



UNIVERSIDAD DE OVIEDO
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ANGLOGERMÁNICA Y FRANCESA

TESIS DOCTORAL

JUDIT / JAEL:
ARTICULACIÓN Y EVOLUCIÓN DE SUS
REPRESENTACIONES LITERARIAS

AUTORA: DELFINA PILAR RODRÍGUEZ FONSECA
DIRECTORA: DRA. SOCORRO SUÁREZ LAFUENTE

NOVIEMBRE 2003

La Dra. Dña. Socorro Suárez Lafuente, Directora del Departamento de Filología Anglogermánica y Francesa de la Universidad de Oviedo, certifica que el Consejo de Departamento, en su sesión del día _____ aprobó la admisión a trámite y defensa de la Tesis Doctoral *Judit / Jael: articulación y evolución de sus representaciones literarias*, presentada por Dña. Delfina Pilar Rodríguez Fonseca y dirigida por la Dra. Dña. Socorro Suárez Lafuente.



Fdo. Dra. Socorro Suárez Lafuente.

Oviedo, a 12 de Septiembre de 2003

Como directora de la Tesis Doctoral presentada por Dña. Delfina Pilar Rodríguez Fonseca,
Titulada Judit / Jael: articulación y evolución de sus representaciones literarias, doy mi
visto bueno al trabajo y mi autorización para que sea presentado para su defensa.



Fdo. Dra. Socorro Suárez Lafuente

Oviedo, a 17 de Noviembre de 2003

A quienes con su ayuda y su afecto han hecho
este trabajo posible.

“Seré Judit. Pondré mi parte en la lucha contra el odio y la ignominia. Lucharé como mujer por la libertad de los que están junto a mí. Romperé el cerco que me rodea, abriré una senda hacia la luz y el amor”

Judith 44, Pedro Laín Entralgo

Índice	3
Introducción	5
I. Los orígenes del mito. La articulación literaria de Judit y Jael.	11
1.1 <i>El Libro de los Jueces: Jueces 4 y 5</i>	13
1.2 <i>El libro de Judit</i>	21
1.3 La articulación literaria de Judit y Jael	37
II. Evolución de la Judit Literaria	51
2.1 Primera Etapa: La Judit Literaria desde los orígenes hasta el s. XIX	
Introducción.	53
2.1.1 Thomas Deloney: <i>The overthrow of proud Holofernes and the triumph of the vertuous Queen Iudith</i>	68
2.1.2 Lope de Vega: "El triunfo de Judit"	80
2.1.3 Antonio Mira de Amescua: <i>El clavo de Jael</i>	90
2.1.4 Luciano Francisco Comella: <i>La Judith castellana</i>	107
2.1.5 Juan José López de Sedano: <i>Jael</i>	127
2.1.6 Juan González Villar: <i>La Judit</i>	143
2.1.7 Anónimo: <i>Judit</i>	156
2.1.8 Anónimo: <i>Historia de la gloria de Betulia por la heroica Judith contra Holofernes</i>	166

2.2	Segunda Etapa: La Judit Literaria en el s. XIX.	179
	Introducción	
2.2.1	Friedrich Hebbel: <i>Judith</i>	193
2.2.2	Jean Lahor: "Judith"	209
2.2.3	Thomas Bailey Aldrich: <i>Judith and Holofernes</i>	218
2.2.4	Eliza Lanesford Cushing: <i>Judith, a poem</i>	234
2.2.5	Francisco Villaespesa: <i>Judith</i>	248
2.3	Tercera Etapa: La Judit Literaria en el s. XX	267
	Introducción.	
2.3.1	Arnold Bennett: <i>Judith, a play in three acts founded in the Apocryphal Book of Judith</i>	282
2.3.2	José Francés: <i>Judith</i>	301
2.3.3	Azorín: <i>Judith</i>	318
2.3.4	Pedro Salinas: <i>Judit y el tirano</i>	334
2.3.5	Alfonso Paso: <i>Judith</i>	351
2.3.6	Pedro Laín Entralgo: <i>Judit 44</i>	369
2.3.7	Juan Antonio Hormigón: <i>Judith contra Holofernes</i>	383
2.3.8	Lourdes Ortiz: <i>Yudita</i>	403
2.3.9	Conrado Nalé Roxlo: <i>Judit y las rosas</i>	418
2.3.10	Aritha Van Herk: <i>The tent peg</i>	437
	Conclusiones	461
	Bibliografía	467
1.	Bibliografía fundamental	469
2.	Bibliografía complementaria	473

Introducción

INTRODUCCIÓN

Si saliéramos a la calle y preguntáramos al azar a la gente si saben quiénes son Judit¹ y Holofernes, el resultado de nuestra sencilla encuesta sería decepcionante. Si decidiéramos averiguar qué porcentaje de la población conoce a Jael y Sisera, el panorama resultaría desolador. Como máximo obtendríamos algunos referentes patronímicos semejantes que revelarían que los nombres femeninos continúan aún en uso. Sin embargo, si después de la pregunta formulada aclarásemos que se trata de una mujer que para salvar a su pueblo de la invasión extranjera sedujo al general del ejército enemigo para posteriormente decapitarlo, lo más probable es que la mayoría de las personas encuestadas sonriese complacida afirmando que la historia les resulta familiar e incluso no faltaría quien mostrase cierto interés hacia ambos personajes.

La narración original es ciertamente atractiva y posee todos los ingredientes de las actuales historias de éxito: intriga, sexo, violencia y final feliz. De todos modos, pocos alicientes tendría para la investigación académica si se limitase a ser una pariente próxima de los libros mejores vendidos del verano. Otra singularidad de las historias de Judit y Holofernes y de Jael y Sisera es que ambas abordan temas universales: la lucha entre el Bien y el Mal, la confrontación entre la Debilidad y la Fortaleza y la eterna batalla de sexos. Lo realmente sorprendente es que todos estos elementos gozan de plena actualidad. Los medios de comunicación nos inundan con noticias sobre los conflictos políticos entre los pequeños estados y la amenaza imperialista, los pleitos que reducidos grupos de consumidores sostienen con las grandes multinacionales o la silenciosa pero constante

¹ El nombre de la protagonista bíblica que nos ocupa aparece escrito indistintamente como "Judit" o "Judith" en las obras que abordan su figura. En la traducción al castellano del libro del Antiguo Testamento que narra su historia consta como "Judit", mientras que en prácticamente todos los textos extranjeros es denominada de la segunda manera. Sin embargo, éste modo es también preferido por numerosos autores y autoras que escriben en lengua española y se decantan por esta versión con la "h" final. En este trabajo se respetará la opción elegida por los escritores o escritoras cuando se hable de la heroína como protagonista de dichas obras y se utilizará el nombre de "Judit" para aludir a ella como figura bíblica, arquetipo y referente literario de versiones artísticas posteriores.

lucha de las mujeres que desean recuperar su dignidad como ciudadanas de derecho en la sociedad.

Todo ello, tan cotidiano, tan familiar, ya está presente en uno de los textos escritos más antiguos que se conocen y ha estado formando parte de un libro omnipresente en nuestra cultura y que constituye uno de los pilares más poderosos de nuestro mundo occidental: la *Biblia*. El texto primigenio sobre Jael y su oponente (Jueces 5), es según la opinión de la mayoría de los críticos, el más primitivo de los incluidos en el *Antiguo Testamento* y es del que han derivado otros como su versión en prosa, Jueces 4, y el posterior *Libro de Judit*. Este último, si bien no es tan original como su antecedente literario, es el que ha pasado a la historia con mayor éxito, manteniendo intacta su frescura a través de los siglos haciendo gala de una de las mayores virtudes que un tema literario pueda poseer: la habilidad para mantenerse siempre actual a pesar del paso del tiempo. Jael, pero sobre todo Judit, ha sobrevivido a todo tipo de dificultades en su trayectoria artística hasta consolidarse como un símbolo intemporal.

El propósito del presente trabajo es probar cómo la historia narrada en Jueces 4 y 5 y la que conforma el *Libro de Judit*, ambas incluidas en el *Antiguo Testamento*, han permanecido activas como tema literario desde sus orígenes en su condición de textos bíblicos hasta la actualidad. De igual modo se examinará la manera en la que las dos protagonistas femeninas, auténticas heroínas de los relatos primigenios, han sido tratadas por la historia. Es preciso aclarar que para ello no se realizará un análisis exhaustivo de las fuentes bíblicas, tarea realizada en numerosas ocasiones por otros autores y autoras con notables resultados, ni tampoco se abordará el estudio de las interpretaciones que las artes plásticas les han dedicado a las protagonistas hebreas, muy numerosas y fuera de nuestra competencia en este caso. Lo que se elegirá como objeto de estudio serán las diversas reescrituras que de ambas historias bíblicas realice la literatura occidental. Aún así y como es lógico deducir, no se trabajará la totalidad de las versiones existentes, pues dado su elevado número sería ésta una tarea ingente más propia de un proyecto vital que de una tesis doctoral. Así pues, se seleccionará un corpus representativo a partir del cual se

elaborará un análisis de aquellos aspectos que competen a la evolución de las historias y las protagonistas bíblicas.

El objetivo de este análisis no es otro que mostrar la permanencia de Jael y Judit como motivo literario a lo largo del tiempo. Para ello se señalarán las características inherentes a estos personajes que se mantienen inalterables configurándolas como arquetipos literarios. De igual modo, se trazará el proceso evolutivo de dicho arquetipo y se constatará que ambos personajes han servido – y siguen sirviendo – como un instrumento polivalente en las luchas políticas, sociales y religiosas que han azotado al mundo occidental desde el origen de los tiempos. Ellas son, como veremos, el espejo en el que la historia ha arrojado su reflejo una y otra vez.

Para ello estructuraremos el trabajo en dos bloques diferentes. En el primero y a modo de introducción realizaremos un rápido recorrido por las fuentes bíblicas y nos referiremos en primer lugar a los capítulos 4 y 5 del *Libro de los Jueces* y después al *Libro de Judit*. A continuación y tras haber presentado la historia y los personajes principales, desarrollaremos los planteamientos del trabajo de investigación que se tratarán de probar en el apartado siguiente. Éste conforma el segundo bloque, en el cual se analizarán las revisiones literarias en tres subapartados diferentes. El primero contendrá ocho textos pertenecientes a la que se denominará la primera fase evolutiva del arquetipo literario Judit / Jael. En el segundo se abordará el estudio de cinco textos representativos de la segunda fase evolutiva y en el tercero se hará lo propio con diez textos de la última etapa. Tras las conclusiones pertinentes, se incluirá la bibliografía utilizada a lo largo de todo este proceso. A lo largo de veintitrés obras literarias descubriremos el itinerario que los dos relatos bíblicos han seguido a lo largo del tiempo, un viaje que nos descubrirá la historia política y social de nuestra cultura.

Introducción

**PRIMERA PARTE:
LOS ORÍGENES DEL MITO.
LA ARTICULACIÓN LITERARIA DE
JUDIT Y JAEL**

1.1 EL LIBRO DE LOS JUECES: JUECES 4 Y 5.

Si tuviéramos que definir el *Libro de los Jueces* con una sola palabra, el adjetivo “violento” quizás sería el más adecuado. En este capítulo de la *Biblia* hay tantas escenas de lucha, sexo, traición y muerte que una buena adaptación cinematográfica del mismo haría las delicias de cualquier entusiasta de las denominadas “películas de acción”. La base literaria no podría ser mejor pues el texto retrata una época bárbara, caracterizada por venganzas salvajes y luchas encarnizadas entre tribus belicosas y desorganizadas que, si bien no deja en muy buen lugar a la nación israelita, sí realiza un retrato realista del nacimiento de un pueblo sin ocultar sus miedos, su valentía y sus equivocaciones (Boling, 3). Sin embargo, una segunda característica es la profusión de personajes femeninos que desfilan por sus páginas, aspecto en el que tan sólo el *Génesis* o *Rut* son comparables, generosos éstos también en la inclusión de mujeres. Aún así, el *Libro de los Jueces* es diferente a ambos en la entidad de sus protagonistas, pues si bien en los anteriores sus propósitos eran, mayoritariamente, perpetuar el patriarcado y sus leyes, ahora las doce integrantes principales de este apartado bíblico son más diferentes en cuanto a su origen, su clase social o los papeles que desempeñan, abundando las que desafían los roles destinados tradicionalmente al género femenino. Este es el caso de Débora y Jael, militares, guerreras y, como veremos, sendas autoridades en el ámbito religioso (Ackerman, 5 – 7)¹. Pero antes de adentrarnos en el estudio de ambas mujeres, hablemos brevemente del libro que narra sus hazañas.

¹ Susan Ackerman señala en su libro *Warrior, Dancer, Seductress, Queen. Women in Judges and Biblical Israel*, que sólo unos pocos libros de la *Biblia*, en concreto el *Génesis*, el libro de *Rut* y el *Éxodo*, tienen tal concentración de mujeres como el *Libro de los Jueces*. Sin embargo, el propósito de todas ellas es asegurar que las leyes patriarcales sigan imperando en la sociedad a la que pertenecen. Así, en el *Génesis* se hace desde la maternidad como rol principal y casi único de las mujeres, en *Rut* se busca incesantemente la protección masculina y en el *Éxodo* las actuaciones del género femenino, si bien son determinantes para el desarrollo de la acción, van encaminadas a la prevención de la matanza del género que dirige los destinos de la comunidad, es decir, el masculino (Ackerman, 4, 6).

Lo primero que llama nuestra atención es el título del libro. El término “Jueces” de inmediato evoca en nosotros, lectores y lectoras inmersos en el s. XXI, la figura de un magistrado cuya labor es restablecer el orden en todas aquellas situaciones que amenacen la estabilidad y la justicia de la sociedad. Sin embargo, esto no debe conducirnos a considerar que el libro que nos ocupa es un tratado o una semblanza biográfica de todos aquellos que administraron la ley en una época determinada. Como bien señala Boling, los títulos de los textos incluidos en el Antiguo Testamento proceden del latín, y éste deriva del hecho de que de nueve o diez de sus protagonistas se dice que “han juzgado” a Israel. De todos modos, el verbo “juzgar”, “säpat” en hebreo, denomina también la realización de diversos actos de gobierno, siendo estos nueve o diez protagonistas mencionados identificados con el término “salvadores” y muy pocas veces con el de “jueces” (Boling, 5, 6). Así pues, la palabra “juez” se identifica más con “dirigente” (Asimov, 208) y denomina a todos aquellos caudillos indispensables entre cuyas responsabilidades recaen las tareas de reorganización social y el ejercicio de la política interna (Mertens, 222 – 223) para lo cual, como demuestran en las páginas del texto, se distinguen por tener una gran variedad de habilidades y cualidades (Boling, 26).

