

Trabajo Fin de Grado

VIOLENCIA, SENSUALIDAD, FUERZA Y VIRTUD: JUDITH Y HOLOFERNES EN LA PINTURA DEL BARROCO

VIOLENCE, SENSUALITY, STRENGTH AND VIRTUE:
JUDITH AND HOLOFERNES IN BAROQUE ERA
PAINTINGS

Autor

Bandar Bosque Arab

Directora

Dra. Rebeca Carretero Calvo

Facultad de Filosofía y Letras

2022-2023

RESUMEN

La historia veterotestamentaria de Judith ha sido fuente de inspiración para gran cantidad de artistas a lo largo del tiempo. Durante el Barroco se produjo una explosión de pinturas protagonizadas por mujeres de la Biblia y una de las más populares fue Judith, en especial, el momento en el que ella le corta la cabeza a Holofernes salvando así a su pueblo. La Iglesia de la Contrarreforma utilizará este tema para simbolizar su triunfo sobre el protestantismo, pero también servirá como excusa, en muchas ocasiones, para representar escenas con una importante carga sensual y/o de violencia. Además, Judith y Holofernes serán utilizados alegóricamente para simbolizar diversas cuestiones y su iconografía entrará en contacto y se contaminará con la de David con la cabeza de Goliat. El tema de Judith y Holofernes será muy fértil para la pintura barroca y diversos artistas se aproximarán a ello de formas muy particulares.

ABSTRACT

The Old Testament story of Judith has been a source of inspiration for a wide number of artists through the ages. During de Baroque Era, there was an explosion of paintings starring women from the Bible, and one of the more popular ones was Judith, specially, the moment when she beheads Holofernes saving her people. The Church of the Counter-Reformation will use this topic to symbolize their victory over Protestantism, but also, this story will serve as an excuse to paint, on many occasions, intense sensual and/or violent scenes. Furthermore, Judith and Holofernes will also be used allegorically to symbolize various issues and their iconography will come into contact with and will be contaminated by that of David and Goliath. The motif of Judith and Holofernes will be very fertile for Baroque painting and multiple artists will approach it in very particular ways.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	4
a) Justificación del tema	4
b) Estado de la cuestión	4
c) Objetivos	8
d) Metodología	8
II. DESARROLLO ANALÍTICO	9
1. LAS MUJERES DE LA BIBLIA EN LA PINTURA BARROCA	9
2. JUDITH Y HOLOFERNES EN EL ANTIGUO TESTAMENTO	9
3. JUDITH Y HOLOFERNES EN LA PINTURA. BREVE RECORRIDO DESDE LA EDAD MEDIA HASTA EL BARROCO	10
4. JUDITH Y HOLOFERNES EN LA PINTURA DEL BARROCO	11
4.1. La violencia en las representaciones de Judith y Holofernes	11
4.1.1. <i>El paradigma de Caravaggio y Artemisia Gentileschi</i>	11
4.1.2. <i>El cuerpo de Holofernes: muerto y mutilado</i>	18
4.2. Lo erótico y sensual en las representaciones de Judith y Holofernes	19
4.3. La fuerza y la virtud en las representaciones de Judith y Holofernes	24
4.3.1. <i>La fuerza física de Judith</i>	24
4.3.2. <i>La fuerza moral de Judith: triunfo y virtud</i>	26
III. CONCLUSIONES	31
IV. BIBLIOGRAFÍA	33
V. RELACIÓN DE FUENTES DE LAS IMÁGENES	35
ANEXO I: JUDITH Y HOLOFERNES COMO ALEGORÍA	40
1. JUDITH Y HOLOFERNES COMO ALEGORÍA DE HOLANDA Y ESPAÑA	40
2. JUDITH Y HOLOFERNES COMO ALEGORÍA DE “PROBLEMAS AMOROSOS”	41
ANEXO II: LA PARTICULARIDAD DE REMBRANDT	43

I. INTRODUCCIÓN

a) Justificación del tema

Este Trabajo Fin de Grado (TFG) trata sobre la representación de Judith y Holofernes en la pintura del Barroco. La elección de este tema parte del interés que siento por la pintura de esta época y las cuestiones iconográficas relacionadas con la misma. Además, hay un gusto personal por comparar y contrastar los trabajos de distintos artistas para ver en qué coinciden y en qué difieren a la hora de tratar una misma cuestión.

La decisión de centrarme específicamente en pinturas sobre Judith y Holofernes se debe a que es una temática muy repetida en la pintura barroca y que representa muy bien los gustos del momento: la sangre y la violencia, la sensualidad, la virtud y el uso de mujeres fuertes de la Biblia como vehículo para mostrar todo esto.

b) Estado de la cuestión

La representación de Judith y Holofernes en la pintura barroca ha sido estudiada en diversas ocasiones. No obstante, la mayor parte de las investigaciones se centran en la producción de un artista concreto o en la comparación entre varios. Es por ello por lo que estudios específicos sobre el tema tratado de una forma general son menos comunes.

Uno de los primeros es el de Erika Bornay en *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco* de 1998.¹ En él, la autora presenta una explicación sobre el contexto y los motivos que llevaron a la popularización de obras de temática bíblica con mujeres como protagonistas, y dedica un capítulo a cada una de ellas. Judith cuenta con uno propio donde expone la historia de su iconografía en el arte en general hasta centrarse en la pintura, momento en el que parte de diversos ejemplos para mostrar la evolución del tema y sus diferentes significados. Este libro ha sido fundamental a la hora de realizar este trabajo.

El siguiente gran estudio es de 2010, se trata de *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*,² una aproximación interdisciplinar en la que diversos autores abordaron desde el análisis del texto bíblico en el que se narra la historia hasta su presencia en obras musicales. En los apartados centrados en la pintura se discuten especialmente aspectos relacionados con la iconografía de este personaje.

¹ BORNAY, E., *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1998.

² BRINE, K. R., CILETTI, E. y LÄHNEMANN, H. (eds.), *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*, Cambridge, Openbook Publishers, 2010.

En 2011 se publicó *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Baroco. Orizzonti di censo e di genere, variazioni, riscritture*,³ donde se compilaron las actas de un seminario que tuvo lugar en Padua entre los días 10 y 11 de diciembre de 2007. Los temas tratados por los diversos expertos son bastante similares a los del estudio anterior, aunque aquí hay un mayor énfasis en las artes visuales y no llega a ser tan interdisciplinar.

En “Judith as a Female David” de 2015,⁴ se exponen las relaciones iconográficas y narrativas que existen entre Judith y David, y como estas van a hacer que, en pintura, las representaciones de ambos vayan a mostrar grandes similitudes. Este fue un asunto ya abordado por Erika Bornay en su obra citada.

Un análisis similar al de Bornay es “Her Beauty Captivated His Mind and the Sword Severed His Neck! The Changing Depiction of Judith Beheading Holofernes from the Pre-Renaissance Era to Contemporary Society”, de Genevieve Keillor (2018).⁵ Sin embargo, no se detiene demasiado en el Barroco y lo lleva hasta la época contemporánea.

En 2021 se publica *Caravaggio e Artemisia. La sifida di Giuditta*,⁶ un catálogo realizado con motivo de una exposición celebrada en la Galería Barberini de Roma cuyo tema principal fue Judith y Holofernes en la pintura barroca. En él, distintos autores analizan diversos temas relacionados con los protagonistas, así como los cuadros que se expusieron. Este catálogo ha sido imprescindible para realizar este trabajo ya que cuenta con la información más reciente de varias de las obras tratadas.

Acerca de las pinturas seleccionadas, la cantidad de estudios realizados depende mucho de cada una. El caso de Caravaggio y Artemisia Gentileschi es excepcional por el amplísimo número de publicaciones que se les ha dedicado, por ello resulta imposible hacer mención a todas y nos obliga a presentar aquí una selección de lo más reciente.

³ BORSETTO, L. (ed.), *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Baroco. Orizzonti di censo e di genere, variazioni, riscritture*, Padua, Padova University Press, 2011.

⁴ ZSENGELLÉR, J., “Judith as a Female David”, en Xeravits, G. (ed.), *Religion and Female Body in Ancient Judaism and Its Environments*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2015, pp. 186-210.

⁵ KEILLOR, G., “Her Beauty Captivated His Mind and the Sword Severed His Neck! The Changing Depiction of Judith Beheading Holofernes from the Pre-Renaissance Era to Contemporary Society”, *The Virginia tech Undergraduate Historical Review*, 47, 2018, pp. 45-62.

⁶ TERZAGHI, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia. La sifida di Giuditta*, Roma, Officina Libraria, 2021.

“Caravaggio and Artemisia: Testing the Limits of Caravaggism” es un artículo de Judith W. Mann (1997).⁷ La autora aborda la *Judith* de Caravaggio y las de Artemisia Gentileschi analizándolas y poniéndolas en relación. Igualmente, se tratan estas obras en el libro *The Sword of Judith. Judith Studies Across Disciplines* y en el catálogo de la Barberini ya citados.

Otro catálogo importante a la hora de abordar las *Judith* de Artemisia ha sido *Orazio and Artemisia Gentileschi*, realizado por el Metropolitan de Nueva York en 2001 con motivo de una exposición dedicada a la maestra y su padre.⁸ Aquí se puede encontrar una interesante reflexión sobre las lecturas realizadas por algunos expertos sobre estas obras de la Gentileschi.

En 2014 Majorie Och publica “Violence & Virtue: Artemisia Gentileschi’s Judith Slaying Holofernes”,⁹ un breve artículo en el que ofrece algunos datos especialmente relevantes sobre la historia de *Judith decapitando a Holofernes* de Artemisia.

En “The Symbolism of blood in two masterpieces of early Italian Baroque art”, de 2015, Angelo Lo Conte estudia la *Judith decapitando a Holofernes* de Artemisia Gentileschi centrándose tanto en la violencia de la representación como en la sangre. El autor realiza lo mismo con *La decapitación del Bautista* de Caravaggio.¹⁰ En este mismo año se publica “Perder la cabeza por Artemisia”,¹¹ artículo en el que se analizan las *Judith* de Gentileschi desde un punto de vista cinematográfico.

De especial relevancia es “Artemisia Gentileschi: Judith Reimagined” de 2016,¹² ya que se ofrecen datos de gran interés sobre el proceso y las influencias de la maestra a la hora de componer sus *Judith decapitando a Holofernes*. De este año también es “Artemisia Gentileschi, Feminist Formalist: Judith and Holofernes’s Reconfiguration of a Penis-

⁷ MANN, J.W., “Caravaggio and Artemisia: Testing the Limits of Caravaggism”, *Studies in Iconography*, 18, 1997, pp. 161-185.

