de Israel en lugar de la dependencia en ejércitos y armas (1 Sam 17:45//Jdt 9:7). Los rasgos literarios y las consecuencias teológicas verifican la conexión intertextual entre los dos textos.

⁹ Por otro lado, ser una guerrera cambia el personaje femenino de Judit y la convierte en un tipo de amazona, cuyo cuerpo es como el de un hermoso hombre, como es representado en pinturas de pintores de siglos posteriores. Aunque no podemos sostener que en la narrativa de la Septuaginta sobre Judit David se convirtiera en un Judit masculino, la figura de Judit fue dibujada en su historia como si fuera una David femenina.

razones que la han llevado a esto, concluyendo que la verdadera cuestión es la justicia de Dios.

También podemos hacer una lectura distinta en esta Judit, menos divina, que gira entorno a su frialdad ante el asesinato. Es una mujer que ha engañado al enemigo y ha obtenido su cabeza como trofeo. Esta tendencia barroca centrada en la Judit que acaba de matar (o que está matando) no es en absoluto accidental, y pavimenta una evolución muy marcada sobre su figura y sobre la impresión que permea en la cultura general y que nos conduce inexorablemente a la Judit que disfruta matando, a la *femme fatale*.

3.6 Regreso de Judit a Betulia, Botticelli, (1470). Galería de los Uffizi, Florencia.
31 x 24 cms. [Fig.12].



Fig. 12. *Regreso de Judit a Betulia*, Botticelli (1470). Galería de los Uffizi, Florencia

Nos adentramos en la parte final del mito, al menos en lo que concierne a la heroína: su papel activo en la historia termina con el regreso a su ciudad con la cabeza del enemigo y la arenga a los israelitas para que salgan a combatir. Este cuadro forma

parte del díptico *Historias de Judit* (1470), junto con el de *El descubrimiento del cadáver de Holofernes* [Fig. 13]. Las dos pinturas representan escenas que suceden de forma, aparentemente simultánea, pero por el Libro de Judit sabemos que el cuerpo de Holofernes es descubierto a la mañana siguiente de su muerte, varias horas después de que Judit escapara del campamento.

Esta escena del regreso contiene numerosos detalles a los que prestar atención, algunos acordes con la fuente literaria y otros no. En primer lugar según el texto, Judit y su sirvienta abandonan la tienda de Holofernes por la noche, una vez finalizada la fiesta. En la pintura de Botticelli sin embargo la luz es la del amanecer, y al fondo se observa el asalto israelita al campamento asirio. El autor superpone dos momentos distintos en una misma imagen.



Fig. 13. *El descubrimiento del cadáver de Holofernes*, Botticelli (1470). Galería de los Uffizi, Florencia.

Observamos ahora a la criada y a la protagonista en primer plano. Judit camina con ademán distraído, sin sonreír, y está ricamente vestida. Su aspecto casa con la idealización clásica de la figura femenina que caracteriza al pintor y la época, esta vez adaptada para representar a una heroína en lugar de a una diosa o a una virgen, aunque mantiene la misma expresión solemne. En la mano derecha lleva el alfanje que perteneció a Holofernes –el tipo de espada mencionada en la Biblia– mientras que con la izquierda agarra una rama de olivo, atributo de la paz y la concordia (Impelluso, 2003: 43). Es decir, una mano muestra la herramienta, y la otra sostiene la razón de sus acciones: el fin de la guerra con Nabucodonosor. La criada carga un cesto sobre su cabeza que contiene el trofeo, y camina rápida: pareciera que tiene prisa por llegar a Betulia, mientras que la actitud de su ama es reposada: el contraste entre ambas mujeres es claro. De su mano cuelgan los recipientes donde llevó las provisiones para la estancia en el campamento, ahora vacíos. Ninguna compartió la comida con su enemigo, un detalle que el pintor se esforzó por detallar. Sobre esta Judit, Bornay dice que,

Aunque se trata de dos aproximaciones distintas al tema, (...) ambas imágenes [*Judit y Holofernes* (1453-1457), Donatello; *Regreso de Judit a Betulia*, (1470), Botticelli] se atienen todavía a las descripciones de la Biblia que evocan a Judit como una mujer virtuosa. El simple hecho de ir con unos honestos ropajes la diferencia ya de tantísimos ejemplos en los que se hace hincapié en su atractivo y en la seducción de su cuerpo medio descubierto. La recreación de Botticelli fue profundamente admirada por Ruskin como la sola verdadera imagen de la noble heroína, contrapartida de las perversas Judits de épocas posteriores. (Bornay, 1998: 47)

El pintor nos presenta una figura virtuosa que casa con el papel que cumplía Judit dentro de la tradición cristiana. Bornay (1998: 45) la menciona como una «prefiguración de la Virgen, alegoría de las virtudes» antes y durante el siglo XV, donde se fragua un cambio de dicha tradición, y comienza a representársela de una forma más humana. Es la pintura más temprana que hemos seleccionado y representa el valor original de Judit en la Edad Moderna. Es la más cercana a Dios, la que se alza como su campeona para salvar a Israel de Nabucodonosor.