Las tareas de estos jueces no pueden ser menospreciadas. El libro narra el período histórico comprendido entre la ocupación israelita de Canán y la Monarquía posterior. Se trata éste de un período difícil, en el que las tribus hebreas aún no se han asentado definitivamente en los territorios palestinos que habrían de ocupar con posterioridad. Es una lucha encarnizada entre las gentes del desierto (los israelitas) y las gentes del mar (los filisteos) (Mateos, 304), y los primeros no se caracterizan precisamente por su organización. En efecto, las tribus de Israel, aún sin unificar, luchaban desunidas, cada una en solitario contra un enemigo común, sin lograr formar una coalición seria contra sus adversarios (García de la Fuente, 59). Esta visión del pueblo judío no es, como decíamos, muy halagüeña, pues su situación de atraso y su desconexión hace que sean invadidos una y otra vez y que, en definitiva, no logren iniciar de inmediato un período próspero en las nuevas tierras conquistadas (Asimov, 208). Incluso, como bien señala Boling, esta convivencia continuada con sus enemigos en el largo período de guerra hace que el

monoteísmo israelita esté en tensión continua con la estructura religiosa y ciertos aspectos sociales de la cultura cananea, siendo atraídos unas veces por algunos aspectos de ellos y otras repelidos (Boling, 18).

Todos estos conflictos fueron puestos por escrito con relativa prontitud. Los deuteronomistas, una escuela de escritores del último cuarto del s. VII a. C. integrada por sacerdotes, profetas y profesores, echaron mano de las escasas fuentes de que disponían para llenar el vacío que discurría en el territorio de Canán antes de la monarquía. Su labor no está exenta de dificultades, pues se proponen escribir la historia de uno de los períodos menos documentados del mundo en general y de la historia de Palestina en particular. El declive de Egipto y de la propia Palestina, centros de documentación histórica, complican la redacción considerablemente (Boling, 11). Por ello estos autores se ven obligados a utilizar todos aquellos materiales de los que disponen por muy heterogéneos que éstos sean. Así, acuden a las listas de funcionarios centrales, pero sobre todo a los relatos folclóricos semejantes a las medievales “canciones de gesta”, típicos de un tiempo heroico y pertenecientes más al territorio popular que al culto. Recogidos en colecciones menores, estos textos de carácter oral se remiten a los contadores de historias profesionales de la era premonárquica israelita que pretendían aunar el placer con el didactismo y que se ganaban la vida recitando en festivales y fiestas (Boling, 32). De este modo, estos autores logran confeccionar una cronología sin vacíos aparentes que llene el hueco existente hasta el momento (Mateos, 339).

Aunque la redacción final de los deuteronomistas presente algunas contradicciones², el libro consta de veintiún capítulos estructurados en tres grandes bloques. En primer lugar, el período de conquista (Jue 1, 2 – 2, 10), en segundo lugar la vida bajo el mandato de los jueces que son capaces de dirigir a las tribus israelitas y conducir las a la victoria y que compone el grueso del libro (Jue 2, 11 – 16, 31), y por último la tercera parte, en la que se narran algunos episodios tribales previos a la instauración del período monárquico posterior

² La más llamativa es la referida a la cronología del texto. Como señala Boling, el período histórico que abarca la narración va del 1200 al 1020 a. C., año éste en el que se inicia la monarquía. Sin embargo, este tiempo es demasiado breve para todo lo que se cuenta, que abarca un total de cuatrocientos ochenta años (Boling, 23).

(Jue 17 – 21). Es en la sección intermedia en la que se centra nuestra atención, concretamente en los capítulos cuatro y cinco en los que se relata la historia de Débora y Jael.

Ambos narran, en líneas generales, la misma historia, pero mientras que el cuarto lo hace en prosa, el quinto, subtítulo "Cántico triunfal de Débora", relata los mismos hechos en verso. Los dos se centran en el momento en el que el pueblo de Israel, tras haber pecado, es puesto por Yavé en manos de Jabín, rey de Canán que tiene como jefe de su poderoso ejército a Sísara. Los israelitas, abrumados por la superioridad de su adversario, acuden a Débora, "profetisa" que "juzgaba por aquel tiempo a Israel" (Jue 4, 4) y a quien se dirigían siempre que necesitaban "pedir justicia" (Jue 4, 5). Débora manda llamar a Barac y le dice a éste que reúna a diez mil hombres en el monte Tabor, lugar a donde ella promete dirigir a Sísara, sus carros y sus tropas para ponerlos en sus manos. Barac no acata sus órdenes de inmediato y le responde diciéndole que sólo irá si ella lo acompaña. Débora le asegura entonces que acudirá con él aunque no será la suya sino la mano de una mujer quien entregue a Sísara a Yavé. Advertido el militar cananeo de que las tropas israelitas se hallan congregadas en el monte Tabor, dirige a este lugar su numeroso ejército y todos reunidos allí, Barac desciende contra el enemigo instado por Débora.

Tras la lucha, Yavé pone en fuga a las tropas de Jabín y Sísara opta por abandonar su carro y huir a pie del campo de batalla mientras que sus hombres caen bajo las espadas de los israelitas sin que quede ni un sólo soldado. En su huida Sísara llega a la tienda de Jael, esposa de Jeber, el quineo, el cual, habiéndose separado de los otros quineos de su tribu estaba establecido en aquellos parajes. Dado que entre la casa de Jeber y el rey Jabín existía paz, Sísara cree hallarse a salvo de sus enemigos y cuando Jael sale a su encuentro y le invita a entrar en su tienda, el estratega cananeo acepta su propuesta. Una vez dentro, ella lo tapa con una alfombra y él solicita un poco de agua con la que saciar su sed. Jael le ofrece un odre con leche y tras haber bebido vuelve a cubrirlo. El prófugo le pide a su anfitriona que vigile la puerta por si viene alguien preguntando por él y le advierte que diga a quien se interese por su paradero que allí no hay ningún hombre. Dicho esto Sísara cae profundamente dormido debido a la fatiga. Este es el momento que aprovecha Jael para

tomar un clavo de los utilizados para asegurar la tienda la suelo y clavárselo en la sien con la ayuda de un martillo, con tal fuerza, que el clavo penetra en la tierra bajo su cabeza. En ese momento Barac llega a la tienda de Jael persiguiendo a su enemigo y la mujer sale a su encuentro para informarle de que en su tienda se halla el hombre que va buscando. El narrador anónimo del relato nos informa que Barac entró en la tienda y, en efecto, encontró a Sisara muerto, con el clavo en la sien, y que fue ese el día en el que Yavé derrotó a Jabín, su enemigo, día a partir del cual los israelitas fueron estrechando el cerco en torno al rey de Canán hasta que finalmente lo destruyeron.

Aunque como ya hemos dicho el capítulo cuarto, en prosa, antecede en la *Biblia* al capítulo quinto, en verso, no cabe la menor duda de que este último es bastante más antiguo que el anterior. De hecho, el “Cántico triunfal de Débora” es un texto muy estudiado, por tratarse, según algunos investigadores, del texto más antiguo de todos los que integran el conjunto de la *Biblia*, pudiendo datarse del s. XII o XI a. C. (Ackerman, 32). Perteneciente al género de la balada guerrera, se trata de un himno de victoria del estilo de los que eran muy conocidos en Egipto y Asiria durante los siglos XV y XII a. C. (Boling, 118) que adapta los motivos bélicos tradicionales a la situación del culto de Yavé. Su autor, un poeta oral, recrea un suceso ante un público que desea fervientemente ser entretenido e instruido a la vez (Boling, 106). Este suceso muestra cómo Débora organiza una batalla en la que los israelitas, por vez primera, son capaces de derrotar a los cananeos en su territorio (Boling, 118). Así, la profetisa es la auténtica heroína de Jueces 5 mientras que Barac es tan sólo su ayudante y está relegado a la autoridad de aquélla. Ella es fundamental para el triunfo israelita: dirige las tropas, se gana la aclamación del poeta y lidera el cántico triunfal (Ackerman, 32). Sin embargo, el capítulo cuarto, aunque en esencia narre los mismos acontecimientos, modifica en ciertos aspectos el canto primigenio. Redactado en el s. VII a. C., sus autores, los ya mencionados deuteronomistas, reelaboran la canción en verso original mostrando a Barac como el auténtico héroe y a Débora como su mera consejera (Ackerman, 31).

Pero ¿por qué este alejamiento de la fuente original por parte de unos redactores que pretendían realizar una crónica histórica de un tiempo indocumentado? Susan Ackerman

sostiene que los roles femeninos de sus protagonistas son los causantes de tales modificaciones. Así, Jueces 5 presenta a Débora y a Jael como heroínas militares con responsabilidades, algo nada anormal en la época de redacción del texto en verso. Sin embargo, la redacción posterior del texto en prosa coincide con un período de inestabilidad de la nación israelita. Los autores, por un lado, tratan de ser fieles a los antecedentes literarios, pero por otro la religión se está institucionalizando y se ven obligados a distinguir entre lo “ortodoxo” y lo “heterodoxo”. De este modo, imponen límites al comportamiento femenino modificando ligeramente las fuentes: Débora y Jael pierden relevancia convirtiéndose en el reflejo de los papeles desempeñados por el género femenino en el tiempo de los deuteronomistas (Ackerman, 104 – 108). A pesar de los intentos de estos autores antiguos, nada puede negar la trascendencia de sus actos. Débora es la profetisa que administra la ley en esa época, un dato que sí parece cierto a juzgar por los textos que aseguran que era una mujer la que estaba al frente de las tribus israelitas (Asimov, 218). Por otra parte y aunque el héroe del relato sea Yavé, como bien señala el texto, Jael es la encargada de actuar en su nombre descargando el golpe mortal que habría de poner fin al enemigo del pueblo de Israel.

Aunque un análisis detallado del texto bíblico no sea el propósito de nuestro trabajo, sí resultan reveladores los comentarios realizados por Ackerman con respecto a la entidad de ambas heroínas. Decidida a averiguar el motivo por el cual mujeres como Débora y Jael se atreven a desafiar el androcentrismo hebreo asumiendo papeles destinados tradicionalmente a los hombres, la investigadora llega a la conclusión de que es la influencia de los mitos cananeos la que influye en las representaciones de ambas mujeres bíblicas (Ackerman, 28, 29). En un tiempo en el que, como veíamos, la cultura hebrea se hallaba en conflicto permanente con la del pueblo que pretendía conquistar, las incursiones de la mitología cananea no pueden minimizarse. Robert Graves y Raphael Patai hablan extensamente de ello en *Los mitos hebreos*, analizando minuciosamente el eco que otras mitologías hallan en el libro de la *Biblia*, en especial en el *Génesis*, pero para el tema que nos ocupa la figura de la diosa guerrera ugarítica Anat centra nuestra atención. Anat, que en los textos ugaríticos aparecía ataviada de hombre, portando un escudo y un collar con las calaveras de sus enemigos y alimentándose de carne y sangre humana, aparece mencionada

en los textos sagrados de modo indirecto a través de nombres geográficos (Anathoth, Ben – Anoth, Beth – Anath) y propios (Sahmgar ben Anat, Anathothiyan) (Ackerman, 51, 52). En la mitología cananea Anat suele aparecer junto con su hermano Baal, dios de la tormenta, como las dos caras de la misma moneda, y por ello Ackerman sugiere que esta dicotomía Baal / Anat es el modelo que utiliza el autor anónimo de Jueces 5 para construir su poema y elaborar la relación Yavé / Débora (Ackerman, 56). Así pues, utilizando diversos poemas ugaríticos en los que ambos hermanos se ayudan mutuamente para obtener la victoria sobre sus enemigos, Ackerman concluye que, aunque las protagonistas bíblicas no sean tan belicosas como su antecesora pagana ni muestren tanto fervor acerca de las armas de guerra, la influencia de Anat es visible en la figura de la profetisa e incluso se adivina en la de la ejecutora Jael (Ackerman, 59 – 61).

Otro aspecto que aborda la investigadora es lo referente a la profesión y al estado de Jael. ¿Por qué es Sisara, guerrero hábil e inteligente, tan ingenuo como para adentrarse en la tienda de Jael sin percibir el peligro que le aguarda dentro de ella? se pregunta Ackerman. La respuesta la hallamos en el texto: porque existía un tratado de paz entre los quenitas y el rey Jabín. Si es así, continúa, ¿por qué entra después Barac tranquilamente en su tienda?. Es aquí donde la escritora, apoyándose en la tesis propuesta en 1965 por Benjamin Mazar, concluye que el motivo por el cual ambos hombres se acercan a Jael sin albergar ningún temor es que ella es una funcionaria religiosa (Ackerman, 92). Varios datos lo atestiguan. Por un lado, la tienda en cuestión está situada en un lugar sagrado asociado al culto, según se indica en Jueces 4, 11 (Ackerman, 96 – 98). Por otro lado, los quenitas son una tribu de religiosos desde el *Génesis*, con lo cual Jeber sería un sacerdote y Jael, en virtud de su marido, también (Ackerman, 93 – 95). Otros críticos prefieren incluso utilizar otra traducción alternativa del texto en la que se dice que Jael no es “la mujer de Jeber el quenita”, sino “una mujer de la comunidad quenita”, pues “Jeber” significa “comunidad”, con lo cual sería una funcionaria religiosa por sí misma y no a través de su esposo (Ackerman, 99).

Las aportaciones de Ackerman al estudio de Jueces 4 y 5 revelan la entidad de sus protagonistas femeninas en un tiempo en el que las mujeres no gozaban de grandes

libertades ni tampoco poseían derechos, como atestiguan otros libros de la *Biblia* como el *Levítico* o el *Deuteronomio*. Esto no puede conducirnos a error. Como bien señala, el *Libro de los Jueces* es ambivalente sobre los personajes y no constituye ni un alegato feminista ni un manual del patriarcado (Ackerman, 291, 292). Aunque su repercusión literaria, como veremos, no sea en exceso prolífica, su influencia más notable será en otro libro bíblico: el *Libro de Judit*.

1.2 EL LIBRO DE JUDIT

Si, como decíamos, una adaptación cinematográfica del *Libro de los Jueces* haría las delicias de un buen aficionado al cine de acción, el *Libro de Judit* haría lo propio no sólo con los anteriores, sino con todos los amantes de una buena historia. Sin diversificar su atención en varios conflictos ni presentar un extenso número de personajes secundarios, el *Libro de Judit* aborda temas básicos y universales, el sexo y la muerte, para construir un relato rebosante de intriga y sentido del humor que ha fascinado durante siglos tanto a lectores religiosos como profanos. El secreto de su éxito no es otro que el hábil tratamiento que su autor proporciona a sus ingredientes, no exentos de un atávico atractivo: una mujer hermosa y una ejecución violenta. Por ello su destino no será permanecer encerrado entre las tapas de la *Biblia*, sino inspirar otras obras hallando en ellas un amplio eco literario, artístico e incluso, como veremos, político.