⁸ CHRISTANSEN, K. y MANN, J. W., *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2001.

⁹ OCH, M., “Violence & Virtue: Artemisia Gentileschi’s Judith Slaying Holofernes”, *Woman’s Art Journal*, vol. 35, n° 2, 2014, pp. 63-64.

¹⁰ LO CONTE, A., “The Symbolism of blood in two masterpieces of early italian Baroque art”, *Journal of Baroque Studies*, 1, 2015, pp. 109-127.

¹¹ ZAPPELLI CERRI, G., “Perder la cabeza por Artemisia”, *Revista de las artes*, vol. 75, n° 1, 2015, pp.124-137.

¹² CRISWELL, H., “Artemisia Gentileschi: Judith Reimagined”, en Canejo, C. (dir.), *Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research*, Asheville, Universidad de Carolina del Norte, 2016, pp. 999-1013.

Centered Visual Economy of Power”,¹³ un artículo en el que se propone una lectura psicoanalítica en clave freudiana de estos cuadros.

Sobre las *Judith* de Johan Liss y Mattia Preti las publicaciones son más reducidas, destacando los análisis que aparecen en el citado catálogo de la Barberini y el ensayo de Erika Bornay, aunque la información que aparece no es muy extensa. Con las obras de Lavinia Fontana, Giovanni Baglione, Pedro Pablo Rubens y Jan Sanders van Hemessen sucede algo similar, aunque este último cuenta con un brevísimo artículo de 1957 titulado “A Mannerist Judith for the Art Institute”.¹⁴

La obra de Elisabetta Sirani es tratada en el catálogo de la Galería Barberini, pero también dispone de artículos que, aunque no dedicados íntegramente a ella, sí que se menciona y analiza su iconografía, como en “The Antique heroines of Elisabetta Sirani”.¹⁵

Para las *Judith* de Solomon de Bray y Rembrandt ha sido fundamental el catálogo razonado del Museo Nacional del Prado.¹⁶ En él se analizan las obras y se ofrecen datos sobre los estudios de conservación a los que han sido sometidas en el museo. Sobre la *Judith* de Rembrandt también cabe mencionar el artículo de Cruz Yabar “¿Judith o Ester? El Rembrandt del Museo del Prado”,¹⁷ donde se plantea la hipótesis de que en realidad esta tela no representa a Judith, sino a Ester.

Finalmente, las pinturas de Agostino Carracci y Cristofano Allori son mencionadas en el ensayo de Erika Bornay y en el catálogo de la Barberini. Además, ambas son tratadas en “The head-hunter and head-huntress in Italian religious portraiture”,¹⁸ y el de Allori también cuenta con un estudio monográfico realizado por John Shearman.¹⁹

¹³ LIU, V., “Artemisia Gentileschi, Feminist Formalist: Judith and Holofernes’s Reconfiguration of a Penis-Centered Visual Economy of Power”, *Bowdoin Journal of Art*, 2, 2016, pp. 1-31.

¹⁴ HUTH, H., “A Mannerist Judith for the Art Institute”, *The Art Institute of Chicago Quarterly*, vol. 51, nº 1, 1957, pp. 2-3.

¹⁵ BOHN, B., “The antique heroines of Elisabetta Sirani”, *Renaissance Studies*, vol. 16, nº 1, 2002, pp. 52-79.

¹⁶ POSADA KUBISSA, T., *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.

¹⁷ CRUZ YABAR, J. M., “¿Judith o Ester? El Rembrandt del Museo del Prado”, *Anales de Historia del Arte*, 23, 2013, pp. 99-112.

¹⁸ ANDERSON, J., “The head-hunter and head-huntress in Italian religious portraiture”, *Journal of the Anthropological Society of Oxford: Occasional Papers*, 7, 1988, pp. 60-72.

¹⁹ SHEARMAN, J., “Cristofano Allori’s ‘Judith’”, *Burlington Magazine*, vol. 121, nº 910, 1979, pp. 2-10.

c) Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es analizar las distintas formas en las que se ha representado el episodio bíblico de Judith y Holofernes en la pintura del Barroco. Además, también se persiguen los siguientes objetivos secundarios:

- Contrastar y compilar pinturas de época barroca, realizadas tanto por hombres como por mujeres, que traten el tema de Judith y Holofernes.
- Exponer los motivos que condujeron a los distintos artistas a elaborar sus composiciones y reflexionar sobre si el género de estos influyó a la hora de representar el episodio de una forma u otra.

d) Metodología

Para la realización de este trabajo lo primero fue concretar el tema. La idea inicial fue tratar el fenómeno barroco de las representaciones en pintura de mujeres fuertes de la Biblia y la Historia. Sin embargo, tras comentarlo con la Dra. Carretero (directora de este TFG), determinamos que sería mejor centrarse en un personaje en concreto, llegando a la conclusión de que Judith sería la mejor opción debido al gran número de obras que se le dedican.

Tras ello, llevamos a cabo la búsqueda de la mayor cantidad de pinturas de época barroca en las que se representara el tema, pero debían ser de finales del siglo XVI o del XVII. Decidimos no incluir el siglo XVIII para centrarnos en las fases inicial y plena del Barroco. Después, determinamos cuáles iban a ser las obras que se incluirían en el trabajo, ya que los límites de extensión del TFG no iban a permitir abordar todas. A la hora de elegir tuvimos en cuenta que sirvieran para ejemplificar las diferentes cuestiones que queríamos presentar y que hubiera bibliografía disponible.

Se llevó a cabo un vaciado bibliográfico consultando el catálogo de la Biblioteca María Moliner de la Facultad, recopilatorios en internet (Dialnet, Academia.edu, JSTOR...) y adquiriendo libros que resultaron imposibles de localizar. Como ha quedado patente en el estado de la cuestión, buena parte de la bibliografía se encuentra escrita en otros idiomas, lo que hizo necesaria una labor de traducción. Posteriormente comenzó la redacción, a lo largo de la cual hubo varias reuniones con la directora para ir comprobando el correcto desarrollo del trabajo y resolver dudas que iban surgiendo. Finalmente, incluimos dos anexos con unas cuestiones de interés que no terminaban de encajar en el cuerpo del trabajo, pero que merecían la pena ser expuestas.

II. DESARROLLO ANALÍTICO

1. LAS MUJERES DE LA BIBLIA EN LA PINTURA BARROCA

El fenómeno de las representaciones pictóricas de personajes femeninos del Antiguo Testamento que encontramos en el Barroco tiene su origen en el Renacimiento, época en la que surge un especial interés, no solo por la Antigüedad clásica, sino también por la cristiana. Esto lleva a que se realicen traducciones, comentarios y nuevas ediciones de antiguos pasajes de las Sagradas Escrituras dotándolos de una nueva popularidad. Destaca la *Biblia Moralizada*, una versión con ilustraciones de las Escrituras en la que ambos Testamentos se ponen en relación, cuya difusión surge a partir del siglo XV y en el XVII se reeditarán convirtiéndose en una importante fuente de inspiración para los artistas.²⁰

Aunque estas dos cuestiones actuaron como caldo de cultivo, el catalizador fue el Concilio de Trento (1545-1563). La Iglesia de la Contrarreforma abogó por imágenes religiosas que deleitaran, persuadieran y conmovieran al fiel, idea que con el paso de los años se fue reinterpretando, dando lugar a representaciones de algunos episodios y personajes bíblicos –especialmente los femeninos– en los que se buscaba un deleite más cercano a lo sensual.²¹

Las historias veterotestamentarias protagonizadas por mujeres se terminaron convirtiendo en meras excusas para poder crear obras de alto contenido erótico que, en ocasiones, iban también acompañadas de cierta crueldad.²² Ejemplo claro y muy representativo de esto es el tema de este trabajo: el relato de Judith y Holofernes.

2. JUDITH Y HOLOFERNES EN EL ANTIGUO TESTAMENTO

El *Libro de Judith* es uno de los textos que componen el Antiguo Testamento. La historia transcurre durante las campañas de Nabucodonosor en Israel y tiene como protagonistas a Judith y Holofernes. Ella es una viuda que habita en la ciudad de Betulia y es conocida por su belleza, inteligencia, bondad y fe en Dios. Él es un general a las órdenes de Nabucodonosor que se encuentra al mando del asedio de Betulia.

Ante el incesante sitio Judith decide reunirse con los líderes de la ciudad y les convence para que le permitan marchar al campamento enemigo con su sirvienta para tratar de

²⁰ BORNAY, E., *Mujeres de...*, pp. 15-17.

²¹ *Ibidem*, pp. 17-23.

²² *Ibidem*, pp. 25-26.

poner fin al conflicto. Tras rezar a Dios, Judith se desprende de sus vestimentas de viuda y se engalana con sus mejores ropas, joyas y perfumes (Jdt 9-10).

Una vez en el campamento del general logra audiencia con él y le expone un supuesto plan para tomar Betulia. Holofernes queda cautivado por su belleza e inteligencia y decide invitarla a un banquete durante el cual se emborracha y cae dormido. Es en este momento cuando ella se hace con una espada y le corta la cabeza, se la entrega a su sirvienta para que la esconda en una alforja y marchan de vuelta a Betulia. Cuando el ejército de Holofernes descubre lo sucedido cae presa de la desorganización y es expulsado por los israelitas. Tras la victoria, Judith es ensalzada como una heroína y se retira a su casa donde vive en calma hasta su muerte (Jdt 10-16).

3. JUDITH Y HOLOFERNES EN LA PINTURA. BREVE RECORRIDO DESDE LA EDAD MEDIA HASTA EL BARROCO

Judith y Holofernes van a estar muy presentes en la pintura religiosa del Barroco, pero ya habían aparecido en el arte con anterioridad. La representación más antigua de la que se tiene constancia data del siglo V, no se conserva, pero se conoce gracias a fuentes literarias. Se trata de una decoración que se ubicaba en el pórtico de la basílica de San Félix en Nola (Italia) en la que aparecía Judith junto a Ester, otro personaje femenino de gran importancia en el Antiguo Testamento. Otra temprana imagen de Judith la podemos encontrar en el *Hortus Deliciarum*, redactado –y posiblemente ilustrado– por Herrad de Landsberg en 1167. Aquí se muestran dos escenas de gran interés: Judith junto a su sirvienta decapitando a Holofernes [fig. 1] y el regreso de ambas a Betulia con la cabeza del general [fig. 2].²³ Esta imagen deja patente que ya existe una predilección por representar específicamente el momento de la decapitación.