Semejante a esta es la *Judit con la cabeza de Holofernes* atribuida a Benvenuto Tisi da Garofalo, fechada entre 1501-1550. [Fig. 14]. La obra nos recuerda a Botticelli en muchos aspectos, como es la disposición de los personajes y el paisaje, así como en la elección de la misma escena de regreso a la ciudad. En esta ocasión la protagonista sostiene en alto con su mano izquierda la cabeza de Holofernes y la espada está en su mano derecha, mientras que su criada solo la observa, en una actitud más pasiva que en la de su homónima botticelliana. Esta Judit mira al espectador a quien le muestra su trofeo. Es interesante señalar que su arma es una espada cinquedeada –llamada así por



Fig. 14. *Judit con la cabeza de Holofernes*, Garofalo (1501-1550). National Trust Collection

el grosor de la base de la hoja, correspondiente a cinco dedos-, más bien una daga por su tamaño y utilidad. Se trata de un arma civil casi exclusivamente fabricada en el norte de Italia, que representaba un alto estatus social y económico. El autor cambió el alfanje de la Biblia por un arma local, y aunque desconocemos el motivo, podría ser una forma de relacionar la figura de Judit con una localización geográfica concreta, como sucede con el reclamo que hacen los Médici de la alegoría de Judit para su propio interés. Aunque

la pintura pudiera estar inspirada en Botticelli, Tisi a diferencia de aquella, le concede a Judit más protagonismo, al mostrarla mirando al espectador a quien enseña la cabeza, identificándose como la autora del asesinato. La de Botticelli no carga con la cabeza; ese acto lo ejecuta su sirvienta. Esto puede ser una referencia a su estatus; ella es una dama importante que tiene a su servicio una criada que se encarga de llevar los objetos pesados.

Es importante señalar el detalle de la rama de olivo que sujeta en la mano: es un elemento intencionadamente añadido por el pintor, que no solo refleja lo que se ha obtenido, sino que justifica sus medidas –las de Dios, más bien- para traer la paz a Israel. Esto no significa que si este elemento se eliminara de la pintura, el autor nos estaría mostrando a una Judit que ha asesinado a Holofernes por su propio bien: sigue siendo una representación de la Judit más obediente y fiel a Dios. Pero hemos considerado necesario hacerlo notar porque pocas veces se añade un elemento iconográfico nuevo a las pinturas de Judit. Es habitual que falte algún atributo en las versiones más creativas del mito como ocurre con la *Judit* de Lefebvre (1892) [Fig. 24] o en la *Judit y Holofernes* de Francisco de Goya (1820-1823) [Fig. 4] que no presentan la cabeza sino solo la espada, mientras que la *Judit I* de Klimt (1901) [Fig. 22], solo tiene la cabeza como atributo. A diferencia de ellos, Botticelli añade otro elemento más buscando transmitir no solo la apariencia de representar la virtud, sino hacer entender al espectador la naturaleza abnegada de la heroína.

3.7 El Triunfo de Judit, Luca Giordano, (c. 1703). Museo Bowes, Barnard Castle.
103'5 x 71'1 cms. [Fig. 15].



Fig. 15. *El Triunfo de Judit*, Luca Giordano (c.1703). Museo Bowes, Barnard Castle.

Este óleo atribuido a Luca

Giordano ofrece una versión que no se puede extraer del mito, sino que el propio pintor ha creado una escena propia a través de los distintos elementos que ofrece el relato. Un triunfo de la Fe sobre aquellos que no creen en el Dios verdadero. En la página del museo Bowes, en una pequeña nota sobre el autor y su trabajo, puede leerse que,

Giordano was renowned for his speed of execution and gift of improvisation. He made numerous preparatory oil sketches such as this one for frescoes and the decorations for the Certosa di San Martino in Naples have been most notably associated with this painting¹⁰. (Bowes Museum, n.d.)

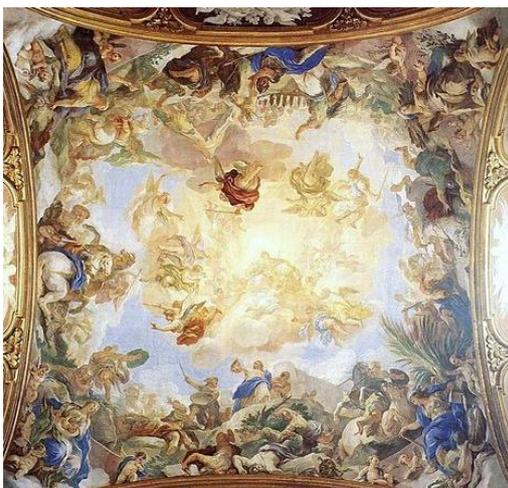


Fig. 16. *Triunfo de Judit* [fresco], Luca Giordano (1703-1704). Cartuja de San Martino, Nápoles.