A pesar de su enorme influencia posterior poco se sabe del texto originario. El título del texto centra su atención en el personaje femenino principal aunque no será hasta casi la mitad cuando Judit haga su aparición. Con respecto al autor, todo son conjeturas. Carey A. Moore sostiene que lo más probable es que se trate de un judío palestino, probablemente fariseo, pues los sucesos centrales suceden en Palestina, lugar donde el escritor muestra un conocimiento geográfico más preciso, y las ideas religiosas presentes en la historia son igualmente palestinas y farisaicas (Moore, 70). Su redacción se sitúa en el s. II a. C., en el año 150 según algunos, “época de gran fervor nacionalista a lo que mucho contribuyeron historias que narraban grandes hazañas” como señala Asimov (Asimov, 15), o más próximo al s. I a. C. según otros (Moore, 67). El propósito que alentó a este anónimo literato ha suscitado gran diversidad de opiniones. Por un lado, parece claro que pretendía entretener a la audiencia con su atractiva historia (Moore, xi), por otro, es indudable que la difusión de

ciertos contenidos religiosos lo animaban igualmente: probar que la oración es una buena arma, que Dios no abandona a su gente, la necesidad de que el pueblo israelita se lance a la lucha, ilustrar las fuerzas antagónicas – Dios y el Diablo – utilizando seres de carne y hueso o presentar a su protagonista como modelo a seguir (Moore, 77). Sea cual fuere su propósito primigenio, Moore concluye afirmando la universalidad del texto: “*Judith* appears to be a folktale in which its author, a Pharisee and an ironist *extraordinaire*, offered an example story featuring the least likely of models, a pious widow (...). Such a message is always in vogue, in a period of peace as well as in time of war” (Moore, 78)¹.

La historia que se narra en el *Libro de Judit* puede resumirse en un par de líneas: el pueblo judío de Betulia, asediado por el capitán asirio Holofernes, es liberado de la tiranía extranjera gracias a la inteligencia y valentía de Judit, una piadosa viuda que se interna en el campamento enemigo y que tras seducir a Holofernes lo decapita proporcionando la libertad y el triunfo a su comunidad. Los críticos son unánimes al señalar las fuentes que utiliza el autor anónimo para elaborar su relato: el viejo texto sobre una mujer que asesina a la amenaza del pueblo judío incluido en Jueces 4 y 5, la historia de Débora y Jael. Así lo afirman Juan Mateos (Mateos, 751), Heinrich Mertens (Mertens, 260), Carlos Mestres (Mestres, 90) o Griselda Pollock, la cual señala que el *Libro de Judit* parece ser una reelaboración alegórica de textos históricos previos en los cuales las mujeres asesinaban a hombres políticamente relevantes en situaciones políticas igualmente críticas, como bien ilustra el *Libro de los Jueces*, abundante en ejemplos femeninos de estas características (Pollock, 115). Las similitudes entre Judit y la profetisa Débora y la quenita Jael son, como veremos, sorprendentes.

Sin embargo, el *Libro de Judit* no se limita a dos partes dentro de un texto mayor como ocurría en el caso de sus antecesoras, sino que consta de dieciséis largos capítulos. Estos se hallan divididos claramente en dos bloques semejantes y no es hasta el segundo, en el capítulo octavo, donde la protagonista hace su aparición. Tal organización ha suscitado

¹ “Parece ser que *Judit* es un cuento popular en el que su autor, un fariseo y un maestro extraordinario de la ironía, ofreció una historia ejemplar proponiendo el modelo menos al uso, una viuda piadosa (...). Un mensaje semejante siempre está de moda, tanto en períodos de paz como en tiempos de guerra” (Moore, 78, traducción mía).

comentarios que se hacen eco de su desequilibrio estructural, no tanto por su longitud como por su importancia, interés y calidad. Aunque recientemente ha sido revalorizada, durante años la primera parte ha sido menospreciada y no han faltado críticos como Alonso Schöckel que han mantenido que la extensión del primer bloque no está en absoluto justificada por la función que ésta cumple en la segunda (Moore, 56). Toni Craven, máxima especialista en los aspectos estructurales de la obra, la divide en las clásicas dos partes bien diferenciadas, los primeros siete capítulos y los restantes del ocho al dieciséis. Si en la primera el personaje dominante es Nabucodonosor, soberano de los asirios, en la segunda Judit acapara toda la atención. La importancia estructural de la primera parte radica precisamente, señala Craven, en desarrollar el terror como tema principal, preparando la entrada de la viuda judía, para hacer partícipes al auditorio del peligro en el que se encuentra Israel y maximizar de este modo las hazañas de la heroína (Craven, 60 – 83). Así pues, se ha insistido mucho en las oposiciones binarias que gobiernan los entresijos de la historia articulándola en torno a la confrontación de elementos antagónicos. De este modo, el autor anónimo opone el poderío asirio frente al israelita, el paganismo frente al judaísmo, el orgullo frente a la fe, el poder frente a la inteligencia, lo masculino frente a lo femenino, en definitiva: el Mal frente al Bien (Stocker, 6, 7).

Aunque ya hayamos definido la trama de la historia, dado que va a ser la base de todos nuestros estudios posteriores, conviene que examinemos el contenido de los dieciséis capítulos más a fondo. En el primero se narra la guerra que Nabucodonosor, rey de los asirios, sostuvo contra Arfacsad, rey a su vez de los medos. Decidido a obtener la victoria, el primero realiza un llamamiento a todas las naciones vecinas para que acudan en su ayuda, pero pese a sus expectativas, las gentes de occidente no responden a la convocatoria pues no le temen y no lo tienen en alta estima. Aún sin su colaboración, Nabucodonosor consigue derrotar a Arfacsad tras lo cual regresa a Nínive, lugar donde reside habitualmente, con su numeroso ejército. En el segundo capítulo el monarca asirio decide tomar venganza contra occidente, como había prometido anteriormente, para lo cual hace llamar al general de su ejército y segundo después de él, Holofernes, para encomendarle la invasión y la expoliación de toda la tierra de occidente por haber desobedecido sus órdenes, indicándole que debe dejar con vida a aquellos que se rindan de buen grado para ser

castigados por su propia mano y matar sin piedad a los que se resistan. Holofernes obedece de inmediato las órdenes de su rey y parte hacia su objetivo con un numeroso ejército y cargado de provisiones y armamento. Poco a poco en su avance implacable va obteniendo la rendición de los sucesivos pueblos que encuentra en su camino por el desierto y el interior hasta que el relato de sus saqueos hace que el temor se apodere de toda la zona costera. El capítulo tercero continúa haciéndose eco de las conquistas del general asirio, mostrando cómo, a pesar de que recibe propuestas de paz de los pueblos amenazados, continúa inamovible en su devastación talando los bosques sagrados, destruyendo los dioses de los moradores de aquella tierra y obligándolos a adorar a Nabucodonosor como único dios de todas las lenguas y tribus.

La noticia del avance de las tropas asirias llega a oídos de los israelitas en el capítulo cuarto. Aún reciente la cautividad que habían sufrido, los hebreos tratan de protegerse de la amenaza extranjera amurallando sus ciudades y aprovisionándose de vituallas suficientes en previsión de la guerra que pudieran sufrir en breve tiempo. Por otra parte, Joaquim, el sumo sacerdote en Jerusalén por aquellos días, insta a los pueblos de Betulia y de Bet-Omestaim a que resistan valientemente, pues ambas ocupan una posición estratégica y serían decisivas en una futura invasión de Judea. Todo el pueblo israelita multiplica sus oraciones realizando sacrificios y ayunos que puedan garantizarles la ayuda divina. En el capítulo quinto los preparativos de los judíos llegan a oídos de Holofernes. Éste, indignado por la resistencia de esa pequeña comunidad de occidente, se pregunta cómo pueden oponerse de ese modo a la voluntad de un ejército numeroso. Uno de sus jefes, Aquior, al mando de los guerreros de la tribu amonita, le explica quiénes son los judíos, resumiéndole brevemente su trayectoria histórica y religiosa, y le asegura que su única esperanza es que hayan desobedecido los mandatos de Yavé, pues aunque los asirios sean fuertes y poderosos nada podrán hacer contra ellos si éstos se mantienen fieles a su Dios que les proporcionará su inestimable ayuda. El capítulo sexto muestra la reacción de Holofernes ante las palabras de su subordinado: ofendido por la sugerencia de que el Dios de los rebeldes pueda ser tan poderoso como para protegerlos de todo mal, hasta de su invencible ejército, descarga su ira contra Aquior, y ordena que sea llevado a Betulia para que sufra, una vez que la ciudad sea derrotada, el mismo trágico destino que aguarda a sus

habitantes. Así pues, un grupo de soldados lo conducen a la ladera del monte donde está situada Betulia y allí lo abandonan. Los judíos lo rescatan y lo conducen hasta la ciudad donde el militar relata lo ocurrido en el campamento asirio. Todo el pueblo lo consuela y alaba su actuación, y Ozías, uno de los ancianos que dirigen la comunidad, lo lleva a su casa para ofrecerle un banquete. Esa noche todos invocan la ayuda de Dios que parece que va a ser necesaria.

A partir de este momento y con el capítulo séptimo da comienzo la parte segunda. Al día siguiente de los acontecimientos anteriores Holofernes se prepara para la invasión de Betulia y acampa a sus soldados en el valle próximo a su objetivo militar. Al otro día y ante los consternados israelitas hace que su numeroso ejército desfile ante ellos para intimidarlos y se apodera de los manantiales y fuentes que abastecen la ciudad. De este modo, a los habitantes de Betulia se les agota el agua y con ella todas sus fuerzas. Ante las numerosas bajas que comienza a haber, el pueblo se amotina contra Ozías y los otros jefes exigiendo que se rindan al enemigo, pues consideran que el trato que han de recibir de éste será más benévolo que la muerte segura que les aguardaría de otro modo dentro de los muros de la ciudad. Ozías, que se resiste a rendirse, les solicita cinco días más de plazo en los que Dios puede mostrar su benevolencia. Si terminado este plazo ningún auxilio divino viniera en su ayuda, promete actuar como ellos solicitan. El pueblo accede a la propuesta de su jefe pero el abatimiento sigue siendo general.

Es en el capítulo octavo cuando Judit, viuda joven, rica y extremadamente piadosa, hace su aparición en la obra para dirigirse a los ancianos y reprenderlos por todo cuanto han dicho al pueblo, pues considera que sus palabras han pretendido poner a prueba al mismo Dios forzándolo a ofrecer su ayuda a Betulia en el plazo de cinco días. A pesar de las duras palabras que Judit emplea contra ellos en su extenso discurso, los ancianos reconocen su sabiduría y la conminan a que rece por ellos y por la lluvia que pondría fin a sus males más inmediatos. Sin embargo y aunque la joven acepta sus sugerencias, pide permiso para llevar a cabo un plan secreto en compañía de su criada, plan que no va a revelar hasta que consiga su propósito y que habrá de liberar a la ciudad. Sin nada que perder, Ozías y los jefes

acceden y le desean buena suerte y que vaya en paz. La extensa oración de Judit solicitando ayuda para su empresa ocupa íntegramente el capítulo noveno.

En el décimo, la joven viuda se despoja de sus ropajes habituales, se baña, unge su cuerpo con ungüentos y se atavía con los mejores vestidos y joyas que posee transformándose en una mujer de majestuosa belleza. Ordena a su criada que prepare algunos alimentos y ambas salen por la puerta de Betulia causando tal admiración entre los presentes, entre ellos los ancianos jefes, que toda la gente permanece observándolas hasta que las pierden de vista valle abajo. En su camino hacia el campamento enemigo se encuentran con soldados que les interceptan el paso pero que, seducidos por su hermosura, obedecen su petición y la conducen hasta la tienda de Holofernes. Todos la rodean maravillados ante su belleza mientras ella aguarda al general y, cuando éste aparece, los jefes que lo acompañan experimentan las mismas emociones que los soldados rasos. Hábilmente, Judit se postra ante el asirio, pero los servidores se apresuran a levantarla.

El capítulo undécimo es una buena muestra de la inteligencia de la protagonista. Aquí, en presencia del temido enemigo, Judit, adoptando una actitud humilde y servicial, le comunica a Holofernes que ha huido de Betulia para ofrecerle su ayuda en la conquista de la ciudad, pues como todo el mundo sabe, Nabucodonosor es el rey de toda la tierra y él un hombre sabio e inteligente invencible en el arte de la guerra. Conocedora de las palabras que Aquior le ha dirigido con anterioridad, Judit corrobora el hecho de que el único punto débil de sus conciudadanos es su fidelidad a Dios y, miente, agobiados por la falta de sustento y bebida, pronto infringirán las leyes divinas apropiándose de las provisiones destinadas a las ofrendas y a los sacrificios en el altar. Han enviado mensajeros a Jerusalén, continúa, solicitando el permiso para hacerlo, y dado que allí también hacen lo mismo acuciados por la necesidad, lo obtendrán en breve plazo. Después de esto se apoderarán de los alimentos que le corresponden a Dios, con lo cual estarán a punto para caer en las manos de sus enemigos. Ella, finaliza, ha huido de sus compatriotas y es la mensajera de Dios que la envía al campamento asirio para castigar de este modo a su pueblo traidor. Si él confía en ella, se apresurará a vigilar a los judíos aguardando el momento en el que éstos pequen para comunicárselo de inmediato y garantizarle así una invasión exitosa. Holofernes

y sus servidores se sienten halagados y maravillados por las palabras de Judit, y el primero acepta su proposición, prometiéndole fama y poder si todo ocurre como ella vaticina.

En el capítulo doce Holofernes manda que la joven sea alojada en su mejor tienda y que le sea preparada una copiosa comida repleta de manjares, a lo que ella responde solicitando su permiso para alimentarse de las escasas provisiones que ha traído consigo. Durante tres días y tres noches Judit permanece en el campamento gozando de libertad absoluta para entrar y salir, dirigiéndose después del anochecer al valle de Betulia para bañarse en el agua de la fuente. Al cabo de este tiempo Holofernes le pide a su eunuco Bagoas que persuada a su invitada para que acuda a un banquete que ofrecerá esa misma noche, pues, como señala, puede convertirse en un hazmerreír si no logra conquistarla. Judit acepta y para acudir a la fiesta se atavía con sus mejores galas. Cuando entra en la tienda del general asirio éste cae presa de su encanto de inmediato, ansiando unirse con ella, pues desde el día que la vio por vez primera, éste era su deseo más íntimo. Sentada a su mesa come lo que su sirva le ha preparado mientras que Holofernes, exultante por tenerla a su lado, bebe más que nunca.

En el capítulo trece el resto de los invitados abandonan la mesa y Bagoas cierra por fuera la tienda de su señor dejándolo a solas con la joven. Holofernes se ha quedado dormido debido el exceso de alcohol y Judit, tras invocar la ayuda divina, coge el alfanje de aquél y le cercena con él la cabeza mientras duerme asestándole dos fuertes golpes en el cuello. Con la ayuda de su sirvienta introduce la cabeza decapitada en la bolsa de las provisiones y, aprovechando que el campamento duerme, huyen hasta llegar a las puertas de Betulia. Una vez allí y ya dentro de la ciudad, muestra a los hombres la cabeza del enemigo asegurándoles que su virtud ha quedado intacta. Todos se maravillan y Ozías, que ha contemplado la escena, la bendice y la reconoce como la salvadora de toda la comunidad.