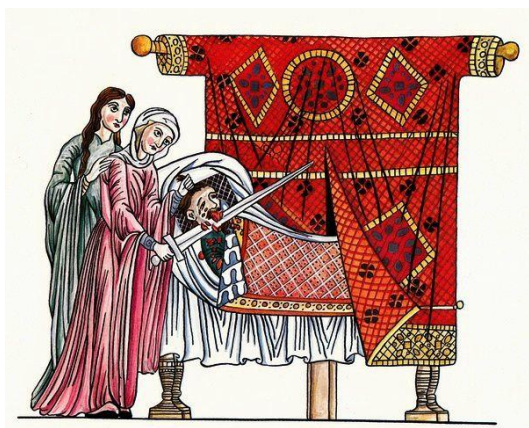


Fig. 1

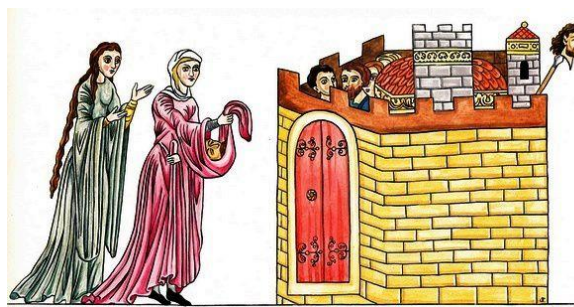


Fig. 2

²³ *Ibidem*, pp. 43- 44.

Durante la Edad Media, Judith era vista como una alegoría de la Iglesia que triunfa sobre el mal y a comienzos del Renacimiento pasará a ser una virtud. Sin embargo, a lo largo del siglo XVI, su significado irá mutando. A la heroína de Betulia se le terminará atribuyendo el “pecado” de haber engañado y matado a un hombre, es decir, que pasa de ser una *femme forte* a una *femme fatale*.²⁴

La reconfiguración de Judith como mujer fatal se cimentará en época barroca y su historia será la excusa ideal para crear obras de arte cargadas de erotismo y, en ocasiones, también de violencia. Esto no significa que se abandonen las representaciones del personaje en las que se quiere subrayar su virtud y fuerza, todo lo contrario, la Judith *femme fatale* y la Judith *femme forte* van a convivir sin problemas durante el Barroco.

4. JUDITH Y HOLOFERNES EN LA PINTURA DEL BARROCO

4.1. La violencia en las representaciones de Judith y Holofernes

La violencia va a ser un elemento muy presente en una importante cantidad de pinturas sobre Judith y Holofernes. Habrá artistas que se recrearán mostrando el cuerpo mutilado de Holofernes y otros expondrán gráficamente el momento de la decapitación.

4.1.1. El paradigma de Caravaggio y Artemisia Gentileschi

Caravaggio (1571-1610) y Artemisia Gentileschi (1593-h.1653) son responsables de las que, probablemente, sean las pinturas más icónicas en las que se representa el tema de Judith decapitando a Holofernes.

Caravaggio realiza *Judith y Holofernes* [fig. 3] hacia el año 1600.²⁵ Es una pintura de gran violencia, con un Holofernes retorciéndose de dolor y sangrando mientras Judith le corta la cabeza. Caravaggio, como precursor del naturalismo, pinta una escena en la que huye de la idealización y muestra la verdad, es decir, la realidad de como habrían sido los hechos que representa.²⁶ Además, en ella ya se advierten potentes claroscuros en algunas zonas y una luz dirigida para destacar determinados elementos del cuadro, aspecto que se irá volviendo más acusado en su producción con el paso de los años y que será característico del naturalismo caravaggesco.²⁷

²⁴ *Ibidem*, pp. 45- 46.

²⁵ TERZAGHI, M. C., “Michelangelo Merisi, detto Caravaggio. Giuditta decapita Oloferne”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia...*, pp. 110-114, espec. p. 110.

²⁶ LONGHI, R., *Caravaggio*, Barcelona, Elba, 2022, p. 43.

²⁷ MANN, J. W., “Caravaggio and Artemisia...”, p. 161.



Fig. 3

Con esta pintura el maestro milanés revolucionó la forma de representar este episodio al mostrar la decapitación en proceso con un Holofernes despierto, sangrando y poseído por el dolor.²⁸ Cabe mencionar que, sin embargo, Caravaggio no está plasmando algo nuevo, ya que, como se ha mostrado en el apartado anterior, en el siglo XII, en el *Hortus Deliciarum*, encontramos una Judith activamente cortando la cabeza del general. Es muy poco probable que Caravaggio fuera conocedor de esta obra y podría haberse inspirado en una estampa de un dibujo realizado por Giulio Romano. Aun así, su trabajo mantiene una gran novedad iconográfica para el momento fruto de su afán naturalista.²⁹

Otra cuestión a tener en cuenta sobre esta pintura y su violencia es que Caravaggio podría haberla realizado basándose en un suceso que causó gran impacto en la Roma de su tiempo: el caso de Beatrice Cenci, una joven que sufría terribles maltratos y abusos por parte de su padre, quien nunca será castigado por ello debido a su estatus hasta que la propia Beatrice le mató, acto que le costó la pena de muerte. Ella fue decapitada públicamente y Caravaggio pudo haber asistido al acto. Ello le habría proporcionado el conocimiento necesario para representar una decapitación “del natural”. Se plantea que Caravaggio podría haber querido representar con su *Judith* una suerte de alegoría sobre el caso en la que Judith sería Beatrice y Holofernes su padre. Estas son cuestiones aún

²⁸ CILETTI, E. y LÄHNEMANN, H., “Judith in the Christian Tradition”, en Brine, K. R., Ciletti, E. y Lähneemann, H. (eds.), *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*, Cambridge, Openbook Publishers, 2010, pp. 41-65, espec. p. 56.

²⁹ TERZAGHI, M. C., “Michelangelo Merisi...”, p. 113.

por demostrar y las dudas en cuanto a la fecha de realización del lienzo suponen uno de los mayores problemas en este sentido.³⁰

Judith y Holofernes de Caravaggio es una pintura con una violencia muy marcada resultado de los deseos del milanés de mostrar la cruenta realidad de una decapitación. La sangre y el dolor reflejado en Holofernes son protagonistas absolutos de la tela. El milanés se convertirá en una importante fuente de inspiración para un sinnúmero de artistas, como, por ejemplo, Artemisia Gentileschi.

Hacia 1612³¹ Artemisia pinta *Judith decapitando a Holofernes* [fig. 4] y entre 1620 y 1621³² realiza una segunda versión [fig. 5]. A primera vista ambos lienzos son prácticamente iguales, pero con pequeños cambios superficiales. Un análisis más detenido permite apreciar que en 1620-1621 utiliza un encuadre más abierto otorgando mayor espacio a las figuras, crea un fondo más oscuro, da a Judith una espada de mayor tamaño y dota a la escena de más violencia al incluir más sangre.



Fig. 4



Fig. 5

³⁰ TERZAGHI, M. C., “La Giuditta di Caravaggio e i suoi primi interpreti”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia...*, pp. 47-79, espec. pp. 53-56.

³¹ TERZAGHI, M. C., “Artemisia Gentileschi. Giuditta decapita Oloferne”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia...*, pp. 132-135, espec. p. 132.

³² TERZAGHI, M. C., “La Giuditta di Caravaggio...”, p. 74.

La ferocidad presente en estas pinturas, y el motivo por el que Artemisia las realiza, se ha querido explicar como resultado de una reflexión autobiográfica de la maestra. Artemisia Gentileschi fue víctima de una violación en 1611 y ello ha llevado a que estos lienzos –especialmente el pintado un año después del crimen– se entiendan como una forma de catarsis para ella, una suerte de venganza pictórica y/o un modo de afrontar el trauma,³³ siendo frecuente encontrarse con interpretaciones como esta:

A través de su arte, Artemisia exorciza la rabia y las frustraciones, concibiendo la historia de Judith y Holofernes como una obra maestra de terrible poder [...]. La venganza de Artemisia en sangre contra Agostino Tassi [quien la violó] le sirve para interpretar el tema bíblico de ‘Judith decapitando a Holofernes’[...].³⁴

Estas lecturas biográfico-psicoanalíticas sobre las pinturas de Artemisia resultan injustamente reduccionistas ya que achacan la genialidad y originalidad de la maestra a la hora de componerlas a un único hecho de su vida personal sin tener en cuenta nada más. No se puede negar que el sufrimiento al que fue sometida, tanto por el crimen en sí como por el posterior juicio, le afectaría, pero centrarse únicamente en este hecho para explicar y valorar estas dos pinturas –y su arte en general– es algo cuanto menos irresponsable desde un punto de vista histórico-artístico.

Para empezar, hay que tener en cuenta qué fue lo que llevó a Artemisia en un primer momento a realizar estas dos pinturas. La de 1612 es la más susceptible de ser una obra resultado de un presunto reflejo de sus sentimientos entorno a su sufrimiento ya que la realiza un año después del suceso y entorno a las fechas en las que está teniendo lugar el juicio. Sin embargo, esta pintura pudo haberla realizado, no solo como un ejercicio de catarsis personal, sino como una forma de reafirmarse como artista capaz en un momento vital complejo en el que estaba siendo cuestionada en todos los aspectos.³⁵

La de 1620-1621 se cree que pudo ejecutarla tras vender la primera,³⁶ y hay indicios que apuntan a que pudo ser encargada por el Gran Duque de Toscana Cosimo II de Medici.³⁷

³³ CROPPER, E., “Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Woman Painter”, en Christansen, K. y Mann, J. W., *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2001, pp. 263-281, espec., p. 263.

³⁴ LO CONTE, A., “The Symbolism...”, p. 116.

³⁵ CRISWELL, H., “Artemisia Gentileschi...”, p. 1004.

³⁶ TERZAGHI, M. C., “Artemisia Gentileschi. Giuditta...”, p. 134.

³⁷ OCH, M., “Violence & Virtue...”, pp. 63-64.

La impactante violencia presente en estos cuadros puede explicarse, más allá de ese presunto deseo de Artemisia de reflejar una venganza alegórica contra el hombre que abusó de ella, como producto del gusto del momento por escenas de mujeres de la Biblia con fuertes cargas de violencia y/o sensualidad, y la influencia de dos importantes maestros más o menos coetáneos a ella: Caravaggio y Pedro Pablo Rubens.