El fresco en cuestión es otro triunfo de Judit, ubicado en la Capilla del Tesoro Nuevo en la Cartuja de San Martino fechado alrededor de 1704 [Fig. 16], por lo que el óleo puede ser un boceto previo. Podemos observar muchas similitudes entre ambas Judits, como la postura del cuerpo y la composición de la escena; las diferencias radican en pequeños detalles, ya que una fue visualmente adaptada

de ejecución y su talento para la improvisación. Realizó numerosos bocetos al óleo como este para frescos, y las decoraciones de la Cartuja de San Martino han sido particularmente relacionadas con esta pintura.

para estar en una bóveda, mientras que la otra tenía un soporte plano para ser vista a la altura de los ojos. Podemos apreciar en la versión al óleo el talento del pintor para reflejar las perspectivas, ya que coloca a Judit en un ángulo ascendente cuidadosamente pintado para ensalzar su figura, a la vez que hace de la escena algo grandioso sin empequeñecer a la protagonista.



Triunfo de Judit, Luca Giordano (det.)

Judit se alza sobre unas rocas, con la ciudad de Betulia a sus espaldas. La cabeza de Holofernes no se encuentra sobre las murallas de la ciudad, sino que la protagonista la sujeta en alto con la mano derecha, y la enseña a los que la rodean que huyen aterrorizados; con la mano izquierda empuña la espada en lugar de dejarla caer a un lado del cuerpo, como hemos observado en otras versiones del tema, caso de Carreño, Liss o Botticelli. Este pequeño detalle impacta de forma especial sobre la percepción del personaje, pues no es lo mismo blandir un arma que acompañarse de ella en un retrato, como si de un adorno más se tratara. El ángulo permite apreciar un cielo que se aclara con la luz del día, mientras las nubes se despejan. Se trata de un triunfo, y es por ello que el pintor se vuelve más creativo ilustrando la idea detrás del mito –la victoria de la Fe-, y no el mito *per se*. Judit viste al modo clásico, y se alza en un contraposto,

apreciándose un cierto paralelismo entre su postura y la de *Perseo con la cabeza de Medusa* (1545) [Fig. 17] de Benvenuto Cellini. Se puede establecer otra relación con el lenguaje clásico, que Giordano ha empleado aquí para representar una escena cristiana, y es el papel que cumple su Judit, como si fuera una Niké clásica. Según la Biblia, Dios trae la victoria a los israelitas a través de Judit. La protagonista de Giordano aparece en medio del conflicto como la diosa helena de la victoria, amparando a los hebreos. Este aspecto no será tan marcado y reconocible en el fresco de la Cartuja de San Martín, ya que en el rompimiento de gloria prima el dramatismo barroco. En el óleo sí parece hacer mayor hincapié en el uso del lenguaje clásico para representar a Judit.



Fig. 17 *Perseo con la cabeza de Medusa*, Benvenuto Cellini (1545). Piazza della Signoria, Florencia

Heinrich Schwemminger también nos dejó otra versión de la huida del campamento en su *Judit con la cabeza de Holofernes* (s. XIX), donde de nuevo nos la presenta como una *femme forte*. Con la mano izquierda levanta la cabeza de Holofernes por encima



Fig. 18 *Judit con la cabeza de Holofernes*, Schwemminger, s. XIX.

de la suya propia, demostrando su fortaleza física: recuerda vagamente a la Judit de Johann Liss. Su aspecto no busca subrayar la belleza que vence a Holofernes ya que por su apariencia física y su actitud calmada y triunfante, esta mujer bien podría haber obtenido su cabeza por la fuerza. El trato heroico puede compararse con el de la protagonista de Giordano, parecen personajes esculpidos, que destacan por el papel que ejercen en sus respectivos cuadros como eje central, compositivo y moral, de toda la escena.

Giordano nos presenta también a un personaje alegórico que sirve a un propósito más simbólico que narrativo. Mientras que otras pinturas barrocas se han aproximado a la intimidad de Judit y han descargado todo el peso dramático del mito en el asesinato de Holofernes, Giordano rompe con esta tendencia, da un paso atrás y pinta la tesis del Libro de Judit.

Presenta una gran perspectiva del mito, visual y conceptualmente, que glorifica a Dios y a Judit a través de él por la salvación de su pueblo.

4. LOS RETRATOS DE JUDIT

Las últimas obras que vamos a analizar son diferentes representaciones de Judit a modo de retrato: es decir, solo la protagonista con sus atributos más identificativos.