En el capítulo catorce Judit instruye a sus conciudadanos para que cuelguen la cabeza de Holofernes en las murallas de la ciudad, de modo que cuando los asirios contemplen a su general degollado les invada el pánico y huyan despavoridos. En ese

momento, anuncia, todos los habitantes de la montaña de Israel se unirán a ellos para desbaratar al ejército confuso y aterrado. Antes de llevar tal orden a cabo, Judit desea mostrarle a Aquior su trofeo, y éste, ante la presencia de los restos de quien en otro tiempo fuera su superior, se desmaya. En cuanto recobra el sentido, al igual que Ozías, alaba su hazaña pidiéndole que le relate lo ocurrido. Es entonces cuando Judit refiere los hechos ante todo el pueblo, el cual, al término de sus palabras, estalla en aclamaciones y vítores. Acto seguido, todo sucede como la joven ha previsto: en el campamento enemigo Bagoas descubre el cuerpo truncado de Holofernes y los jefes son presa del pánico al enterarse de la noticia. El capítulo quince da buena cuenta del espanto de los soldados asirios, que huyen despavoridos por la montaña y el llano. Ozías, mientras, envía mensajeros solicitando ayuda a los pueblos vecinos y como Judit anunciaba, la unión de los israelitas desbarata al ejército extranjero. Después, el mismo Joaquim y el senado acuden a Betulia para ver a la joven artífice de tantos bienes y darle la enhorabuena. Durante treinta días los israelitas saquean lo que queda del campamento asirio y le ofrecen a Judit la tienda de Holofernes con todo los tesoros que cobija. Ella la pone sobre una mula y se dirige a Jerusalén seguida de todo su pueblo que, enardecido, entona un cántico de acción de gracias.

El capítulo dieciséis pone fin al *Libro de Judit*. En él la protagonista realiza un repaso a los acontecimientos previos y ensalza el nombre de Dios como auténtico héroe de la historia. Una vez en Jerusalén, Judit finaliza su himno y entrega todos los dones recibidos del saqueo como ofrenda a Dios. Junto con el resto del pueblo permanece en la ciudad durante tres meses más, al término de los cuales regresa cada uno a su casa. A modo de epílogo el narrador nos dice que Judit permaneció fiel a la memoria de su difunto esposo aunque no le faltaran pretendientes, que continuó con su vida apartada y piadosa, que liberó a su criada y que murió a los ciento cinco años edad después de haber repartido su hacienda entre los parientes más próximos de su marido. Fue muy llorada por su pueblo, y durante los días de su vida, e incluso mucho después, nadie se atrevió a infundir temor a los israelitas.

Como podemos comprobar, el autor anónimo aporta nombres concretos y conflictos que sucedieron en realidad. Por ello a la hora de determinar el género del relato muchos

críticos se han decantado por la narración histórica. En su favor está el hecho de que el texto ofrece datos y fechas, períodos de tiempo exactos, nombres propios conocidos entre los gentiles de la época y lugares reconocibles. La trama misma es sencilla, carente de elementos sobrenaturales y profundamente realista, con conflictos humanos motivados por pasiones universales: gloria, poder, ambición, deseo, fe, valor o sexo (Moore, 38 – 46). Sin embargo las contradicciones existentes en los datos aportados por el autor son evidentes. Para empezar, Nabucodonosor no era rey de los asirios, como reza en la primera línea del libro, sino de los babilonios. Por otro lado, el itinerario seguido por Holofernes en su avance implacable está cargado de errores geográficos que lo hacen imposible; el repaso que Aquior realiza a la historia del pueblo judío contiene más de un anacronismo y la misma Betulia parece ser un lugar imaginario dado que no vuelve a aparecer de nuevo en ninguna otra parte de la *Biblia*. Es cierto que a partir del capítulo octavo las inconsistencias desaparecen, pero ello es debido a que ahora es Judit el centro de la historia y de los conflictos políticos y militares (Moore, 46 – 48). Dejando a un lado las teorías que pretenden explicar el motivo de tales incongruencias y que están fuera del objetivo de nuestro estudio², no parece que *Judit* sea un libro histórico, sino más bien y como dice D. N. Freedman, algo parecido al *Rey Lear* y al *Hamlet* de Shakespeare: tal vez existieran en la realidad, pero ciertamente el autor ha novelado los hechos (Moore, 49).

Las otras clasificaciones genéricas propuestas por los estudiosos a raíz de que se demostró que no se trataba de una pieza histórica se caracterizan por su diversidad. Lutero afirmó en el s. XVI que se trataba de una pieza alegórica (Moore, 71), pero los estudios más abundantes datan del s. XIX. Durante estos años se la consideró una “novela helenística”, una “novela religiosa” o, muy frecuentemente, un relato de origen tradicional que combina motivos populares inherentes a todas las literaturas. Así, se ha señalado que posee los ingredientes típicos de estas narraciones: amor, un viaje o una búsqueda, un conflicto – en

² Carey A. Moore señala las tres teorías principales que intentan justificar tales contradicciones históricas: la primera sostiene que las causantes son las numerosas reescrituras que amplifican el breve texto original a la vez que añaden un error tras otro; la segunda que opina que todos los personajes poseen referentes de carne y hueso, los cuales, al unirse, originan anomalías históricas; y la tercera y más popular es la que apoya la idea de que el libro consta de dos partes originariamente independientes, la primera centrada en el hecho histórico de la guerra de un rey pagano y sus invasiones a territorios enemigos y la segunda focalizada en la liberación a través de la mano de una mujer (Moore, 52 – 55).

este caso militar y religioso -, un revés de la fortuna y un final feliz. También su protagonista es fácilmente reconocible en otros cuentos populares: la “esposa fiel” que libera a su esposo cautivo – en este caso a toda la comunidad a la que pertenece – disfrazándose y ganándose el favor de sus captores, o la “mujer guerrera”, ideal de feminidad y belleza cuya fuerza deriva de la asunción de un papel masculino manteniéndose casta hasta el final. Si bien todo esto es cierto, las últimas teorías de Jean Steinmann y Matías Delcor apuntan hacia un nuevo género síntesis de géneros: un ejemplo simbólico y apocalíptico, sin que aparezcan visiones maravillosas o milagrosas (Moore, 72 – 75).

Pese a las divergencias en lo referente a su clasificación genérica, todos los críticos son unánimes al reconocer en el relato una fuerte dosis de ironía e incluso humor³. Según Moore, todo el libro está impregnado del corrosivo talento irónico de su autor. Para empezar, el personaje de Judit es una ironía en sí mismo: sin hijos, da vida espiritual y física – pues los salva de una muerte segura – a su pueblo; siendo rica, vive pobremente; en una sociedad sexista, alterna los roles masculinos y femeninos y los desempeña con éxito; se mantiene fiel a las observancias religiosas, pero no duda en mentir y matar; es dulce, bella, encantadora, pero también una asesina sin piedad. Holofernes no se diferencia de ella en este aspecto: conquista todas las naciones de occidente con éxito, pero es incapaz de vencer a una insignificante ciudad; desea aprovecharse de una “viuda indefensa” y acaba siendo decapitado por ella; la misma espada que le granjea victorias es la que le propicia su propia muerte. También son igualmente irónicos personajes como el pagano Aquior, más creyente en el Dios de Israel que los propios israelitas; Ozías, protector de la ciudad, que contempla cómo se adentra Judit en territorio enemigo desde la cálida seguridad que le ofrecen las murallas de Betulia; Nabucodonosor, dios de las naciones derrotado por el entonces minoritario Dios hebreo; los judíos, cuyos hombres se limitan a extasiarse en la contemplación de Judit mientras debe ser otra mujer, su sirvienta, la que la acompañe en su peligrosa tarea (Moore, 78 – 81). Una lectura detenida del texto nos revelará que incluso los diálogos, sobre todo el que mantiene Judit con Holofernes en su primera entrevista, están

³ Es Toni Craven quien señala en su libro *Artistry and Faith in the Book of Judith* que el texto está cargado de humor (Craven, 116).

cargados de dobles sentidos e interpretaciones que ponen de manifiesto, aún más si cabe, la aguda inteligencia de su protagonista (Moore, 82, 83).

Pero no sólo es el talento narrativo y discursivo del autor lo que confiere al relato un interés especial, sino que su extraordinaria habilidad para crear personajes es lo que proporciona definitivamente al libro su carácter universal e intemporal. Aunque inmersos en un espacio, un tiempo y una cultura determinados, tanto los personajes principales como los secundarios poseen, como decíamos, rasgos que los vinculan con determinados arquetipos populares presentes en el imaginario colectivo desde tiempos inmemoriales, y así habrán de continuar en los siglos venideros como habremos de comprobar al analizar algunos de los numerosos textos que los retomarán una y otra vez.

La protagonista femenina es, sin lugar a dudas, la figura más relevante de la narración. Su nombre, "Ioudeith" en griego que a su vez deriva del hebreo "Yhwdyt", significa "judía", muy común en el período persa y que actúa como nombre alegórico de "Las hijas de Israel" o "Israel" misma (Moore, 180). Durante su presentación en el capítulo octavo, el autor destaca, por este orden, primero su linaje y su religiosidad, después su belleza y su riqueza, siendo todas ellas encomiables. Procedente de una ilustre familia, su fama de mujer casta y piadosa se ha extendido por toda Betulia. Tras más de tres años de viudez, gozando de un extenso patrimonio y sobrada belleza, Judit se mantiene fiel a la memoria del difunto Manasés ayunando y dando ejemplo de santidad. Con respecto a su edad, aunque el texto no arroja datos de un modo directo, Moore afirma que todo parece indicar que aún se encuentra en plena juventud. En aquel tiempo, las mujeres solían casarse poco después de la primera menarquía, es decir, entre los doce o catorce años, con el objetivo de tener descendencia de inmediato. En la *Biblia* se dice que Judit no tiene hijos pero en ningún momento se insinúa que sea estéril, con lo cual puede deducirse que su matrimonio ha durado un par de años aproximadamente. Tras otros tres y cuatro meses de viudez, lo más probable es que en el momento de su intervención en la vida pública de su comunidad ronde los dieciocho años (Moore, 233).

Lo que sí resulta llamativo es que Judit posea tanta libertad de movimientos en una sociedad patriarcal como la suya. La joven no sólo posee cuantiosos bienes y riquezas sino que, como se indica en Judit 8, 7 “ella por sí administraba”. Se atreve a enfrentarse a los ancianos que rigen los destinos de su pueblo, se interna sola en el campamento asirio y diseña con pulso seguro el plan estratégico que ha de desbaratar al ejército enemigo. ¿Pertenece realmente Judit y, por ejemplo, Sara, la esposa de Abraham o Diná, la joven violada y asesinada por una horda de hombres enfurecidos, al mismo mundo? La respuesta es afirmativa, lo que ocurre es que el estado de nuestro personaje es excepcional: está viuda.

En un tiempo en el que el sexo femenino pasaba del control paterno al control marital sin transición alguna, pocas mujeres gozaban de una mínima libertad. Tan sólo había tres grupos que podían actuar de un modo relativamente autónomo: las divorciadas, las prostitutas y las viudas. Para la elaboración de un relato con finalidad didáctica tan sólo estas últimas podían ser tomadas como modelo. Como Susan Ackerman señala en el libro ya citado, la viudez constituía un estado excepcional que dotaba de libertad a las mujeres y las rescataba del control masculino. Aunque con frecuencia la pobreza y los problemas económicos obligaban a algunas a buscar refugio en su familia o con un nuevo marido como en el caso de Rut, era ésta una condición privilegiada para muchas (Ackerman, 223 – 225). Así pues, la viudez de Judit no es casual pues le sirve al autor para múltiples propósitos: por un lado, le confiere una libertad de movimientos que de otro modo no tendría – la actitud de Manasés permitiendo que su mujer se internase en el masculinizado campamento enemigo para seducir al general habría suscitado todo tipo de comentarios maliciosos dentro de su comunidad -. Tampoco habría sido muy ejemplar que una “buena esposa judía” llevase a cabo la seducción de Holofernes. Por otro lado y como señala Moore, siendo viuda Judit posee la experiencia sexual adecuada para seducir, al tiempo que no posee un marido que la controle (Moore, 180).

Sin embargo, y aún siendo viuda, Judit hace gala de un carácter excepcional y sorprendente para su época, cultura y condición. En realidad Judit parece romper con todos los modelos femeninos tradicionales. En un tiempo en el que la realización del sexo

femenino eran los hijos, el autor anónimo propone como modelo a una joven sin descendencia para indicar que la gloria de las mujeres consiste en algo más que eso. Mientras que se esperaba de ellas que ocuparan el ámbito doméstico manteniéndose alejadas de la vida social y política, Judit toma con determinación las riendas de la historia para dar un tirón de orejas a los ancianos dirigentes y erigirse en salvadora de Israel. Cuando los atributos personales deseables en toda mujer se limitaban a la fecundidad y la obediencia, nuestra heroína hace gala de su inteligencia y valentía como características definitorias. La causa de su carácter contradictorio debe buscarse, una vez más y como señala Ackerman, en la herencia de las divinidades cananeas, en especial la diosa guerrera Anat.

Si bien la presencia de la diosa ugarítica es más poderosa en las figuras de Débora y Jael, esto es debido a que la evolución histórica y el paso del tiempo va difuminando la influencia pagana en las figuras bíblicas. Así, Judit no participa en la batalla tan activamente como lo hacía la profetisa del *Libro de los Jueces*, señala Ackerman, pues el propósito del autor es realizar una historia creíble y una mujer guerrera sería más increíble en esta época que una joven seductora que utiliza su belleza como arma mortal (Ackerman, 63 – 69). De todos modos, esta mezcla de elementos aparentemente antagónicos en el personaje de Judit es lo que ha hecho que las generaciones de lectores y lectoras posteriores interpretaran su carácter de modos muy diversos, manifestando en las diversas interpretaciones que hacían sobre el mito la realidad de su propio tiempo. Como veremos, Judit, ambivalente y ambigua, será el espejo que refleje la evolución del comportamiento humano, sus propios temores y sus anhelos secretos.

El personaje de Holofernes, aunque supeditado al protagonismo de la heroína, también resulta digno de mención. Su nombre se basa en la vulgata y deriva de la forma persa “Orophernēs”, corrompida bajo la influencia del componente griego “Olo-“, que quiere decir, de modo muy significativo, “destructor”. Hombre de confianza del rey Nabucodonosor y “segundo después de él” (Jdt 2, 4), Holofernes es el auténtico villano de la obra y no el monarca, según señala Moore (Moore, 134). Es grandilocuente, petulante y ambicioso. Cruel con las naciones enemigas y con aspiraciones casi divinas: es idea suya y

no de Nabucodonosor que éste sea aclamado como Dios por los pueblos conquistados y es por ello precisamente por lo que es castigado. Si bien es preciso decir en su favor que su talento como militar lo confirman sus numerosas conquistas en el territorio de Occidente, su derrota final a manos de una “viuda indefensa”, aunque no minimiza los triunfos militares obtenidos previamente, contribuye a exaltar sus defectos personales – susceptible al halago fácil, incauto y proclive a los excesos – y a dar una imagen de él cercana al patetismo.