La maestra romana pudo conocer las técnicas y el estilo de Caravaggio gracias a su padre y maestro Orazio, quien formaba parte del círculo del milanés.³⁸ Estas pinturas se pueden enmarcar sin problemas dentro del naturalismo caravaggesco repleto de claroscuros en el que no hay cabida a la idealización y lo representado, en este caso la violencia, se muestra con toda su crudeza. Por otro lado, Artemisia pudo inspirarse también en la *Gran Judith* de Rubens –desaparecida, pero conocida gracias a un grabado de Cornelius Galle [fig. 6]–, una obra en la que se plasma de forma muy violenta el momento en el que Judith decapita a Holofernes.³⁹



Fig. 6

³⁸ CRISWELL, H., "Artemisia Gentileschi...", p. 1000.

³⁹ MANN, W. y CAVAZZINI, P., "Artemisia in Rome: 1610-13", Christansen, K. y Mann, J. W., *Orazio and Artemisia...*, pp. 282-311, espec. p. 311.

Además de todo esto, es interesante señalar que en la pintura de 1620-1621, Artemisia dota a la escena de más violencia al incluir una mayor cantidad de chorros de sangre brotando del cuello de Holofernes [fig. 7]. Esto podría responder a su amistad con Galileo Galilei: Gentileschi estaría aplicando a los chorros de sangre la “Ley de la caída parabólica” desarrollada por Galilei en la que exponía que un proyectil disparado traza una parábola hasta caer [fig. 8].⁴⁰ Esto podría indicar que la pintora incluye una mayor cantidad de sangre en la segunda versión como un alarde de sus conocimientos sobre física.



Fig. 7

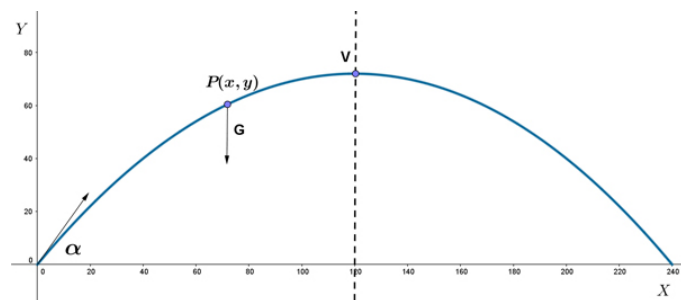


Fig. 8

En definitiva, ambas versiones de *Judith decapitando a Holofernes* de Artemisia Gentileschi son obras excepcionales y de una violencia sin parangón, que se pueden y deben analizar, no solo atendiendo únicamente a las circunstancias vitales de la maestra, sino también a toda una serie de factores que pueden resultar de mayor interés histórico-artístico como sus conocimientos, formación y bagaje artístico, su círculo social y el contexto en el que vivía.

Al comparar las obras de Caravaggio y Artemisia se puede apreciar que las de la maestra ostentan una mayor potencia y violencia. Mientras el milanés presenta una amplia composición con un fondo plagado de telas, la romana crea unas escenas ambientadas en la oscuridad y de una terrible intimidad.

En Artemisia, Judith y su sirvienta son dos mujeres de edad similar que colaboran para acabar con Holofernes y es apreciable la fuerza que ejercen contra él. Sin embargo, en Caravaggio da la sensación de que Judith apenas se esfuerza para decapitar a Holofernes; además, su sirvienta –notablemente mayor que ella– no interviene y se limita a observar y esperar para guardar la cabeza. Las pinturas de Artemisia son de mayor fuerza y más violentas y reales que la de Caravaggio.

⁴⁰ CRISWELL, H., “Artemisia Gentileschi...”, pp. 1007-1008.

Tanto Artemisia como Caravaggio ejercerán un importante influjo en otros artistas que emularán sus respectivas escenas. La composición de Caravaggio será imitada por artistas como Filippo Vitale [fig. 9] o Giussepe Vermiglio [fig. 10]. Aunque sin alcanzar a la original, continúan su espíritu iconográfico y mantienen, e incluso aumentan, la carga de violencia.

En cuanto a los seguidores de las pinturas de Artemisia hay que destacar a Biagio Manzoni [fig. 11], quien recrea su iconografía y composición de forma casi idéntica, pero no logra plasmar la misma fuerza presente en las obras de la romana. Además, en Manzoni, la sirvienta de Judith es una anciana, algo que, sumado a una carga violenta mucho más suave —ni siquiera hay sangre—, le hace distar mucho del modelo.



Fig. 9



Fig. 11



Fig. 10

4.1.2. *El cuerpo de Holofernes: muerto y mutilado*

Aunque Artemisia y Caravaggio crean un violento modelo que seguirán otros artistas, también habrá pintores que opten, como no podía ser de otra forma, por soluciones propias en las que la violencia también tendrá un rol importante. En este sentido es interesante señalar, no tanto obras en las que se representa el momento en el que Judith está decapitando a Holofernes, sino aquellas que muestran el instante inmediatamente posterior: Judith junto al cadáver entregándole la cabeza a su sirvienta. En pinturas de esta índole se llegará a alcanzar lo grotesco, ya que habrá artistas que se recrearán en la representación del cadáver decapitado del general.

Una de las más impactantes de este tipo puede ser *Judith con la cabeza de Holofernes* de Johann Liss (1597-h. 1631) [fig. 12] de hacia 1624-1627. El artista muestra a la heroína de Betulia de espaldas entregándole la cabeza de Holofernes a su sirvienta, y junto a ella yace el cuerpo sin vida del general: un torso desnudo en escorzo con el cuello amputado y sangrando en primer plano. La herida es totalmente realista e indica que Liss pudo llevar a cabo estudios anatómicos ya que muestra con gran exactitud la cavidad de la tráquea y las arterias carótidas de las que emana sangre [fig. 13].⁴¹ Esta es una pintura de gran crudeza en la que el cadáver decapitado y sangrante de Holofernes tiene tanto protagonismo como Judith, una Judith de gran fuerza cuya representación en esta pintura es de especial interés y será tratada más adelante.



Fig. 12

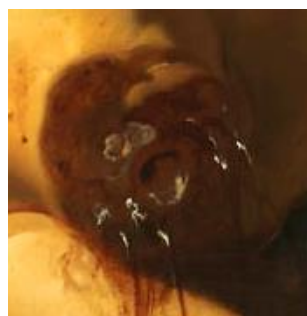


Fig. 13

⁴¹ NICOLACI, M., “Johann Liss. Giuditta con la testa di Oloferne”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia...*, pp. 144-146, espec. p. 144.

En una línea similar a esta se encuentra *Judith entrega la cabeza de Holofernes a su sirvienta* de Mattia Preti (1613-1699) [fig. 14]. En esta pintura de hacia 1650-1653 Judith queda relegada a un segundo plano, es el cadáver de Holofernes el que ocupa la posición protagonista de la obra. De nuevo, se trata de un potente torso desnudo en escorzo con el cuello cortado frente al espectador mostrando una herida con un menor estudio anatómico, pero que igualmente chorrea sangre.⁴²



Fig. 14

4.2. Lo erótico y sensual en las representaciones de Judith y Holofernes

Ya se ha expuesto anteriormente que, durante el Barroco, algunos relatos bíblicos con mujeres como protagonistas servirán de excusa para crear pinturas cargadas de erotismo y sensualidad, siendo uno de los temas más destacados y repetidos el de Judith y Holofernes.

Lavinia Fontana (1552-1614) realiza hacia 1595 [fig. 15] una tela en la que representa a Judith entregándole la cabeza de Holofernes a su sirvienta, el cuerpo sin vida del general yace a su izquierda, está desnudo y en escorzo, dejando el cuello amputado mirando al espectador, igual que harán años más tarde Liss y Preti. Sin embargo, el foco de atención parece estar puesto en lo sensual y no tanto en la violencia.

⁴² CAUSA, S., “Mattia Preti. Giuditta consegna la testa di Oloferne”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia...*, pp. 156-158, espec. p. 156.

En el relato bíblico se especifica que Judith “se calzó las sandalias, se puso collares, brazaletes, anillos, pendientes y todo su atavío, y se embelleció sobremanera, para seducir los ojos de cuantos hombres la vieran” (Jdt 10: 4-6). Como las ropas de la heroína de Betulia no son descritas con mucha exactitud, los artistas podían diseñar atuendos libremente. Fontana la viste con una gran sensualidad al dotarla de una vestimenta que le permite mostrar las piernas desnudas prácticamente al completo, estando solo cubiertas por un textil de gran transparencia. Es importante señalar que la maestra boloñesa plasma en el tratamiento de los textiles y las joyas una gran minuciosidad, algo especialmente apreciable en las ya mencionadas transparencias, pero que está presente en todo el cuadro y que responde a la influencia de la pintura flamenca.⁴³

Es preciso advertir que con los términos “sensual” o “sensualidad” no solo aludimos a cuestiones relacionadas con la sexualidad y el erotismo, sino también a los placeres de los sentidos en general. Por ello, el detallismo en la representación de los textiles y/u objetos también forma parte de la sensualidad de una obra.

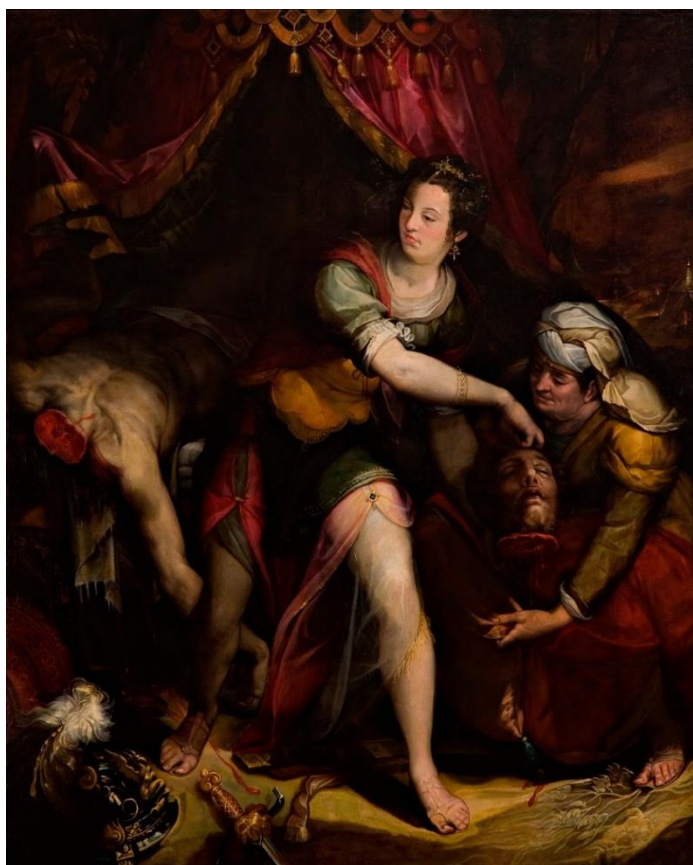


Fig. 15

⁴³ DOMINIONI, C., “Lavina Fontana. Giuditta consegna la testa di Oloferne”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia...*, pp. 104-106.