Tras estudiar el mito y su presencia en la pintura desde el siglo XV hasta el XIX, hemos podido observar cómo el interés de los artistas sobre éste se proyectaba de forma diferente. La cronología que presentaba Erika Bornay (1998: 43) y que citamos con anterioridad en la página 11 de este trabajo, nos ha ofrecido una guía para estructurar el análisis del mito y de la figura de Judit. Las pinturas que presentan escenas concretas pueden analizarse dentro del contexto de la narración, pero los retratos nos ofrecen una idea más directa de la concepción que se tiene sobre su persona. Hemos seleccionado tres que creemos son muy representativos del mito que estudiamos.

4.1 Judit, Giorgione, (1504). Museo del Hermitage, San Petersburgo. 144 x 68 cms. [Fig. 19].

Este pintor de la escuela veneciana nos la presenta de cuerpo entero, descansando la mano derecha sobre la empuñadura de la espada, que se apoya en el suelo, mientras que con el pie izquierdo pisa la cabeza de Holofernes. El rostro es inexpresivo, y su mirada baja se dirige a la cabeza de su enemigo. Lleva una pequeña diadema en

la cabeza y un broche

Fig. 19 *Judit*, Giorgione (1504). Museo del Hermitage, San Petersburgo.



en el cuello del vestido como únicos adornos. Sus ropas caen y se pliegan pesadamente entorno a sus piernas. La izquierda que se adelanta para apoyarse en Holofernes, aparece desnuda a través de una apertura en el vestido.

Reflejando una dominante calma y serenidad, Judit aparece ante un muro bajo que se abre a un luminoso paisaje. En la parte inferior del cuadro, yacente sobre la hierba, aparece la cabeza del general asirio, sobre el que la viuda posa su pie en un claro gesto de vencedor sobre vencido: es el triunfo del Bien sobre el Mal. (Bornay, 1998: 47)

La verticalidad del cuadro queda subrayada por su propia figura, por el árbol de la derecha del lienzo y por la espada. El contraposto de Judit y la inclinación del arma le quitan rigidez a la composición, ofreciéndonos la visión de una mujer que proyecta templanza y serenidad. Podemos compararla con otras versiones de porte similar como la escultura de Donatello, o las pinturas de Botticelli, Garofalo o Giordano. Cabe señalar que a excepción de esta última, las restantes están fechadas entre los siglos XV y XVI, y respecto a la de Giordano ya destacamos que había recuperado el concepto de la Judit más clásica. Se trata de un contexto cultural renacentista que invitaba al uso de fórmulas clásicas en el lenguaje, donde a Judit se la relacionaba con las virtudes cívicas y la fe. No significa que no sea vista de esta forma en otras épocas y por otros autores, pero el lenguaje es más elocuente en este sentido. Incluso la más comedida de las Judits barrocas que hemos visto, la versión de Carreño de Miranda, focaliza su atención en el pathos de la protagonista, explorando su profundidad psicológica. En cambio, Giorgione y los demás pintores aplican símbolos y atributos para expresar un ideal, una alegoría.

Altuna (2011) en su libro *Una historia moral del rostro* analiza la relación entre el Bien y la belleza, y el Mal y la fealdad, y concluye que aunque las formas que adopta el Mal son muy variadas y versátiles, la virtud se presenta con el comedimiento en la presentación de las emociones, sin exageraciones, y en general mediante la serenidad del personaje en cuestión; algo que prevalece a lo largo del tiempo. La Judit de Giorgione y la de Artemisia –a pesar de ser opuestas en su naturaleza y lenguaje– mantienen un rostro poco expresivo, independientemente del nivel de actividad de la mujer de Gentileschi. De hecho incluso la criada frunce el ceño y expresa facialmente su esfuerzo. La presentación de un rostro sereno deja traslucir una paz mental y moral: no sufren por las acciones que han llevado a cabo, es la voluntad de Dios, y es justo.

Esta es, por tanto, la Judit alegórica, una inspiración moral y religiosa para su espectador. La Belleza y el Bien, unificados.

4.2 Judit con la cabeza de Holofernes, Valentin de Boulogne, (c. 1626-1627). Museo de los Agustinos, Toulouse. 97 x 74 cms. [Fig. 20].