El resto de personajes secundarios también sirve para reforzar las cualidades de Judit. Nabucodonosor es un rey violento y vengativo que cobra la desobediencia con la vida. Bagoas, el eunuco de Holofernes, es el alcahuete de su amo facilitando que, a juzgar por su actuación la noche del banquete fatal, éste obtenga los favores de las mujeres que atraen su atención. La soldadesca asiria, al igual que su general, muestra su poca profesionalidad al dejarse impresionar por una enemiga menospreciando el daño potencial que puede causar en sus filas introduciéndola en el campamento y allanándole el terreno. Aquior, un personaje a priori positivo dada su postura con respecto a los israelitas, manifiesta su debilidad al desmayarse ante la contemplación de la cabeza cercenada que la viuda le muestra. La comunidad judía no es mucho mejor. El pueblo desea rendirse al invasor creyendo que así podrán garantizar una existencia mejor aun a sabiendas del enorme daño que esto causaría en Jerusalén y la posición crítica en la que quedaría la religión judía. Los ancianos que gobiernan los designios de Betulia, aunque desean resistir unos días más, están dispuestos a traicionar a su Dios y hacen gala de su cobardía permitiendo que una mujer joven y aparentemente indefensa se interne en las filas enemigas abocada, en un principio, a una muerte segura. En efecto, Judit es la heroína total y absoluta de la pieza anónima.

Sin embargo y a pesar de contar con un dechado de virtudes como protagonista, el *Libro de Judit* no logró formar parte del canon judío. Entre los hebreos nunca fue admitido en el canon palestino, canon en el que se basa la Biblia de los judíos y la de los cristianos no católicos. La razón por la cual este texto no fue aceptado para formar parte de los textos sagrados pudiera ser, como H. M. Orlinsky afirma en sus *Essays in Biblical*, el hecho de

que el personaje de Aquior, amonita, se convirtiera al judaísmo al final del libro. Al no estar ni circuncidado ni bautizado, esto se opondría a las normas impuestas por el judaísmo (Moore, 87). Otro motivo pudiera ser porque los rabinos responsables de fijar el canon determinaron en última instancia que el libro carecía de universalismo, es decir, no era totalmente representativo de la aplicación de las leyes judaicas (Moore, 86). Por su lado, la razón que apunta Toni Craven y que poco tiene que ver con las anteriores, es que nunca fue aceptada a causa del modelo femenino propuesto, algo totalmente contrario a lo que se esperaba de la mujer en esa época. Aunque piadosa y observante de la ley, Judit no teme a nada ni a nadie excepto a Dios, una actitud poco deseable por los rabinos en las mujeres de su comunidad (Craven, 117).

Sea como fuere, el caso es que su no canonicidad no la exime de valía. A pesar de los errores geográficos e históricos, de la demora en presentar a la protagonista principal y de las ambigüedades existentes en el plano moral y ético, el *Libro de Judit* es una historia bien contada, especialmente desde los capítulos diez al trece, y es un ejemplo de ironía y agilidad narrativa. Además, y como ya hemos mencionado, los personajes están muy bien definidos, sentando la base de posteriores revisiones literarias (Moore, 37 – 38). Como señala Toni Craven, en esto radica precisamente la magia especial de la historia: a pesar del trato recibido por la administración religiosa judía, el relato no sólo fue capaz de sobrevivir, sino que fue creciendo en popularidad con el paso del tiempo (Moore, 87).

1. 3. LA ARTICULACIÓN LITERARIA DE JUDIT / JAEL

Aunque obviáramos la fuente que la especialista Susan Ackerman señala como origen de ambas protagonistas bíblicas, la diosa guerrera cananea Anat, es innegable que el tándem Débora / Jael y Judit poseen muchos rasgos comunes. Son mujeres fuertes que desempeñan papeles atípicos para el sexo femenino dentro de una férrea sociedad patriarcal. Además, en tiempos difíciles para la religión judía amenazada por conflictos políticos con reyes paganos, son ellas las que devuelven la paz a sus comunidades realizando heroicos y singulares actos de guerra. Tanto en Jueces 4 y 5 como en el *Libro de Judit*, los autores anónimos enfrentan dos principios antagónicos universales desarrollándose una lucha más simbólica que real entre protagonistas y antagonistas y que en cierto modo ha constituido el secreto del éxito de ambas historias.

Así, y dentro de una interpretación más literal de los textos, es una lucha entre Dios y el Demonio, el Dios verdadero venerado por los israelitas y el Demonio encarnado en un monarca pagano. También en una confrontación entre el Débil y el Fuerte con la sorprendente victoria del primero sobre el segundo, un tema que volverá a hallar eco en el *Antiguo Testamento* cuando el joven David se enfrente al gigante Goliat. Por otro lado y como bien señala Mestres, la historia de Judit es una lucha entre la Libertad y el Imperialismo en la que la primera triunfa sobre la segunda haciendo uso de armas atípicas: la sagacidad y la inteligencia (Mestres, 90 – 91). Ambas historias pueden interpretarse igualmente como la representación de la batalla de los sexos, donde la Mujer, confinada tradicionalmente a desempeñar un papel inferior, vence al Hombre decapitando en él, en un acto simbólico, a toda la sociedad patriarcal (Stocker, 8).

Los dos relatos bíblicos son, como vemos, una lucha entre el Bien y el Mal, independientemente de las ideas subyacentes bajo los ropajes de los personajes y de las diversas interpretaciones que se deseen hacer en un momento puntual. Sin embargo, el

Bien y el Mal no son conceptos unívocos, sino que dependen del punto de vista de un autor concreto y las coordenadas espacio-temporales de que son fruto. Lo que para unos es el epítome del Bien, es el Mal absoluto para otros, lo que en una época es encomiable como paradigma de Justicia, es en otra la materialización de todo lo contrario. Esta ambigüedad es una de las causas que con más fuerza han contribuido a la pervivencia de ambos textos a través del tiempo, validándolos como efectivos instrumentos religiosos, políticos y sociales. Pero, ahora que sabemos cuál es su secreto, aún quedan algunas dudas por resolver. ¿De qué modo se manifiestan las protagonistas en la literatura posterior? ¿Cómo es la vida de Judit / Jael después de la *Biblia*? Incluso dentro de la diferencia que entrañan las adaptaciones de la Edad Media con las de fines del s. XX, es posible establecer unas pautas en cuanto a estructura argumental, la definición de los personajes principales y su evolución temporal.

En cuanto a los aspectos estructurales resulta muy sencillo establecer las directrices que, en términos generales, mantienen a lo largo del tiempo las sucesivas adaptaciones literarias de ambos textos. Para comenzar, el recurso constante de todas las versiones de los capítulos 4 y 5 del *Libro de los Jueces* es la amplificación. Como veíamos en páginas anteriores, el relato de las hazañas llevadas a cabo por Débora y Jael para preservar al pueblo israelita de la amenaza del rey Jabín tan sólo ocupaba dos breves capítulos, siendo además uno la versión en prosa del originario en verso. Lógicamente, una historia tan breve encajaría en un relato corto o en una pieza lírica o dramática de extensión reducida pero resultaría escasa en una novela o en una obra teatral al uso. De este modo, la invención del autor o autora correspondiente en cada caso, suple los huecos existentes en la trama originaria para construir un texto completo añadiendo datos sobre aquellos aspectos que no tenían cabida en la escueta fuente. Dentro de esta amplificación también es válida la inclusión de personajes que en el original tan sólo eran mencionados, como Jeber, o la inclusión de otros de carácter secundario que sin alterar los hechos añadan una mayor complejidad, como criados o soldados de uno u otro bando. Otra particularidad de las reescrituras de Jueces 4 y 5, es el hecho de que ahora el protagonismo recae íntegramente en la figura de Jael, la cual, aunque no posee las dotes adivinatorias y estratégicas de Débora, se alza con el papel principal. Estamos, sin lugar a duda, ante la consecuencia inmediata de la influencia de Judit en el personaje que, paradójicamente, la antecede. Ésta no sólo le proporciona una

mayor entidad dentro de las obras, sino que también “contamina” con mucha frecuencia su aspecto físico, que resulta embellecido a imagen y semejanza de la viuda judía.

Las adaptaciones del *Libro de Judit*, por otro lado, deben enfrentarse al proceso contrario. El libro, que consta de dieciséis extensos capítulos distribuidos en dos partes bien diferenciadas, es mutilado invariablemente para construir textos homogéneos y lineales. La parte que sale perdiendo en este recorte es, como cabría esperar, la primera, cuyas escenas militares, si bien constituyen el motivo que origina la segunda, quedan reducidas a un prólogo rápido puesto en boca del narrador o en la de uno de los personajes, o incluso en ocasiones sobreentendido. Los capítulos ocho a dieciséis son, pues, los que reciben toda la atención de las obras literarias, pues constituyen por sí mismos material suficiente para la elaboración de un texto interesante que conserve el mensaje del original intacto. El epílogo donde se narra el destino de la protagonista tras su heroica hazaña es igualmente omitido con frecuencia y en otras mencionado brevemente al modo bíblico. Judit, si ya era el personaje de mayor importancia de la obra dando incluso título a un libro en el cual aparecía mediada la narración, se erige ahora en la protagonista absoluta ensombreciendo a todos los demás, convirtiéndose en un icono de la idea que el autor o autora pretenda defender.

Dado que la historia de Débora y Jael es muy breve y que ambas deben repartirse el protagonismo del relato, es normal que no hayan gozado de tanto éxito como Judit. Como habíamos apuntado anteriormente, las dos son antecedentes claros de la viuda bíblica, aunando las características de ambas en un solo personaje femenino. Ambas poseían roles claramente diferenciados: Jael realizaba el trabajo sucio en su breve intervención mientras que Débora detentaba la categoría de heroína nacional sin resultar moralmente ambivalente (Stocker, 14). Las dos, unidas en la piel de Judit, componen el equivalente canónico de la libertadora de Betulia que, contradictoria y ambigua bajo el peso de ambos referentes, compensó su discriminación vampirizando a sus predecesoras y acaparando toda la atención de los artistas de los siglos venideros. Por ello a modo de economía lingüística podemos hablar de la “Judit literaria” para referirnos a la “Judit / Jael y Débora literaria”. En efecto, no hay rasgos relevantes de Jael y Débora que no estén presentes en Judit: inteligencia, determinación, valentía y heroísmo. Incluso esta última proporcionará a sus precedentes aquéllos que no poseían y que a partir de ahora van a hacer igualmente suyas: belleza y atractivo sexual.

Pero ¿Qué es la “Judit literaria” a la que nos acabamos de referir? Podemos definir la “Judit literaria” como aquel conjunto de rasgos que poseen todas las Judits – y *por ende* Jaels – que aparecerán en los textos literarios con posterioridad al texto recogido en las Sagradas Escrituras, es decir, las características que hacen que un personaje de la literatura sea “una Judit” o “una Jael”. Es preciso no confundir la “Judit bíblica” con la “Judit literaria”, pues mientras la primera se refiere a una sola, la protagonista del *Libro de Judit* recogido en el *Antiguo Testamento* y procedente de un autor anónimo, la segunda es la heroína de un texto perteneciente a la literatura, de un autor determinado posterior al original. Esta última toma como referencia a la anterior o a Jael y Débora, pues es la materia bíblica la que proporciona el sustrato del que habrá de alimentarse, pero su intención artística, además de la propagandística y moral que posee en determinados casos, es determinante.

Como representante de la nación israelita, la “Judit literaria” encaja perfectamente en lo que la investigadora Livia E. Bitton ha denominado el arquetipo de la “Judía literaria”. En su artículo aparecido en la revista *Bucknell Review*, en el año 1973, titulado “The Jewess as a fictional sex symbol”, Bitton define las pautas que en términos generales han caracterizado a los personajes femeninos judíos. La imagen ficcional de la judía, señala, incorpora los tres aspectos de la sexualidad femenina, virginidad, erotismo y maternidad, perpetuando así la imagen creada a imagen y semejanza de la Virgen María (Bitton, 65). De este modo, los personajes femeninos hebreos poseen estos tres atributos: son vírgenes, - “the tragic virgin, pure, immaculate, provoking passion yet forever remaining a paragon of virtue” -; proyectan una imagen erotizada, - “she was either the mysterious *femme fatale* drawing royal victims into her magnetic field of passion, or the charming affectionate courtesan... or the love oriented woman following her Christian lover” -; y, en ocasiones, son madres en un sentido amplio de la palabra - “her love is selfless, undemanding and mature” -. La mayoría de las judías de ficción son, en palabras de Bitton “a harmonious blend of all three elements of the ideal feminine” (Bitton, 65)¹.

¹ (Virginidad): “la virgen trágica, pura, inmaculada, provocando pasión y aún así permaneciendo como parangón de virtudes”; (Erotismo): “Ella es o bien la misteriosa *femme fatale* arrastrando a sus víctimas reales dentro de sus campos magnéticos pasionales, o la cortesana encantadora y apasionada... o la mujer entregada al amor que sigue a su amante cristiano”; (Maternidad): “su amor es generoso, desinteresado y

De igual manera, es frecuente que las heroínas literarias judías deban enfrentarse a un dilema de difícil solución: el conflicto con lo que la autora denomina el “Gentile lover” y que podríamos traducir por el “amante pagano o gentil”. En las obras seculares que dejaban a un lado la representación de personajes extraídos de la *Biblia*, la protagonista judía sufría con frecuencia las consecuencias de una relación con un hombre ajeno a su religión. La solución aportada por los autores varía, y mientras que algunos la condenan irremediabilmente a la muerte, pues no puede haber una unión venturosa entre una judía y un cristiano, otros prefieren un final feliz en el que la joven abandona el judaísmo, se convierte a la religión del hombre que ama y logran así ambos la dicha (Bitton, 70 – 71). Como veremos, las propuestas de los autores que rescatan la figura de la viuda judía que nos ocupa serán más diversas.

Pese a todo lo que una primera apreciación pueda sugerirnos, la “Judit literaria” cumple con todos los requisitos anteriormente expuestos, conformando el perfecto arquetipo de la “Judía ficcional” definido por Bitton. De hecho, ella misma la consideraba, junto con Jael y otras protagonistas del Antiguo Testamento, las “Biblical ancestors” – “ancestros bíblicos” - del ideal femenino judío (Bitton. 66 – 67). Es cierto que estas tres características pueden parecer ajenas e incluso contrarias al personaje de Judit: ¿cómo puede una mujer viuda, sin hijos y modelo de virtudes presentar las cualidades de la virgen, la madre y la *femme fatale*? Un análisis más detenido nos revela que, paradójicamente, los primeros atributos no están reñidos con los segundos.

Comencemos por la virginidad de Judit. Judit es una joven viuda que ha perdido a su marido Manasés hace poco más de tres años. Aunque no llevaran mucho tiempo de vida matrimonial, un par de años según los cálculos de los investigadores ya mencionados, cabe deducir que, lógicamente, ya ha perdido su virginidad. Sin embargo, cuando nos referimos a este atributo, no estamos hablando de la virginidad como un estado meramente físico, sino de la virginidad como un estado mental o espiritual. En su libro *Diosas. La canción de Eva*, Manuela Dunn Mascetti realiza un repaso por todos los mitos de lo femenino, deteniéndose en el arquetipo de la Virgen. Según Dunn

maduro”. “Una mezcla armoniosa de todos estos tres elementos del ideal femenino” (Bitton, 65), (traducción mía).