Dotar a Judith de una indumentaria sugerente y crear composiciones de gran sensualidad no va a ser algo poco común, sino que se puede ver claramente en obras de Francesco Furini [fig. 16], Giuseppe Cesari [fig. 17] o Fede Galizia [fig. 18].



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

Otra opción para añadir un notable grado de erotismo y sensualidad va a ser el mostrar a Judith directamente desnuda. Además, con la intención de poner acento en el aspecto erótico, también se optará por sugerir que ha habido un encuentro sexual entre Judith y Holofernes, algo que en el relato bíblico la propia Judith declara no ha sucedido:

¡Por vida del Señor que me guardó en el camino que he recorrido, que mi rostro lo sedujo para su perdición, pero no logró cometer conmigo pecado alguno para mi mancilla o mi vergüenza! (Jdt 13: 16-17).

Un ejemplo muy representativo de esto es *Judith entrega la cabeza de Holofernes a su sirvienta* de Giovanni Baglione (h. 1566/1568-1643) [fig. 19]. Esta pintura de 1608 muestra en su centro a una Judith con el torso descubierto entregándole a su sirvienta la cabeza de Holofernes, cuyo cuerpo yace completamente desnudo, y al que Judith mira con cierto pesar. Es una escena que invita a pensar que, en contra de lo que señalan las Escrituras, sí se ha “cometido pecado”. Esta Judith no es la *femme forte* cuya inteligencia propició la victoria y cuya virtud nunca fue mancillada, sino que es una *femme fatale* que se ha servido del sexo para engañar y acabar con el general. Es interesante señalar que la obra fue probablemente encargada por el cardenal Scipione Borghese, quien no era extraño de coleccionar obras de arte cargadas de desnudos y temas sensuales, por lo que esta pintura posiblemente atienda a los deseos del comitente.⁴⁴



Fig. 19

⁴⁴ NICOLACI, M., “Giovanni Baglione. Giuditta consegna la testa di Oloferne alla fantesca”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia...*, pp. 130-132, espec. p. 130.

En este apartado es preciso destacar también *Judith con la cabeza de Holofernes* de Rubens [fig. 20]. Es una representación muy diferente a la ya mencionada *Gran Judith*. Mientras que en esa obra opta por una gran violencia, aquí prefiere mostrar una potentísima sensualidad: Judith aparece en el centro sosteniendo con una mano la espada y con la otra la cabeza; lleva el pecho ligeramente descubierto, lo que de nuevo invitaría a pensar que se ha servido de algo más que su inteligencia para acabar con el general. Además, sobre el pecho incide la luz dándole importancia y acentuándolo sobremanera. La luz también irradia en su rostro del que destaca la penetrante mirada que se clava directamente en el espectador. Rubens configura en esta pintura la Judith *femme fatale* definitiva, sensual y desafiante, y adelanta lo que artistas como Klimt desarrollarán siglos después en sus obras sobre este mismo tema.⁴⁵



Fig. 20

⁴⁵ BORNAY, E., *Mujeres de...*, p. 55.

4.3. La fuerza y la virtud en las representaciones de Judith y Holofernes

Las pinturas eróticas y sensuales del tema de Judith y Holofernes van a ser muy populares durante el Barroco, pero no por ello se va a abandonar la idea y las representaciones de Judith como adalid de la virtud y *femme forte*.

4.3.1. La fuerza física de Judith

A la hora de representar a Judith como una mujer fuerte, habrá artistas que tomarán un camino literal, es decir, que la mostrarán con una potente musculatura. Aunque de época renacentista, un ejemplo muy ilustrativo de esto es la *Judith* de Jan Sanders van Hemessen (h. 1500-h. 1575) pintada en torno al año 1540 [fig. 21].⁴⁶ En esta obra ella aparece completamente desnuda, mostrando una anatomía monumentalmente musculosa de clara influencia miguelangelesca. Además, también estaríamos ante un caso en el que el artista utilizó un modelo masculino cuyo cuerpo luego “feminizó” añadiéndole atributos como los pechos o un vientre más abultado.⁴⁷



Fig. 21

⁴⁶ HUTH, H., “A Mannerist...”, pp. 2-3.

⁴⁷ BORNAY, E., *Mujeres de...*, p. 59.

De época barroca, hay que destacar la ya mencionada *Judith con la cabeza de Holofernes* de Johann Liss. Este cruento cuadro no solo merece la pena resaltarlo por su violencia, sino también por como el autor representa a la heroína de Betulia [fig. 22]. Liss la pinta con un vestido que deja buena parte de su espalda al descubierto permitiendo apreciar una anatomía tan musculada como la del cuerpo de Holofernes y que evoca la espalda del *Torso Belvedere* [fig. 23].⁴⁸



Fig. 22

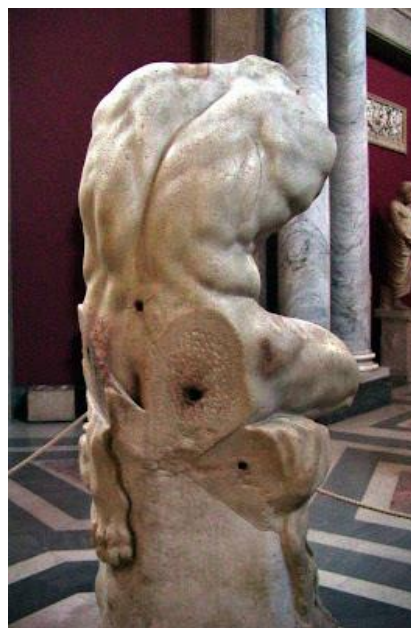


Fig. 23

Una explicación para este tipo de representaciones, más allá del sexo del modelo o de las influencias artísticas que pudieron recibir los pintores, es que, en estas épocas, las virtudes de las *femmes fortes* –energía, valentía, fortaleza...– eran aquellas que se consideraban “propias del hombre”. Tal vez los artistas quisieran dotar a Judith de un físico más “masculino” como una forma de reflejar esta concepción de mujer fuerte que lo es por poseer “virtudes masculinas”. También es preciso señalar que, debido a la relación que se establece entre Judith y David, las iconografías de ambos se van a mezclar y eso llevará a una “masculinización” de la heroína, cuestión que desarrollaremos en el siguiente apartado.⁴⁹

Con respecto a la fuerza física de Judith en sus representaciones en pintura es preciso destacar la obra de Artemisia Gentileschi una vez más. En sus dos versiones de *Judith decapitando a Holofernes* citadas anteriormente, se puede apreciar como representa a

⁴⁸ NICOLACI, M., “Johann Liss...”, p. 144.

⁴⁹ BORNAY, E., *Mujeres de...*, pp. 57-59.

Judith y a su sirvienta como dos *femmes fortes*. No presentan una potente musculatura, pero son visiblemente fuertes, especialmente al compararlas con las representaciones de otros artistas que optan por unas Judith más esbeltas y sirvientas ancianas –como es el caso de Caravaggio–. Además, la fuerza de las dos mujeres de Artemisia no se percibe solo en el físico, sino también en la acción. La maestra romana está mostrando a dos mujeres “reales” llevando a cabo una acción “real” y para representar esto se aleja de la óptica masculina para dar la suya propia.

4.3.2. *La fuerza moral de Judith: triunfo y virtud*

Las pinturas de Judith como mujer íntegra y pura van a convivir con las que la muestran como mujer maquiavélica y seductora que invita al pecado. Además, en algunas obras, no solo se remarcarán sus virtudes, sino que también se le dará un aire “épico” al mostrarla victoriosa y triunfante tras asegurar la victoria de Betulia al acabar con Holofernes por su cuenta.

Un buen ejemplo de esto es *Judith con la cabeza de Holofernes* que Elisabetta Sirani (1638-1665) pinta en 1658 [fig. 24]. En ella muestra el momento en el que la heroína de Betulia acaba de regresar a la ciudad victoriosa y se dispone a mostrar la cabeza ante sus conciudadanos. Sirani, como Fontana, se sirve de los vacíos descriptivos en el relato bíblico para dar rienda suelta a su creatividad a la hora de vestir a Judith. Además, es una Judith de gran corporeidad, destacando sobre los personajes que la acompañan y, gracias a la perspectiva, también lo hace sobre las murallas de la ciudad. Esto es algo que, sumado a la expresión seria y estoica que presenta, probablemente sea resultado del deseo de la maestra de mostrar la inquebrantable virtud de Judith ante los hechos que ha tenido que llevar a cabo.⁵⁰



Fig. 24

⁵⁰ BOHN, B., “The antique...”, pp. 62-65.

La solución por la que opta Sirani no va a ser especialmente común entre los artistas a la hora de plasmar a una Judith virtuosa y triunfante. En su lugar van a ser más habituales los cuadros que muestran a la heroína de Betulia en solitario con la espada y la cabeza de Holofernes, casi como si se tratase de un retrato. Es el caso, por ejemplo, de Virginia Vezzi [fig. 25], Simon Vouet [fig. 26], Onorio Marinari [fig. 27] o Valentin de Boulogne [fig. 28]. Este tipo de representación de Judith triunfante va a guardar una estrecha relación con la iconografía de David con la cabeza de Goliat.