Fig. 21 *Judit con la cabeza de Holofernes*, Valentin de Boulogne (1626-1627). Museo de los Agustinos, Toulouse.

cielo, quizás dando a entender que lo que ha hecho ha sido ejecutar la orden divina. Es cierto que no es la única Judit que dirige su mirada hacia fuera del cuadro, hacia el espectador, definiéndola Bornay como una mirada «absorta» (1998: 49), aunque nos resulta difícil coincidir con ella, porque la intensidad que desprende su mirada queda aún más acentuada por los contrastes lumínicos. La exuberancia que nos ofrece Boulogne en esta Judit contrasta con otra obra suya sobre *Judit y Holofernes* (1626) [Fig. 21], que se encuentra

Esta versión destaca por la atención al detalle que el pintor aplicó a la realización de su vestimenta: las capas y pliegues de las telas que conforman su vestido, el volumen y brillo de su cabello, su piel clara y sonrosada y las ornamentadas florituras de su espada...; todos estos aspectos hablan del gusto exuberante de la corte de Luis XIV, en cuyo palacio de Versalles estuvo expuesta esta obra. Contrasta con la sobria Judit de Giorgione, en peinado y ropajes. Su actitud es severa; no presenta un aspecto seductor o dramático, sino que mirando al espectador, señala con el dedo de la mano derecha al



Fig. 20 *Judit y Holofernes*, Valentin de Boulogne (c.1626-1627). The Met Museum, Nueva York.

en el Museo Nacional de Bellas Artes de Malta. Esta pintura es deudora de la de Artemisia en aspectos técnicos, compositivos y en el uso que hace del color. La diferencia entre ambas versiones de Boulogne, realizadas en fechas cercanas, es prueba de la versatilidad del artista para enfrentarse al mismo relato bíblico con lenguajes completamente diferentes e igualmente ricos. En este caso la protagonista, con su actitud, nos recuerda la escena en la que reprende a los sabios de Betulia, por la impertinencia que supone imponerle a Dios un límite de tiempo para salvar la ciudad. Es la Judit que actúa como brújula moral, como guía para su pueblo en momentos en los que flaquea la fe.

4.3 Judit I, Gustav Klimt, (1901). Galería Belvedere, Viena. 84 x 42 cms. [Fig. 22].

Con esta Judit entramos de lleno en la figura decimonónica de la *femme fatale*. La Revolución Industrial permeó no solo en lo económico, sino también en lo social, político y cultural. Este cambio de paradigma implica que los historiadores del arte debemos recontextualizar la forma en la que miramos a las obras y a sus ejecutores, porque no se trata solo de un nuevo lenguaje, sino de una nueva Europa.

Erika Bornay dedica varios capítulos en *Las Hijas de Lilith* (1990) a explicar el origen y evolución del movimiento de liberación de la mujer, y cómo se forma la iconografía de la *femme fatale* como respuesta, identificando a las feministas como criaturas antinaturales: Liliths estériles y devoradoras de niños que pretenden superar al hombre y finalmente destruirlo. La industrialización supuso un

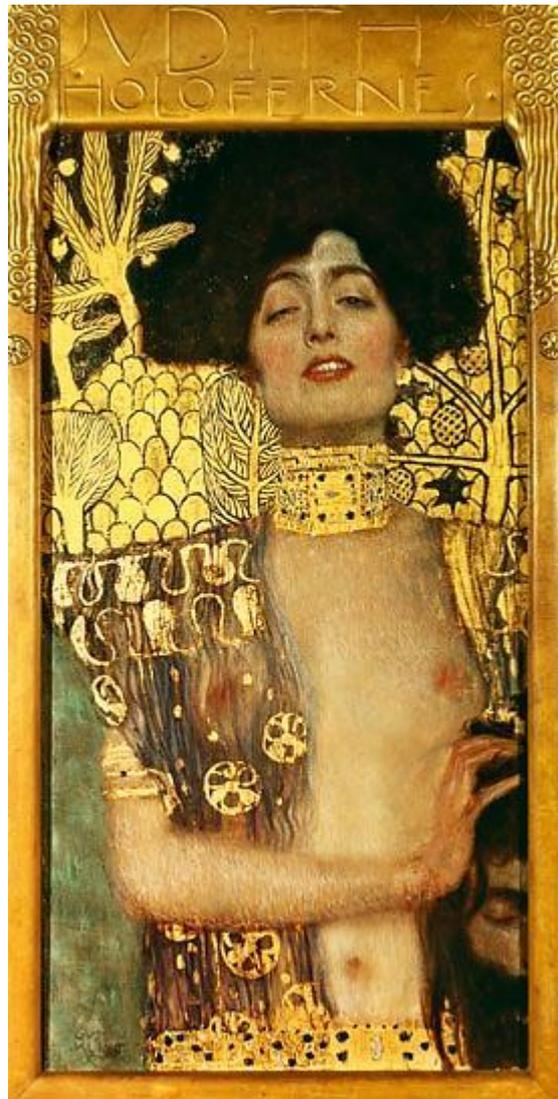


Fig. 22 *Judit I*, Gustav Klimt (1901). Galería Belvedere, Viena.

mayor alejamiento de la mujer del poder y la independencia económica, y la idealización de la mujer pasiva, débil, delicada e incluso enfermiza (todo esto secundado por un feminismo paternalista). La respuesta fue el auge de movimientos feministas que exigían mayor igualdad para la mujer, que coincidiendo con las crisis económicas europeas de finales del siglo XIX dieron lugar a movimientos filosóficos y culturales a cada cual más misógino, que atacaba a las mujeres que exigían estos derechos, acusándoselas de perturbar el orden social. Esto provocó aún más agitación en un siglo en el que la industrialización había causado una auténtica revolución del pensamiento.