Mascetti, este arquetipo representa a la mujer que se “halla libre de vínculos terrenales”, es “íntegra en sus acciones y sigue sus propios instintos”, aunque no sea “literal y físicamente virginal” (Dunn Mascetti, 75). En cuanto a sus relaciones interpersonales, se caracteriza por ser “dueña de sí misma” y por poseer una “libertad de espíritu” que la lleva a emprender acciones y a cumplir “cometidos distintos a los tradicionales. Por ejemplo: puede no estar interesada en acontecimientos como la maternidad o el matrimonio” (Dunn Mascetti, 75 – 76). Además, “una mujer virgen es una formidable consejera en tiempos de necesidad”, “su centro está en la individualidad” y “posee un gran valor para la aventura” (Dunn Mascetti, 76).

Como vemos, parece que la escritora estuviera hablando directamente de Judit. Como el tipo de mujer que aparece reflejado en estas líneas, la viuda judía no está sujeta a ningún lazo terrenal, es libre y está dispuesta para la gran aventura de liberar a su pueblo en tiempos de crisis. Aún más: Mascetti habla de la diosa Artemisa como de uno de los modelos que articulan este arquetipo de la mujer virgen diciendo que “la lucidez de la virgen en ocasiones se ha representado en forma de *doncellas guerreras que libran una batalla contra los dioses del caos*” (Dunn Mascetti, 80, cursiva mía). Judit cumple todos los requisitos del arquetipo de la virgen mostrando una personalidad acorde a ellos. Incluso la virginidad de la heroína podría interpretarse de un modo literal: su recogimiento y castidad tras la muerte de Manasés es proverbial y suscita el elogio de toda Betulia. Después de la liberación de la ciudad y pese a su juventud y belleza, elige permanecer casta y célibe en compañía de su sirvienta, también de sexo femenino, lo cual refuerza su virtud, durante el resto de su vida. El hecho de que en muchos textos posteriores se la mencione como predecesora de la Virgen María no hace más que incidir en este aspecto. La imagen de Judit es, definitivamente, modelo de virginidad, y de hecho, muchos autores literarios se complacerán en dejar constancia de ello.

Paradójicamente, Judit también pasará a la historia como una seductora haciendo hincapié en el segundo de los rasgos propuestos por Bitton: el erotismo. Para empezar, Judit es una mujer hermosa. A pesar de los toscos ropajes con los que cubre su cuerpo habitualmente, conserva un cuerpo bello y atractivo. Además, ella sabe muy bien cómo potenciarlo cuando se dispone a internarse en el campamento enemigo. Se unge con aceites especiales, se atavía con vestidos delicados y se adorna con joyas preciosas. El efecto entre la población masculina a uno y otro lado de las murallas de Betulia es

unánime: todos los hombres contemplan extasiados tal prodigio de hermosura. Pero Judit no sólo es un cuerpo bonito, sino que posee la inteligencia como arma invencible para impresionar al poderoso general e incluso la experiencia sexual suficiente proporcionada por su matrimonio anterior. Su víctima es el militar asirio, pero a juzgar por la impresión que causa en judíos y asirios cualquiera de ellos podría sucumbir a sus propósitos, no importa cuáles fueran. En definitiva, Judit ha sido diseñada por Dios para ser la perfecta seductora que rinda al enemigo, la mujer fatal que valiéndose de su belleza conquista la cabeza del incauto Holofernes.

La tercera cualidad propuesta por Bitton como característica de la “Judía literaria” es de nuevo aparentemente contradictoria con el personaje de Judit: la maternidad. Por lo que sabemos de ella, la joven no tuvo hijos de su breve matrimonio con Manasés y al decidir permanecer célibe hasta el fin de sus días es evidente que no llegó a tener descendencia. De todos modos y al igual que ocurría con la virginidad, en Judit no hablamos tan sólo de una maternidad física sino de una maternidad espiritual. En efecto, aunque no trae al mundo a ningún hijo e hija propio, sí proporciona la vida a la ciudad de Betulia y, por extensión, a toda la comunidad judía amenazada por Holofernes. Ella es la madre virginal, de nuevo al modo de la Virgen María, que da a luz una nueva era para el pueblo elegido. El acto de cercenar la cabeza del general enemigo es, de este modo, el proceso – el parto simbólico – por el cual los israelitas nacen de nuevo a un tiempo de paz y esperanza. Por ello el heroísmo es la realización concreta de la maternidad simbólica de Judit: Judit es heroína porque es madre, es madre porque es heroína.

Otro de los aspectos que mencionaba Livia E. Bitton en su artículo con respecto a la “Judía ficcional” era su confrontación con el amante pagano. También esto lo hallamos presente en las historias bíblicas que nos ocupan y en sus correspondientes revisiones literarias. Es cierto que no podemos hablar de relación amorosa entre Jael / Síara y Judit / Holofernes, pues en ningún momento Jueces 4 y 5 o el *Libro de Judit* mencionan el interés de ellas hacia sus oponentes. Sin embargo, sí podemos hablar de un cierto interés a la inversa: si bien algunos críticos aluden a una posible relación entre la quenita y el capitán prófugo², es evidente que las intenciones sexuales del asirio hacia

² Hay críticos que señalan que este último recibe la muerte mientras se encuentra entre las piernas de la mujer, una postura claramente sexual (Ackerman, 59, 130).

su invitada son bien claras desde el principio. Por tanto sí es posible hablar de un conflicto entre la heroína judía y el amante pagano, conflicto que no tendrá una resolución unánime a lo largo de los siglos. De hecho es este punto en el que mejor se aprecia la evolución y el paso del tiempo en las revisiones de los textos bíblicos, pues si bien, como veremos, las más antiguas optarán por mantenerse fieles a las fuentes originales, las modernas terminarán apostando por los más diversos e inesperados finales.

En definitiva: ¿qué características posee la “Judit literaria”? En primer lugar conserva una virginidad moral patente en su individualismo, fuerza y singularidad. En segundo lugar está dotada de una fuerte carga erótica, como atestiguan su belleza y sus dotes seductoras. En tercer lugar su oportuna intervención en el conflicto político que atañe a su pueblo haciendo gala de su valentía e inteligencia la convierte en heroína y madre espiritual de toda su comunidad. Por último, se ve abocada a resolver un conflicto con el amante pagano al que debe enfrentarse. Todos estos rasgos se mantendrán indelebles en las protagonistas de las revisiones literarias posteriores, sin embargo, estas últimas no serán homogéneas. Las coordenadas espacio - temporales, junto a las particularidades de cada autor o autora en concreto, crearán textos que, aunque con las mismas directrices, serán producto de la sociedad que los genera.

En términos generales podemos distinguir dos períodos claramente diferenciados en cuanto al modo de representación de la figura de Judit / Jael, con una breve etapa de transición entre ambos. La primera etapa sería la comprendida entre los primeros textos surgidos a la sombra de la fuente bíblica hasta el s. XIX. Este extenso período se caracteriza, por un lado, por la fidelidad al relato original, el cual adapta con riguroso detalle sin añadir ni eliminar detalles de importancia. Por otro lado, la mayoría de estas obras responde a una finalidad claramente propagandística. En una época convulsa en la que las fronteras se hallan sujetas a cambios permanentes y las luchas de fe están a la orden del día, nada mejor que una historia acerca de enfrentamientos políticos y religiosos para adiestrar y motivar a los contendientes en la batalla. Así pues, la “Judit literaria” será, como veremos, igualmente fiel a su homónima bíblica, heroína implacable y parangón de virtudes, capaz de erigirse en la representación física de una idea puesta en entredicho.

A continuación, un breve período de transición entre la anterior y la siguiente configura lo que podemos denominar la segunda etapa en la representación de las heroínas bíblicas. Abarca la segunda mitad del s. XIX, años en los que el mundo, sujeto a un nuevo modo de organización económica y social, reordena sus estructuras fundamentales propiciando cambios sustanciales en todos los ámbitos de la sociedad. Como es lógico, tales cambios hallarán eco en la literatura, y el modo de representar las historias del Antiguo Testamento no será una excepción. De este modo, aunque la ubicación espacio – temporal sigue siendo la tradicional, puede apreciarse una menor fidelidad en cuanto al desarrollo de la trama y al carácter de los personajes, los cuales abandonan paulatinamente el maniqueísmo originario para ganar en profundidad psicológica. De igual modo, los textos ya no corresponden a una finalidad tan claramente propagandística, sino que pretenden mostrar el cambio de actitud que preconiza la llegada inminente del s. XX. La “Judit literaria”, por su parte, desarrolla el aspecto erótico que durante la etapa anterior, aunque sin ser omitido, era minimizado a favor de la potencialización de su lado más virtuoso. Ahora todas las facetas inherentes al personaje son desarrolladas para crear una figura ambigua y, en ocasiones, equívoca.

Por último, la tercera etapa ocupa el s. XX³, un período muy fructífero en cuanto a representaciones de este modelo bíblico se refiere. Durante los últimos cien años las recreaciones literarias de las historias narradas en Jueces 4 y 5 y el *Libro de Judit* se han sucedido con profusión aportando nuevas interpretaciones de las historias y sin albergar temor alguno a alejarse de los originales. En efecto, si hay algo que caracterice las escrituras de Judit y Jael en esta época es precisamente su falta de fidelidad a las fuentes, algo ya intuido en los textos del bloque anterior y que ahora se convierte en su seña de identidad. Esto no quiere decir en modo alguno que las nuevas obras distorsionen radicalmente la trama bíblica o que las protagonistas sean ahora paradigmas de todo lo opuesto a sus predecesoras artísticas, por el contrario la “Judit literaria” y sus atributos clásicos seguirán siendo una constante unificadora a todas ellas. Aún así el abandono del maniqueísmo será la nota dominante y tanto protagonista como antagonista saldrán beneficiados con este cambio, pues ambos ganarán en complejidad convirtiéndose en personajes totalmente contemporáneos. Y como no podía ser de otro modo, el concepto de heroísmo también sufrirá cambios sustanciales. Como veremos, el

³ Como veremos con mayor amplitud en su momento, el inicio de esta tercera etapa lo situaremos tras la Primera Guerra Mundial, aunque hablaremos del s. XX en general para abreviar.

asesinato como único modo de vencer al enemigo cede a favor de otros métodos menos expeditivos tales como, por ejemplo, la conversión. La resolución del conflicto de la heroína judía con el amante gentil se abrirá aquí a múltiples y sorprendentes posibilidades.

Si el atractivo suscitado por ambas heroínas ha subyugado a tantos autores y autoras literarias en todas las épocas, ¿qué textos habremos de someter al análisis que ha de corroborar estas características y esta evolución de la que hemos hablado? Difícil elección, pues el material que aborda las figuras de Jael y Judit es ingente. Por ello es preciso hacer una selección que se ajuste a nuestros propósitos. En primer lugar se han descartado todos aquellos textos que no abordan la figura de la "Judit literaria". Aunque en sus páginas hablen de las mujeres que nos ocupan, muchas obras se acercan a ellas para referirse exclusivamente a sus figuras como personajes bíblicos y realizar un estudio ensayístico sobre ellas. Este es el caso de los tratados patristicos, morales o artísticos que analizan a Judit y Jael para poner de manifiesto sus virtudes y erigirlas en ejemplos a seguir. También se han excluido los textos que siendo literarios la mencionan brevemente. Las figuras femeninas que aparecen en ellos son las bíblicas, pero lo hacen de modo anecdótico, para servir, en la mayoría de los casos, como referentes de los personajes principales, limitándose su aparición en muchas ocasiones, al nombre. Buen ejemplo de ello es la *Divina Comedia* de Dante, *El triunfo del amor* de Petrarca y un largo etcétera diseminado a lo largo de los siglos.

Otros textos literarios que se han obviado son aquellos cuyas heroínas principales, aún poseyendo alguna de las características de la "Judit literaria", no pueden identificarse como tales. Su aparición es especialmente numerosa en la novela anglosajona de los siglos XIX y XX. Las tramas de los relatos no guardan relación alguna con las fuentes bíblicas, los protagonistas no son reescrituras de las narraciones originales y ni siquiera responden simbólicamente a los nombres de sus referentes en el *Antiguo Testamento*. La protagonista suele ser en estos casos relacionada por el mismo autor de modo tangencial con la viuda judía en algún aspecto de su personalidad – soledad, aislamiento, viudez, fortaleza, belleza, relación con un personaje masculino antagonico, oposición a un colectivo determinado... – sin que ello permita delimitar un paralelismo total entre ambas. Ejemplos de ello pueden hallarse en *Vilette* de Charlotte Brontë, *The Deerslayer* de Fenimore Cooper o *Salammbô* de Gustave Flaubert.

Tampoco se han considerado como objeto de análisis aquellos textos que teniendo base literaria pertenecen a otras disciplinas artísticas, como, por ejemplo, los libretos de óperas u oratorios o guiones de películas. La trama de dichos textos gira en torno a las historias bíblicas y, como consecuencia, las protagonistas se ajustarían perfectamente a lo que hemos definido como “Judit literaria”, pero han sido desechados por pertenecer a otro ámbito diferente al estrictamente literario. La abundancia de estos textos es sorprendente y van desde el s. XVIII – varios oratorios británicos basados en la figura de Judit – hasta las composiciones contemporáneas como la ópera de McQueen y Bergkwist *Line of terror* (1993) y la de D. Lang, *Judith and Holofernes* del mismo año, pasando por las óperas italianas del s. XIX – Puccini, Pizzeti -. Ya por último, no se han sometido a examen aquellos textos cuya localización no ha sido posible. Como cabía esperar, algunas obras son prácticamente inaccesibles debido a su antigüedad, su descatalogación o su procedencia. Este es el caso de algunos dramas renacentistas británicos u otros hispanoamericanos más próximos a nuestros días.

Aún después de haber desechado todos los textos anteriores, el conjunto de obras restante es muy numeroso. Así pues, se ha realizado una selección cuantitativa proporcional a cada época, procurando que sea a su vez representativa de las tendencias generales del período al que pertenecen. En segundo lugar la procedencia de los textos será principalmente hispánica y anglosajona, aunque se incluirán otros de distinto origen si estos son representativos de su época. Finalmente, se han abarcado todos los géneros literarios, aunque el teatro haya sido, y continúe siendo, el preferido a la hora de recrear los textos bíblicos que nos ocupan. Sin embargo, es preciso constatar un hecho que a la luz de lo ya expuesto no resulta novedoso. El protagonismo literario de Judit ensombrece considerablemente el de Jael. La extensión del relato en el que la primera era heroína absoluta, la complejidad del personaje y la calidad de la historia convierte a la viuda bíblica en la preferida de los artistas en general y de los escritores en particular. Aún así, su condición de apócrifo en la Biblia protestante mermará su protagonismo en los países de esta confesión, frente a la atención que los católicos le prestarán por considerarla canónica.