Fig. 25



Fig. 26

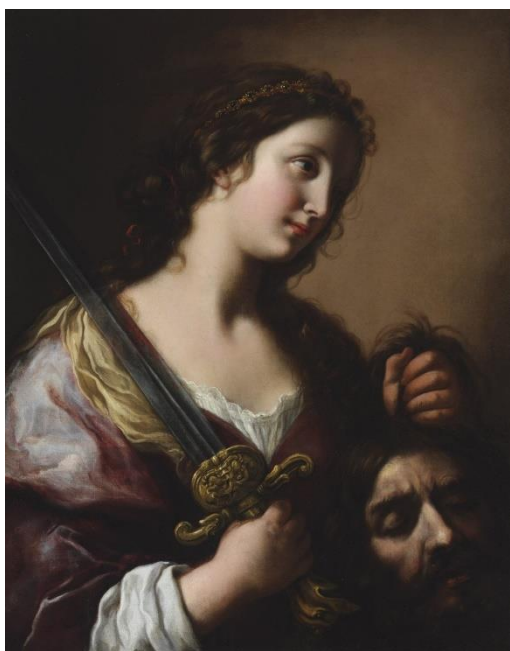


Fig. 27



Fig. 28

La historia de Judith y Holofernes y la de David y Goliat tienen mucho en común: ambas presentan una narrativa en la que un individuo se enfrenta a un rival aparentemente invencible para lograr una victoria militar. Ambos héroes logran triunfar gracias a su ingenio, decapitan a su enemigo y son fieles a Dios, a quien se entregan y en quien ven el motivo de su victoria. También merece la pena destacar que, tanto David como Judith, son alabados por su belleza.⁵¹

La relación iconográfica entre Judith y David surge en el Renacimiento, momento en el que ambos se convierten en alegorías de la virtud y de la lucha por la libertad –en especial en el contexto florentino–. Con el paso de los años sus iconografías terminarán contaminándose mutuamente, lo que llevará a que aparezcan pinturas en las que Judith presenta características relacionadas con lo masculino y David con lo femenino.⁵²

El caso de Judith ya ha quedado expuesto y ejemplificado en el apartado anterior con obras como la de Van Hemessen o la de Johan Liss, y para ver cómo afecta esto a las representaciones de David simplemente hay que observar las pinturas de Claude Vignon [fig. 29] y Giovanni Francesco Barbieri [fig. 30], en las que el héroe aparece con tal androginia que, a primera vista, da la sensación de que se trata de Judith.



Fig. 29

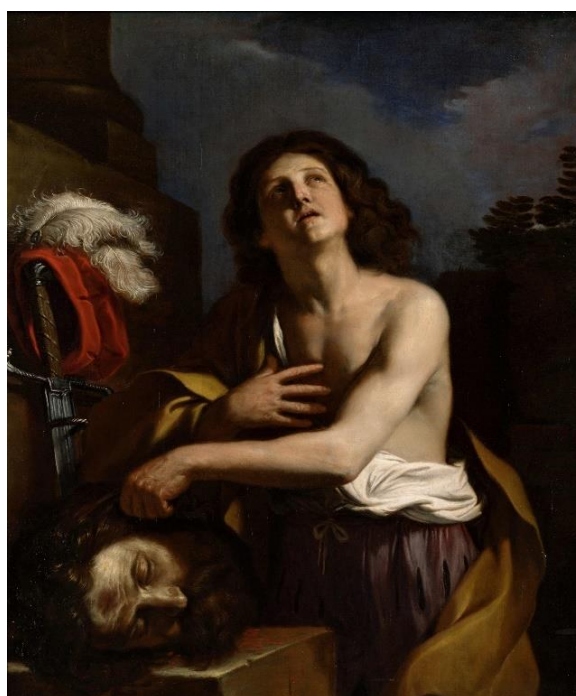


Fig. 30

⁵¹ ZSENGELLÉR, J., “Judith as...”, pp. 188 y 199.

⁵² BORNAY, E., *Mujeres de...*, pp. 45 y 57-58.

La “feminización” de David y la “masculinización” de Judith en sus representaciones como héroes triunfantes no va a ser lo único que compartan. Sus atributos iconográficos en este tipo de pinturas son los mismos –la espada y la cabeza del vencido– y van a presentar una actitud seria con una mirada reflexiva que se dirige a un lado, al cielo o a la cabeza cercenada. No obstante, les separa el hecho de que no es muy común encontrar una Judith triunfante haciendo ostentación de la cabeza, cosa que en David es más generalizado, algo apreciable en obras como las ejecutadas por Caravaggio en 1607 [fig. 31] y 1609/1610 [fig. 32].



Fig. 31



Fig. 32

Sin embargo, en el caso de Judith hay que destacar una obra que, en parte, difiere de estos esquemas. Se trata de *Judith y Holofernes* de Bernardo Cavallino [fig. 33], de hacia 1650, en la que se aprecia a la heroína de Betulia apoyando levemente una mano sobre la cabeza cortada y con la otra sosteniendo la espada de tal forma que da la sensación de que la va a dejar caer al suelo. Su rostro no muestra seriedad, estoicidad, ni satisfacción por la victoria, es un rostro horrorizado por los actos que ha tenido que cometer. Presenta la boca medio abierta y rojeces bajo los ojos como si hubiera estado llorando y su mirada no se dirige al cielo o a la cabeza, sino que se clava en el espectador.⁵³ Esta es la representación de una mujer horrorizada por los actos que ha llevado a cabo y que dirige su compungida mirada a quien la ve como diciendo: “mira lo que he tenido que hacer”. Cavallino muestra en esta pintura el lado más humano de Judith, no es la amazona de Gentileschi, ni la *femme fatale* de Rubens, ni la soldado de Dios triunfante de Boulogne.

⁵³ *Ibidem*, pp. 55-56.



Fig. 33

III. CONCLUSIONES

El tema de Judith y Holofernes fue tremendamente fértil durante el Barroco, gran cantidad de artistas lo trabajaron aportando soluciones novedosas o siguiendo las tendencias creadas por otros. Un factor muy importante en estas pinturas va a ser la sensualidad y la violencia, ya que el episodio en sí era la excusa perfecta para saciar el apetito erótico y la sed de sangre tan presentes en los gustos del siglo XVII en una misma escena.

Maestros como Caravaggio, Artemisia Gentileschi o Johan Liss llevaron a cabo cruentas representaciones desde distintos puntos de vista. El milanés ofrece una óptica masculina que se centra en el dolor de Holofernes, mientras que la romana da la suya propia poniendo el foco en las mujeres que acaban con el general, en su fuerza y sororidad. Podría decirse que Gentileschi presenta una óptica femenina, pero sus obras son tan personales que van más allá de una categorización genérica de la mirada. Por otro lado, Liss se recrea en la anatomía pintando una Judith con una espalda miguelangelesca y un Holofernes igualmente escultórico, pero más importante aún, un cuello cercenado de tal verismo, con un estudio anatómico tan cuidado, que resulta difícil de contemplar.

Giovanni Baglione o Pedro Pablo Rubens van a servirse del tema de Judith y Holofernes para crear telas de un alto grado de erotismo y sensualidad, especialmente el flamenco. No es difícil encontrar obras en las que el artista sexualiza el cuerpo de Judith, pero también habrá mujeres que no duden en crear composiciones altamente sensuales, como, por ejemplo, Lavinia Fontana.

Sin embargo, a la hora de hablar de lo erótico y la sexualización de Judith hay que tener en cuenta que un desnudo o una representación sugerente no es siempre sinónimo de sensualidad. Ejemplo muy claro de esto es la pintura de Van Hemessen en la que ella aparece completamente desnuda, pero no se sexualiza su cuerpo, todo lo contrario, es un desnudo más próximo a una escultura de un héroe clásico en la que la musculosa anatomía sirve para mostrar el poder del personaje. Igualmente sucede, por ejemplo, con los cuadros de Artemisia en los que pinta a Judith con un amplio escote, pero sin ningún tipo de carga sensual, simplemente son las ropas que viste, dado que el foco de la pintura está en los asuntos ya comentados.

La virtud de Judith es un elemento muy importante en algunas representaciones, en especial aquellas en las que aparece como una heroína victoriosa. Estas pinturas son bastante similares entre sí en cuanto a iconografía y composición, pero habrá artistas como Bernardo Cavallino o Elisabetta Sirani que se apartarán de los convencionalismos para ofrecer una solución propia.

En definitiva, gracias a este trabajo llegamos a la conclusión de que la historia de Judith y Holofernes, debido a su simbolismo, ha sido una importantísima fuente de inspiración para diversos artistas y que cada uno ha aportado su propia mirada y propuestas. No creemos que se pueda establecer una diferenciación clara y general entre obras realizadas por mujeres y las que realizan hombres, pero sí que se pueden contrastar cuadros concretos para ver como artistas específicos trataron el mismo tema. Además, no debemos de olvidar que cada artista es producto de sus circunstancias e influencias.

IV. BIBLIOGRAFÍA

BOHN, B., “The antique heroines of Elisabetta Sirani”, *Renaissance Studies*, vol. 16, nº 1, 2002, pp. 52-79.

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

CAUSA, S., “Mattia Preti. Giuditta consigna la testa di Oloferne”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta*, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 156-158.

CILETTI, E. y LÄHNEMANN, H., “Judith in the Christian Tradition”, en Brine, K. R., Ciletti, E. y Lähnemann, H. (eds.), *The Sword of Judith. Judith Studies Across the Disciplines*, Cambridge, Openbook Publishers, 2010, pp. 41-65.

CRISWELL, H., “Artemisia Gentileschi: Judith Reimagined”, en Canejo, C. (dir.), *Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research*, Carolina del Norte, 7-9 abril 2016, Asheville, Universidad de Carolina del Norte, 2016, pp. 999-1013.

CROPPER, E., “Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Woman Painter”, en Christansen, K. y Mann, J. W., *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2001, pp. 263-281.

CRUZ YABAR, J. M., “¿Judith o Ester? El Rembrandt del Museo del Prado”, *Anales de Historia del Arte*, 23, 2013, pp. 99-112.

DOMINIONI, C., “Lavina Fontana. Giuditta consigna la testa di Oloferne”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta*, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 104-106.

HUTH, H., “A Mannerist Judith for de Art Institute”, *The Art Institute of Chicago Quarterly*, vol. 51, nº 1, 1957, pp. 2-3.

LO CONTE, A., “The Symbolism of blood in two masterpieces of early Italian Baroque art”, *Journal of Baroque Studies*, 1, 2015, pp. 109-127.

LONGHI, R., *Caravaggio*, Barcelona, Elba, 2022.

MANN, J. W., “Caravaggio and Artemisia: Testing the Limits of Caravaggism”, *Studies in Iconography*, 18, 1997, pp. 161-185.

MANN, J. W. y CAVAZZINI, P., “Artemisia in Rome: 1610-13”, en Christansen, K. y Mann, J. W., *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2001, pp. 282-311.

NIETO SÁNCHEZ, J. A., *Historia de España*, Madrid, Libsa, 2021.

NICOLACI, M., “Johann Liss. Giuditta con la testa di Oloferne”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta*, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 144-146.