Fig. 23 *Judit*, August Riedel (1840). Neue Pinakothek, Múnich.

El cosmopolitismo de ambas capitales [París y Londres] proporcionó un marco ideal para la aparición y desenvolvimiento de una figura que, una vez más, debe a Baudelaire su concepción. Nos referimos a la figura del dandy, en la que van a encontrarse y proyectarse tanto estetas como decadentes. [...] Snobs, amanerados, místicos o perversos. Interesados por antiguas y exóticas civilizaciones, el espiritismo, el erotismo (a veces en formas cercanas al sadismo) [...] y se entregarán a la Iglesia católica romana, tal vez seducidos por los fastos de su ritual. [...] Y cuando fijan su atención en la mujer, más que la imagen «mariana», buscan la de Lilith. ¿Cómo no, si para ellos todo lo natural pierde valor? [...]. (Bornay, 1990: 105-106)



Fig. 24 *Judit*, Jules Lefebvre (1892).

La autora pone de relieve cómo el gusto por el decadentismo había llevado a numerosos artistas a admirar y erotizar aquello que les causaba inquietud, miedo o que resultaba moralmente reprobable, y he aquí el origen de la mujer fatal: un arquetipo de mujer estéril y altamente sexualizada que, aunque atractiva, es demasiado enigmática y poderosa. El hombre se convierte en víctima de esta nueva

mujer que va a intentar someterlo. Podemos entender de esta forma cómo Judit, que había representado en otros tiempos la abnegación y el sacrificio personal, se reinterpreta y se transforma en una mujer cuya principal característica psicológica es el placer sádico que ha supuesto seducir, drogar y asesinar a Holofernes, quedándose con su cabeza. La *femme forte* que pintaron Liss, Schwemminger o Riedel (1840) [Fig. 23], ya no es una mujer moralmente superior, digna de admiración y devoción religiosa, sino una criatura enigmática, amoral y peligrosa.

Gustav Klimt (1862-1918), aclamado pintor de la Secesión Vienesa y adalid del Art Nouveau, nos ofrece una versión de Judit que reinventa la concepción original sobre la heroína bíblica. Existen otras Judits cuya sensualidad había sido remarcada por el pintor como la de Giorgione, que muestra su pierna desnuda; Johann Liss, que desabrocha la camisa de la mujer para mostrar su hombro y espalda, colocando al espectador en una posición de voyeur descubierto; Lefebvre [Fig. 24], que destaca su clara piel, sus marcados pechos y cintura y carnosos labios; August Riedel, que desnuda su hombro, etc. Todas tienen un atractivo físico más o menos explícito, e incluso algunas son representadas desnudas



Fig. 25. *Judit y Hércules niño* (c. 1530). Maestro de Mansi Magdalen, Galería Nacional, Londres.

como la *Judit* de Van Hemessen (1540) [Fig. 26], la *Judit y Hércules niño* (c. 1530) del Maestro de Mansi Magdalen [Fig. 25], o *El baño de Judit* (s. XVI) de Jan van Eyck [Fig. 27], etc., pero es un atractivo sexual pasivo. El pintor la hace atractiva, y el espectador se deleita en su belleza sin que ella participe en esto. En el mito, Judit a pesar de su acicalamiento, personifica la humildad, y la bendición de Dios es lo que la aleja de la soberbia y la vanidad.



Fig. 27. *Judit*, Jan Sanders Van Hemessen (c.1540). Instituto de Arte de Chicago, Chicago.



Fig. 26. *Baño de Judit*, [copia]. Siglo XVI. Fogg Art Museum, Cambridge

Pero la Judit de Klimt no es pasivamente bella, sino una depredadora sexual; su rostro expresa excitación y placer, su torso está medio desnudo, como si, al contrario de lo que se insiste en las Escrituras, hubiera tenido relaciones sexuales con Holofernes. La cabeza del general aparece apenas de forma testimonial, para ayudar a reconocer el tema, mientras que la espada, símbolo de la justicia que ampara a Judit, brilla por su ausencia. Sin embargo, sus hombreras rectas y la postura vertical del torso y rostro crean una serie de líneas compositivas en cruz que podría representar el arma ausente. Si este fuera el caso, se estaría identificando a la propia Judit como el arma que mató a Holofernes, una espada conceptual en lugar de física. Esto se relacionaría con la cita bíblica que dice «que le ha derribado con el atractivo de su rostro» (Judit, 16: 8). En la versión de Klimt, se aplica literalmente.