De este modo, los textos seleccionados se han distribuido en tres bloques, las tres etapas correspondientes a las fases evolutivas de la “Judit literaria”. La primera

etapa se extiende, como decíamos, desde los orígenes de las reescrituras de los personajes de Judit y Jael hasta el s. XIX. Paradójicamente, se trata de un período tan extenso como homogéneo en el cual se repiten las mismas directrices una y otra vez con lo cual se han seleccionado un total de ocho textos. De ellos, uno es anglosajón y el resto es hispánico, estando dos escritos en asturiano y cinco en castellano. Todos los géneros están presentes, cuatro poemas de diversos tipos, tres obras teatrales y un relato en prosa, y mientras seis abordan la historia contenida en el *Libro de Judit*, tan sólo dos optan por centrarse en la de Débora y Jael. Aunque este bloque inicial pretende trazar la evolución del mito desde las primeras recreaciones literarias hasta el Romanticismo, los textos elegidos se encuadran en los siglos XVI, XVII, XVIII y principios del XIX. El tratamiento de las figuras de Judit y Jael en años previos a la Edad Media y la Edad Media en sí son resumidos brevemente en las páginas introductorias, pues este largo intervalo de tiempo es muy prolífico en representaciones plásticas del mito y en obras religiosas que exploran los valores de las hebreas como modelos morales y religiosos. En otras ocasiones sus nombres son utilizados de modo tangencial en otros textos literarios como instrumento para definir a las protagonistas reales de dichas obras, como en el caso del ya mencionado Dante, o de Petrarca y que, como decíamos, están fuera de nuestra investigación. Sí es preciso señalar sin embargo que durante lo que hemos establecido como primer bloque se producen una serie de recreaciones literarias sobre la figura de Judit en Alemania e Italia. Durante la Edad Media hay constancia de numerosas piezas germanas, generalmente baladas, que versifican la historia de la viuda bíblica. Posteriormente, durante el Renacimiento y el Barroco, Italia ve la proliferación de lo que se han llegado a conocer como las "Juditta plays", que retoman igualmente las hazañas de la heroína de Betulia. Si bien ambos tipos de producciones se enmarcan en este período y encajan perfectamente dentro de la articulación de la "Judit literaria", el ingente material que constituyen las alejan de nuestro estudio. Ambos grupos, dado su interés y su extensión, serían objeto de sendas tesis por separado.

La segunda parte de nuestro estudio abarca el período de transición que supone la segunda mitad del s. XIX, un período muy breve pero en el que se producen cambios significativos. Para su estudio se han seleccionado cinco textos que abordan en exclusiva la figura de Judit. Tres de ellos son poemas, de nuevo de diversa extensión, y dos son piezas teatrales. En este caso la procedencia no es tan homogénea como en la etapa anterior. Dos están escritos en lengua inglesa, uno en castellano, otro en alemán y

el restante en francés. Para el comentario de estos dos últimos se han manejado traducciones de los originales y se han incluido por su valor y relevancia. La aparición del texto germánico señala, como veremos en su momento, un antes y un después en la evolución del mito que nos ocupa y puede considerarse todo un precedente de las tendencias que tras él habrán de producirse. El poema francés se ha incluido por ser un compendio breve y directo de las directrices que la “Judit literaria” adopta en estos años.

Ya por último, la tercera etapa abarca un período de tiempo que si bien no es muy extenso, el s. XX, sí se caracteriza, al contrario que la primera, por su heterogeneidad. Son apenas cien años, pero muy intensos. Aunque sí es posible establecer unas directrices comunes a las reescrituras de este tema bíblico, la pauta general es la diversidad en el planteamiento de la trama, la actualización del conflicto y la experimentación en cuanto a su resolución final. Así, se han trabajado diez textos para el estudio de este bloque, un número que contrasta con el utilizado para el primero en cuanto a la relación extensión temporal – obras incluidas. De estos diez textos dos están escritos en lengua inglesa y ocho en castellano, tan sólo uno aborda el personaje de Jael y ésta es la única novela, mientras que el resto son piezas teatrales de diversa subcategorización. En estas obras se han recogido las tendencias más significativas que ha producido este último siglo, desde las más conservadoras hasta las más innovadoras, todas ellas interesantes por los sugerentes puntos de vista que arrojan sobre una historia de origen inmemorial. Los veintitrés textos recogidos en este estudio nos conducirán en un viaje a través del tiempo de la mano de unas protagonistas míticas que irán evolucionando al compás del mundo.

**SEGUNDA PARTE:
EVOLUCIÓN DE LA JUDIT LITERARIA**

2.1. PRIMERA ETAPA: LA JUDIT LITERARIA DESDE LOS ORÍGENES HASTA EL S. XIX

“Y el amor de su patria dolorida,
dexèn i l’alma toda solliviada
y siéntese de rabia esperecida”

Anónimo, *La Judith*

Los primeros textos que utilizan el *Libro de Judit* como punto de referencia son, como ya decíamos, las traducciones que partiendo de la lengua hebrea realizan versiones en griego, latín clásico y latín vulgar entre otros. Sin embargo, además de estas meras transcripciones lingüísticas del original, la protagonista comienza a hallar eco muy tempranamente en los textos religiosos y morales de nuestra era para ser mostrada como ejemplo de virtudes. Clemente de Roma alaba su valentía en el s. I, una época en la que los primeros cristianos necesitaban ejemplos que los ayudasen a soportar las persecuciones a las que eran sometidos sistemáticamente bajo el Imperio Romano. Más adelante, cuando la nueva religión ya no se siente tan amenazada por el estado, los Padres de la Iglesia utilizan la figura de Judit como muestra de castidad resaltando otro de los muchos atributos del personaje bíblico. De este modo, teólogos como Tertuliano en el s. II, Metodio de Tiro en el III y Ambrosio de Millán en el s. IV pretenden que el celibato de Judit sirva como modelo a los primeros monjes cristianos (Moore, 64). Sin embargo ninguno de ellos elabora un texto literario completo sobre la viuda judía, sus escritos se reducen a meros tratados religiosos que buscan en ella una referencia que avale sus tesis.

Habrà de pasar un tiempo hasta que el *Libro de Judit* sirva como modelo a composiciones literarias propiamente dichas. Podemos considerar los textos midrásicos

como las primeras. Por definición, un midrás es una antigua narración judía cuyo propósito es transmitir o ilustrar una enseñanza religiosa (Moore, 103), y se conservan más de una docena referidos a Judit. La mayoría data de la Edad Media y los textos hebreos de trece de ellos han sido publicados de modo diseminado en periódicos o libros diferentes. El más antiguo se remonta al s. X o principios del s. XI y al igual que el resto se trata de un relato breve, sencillo y que va directo a la historia que pretende contar. Como norma general los midrás muestran algunas diferencias con respecto a la historia original en cuanto a estructura, localización y tratamiento de los personajes. De este modo, todos ellos se centran en la segunda parte del *Libro de Judit*, es decir en los capítulos 8 al 16 omitiendo los siete primeros, la ciudad asediada es con frecuencia la misma Jerusalén, y la protagonista aparece tratada indistintamente como viuda, doncella o princesa. De igual modo, al tratarse de versiones reducidas de la historia original, omiten los nombres de algunos de los personajes secundarios como Aquior u Ozías (Moore, 103 – 107).

Será entonces, tras las meras transcripciones lingüísticas del texto original en diversas traducciones de la *Biblia* y las versiones adoctrinadoras judías de los midrás, cuando los autores descubran en la heroína del *Libro de Judit* un enorme potencial, susceptible de ser utilizado en las diversas luchas de poder que conmocionan al Viejo Continente. En efecto, la Edad Media y la Edad Moderna conforman uno de los periodos más convulsos de la historia occidental. La delimitación de las fronteras actuales y la formación de las diferentes identidades nacionales no se consolidaron sin numerosos conflictos bélicos previos, sangrientos y a menudo interminables. Paralelamente, las disputas religiosas provocan otro de los momentos agitados de este período durante la Reforma y la Contrarreforma, cubriendo Europa en un baño de sangre durante los siglos XVI y XVII. Y en el medio de tanta crispación, una serie de mujeres comienza a ser vinculada con el poder, ya sea desde el trono o desde otro papel relevante para las monarquías a las que sirven, alterando momentáneamente las férreas estructuras de la sociedad patriarcal.

De este modo, más de diez siglos de literatura verán reproducirse una y otra vez la antigua historia de la viuda judía que vencía al tirano y liberaba a su nación valiéndose tan

sólo de su ingenio y de su belleza. Alemania, Italia, Inglaterra y España, entre otras, serán las naciones donde proliferarán estas primeras versiones de la narración bíblica. En Alemania las obras literarias sobre Judit son de las más tempranas. *Die ältere Judith (La antigua Judit)*, la primera de ellas, se trata de un poema de doce estrofas escrito en alemán medieval (franco renano), compuesto por un juglar a principios del s. XII, el cual, aunque se mantiene fiel al original, germaniza el motivo y le añade un tono épico. *Die jüngere Judit (La nueva Judit)*, compuesto por un eclesiástico en torno al año 1140 y de clara finalidad religiosa, es un poemita con una larga introducción moralizante. La otra versión medieval relevante es *Judit*, otro poema de 2814 versos compuesta hacia 1304 por un Turingio y con un propósito igualmente religioso¹. Aunque posteriores a las germanas, también Italia produce abundantes Judits. Dentro de estas “Giudittas” podemos mencionar la del florentino Antonio Salvadori de 1626 y la de Federico Della Valle publicada en Milán en el año 1627, en la que muestra a un Holofernes vencido, no por la espada vengadora, sino por el brillo de la verdadera religión representada por Judit. También el jesuita Nicolo Avancini publicó en el año 1643 otra obra con el mismo nombre en la que mezcla la propaganda religiosa y la teatralidad barroca de la época. Metastasio, en su oratorio *Betulia Liberada* (1734), preludivará el cambio de enfoque prerromántico que, como veremos, culminará Hebbel un siglo más tarde.

Sin embargo, la ambigüedad de la protagonista es un asunto delicado. Indudablemente, la figura de Judit puede ser interpretada como una mujer de sexualidad altamente peligrosa o, por el contrario, como una honrada viuda al servicio de los designios divinos. Los autores de este período elegirán esta última opción y, si bien en las artes plásticas su imagen será en ocasiones susceptible de ser interpretada como una auténtica *femme fatale*, los textos escritos se mantendrán fieles a la fuente original presentando a una mujer heroica, fuerte y casta al servicio del didactismo moral y la propaganda política y religiosa.

¹ El tema de Judit seguirá hallando eco en la literatura germana de la mano de Hans Sachs, Martin Opitz, Keller, Hebbel, Nestroy, Georg Keiser o Sebastian Wieser, estos últimos, ya pertenecientes a los siglos XIX y XX.

La característica principal de las Judits literarias de esta época es precisamente su fidelidad textual a la fuente bíblica. En efecto, las obras escritas durante este largo período respetan los escenarios, los personajes y la trama originales, ubicando la acción en la ciudad de Betulia, resucitando a los antiguos protagonistas y desarrollando los hechos del mismo modo que lo hacía el autor judío. Como se verá más adelante, tan sólo los textos de Comella *La Judit castellana* y el de Mira de Amescua, *El clavo de Jael*, alteran esta norma, pues el primero traslada la historia a tierras españolas en los tiempos de la Reconquista y convierte a una joven burgalesa en la libertadora de su pueblo frente al invasor africano mientras que el segundo amplía la trama creando nuevos personajes y acciones paralelas. Aún así, ambas piezas mantienen prácticamente intacto sendos conflictos originales y sus heroínas se caracterizan por ser copias de las ilustres heroínas en sus atributos principales.

El resultado es una serie de obras que son un calco del relato primigenio y que conservan intacto el maniqueísmo de este último. La oposición binaria entre el Bien y el Mal a la que ya hemos aludido se respeta en su totalidad, dando como resultado obras planas que no indagan en las diversas posibilidades que les ofrecen unos personajes ricos y complejos. En esta repetición automática de estereotipos Judit se presenta como un símbolo de virtudes frente a la maldad, a veces desmesurada, de Holofernes. Y es que las reescrituras del texto bíblico no surgen sólo y exclusivamente como un producto literario en sí, destinadas al mero placer de la lectura, al entretenimiento o al juego estético. Aunque la construcción de los textos no difiera de su fuente, los propósitos a los que sirven son múltiples, a menudo incluso contradictorios. La segunda característica de este corpus literario es, pues, su finalidad didáctico – moralizante y propagandística.

Judit es en esta etapa, como decíamos, un modelo de virtudes, la luchadora contra el vicio y la corrupción que la amenaza a ella y a su pueblo. El origen de esta visión del personaje la hallamos en la obra de Prudencio *Psychomachia*, del año 405. Aquí, el autor la convierte en la personificación de la Castidad, la Templanza, la Justicia, la Fortaleza, la Sabiduría y la Humildad, y es precisamente en esta temprana alegoría donde podemos encontrar el germen de las posteriores imágenes de Judit como prototipo de cualidades positivas (Stocker, 24, 25). Las palabras de Prudencio inspirarán en la Edad Media

numerosas obras didácticas que proponen a la viuda judía como modelo a seguir² o también obras literarias como el poema anglosajón que lleva por título el nombre de su protagonista.

Esta *Judith*, de la que se conserva tan sólo la parte final a partir del momento en que Holofernes va a comenzar la celebración de la fiesta, se centra tan sólo en los acontecimientos principales y recorta el número de personajes que intervienen en la historia dejando al general asirio y Judit. Esta última, aunque conserva sus atributos originarios, no es retratada con la poderosa belleza con la que aparecía en la Biblia. Del mismo modo, parece despojada de su atractivo sexual, coligiéndose del texto que la lujuria de Holofernes es producto de la maldad intrínseca de éste y no de la perfección física que observa en su oponente (Griffith, 60). Así pues, el texto arroja una interpretación moral y heroica de la historia, convirtiendo a la protagonista en el símbolo de la fe cristiana y la virtud más allá del alcance de la fuente literaria, y al antagonista en la personificación del Mal.

En otras obras cronológicamente posteriores y que analizaremos aquí con más detalle, veremos también cómo el talante moral de Judit es propuesto como modelo de conducta. El atractivo de la hermosa viuda será tan sólo una anécdota en su currículum, un don más entre los muchos que Dios le ha otorgado y no precisamente el más importante. Su fortaleza, su fe, su incuestionable virtud y su fidelidad a la memoria de su esposo la convierten en ejemplo a seguir en una época que esperaba que sus mujeres fuesen precisamente eso: fuertes, creyentes, virtuosas y castas.

Pero además de dictar severas leyes morales al género femenino, la época que nos ocupa también se caracterizará, como veíamos, por ser testigo de invasiones y enfrentamientos políticos y religiosos que desembocan en guerras cruentas. Si los observantes de la virtud habían erigido a Judit como estandarte de sus ideales, los gobernantes los imitarán con el mismo ánimo de los anteriores, pues no hay que olvidar que también posee indiscutibles cualidades como guerrera. Judit servirá, pues, a la propaganda

² *Tractatus de Regimine Principum Ad Regem Henricum Sextum* propone a Judit como modelo de Justicia (Stocker, 25).

de naciones enteras, movimientos religiosos diversos y monarcas particulares que verán en ella, todos por igual, el icono capaz de sintetizar todo un ideario en una sola imagen.

En primer lugar, se convertirá en el símbolo de la lucha contra el invasor. Cuando el pueblo judío se enfrentaba a la amenaza de los asirios, superiores en número y en armamento militar, Judit había conseguido vencer al atacante liberando así a los suyos del sometimiento a un monarca despótico. No es de extrañar que esta faceta que aparecía en el texto original sea aprovechada ahora por algunas de las naciones que son amenazadas por ejércitos extranjeros que invaden territorios ajenos con el propósito de engrandecer sus fronteras.