NICOLACI, M., “Giovanni Baglione. Giuditta consegna la testa di Oloferne alla fantesca”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta*, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 130-132.

OCH, M., “Violence & Virtue: Artemisia Gentileschi’s Judith Slaying Holofernes”, *Woman’s Art Journal*, vol. 35, nº 2, 2014, pp. 63-64.

POSADA KUBISSA, T., *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.

SCANU, L., “Svelare, occultare, esibire, contemplare. Percorsi iconografici precaravaggeschi sulla vicenda di Giuditta tra storia e interpretazione”, *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta*, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 35-46.

TERZAGHI, M. C., “Michelangelo Merisi, detto Caravaggio. Giuditta decapita Oloferne”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta*, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 110-114.

TERZAGHI, M. C., “La Giuditta di Caravaggio e i suoi primi interpreti”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta*, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 47-79.

TERZAGHI, M. C., “Artemisia Gentileschi. Giuditta decapita Oloferne”, en Terzaghi, M. C. (ed.), *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta*, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 132-135.

ZSENGELLÉR, J., “Judith as a Female David”, en Xeravits, G. (ed.), *Religion and Female Body in Ancient Judaism and Its Environments*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2015, pp. 186-210.

V. RELACIÓN DE FUENTES DE LAS IMÁGENES

Fig. 1: *Hortus Deliciarum*, Herrad de Landsberg, 1167, Monasterio de Sainte-Odile (Francia), miniatura. Imagen tomada de <https://www.autour-du-mont-sainte-odile.fr/2014/09/judith-dans-l-hortus-deliciarum.html> (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 2: *Hortus Deliciarum*, Herrad de Landsberg, 1167, Monasterio de Sainte-Odile (Francia), miniatura. Imagen tomada de <https://www.autour-du-mont-sainte-odile.fr/2014/09/judith-dans-l-hortus-deliciarum.html> (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 3: *Judith y Holofernes*, Michelangelo Merisi (Caravaggio), h. 1600, Galería Nacional de Arte Antiguo (Palacio Barberini de Roma), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Judith_Beheading_Holofernes_-_Caravaggio.jpg (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 4: *Judith decapitando a Holofernes*, Artemisia Gentileschi, h. 1612, Museo Nacional de Capodimonte (Nápoles), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Artemisia_Gentileschi_-_Judith_Beheading_Holofernes_-_WGA8563.jpg (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 5: *Judith decapitando a Holofernes*, Artemisia Gentileschi, 1620-1621, Galería Uffizi (Floencia), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Judit_decapitando_a_Holofernes%2C_por_Artemisia_Gentileschi.jpg (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 6: *Gran Judith*, grabado de Cornelius Galle sobre original de Pedro Pablo Rubens, h. 1608, Metropolitan Museum (Nueva York), grabado. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/0_Judith_d%C3%A9capitant_Holoferne_-_Cornelis_Galle.jpg (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 7: Detalle de *Judith decapitando a Holofernes*, Artemisia Gentileschi, 1620-1621, Galería Uffizi (Floencia), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de <https://artsandculture.google.com/asset/judith-and-holofernes/oQF3gDEYNkutBA?hl=es> (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 8: Gráfico de la Ley de la caída parabólica desarrollada por Galileo Galilei. Imagen tomada de https://matematicasentumundo.es/HISTORIA/historia_antesdeGalileo.htm (Fecha de consulta 15/VII/2023).

Fig. 9: *Judith decapitando a Holofernes*, Filippo Vitale, posterior a 1637, Museo Fabre (Montpelier), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Giuditta_e_Oloferne_-_Vitale.jpg (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 10: *Judith decapitando a Holofernes*, Giuseppe Vermiglio, 1610-1615, Klesch Collection, óleo sobre lienzo. Imagen tomada de <https://www.finestresullarte.info/rivista/immagini/2022/1850/giuseppe-vermiglio-giuditta-e-oloferne.jpg> (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 11: *Judith decapitando a Holofernes*, Biagio Manzoni, primera mitad del siglo XVII, Colección Intensa Sanpaolo, óleo sobre lienzo. Imagen tomada de <https://1890056479.rsc.cdn77.org/rivista/immagini/2022/1850/biagio-manzoni-attribuito-giuditta-e-oloferne.jpg> (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 12: *Judith con la cabeza de Holofernes*, Johan Liss, h. 1624-1627, Museo de Bellas Artes de Budapest, óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Judith_in_the_Tent_of_Holofernes_by_Johann_Liss_Budapest_version.jpg (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 13: Detalle de *Judith con la cabeza de Holofernes*, Johan Liss, h. 1624-1627, Museo de Bellas Artes de Budapest, óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Judith_in_the_Tent_of_Holofernes_by_Johann_Liss_Budapest_version.jpg (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 14: *Judith entrega la cabeza de Holofernes a su sirvienta*, Mattia Preti, 1650-1653, Museo Nacional de Capodimonte (Nápoles), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de <https://artsandculture.google.com/asset/judith-and-holofernes-mattia-preti/hgEgeeoOJg4OCg> (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 15: *Judith entrega la cabeza de Holofernes a su sirvienta*, Lavinia Fontana, h. 1595, Pinacoteca Stuard (Parma), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://artsandculture.google.com/asset/judith-and-holofernes-lavinia-fontana/HgFuk_NzknOPjw (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 16: *Judith y Holofernes*, Francesco Furini, 1636, Galería Nacional de Arte Antiguo (Palacio Barberini de Roma), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Francesco_Furini_-_Judith_and_Holofernes_-_WGA08323.jpg (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 17: *Judith con la cabeza de Holofernes*, Giuseppe Cesari (Cavalier d'Arpino), 1605-1610, Berkeley Art Museum, óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Cavalier_d%27Arpino_-_Judith_with_the_Head_of_Holofernes_-_WGA04699.jpg (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 18: *Judith con la cabeza de Holofernes*, Fede Galizia, h. 1590, Museo Rigling (Sarasota), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Judith_with_the_head_of_Holofernes.jpg (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 19: *Judith entrega la cabeza de Holofernes a su sirvienta*, Giovanni Baglione, 1608, Galería Borghese (Roma), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de <https://www.wga.hu/art/b/baglione/judith.jpg> (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 20: *Judith con la cabeza de Holofernes*, Pedro Pablo Rubens, h. 1616, Museo Duque Antón Ulrich (Brunswick), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Peter_Paul_Rubens_-_Judith_with_the_Head_of_Holofernes.jpg (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 21: *Judith*, Jan Sanders van Hemessen, h. 1540, Instituto de Arte de Chicago, óleo sobre tabla. Imagen tomada de <https://www.artic.edu/artists/11328/jan-sanders-van-hemessen> (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 22: Detalle de *Judith con la cabeza de Holofernes*, Johan Liss, h. 1624-1627, Museo de Bellas Artes de Budapest, óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Judith_in_the_Tent_of_Holofernes_by_Johann_Liss_Budapest_version.jpg (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 23: *Torso Belvedere*, Apolonio de Atenas, siglo I a. C., Museos Vaticanos (Roma), escultura en mármol. Imagen tomada de <https://arteinternacional.blogspot.com/2009/05/escultura-helenistica-s-iii-i-cto.html> (Fecha de consulta: 15/VII/2023).

Fig. 24: *Judith con la cabeza de Holofernes*, Elisabetta Sirani, 1658, Burgley House Collection (Lincolnshire), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Elisabetta-Sirani/151755/Judith-con-la-cabeza-de-Holofernes.html> (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 25: *Judith y Holofernes*, Virginia Vezzi, 1624-1626, Museo de Bellas Artes de Nantes, óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Giuditta_e_Oloferne_-_Vezzi.png (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 26: *Judith con la cabeza de Holofernes*, Simón Vouet, primera mitad del siglo XVII, Alte Pinakothek (Múnich), óleo sobre lienzo. Imagen obtenida de <https://www.wikiart.org/en/simon-vouet/judith-with-the-head-of-holofernes-1625> (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 27: *Judith con la cabeza de Holofernes*, Onorio Marinari, h. 1680, Museo de Bellas Artes de Budapest, óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cf/Onorio_Marinari_-_Judith_with_the_Head_of_Holofernes.jpg (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 28: *Judith con la cabeza de Holofernes*, Valentin de Boulogne, h. 1626-1627, Metropolitan Museum (Nueva York), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/663918> (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 29: *David con la cabeza de Goliath*, Claude Vignon, h. 1620- h. 1623, Blanton Museum of Art (Austin), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Claude-Vignon/879072/David-con-la-cabeza-de-Goliath.html> (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 30: *David con la cabeza de Goliath*, Giovanni Francesco Barbieri (Guercino), h. 1650, Museo Nacional de Arte Occidental (Tokio), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Guercino_%28Giovanni_Francesco_Barbieri%29_-_David_with_the_Head_of_Goliath_-_Google_Art_Project.jpg (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 31: *David con la cabeza de Goliath*, Michelangelo Merisi (Caravaggio), 1607, Museo de Historia del Arte de Viena, óleo sobre lienzo. Imagen tomada de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Caravaggio -
David with the Head of Goliath - Vienna.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Caravaggio-_David_with_the_Head_of_Goliath_-_Vienna.jpg) (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 32: *David con la cabeza de Goliath*, Michelangelo Merisi (Caravaggio), 1609/1610, Galería Borghese (Roma), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Caravaggio -
David con la testa di Golia.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Caravaggio-_David_con_la_testa_di_Golia.jpg) (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 33: *Judith y Holofernes*, Bernardo Cavallino, h. 1650, Museo Nacional de Estocolmo, óleo sobre lienzo. Imagen tomada de <https://programmabarocco.fondazione1563.it/ann-percy-passione-lunga-vita/> (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 34: *Judith presentando la cabeza de Holofernes*, Solomon de Bray, 1636, Museo Nacional del Prado (Madrid), óleo sobre tabla. Imagen tomada de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Judit con la cabeza de Holof
ernes_%28Salomon de Bray%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Judit_con_la_cabeza_de_Holofernes_%28Salomon_de_Bray%29.jpg) (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 35: *Retrato de una dama como Judith*, Agostino Carracci, 1590-1595, colección privada, óleo sobre lienzo. Imagen tomada de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Agostino carracci olimpia luna
.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Agostino_carracci_olimpia_luna.jpg) (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 36: *Judith con la cabeza de Holofernes*, Cristofano Allori, 1610-1612, Royal Collection (Londres), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Judith_with_the_Head_of_Holof
ernes_by Cristofano Allori.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Judith_with_the_Head_of_Holofernes_by_Cristofano_Allori.jpg) (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

Fig. 37: *Judith en el banquete de Holofernes*, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1634, Museo Nacional del Prado (Madrid), óleo sobre lienzo. Imagen tomada de [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/judit-en-el-banquete-de-
holofernes/08f69e61-f7c5-43f9-a76d-b24fbdc63681](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/judit-en-el-banquete-de-holofernes/08f69e61-f7c5-43f9-a76d-b24fbdc63681) (Fecha de consulta: 16/VII/2023).