Bornay dice que «El rostro de *Judit I*, peinado a la moda de la época, refleja, con sus ojos entornados y su boca entreabierta, un impúdico éxtasis sexual que Comini perspicazmente compara al de la *Santa Teresa* de Bernini [...]». (1990: 215) [Fig. 28]. También señala que el público no quiso identificar a Judit en esa pintura, a pesar de la inscripción identificativa en el marco diseñada por el propio Klimt, y fue presentada por ello (y por la ausencia de espada) como una pintura de Salomé, quien también tiene por atributo una cabeza cortada.



Fig. 28. *Éxtasis de Santa Teresa* [det.]. Bernini (1652). Santa María de la Victoria, Roma.

Es la Judit más alejada de su versión bíblica, una reinención de todos los elementos que conforman su personaje. No es humilde ni dramática como la de Carreño, ni una vengadora como la de Artemisia, ni una alegoría como la de Giordano o una guía moral como la de Boulogne. Ella es el centro absoluto y su propio retrato representa la espada, mientras que la cabeza de su enemigo está relegada a una ínfima porción del lienzo. En esta versión no hay cabida para Dios.

Podríamos enlazarla con la de Goya [Fig. 4] en cuanto al énfasis que los artistas ponen en su aspecto de asesina, pero Klimt va más allá; la maldad de la Judit de Goya se muestra en su aspecto de bruja, mientras que la mujer de Klimt es atractiva e

incitante como una vampiresa. Se subvierte la identificación de la Belleza con el Bien que caracterizaba a la Judit bíblica. Su belleza exterior, su atractivo sexual esconde corrupción y depravación: recrea en esta pintura el mayor temor del puritanismo victoriano, que reverberaba en la cultura vienesa de principios del siglo XX, pero también su anhelo más prohibido y morboso.

5. CONCLUSIONES

Para nuestro trabajo, hemos seleccionado diez obras. Otras las descartamos como sujeto de análisis por escasez de información relacionada o por su redundancia respecto al contenido. Es el caso de las obras de August Riedel, Jacopo y Domenico Tintoretto y Orazio Gentileschi, entre otros, sin hablar de las esculturas o incontables grabados que tratan el mismo tema. Esto ha dejado patente la abundancia de representaciones que tiene este mito en la cultura europea, y sobre todo la diversidad en sus fórmulas artísticas, lenguajes y conceptos. Que el mito de Judit haya sido el eje central de este trabajo nos ha ofrecido una muestra muy variada del talento artístico europeo de los últimos siglos, además de ayudarnos a entender el papel de la religión y de este mito en su cultura. Sin embargo, también nos ha dado la oportunidad de observar cómo reacciona el arte ante una figura femenina atípica.

El estudio del mito de Judit ha conllevado un análisis crítico de la protagonista y de su relación con Dios. La presencia de Yahvé –*Deus ex machina*– implica el perdón por sus acciones, puesto que no son realmente pecados. Este mismo recurso es eliminado en el siglo XIX para originar la Judit *fatale*: un giro conceptual sobre su figura que demuestra el cambio de paradigma sociocultural que trajo la Revolución Industrial. Aunque es el más drástico, cada época artística ha tratado a Judit de la misma manera que se trataba a las mujeres en su momento. Judit es especial porque representa las «virtudes masculinas», y es por tanto, más antinatural que Salomé o Betsabé. Ellas también quebraron la voluntad de hombres, y además se las percibe como pecadoras, pero lo hicieron siempre como mujeres. Judit representa mejor a la *femme fatale* porque actúa como un hombre, igual que las primeras feministas del siglo XIX que tanto incomodaban al statu quo. Klimt la elige con un criterio muy estudiado por lo que el resultado es una imagen impactante y escandalosa tanto en lo artístico como en lo conceptual.

Estos artistas afrontaban la representación de una feminidad poco corriente, porque los dos aspectos que la definían fueron contradictorios durante mucho tiempo: era inconmensurablemente hermosa, un atributo femenino, pero de carácter sereno y fuerte, atributos masculinos. Esta complejidad suponía un reto a la hora de pintar a una dama joven que asesina a un general, este choque de conceptos podemos encontrarlo ejemplificado en la obra de Caravaggio.

No podemos asumir que todas las pinturas de Judit respondan a una reflexión profunda del artista sobre la presencia de Dios en la historia, o que las ambigüedades del texto hayan dado lugar a una confabulación histórica para convertir a la virtuosa Judit en el símbolo de la depravación. Pero vistos los diversos tratamientos que recibe este personaje mítico, sí podemos concluir que nos encontramos ante un capítulo de la Biblia bastante particular, que ha causado desconcierto entre los artistas, dando lugar a que la representación de Judit sea considerablemente heterogénea, dependiendo del pintor que la plasme o de la época; además, en ocasiones puede generar rechazo público, como sucedió con Artemisia y el Duque Cosme II de Médici, o con Klimt y el público vienés.

La particularidad de este Libro radica en su personaje femenino principal. Aunque en principio sea un mito sólido en su forma, contenido y en el objetivo que persigue, el hecho de que una mujer cumpla el papel de heroína ha sido suficiente para dar lugar a docenas de interpretaciones bien distintas en mujeres. Analizándola de nuevo a través de la comparación con David, a éste se le representa en distintas actitudes: centrado, satisfecho, heroico... Pero estas versiones no se contradicen las unas con las otras, ni al texto, sino que se solapan. En el caso de Judit, resulta imposible ver a la misma mujer en la pintura de Carreño que en la de Liss, porque no lo son: cada uno la ha interpretado de acuerdo a su época y contexto. Esto se traduce en la incertidumbre de los artistas a la hora de retratarla psicológicamente, porque no abundan los ejemplos que puedan usar como apoyo.

Es decir, que el desconcierto de los pintores radica en la dificultad para expresar emocionalmente a una mujer que no encaja con el prototipo de mujer. Así pues, podemos entender que la fuente de cada artista para la psicología de cada Judit se encuentre en su entorno y sus experiencias. Judit, debido a su particularidad, se convierte así en la tabula rasa en la que se han proyectado las ideas sobre la feminidad

de cada pintor y de cada sociedad. A través de ella podemos descubrir las diversas reacciones ante lo femenino cuando éste se reviste de «atributos masculinos» que la diferencian del rol que se le atribuye como versión inferior y complementaria del hombre.

6. BIBLIOGRAFÍA:

- Altuna, B. (2011). *Una historia moral del rostro*. Valencia, Editorial Pre-Textos.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Bornay, E. (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Ediciones Cátedra S.L.
- Bozal, V. (n.d.) Pinturas negras {Goya} [versión electrónica]. Madrid: Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pinturas-negras-goya/3ac8fe0b-3dd9-4dcd-b1e1-a21877cc8163?searchid=66ba08f7-5ff6-e6ab-2f6a-3142184acf64>
- Cantera Ortiz de Urbina, J. (Ed.) (2005). *Ester, Judit, Rut. Tres mujeres del Antiguo Testamento*. Madrid: Abada Escritores, S.L.
- Criswell, H. (2016), 'Artemisia Gentileschi: Judith Reimagined', National Conference on Undergraduate Research, Asheville, pp. 269-281.
- Fundación Goya en Aragón (n.d.), *Judit y Holofernes*, [online]. Disponible en: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/judith-y-holofernes/661> [11/08/2020]
- Gómez, L. U. (2015). «Una Helena posmoderna: Juicio a una zorra de Miguel del Arco». *Ágora. Estudios Clásicos Em Debate* 17/1, Pp. 309-333.
- Impelluso, L. (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa.
- La Santa Biblia*, (1988), Valencia: Editorial Alfredo Ortells, S.L.
- Le Gallerie degli Uffizi (n.d.), *Judith Beheading Holofernes* [online]. Disponible en: <https://www.uffizi.it/en/artworks/judith-beheading-holofernes> [21/08/2020]
- Losada, J. (2019). Editorial. *Amaltea. Revista De Mitocrítica*, 11, 1-4. Recuperado de: <https://doi.org/10.5209/amal.64874>
- McHam, S. (2001). Donatello's Bronze "David" and "Judith" as Metaphors of Medici Rule in Florence. *The Art Bulletin*, 83(1), 32-47.
- Och, M. (2014), 'Violence & Virtue: Artemisia Gentileschi's Judith Slaying Holofernes', *Women's Art Journal*, 35, no. 2, pp 63-64.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1986) *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*. Villahermosa, Ministerio de Cultura. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/carreo-rizi-herrera-y-la-pintura-madrilea-de-su/65be65e2-0cba-4ec5-8eaf-8dfbee02e4b2?searchid=037d6c92-3c65-8b81-43c6-93ed74652805>
- Ricart, J. (coord.) (2008) *Caravaggio*, Barcelona: Editorial Sol 90, S.L.

Royal Trust Collection (n. d.), *Judith with the Head of Holofernes*, c. 1630-1660, [online]. Disponible en: <https://www.rct.uk/collection/402817/judith-with-the-head-of-holofernes> [21-07-2020]

The Bowes Museum (n.d.), *Top 25 Fine Art* [online]. Disponible en: <https://www.thebowesmuseum.org.uk/Collection/Explore-The-Collection/By-Collection/Top-25-Fine-Art> [23-08-2020]

Tubau, D. (n. d.), ¿Qué es el deus ex machina?, *Cualia.es*. Consultado el 1 de agosto de 2020 de <https://cualia.es/que-es-el-deus-ex-machina/>

Zsengellér, J. (2015). Judith as a Female David: Beauty and body in religious context. Xeravitz, G. G. (Ed.), *Religion and Female Body in Ancient Judaism and Its Environments (185-205)*. Berlín/Boston: De Gruyter.