ANEXO I: JUDITH Y HOLOFERNES COMO ALEGORÍA

Se ha mencionado en varias ocasiones a lo largo del trabajo como Judith y su decapitación de Holofernes han sido utilizados como alegoría de diversas cuestiones. Merece la pena destacar dos alegorías muy particulares: la primera es la utilización de estos personajes para representar la difícil relación entre España y Holanda en el siglo XVII, y la segunda tiene que ver con lo que solo puede denominarse como “mal de amores”.

1. JUDITH Y HOLOFERNES COMO ALEGORÍA DE HOLANDA Y ESPAÑA

Solomon de Bray (1597-1664) ejecutó en 1636 *Judith con la cabeza de Holofernes* [fig. 34]. En ella muestra una Judith triunfante, ricamente vestida y sosteniendo la cabeza del general mientras dirige la mirada al cielo. Además, aparece acompañada de otro personaje que probablemente sea su sirvienta. Esta obra encaja a la perfección con las del tipo de “Judith victoriosa o triunfante” ya discutido en este trabajo. Sin embargo, guarda un valor añadido que la diferencia de las demás: es una alegoría de la lucha entre Holanda y España.⁵⁴

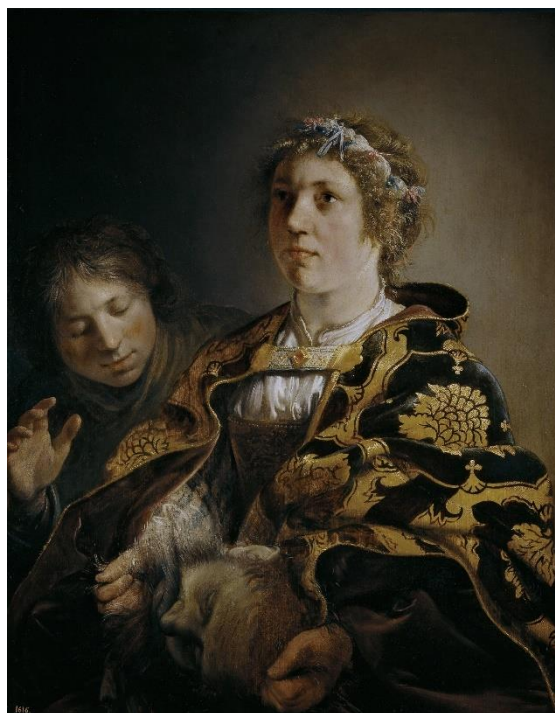


Fig. 34

El triunfo del protestantismo en la zona de los Países Bajos no hizo más que incrementar las ya presentes tensiones entre la corona española y este territorio bajo su control. Felipe II llevó a cabo una dura represión contra los protestantes flamencos generando una espiral de violencia que se vio incrementada por las cruentas acciones perpetradas por el duque de Alba con autorización del rey. Todo esto condujo a la Guerra de los 80 años (1568-1648) que terminó con la firma de la Paz de Westfalia y el reconocimiento por parte de la corona de la independencia holandesa.⁵⁵

⁵⁴ POSADA KUBISSA, T., *Pintura holandesa...*, pp. 39-42. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/judit-presentando-la-cabeza-de-holofernes/aa20751e-de84-47f7-bcd6-dbe0fb8fa768> (Fecha de consulta: 04/VII/2023).

⁵⁵ NIETO SÁNCHEZ, J. A., *Historia de España*, Madrid, Libsa, 2021, pp. 168-169 y 237.

En el cuadro de Bray, Judith es representada portando sobre la cabeza una cinta con los colores de la bandera holandesa (rojo, blanco y azul), convirtiéndose así en una alegoría de Holanda que ha vencido al represor y cruel Holofernes, quien actuaría como alegoría de España. Además, hay que tener en cuenta que durante esta época se promovió la identificación de los holandeses con los antiguos hebreos que también luchaban por su libertad; por lo tanto, Judith, una de sus grandes heroínas, era un buen personaje para representarse alegóricamente.⁵⁶

Cabe mencionar también que, cuando esta pintura llegó a las colecciones reales españolas, la cabeza de Holofernes fue repintada y transformada en un jarrón, eliminando así el valor alegórico del cuadro. Este repinte ha sido eliminado y actualmente la obra se puede ver tal y como Solomon de Bray la creó en origen.⁵⁷

2. JUDITH Y HOLOFERNES COMO ALEGORÍA DE “PROBLEMAS AMOROSOS”

Otro uso alegórico interesante del tema de Judith y Holofernes va a ser el empleado por Agostino Carracci (1557-1602) y Cristofano Allori (1577-1621). Ambos van a servirse de la representación de una Judith victoriosa para mostrar un mal de amores, aunque cada autor trata un caso particular que nada tiene que ver el uno con el otro.

Carracci pinta en 1590-1595 *Retrato de dama como Judith* [fig. 35], una obra encargada por Melchiorre Zoppio en la que deseaba que se representara a su fallecida esposa Olimpia Luna como la heroína de Betulia y que él quedara retratado como Holofernes. Esto lo hizo, por un lado, con la intención de señalar que su esposa había sido tan devota, honesta y virtuosa como Judith y, por otro, para mostrar el gran dolor que le había causado su muerte, cosa que hace al pedir ser representado como la cabeza del general que ella sostiene.⁵⁸



Fig. 35

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ SCANU, L., “Svelare, occultare, esibire, contemplare. Percorsi iconografici precaravaggeschi sulla vicenda di Giuditta tra storia e interpretazione”, *Caravaggio e Artemisia. La sfida di Giuditta*, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 35-46, espec. p.42.

Por su parte, Allori lleva a cabo hacia 1610-1612 *Judith con la cabeza de Holofernes* [fig. 36], en la que retrata a su amante como Judith y a sí mismo como Holofernes. Este no es un caso tan romántico como el anterior, sino todo lo contrario. La intención de Allori con esta pintura es reflejar el dolor que le provocaban los celos y otros problemas en la relación.⁵⁹



Fig. 36

⁵⁹ BORNAY, E., *Mujeres de...*, p. 66.

ANEXO II: LA PARTICULARIDAD DE REMBRANDT

Una cuestión que se ha podido observar en este trabajo ha sido que a la hora de representar el tema de Judith y Holofernes casi siempre se va a optar por los mismos momentos: la decapitación o la heroína victoriosa con la cabeza y la espada. Sin embargo, se pueden encontrar excepciones en las que el artista muestra un episodio diferente del relato. En este sentido cabe destacar un lienzo de Rembrandt (1606-1669).

En *Judith en el banquete de Holofernes* de 1634 [fig. 37] el maestro neerlandés no solo pinta un momento no muy común en el arte, sino que, además, lo trata con una iconografía totalmente alejada de la norma. En esta obra aparece Judith vistiendo ostentosas ropas y portando múltiples joyas, se encuentra sentada a la mesa con un libro abierto y una joven le hace entrega de una copa de vino de gran riqueza formada por un nautilus. Al fondo, de la oscuridad emerge una anciana con un saco, es la sirvienta de Judith preparada para lo que está a punto de suceder.⁶⁰



Fig. 37

⁶⁰ POSADA KUBISSA, T., *Pintura holandesa...*, pp. 115-125. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/judit-en-el-banquete-de-holofernes/08f69e61-f7c5-43f9-a76d-b24fbdc63681> (Fecha de consulta: 05/VII/2023).

La singular iconografía presente en esta tela ha suscitado dudas sobre si se trata verdaderamente de Judith o no. Se ha barajado la posibilidad de que en realidad se trate de la reina Artemisia, Sofonisba de Cartago o, en los últimos años, incluso se ha sugerido que puede tratarse de Ester.⁶¹

Estas afirmaciones se basan en similitudes iconográficas con otras obras de Ester en las que ella aparece sentada junto a una mesa, ricamente vestida, atendida por una o más sirvientas y llevándose una mano al pecho. También se alude a las ropas, en el cuadro de Rembrandt ella porta armiño, detalle que se ha querido ver como impropio para Judith ya que era plebeya y este es un signo de realeza. Además, se hace referencia a una ausencia total de Holofernes, a la falta de indicios de los sucesos que van a acontecer y a que en la radiografía que se practicó a la obra se descubrió que, originalmente, la anciana con el saco del fondo no estaba, y que en su lugar había otra sirvienta de pie junto a la protagonista. Asimismo, en la mesa no había libro.⁶²

La cuestión de las similitudes iconográficas con otro tipo de representaciones no garantiza que se trate de un personaje diferente, simplemente podemos encontrarnos ante una contaminación o una inspiración en otras obras. Ejemplo muy claro de esto es la relación ya comentada en este trabajo entre las pinturas de David y Judith. El tema de las vestimentas tampoco es determinante para afirmar que no se trata de Judith, pues también se ha comentado en este trabajo que el relato bíblico no es muy específico en la descripción del atuendo de la heroína de Betulia, lo que permitió a los artistas dejarse llevar por la creatividad.

La afirmación de que no hay nada en la pintura que aluda a Holofernes o los hechos que van a tener lugar no se terminan de ajustar a la realidad ya que en el fondo está presente una sirvienta anciana –la iconografía habitual de la sirvienta de Judith– esperando con el saco en el que guardarán la cabeza del general. Finalmente, la radiografía indica que en origen la composición del lienzo era diferente. Quizá en un primer momento Rembrandt pensara en representar a Ester, pero el resultado final es una singular representación del relato de Judith y Holofernes.

⁶¹ CRUZ YABAR, J. M., “¿Judith...”, pp. 99-112.

⁶² *Idem*.

En el momento en el que se redacta este apartado del trabajo (5 de junio de 2023) el Museo Nacional del Prado, donde se ubica el cuadro de Rembrandt, lo identifica como una representación de Judith.⁶³

⁶³ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/judit-en-el-banquete-de-holofernes/08f69e61-f7e5-43f9-a76d-b24fbd63681> (Fecha de consulta: 05/VI/2023).