En el año 1521 el escritor croata Marco Marulic publica su *Historia de Judit*, una obra en verso compuesta veinte años antes en el dialecto serbocroata. Está basada en el libro de la Biblia al que sigue con fidelidad, y, aunque no pretende dirigir a sus contemporáneos a las armas, su narración es una llamada a la resistencia contra la invasión turca. Su Judit es una advertencia para todos sus conciudadanos, cuya fe, al igual que sucedía con la de los betulianos, parecía ser insuficiente para poder soportar la dura prueba a que se veían sometidos (Cooper en Marulic, ix, x). Contra la amenaza foránea escribe también el alemán Martin Opitz en 1635 una *Judith*, esta vez como alusión a la guerra de los treinta años y fruto del deseo de Alemania – una Betulia ansiosa de una nueva heroína bíblica – de liberarse de los invasores extranjeros personificados en su amenazador Holofernes. Ya en España, y como veremos más adelante, Comella derrotará al invasor árabe que pretendía conquistar España durante la Edad Media de la mano de su protagonista, una valiente Judit castellana.

Si por algo se caracterizan también la época del Renacimiento y el Barroco en Europa es, además de por las luchas políticas, por los enfrentamientos religiosos, ligados en cierto modo a las anteriores. En la primera mitad del s. XVI Lutero sembrará la semilla de la Reforma protestante en Alemania y ésta pronto se propagará a los países vecinos: Holanda, Suiza, Francia, e Inglaterra se contagiarán de los nuevos vientos que soplan en el país germano. El papado responderá virulentamente en el Concilio de Trento, lugar donde

se fijan las bases de la Contrarreforma y en unos pocos años los enfrentamientos ideológicos entre protestantes y católicos se trasladarán a las armas y pasarán a defenderse en el campo de batalla como una contienda militar más. En el *Libro de Judit* el invasor extranjero era además idólatra y, por lo tanto, enemigo del Dios de los judíos. La heroína, al dar muerte al enemigo, ponía también fin a la amenaza del paganismo que amenazaba a los israelitas. No es de extrañar que su condición de amenaza contra los impíos llamase la atención de los autores involucrados en estas luchas de fe. Durante estos años, Judit se convertirá en el icono del radicalismo más agresivo y su victoria contra el anticristo la elevará a la categoría de símbolo en las guerras de religión.

¿Pero de qué lado está Judit en esta contienda? La respuesta es muy simple: de aquél al que pertenezca el autor de la obra en cuestión. En un principio, su carrera como icono se inicia en las filas protestantes. En 1551 el alemán Hans Sachs ilustra en su drama *Judit, tragedia del juicio final* la doctrina luterana de la salvación por la sola gracia (*sola fide*). Más adelante, los intelectuales reformistas, ávidos de una justificación para su rebelión, toman el ejemplo del galo Gillaume de Saluste du Bartas que en el año 1574 publica un poema épico, *Judith*, en el que pone a la heroína del lado de los protestantes franceses enfrentados con los poderes monárquicos. Su protagonista, imagen de la justicia y del tiranicidio, adquiere aquí la confirmación de símbolo del protestantismo (Stocker, 56). Su figura será representada en numerosos objetos artísticos en los Países Bajos, en guerra contra el rey extranjero español y fiel al catolicismo papal, al mismo tiempo que es puesta sobre el escenario en numerosas obras teatrales escritas en lenguas vernáculas y de contenido agitador (Stocker, 59).

Sin embargo, una vez que la historia de Judit demostró su valía en las filas de la Reforma, la Contrarreforma se apropió del tema bíblico y decidió emplearlo para sus propios fines. La compañía de los Jesuitas lanzó una campaña de obras con este propósito y pueden contarse al menos diez versiones en las zonas de habla alemana entre los años 1565 y 1654 en las que Holofernes representa a los príncipes protestantes (Stocker, 59, 60). También se sucedieron los dramas escritos en latín, para un público tal vez demasiado académico, pero que contribuyeron a poner la impronta católica sobre el mito de Judit.

Como consecuencia de esta “intromisión” católica en un mito que los protestantes habían hecho suyo, estos últimos comienzan a perder interés en la figura de la viuda judía y hacia 1600 el *Libro de Judit* se convierte en apócrifo³. Sin embargo, el servicio estará hecho, y la figura de la protagonista habrá sido invocada como inspiradora en estas luchas religiosas a las que sirvió con eficacia y sumisión desde cualquiera de las filas que hubieran precisado su ayuda.

Además de modelo como defensora de la nación contra los invasores y como observante de la fe, es indudable que en el texto original también Judit da sobradas muestras de ser una magnífica dirigente en época de crisis. Mientras que todos los conciudadanos de Betulia estaban dispuestos a rendirse a los asirios, la discreta viuda alza la voz para reprender una acción tan cobarde y tomar ella sola el mando de la situación. En un tiempo y en una cultura dominada por los hombres, cuando tan sólo se esperaba de las mujeres que fueran fieles, silenciosas y fértiles, una de ellas se enfrenta a toda su comunidad y no sólo los amonesta, sino que demuestra ser la única capaz de afrontar los problemas con seguridad y certeza. La Edad Media y la Edad Moderna europea son otros tiempos y otras culturas dominadas por el género masculino y las pocas monarcas que durante este período subieron al trono o a las que se les permitió participar en los asuntos del gobierno no pasaron por alto la poderosa imagen que Judit les brindaba.

En el medievo, hubo numerosas figuras femeninas vinculadas a los órganos de poder. Sus simpatizantes no dudaron en legitimar sus posiciones, socavadas constantemente por la misoginia imperante, mediante la evocación de la mujer que, en otro tiempo, había demostrado sobradamente que el poder no era una cuestión de género, sino de talento: Judit. De este modo se sucedieron autores como Françoise Villon, que defendía a Marie

³ Es interesante añadir lo que Margarita Stocker dice al respecto: “It is significant that, once the Dutch republic was secure, Judith’s role in their proselytizing dramas was gradually overtaken by Esther, the canonical Bible’s docile yet reforming wife. Judiths were unruly creatures, to be exploited when one’s own objectives were disruptive, but discomforting once one had achieved power oneself. Back to her hermitage – or Apocrypha – she went (p. 60, 61). (“Es significativo el hecho de que, una vez que la República Holandesa estuvo a salvo, el papel de Judit en sus dramas propagandísticos fue apropiado gradualmente por Esther, la esposa bíblica canónica, dócil pero reformista. Las Judits eran criaturas indomables, ideales para ser explotadas cuando los propios objetivos son transgresores, pero poco reconfortantes una vez que se ha alcanzado el poder. Se fue de vuelta a la ermita – o a los Apócrifos”). (traducción mía).

d'Orleans en Francia, William Caxton que hacía lo propio con la viuda de Eduardo IV de Inglaterra o Christine de Pizan que sostenía enconadamente el derecho de todas las mujeres a entrar en la escena pública en su libro *La ciudad de las mujeres*. Todos éstos utilizaban la figura de la protagonista judía como ejemplo del buen quehacer femenino en temas políticos (Stocker, 67, 68). Otro de los nombres femeninos medievales con los que fue asociada fue Juana de Arco, la heroína francesa. Esta última fue aclamada como una “segunda Judit” por sus contemporáneos que, como cabría esperar, produjeron numerosas obras, literarias y pictóricas, retratando a la guerrera gala como tal (Stocker, 76).

Durante los siglos siguientes la presencia de reinas por derecho propio en los tronos europeos no fue escasa: María Tudor e Isabel I en Inglaterra, María Estuardo en Escocia, Jeanne de Navarra en Francia, Cristina en Suecia o incluso la fugaz Lady Jane Grey, también en Inglaterra. Esto no hizo más que reforzar la tendencia a recrear la historia bíblica para aludir al gobierno de estas audaces monarcas. Especialmente significativo es el caso de Isabel I, adalid, por otra parte, de la lucha reformista anglicana contra la católica España y que fue objeto de numerosas obras que la saludan como la nueva Judit, como veremos más adelante en la balada de Thomas Deloney. Otra reina de la lista anterior, Jeanne de Navarre, también se autoidentificó con esta misma imagen en las luchas que mantenían los Hugonotes, protestantes franceses a los que apoyaba, con los católicos representados por Catalina de Medicis (Stocker, 76, 77).

La polifacética figura de la intrépida viuda bíblica ofrece, como vemos, numerosas posibilidades a un mundo convulso y agitado. Incluso la historia, atractiva como narración en sí por su articulación estructural, será objeto, junto con la de Jael, de una experimentación en el plano estrictamente formal, y veremos cómo algunos autores del s. XVIII utilizan estos motivos para ejecutar sendas piezas teatrales que pretenden ser modelo de perfección literaria en su época. Sin embargo, todos estos “mensajes” requieren una heroína con unos caracteres concretos. Independientemente de que la finalidad del texto en cuestión sea moral, patriótica o religiosa, está claro que las ambigüedades que suscita el complejo personaje de Judit tan sólo tienen un modo de resolverse. Aunque a nosotros, lectores y lectoras del s. XXI, puedan agradarnos las múltiples posibilidades que ofrece una

figura tan contradictoria como la suya, los autores de la época que nos ocupa no compartían nuestra opinión. La compleja personalidad de la protagonista se verá reducida a repetir el papel de mujer heroica, fuerte, inteligente y casta.

Nadie duda de su heroísmo en el relato bíblico. En medio del caos más absoluto, a punto de que el pueblo de Betulia decida rendirse al invasor, una mujer joven decide internarse en el campamento enemigo sin otra compañía que su fiel doncella. En su equipaje no lleva armas, no lleva venenos, ni tan siquiera cuenta con un repertorio de hechizos capaz de aniquilar a su oponente mediante la magia. Judit se adentra sola en el territorio del adversario con un único fin: derrotar al general asirio y liberar a su pueblo. Como ya sabemos, logrará sus propósitos y decapitará al tirano convirtiéndose en la heroína del pueblo judío.

Durante este período agitado de nuestra historia, inmerso en guerras, rebeliones y todo tipo de violencia, la autoridad política se cuestiona permanentemente. La figura de Judit es invocada por los soberanos, por los rebeldes e incluso por los asesinos. ¿La causa? Como ya hemos visto, todo depende del lado del que se contemplen los conflictos y, lógicamente, ambos bandos en una contienda reclamarán su postura de tiranicidas en posesión de la verdad enfrentados al contrario. Así pues, es preciso definir la naturaleza del tirano. Margarita Stocker le atribuye tres características principales: la primera es la administración de un poder excesivo acompañado de coacción; la segunda viene dada por su avidez y sus apetitos desmesurados; si además se trata de un invasor extranjero que pretende conquistar, robar y expropiar territorios ajenos, la figura del tirano no admite confusión alguna con la de su ejecutor (Stocker, 92, 93). En las interpretaciones del texto bíblico la identificación de los dos protagonistas no deja lugar a dudas. Holofernes es claramente el tirano, poseedor de todos y cada uno de los atributos anteriores, y Judit es la tiranicida, es decir la heroína que vence al opresor. El hecho de que sirva a las más diversas causas, al igual que ocurría con los protestantes y los católicos que se turnaban en el uso de su imagen con idénticos fines propagandísticos, no impide que el heroísmo sea su rasgo dominante en una época necesitada de líderes cualificados para abanderar innumerables causas.

Pero para que Judit sea una auténtica heroína han de darse cita en ella otras cualidades que en su caso van unidas: la fuerza y la inteligencia. En la historia bíblica la viuda judía demuestra ser muy inteligente, al diseñar un plan perfecto para dar muerte al enemigo. Sabedora de sus aptitudes y demostrando conocer sobradamente el alma masculina, traza una estrategia militar a la medida de sus posibilidades. Ningún otro ataque, ninguna otra incursión bélica en el poderoso campamento asirio habrían obtenido el éxito deseado. Además de inteligencia Judit hace gala de su valor al internarse en el territorio de Holofernes armada tan sólo con su ágil cerebro y su deslumbrante belleza, desprovista de alfanjes, lanzas o pócimas mágicas. Ella, una mujer anónima dentro de la sociedad a la que pertenece, demuestra ser la más fuerte de toda su comunidad judía liderada por y para hombres.

En la historia de la época había, como hemos visto, sobrados ejemplos de mujeres inteligentes y poderosas que administraban justicia desde el trono o construían la sociedad infatigablemente desde el trabajo diario y anónimo. La figura de Judit se erigía como un ejemplo claro de sus facultades para tales labores desde las obras teóricas de autores consagrados y, como veremos más adelante, en las recreaciones literarias del mito su superioridad sobre los hombres que la rodean será absoluta. Ninguna reescritura de este período dudará en elevar sus cualidades muy por encima de las de sus oponentes masculinos, ya sean éstos judíos o asirios. Judit brillará sobre todos ellos por derecho propio relegándolos a un modesto segundo plano.

Sin embargo, esto no quiere decir que nos encontremos ante textos declaradamente feministas. Una detenida lectura de las obras que nos ocupan arroja una luz completamente distinta. Por un lado, en todas las reescrituras de esta época se hace especial hincapié en la inspiración divina que recibe Judit a la hora de concebir y ejecutar su plan. La viuda judía recibe el mandato de Dios de liberar a su pueblo y es Él quien la inspira, insuflándole todo el ánimo necesario para llevar a cabo tan ardua tarea. Esta Judit “iluminada” por el poder divino deja, pues, de ser tan inteligente y tan fuerte, pues en realidad es Dios quien obra a través de ella y quien debe llevarse la mayor parte del mérito. Judit es tan sólo un

instrumento de incuestionable hermosura, una bonita marioneta al servicio de quien verdaderamente mueve los hilos de la historia: el Dios de los judíos, el Dios del patriarcado.

Por otro lado, todos sabemos cómo termina el *Libro de Judit*: la joven retoma discretamente su vida retirada y permanece en su casa hasta el fin de sus días observando los preceptos religiosos, como corresponde a una mujer modélica de la comunidad judía. Este final es susceptible de muchas interpretaciones, pues nos presenta a una protagonista exenta de conflictos. Después de haberse transformado en una diosa de la belleza y de la seducción, de haber mentido y de haber asesinado a sangre fría, vuelve a cubrirse con sus grises hábitos de viuda, renuncia a una nueva relación con un hombre y se retira a su vida de ayuno y oración. Su frialdad es, cuanto menos, sorprendente. Los acontecimientos en el campamento asirio no parecen haber hecho mella en su carácter y, dado que sus acciones han sido guiadas por Dios, su capacidad para reanudar su vida anterior delatan una perfección moral que roza lo imposible. Esta perfección es precisamente lo que la aleja del mundo real y lo que la convierte en un modelo difícil de imitar. Indirectamente – o tal vez demasiado directamente – la historia constata que ninguna mujer puede parangonarse con Judit; que tanta perfección es, en suma, imposible dentro del género femenino o, al menos, tan sólo factible para una minoría. Las mujeres aún no están preparadas para ser Judits en el mundo real, parecen decir los autores de la época, sin embargo, tal vez sea el mundo el que no esté preparado para las Judits.

Pero esta imagen de la heroína regresando al hogar familiar con toda tranquilidad será algo que difícilmente volvamos a ver en las posteriores reescrituras. Si bien la mayoría de los textos literarios contemporáneos mostrarán las huellas que su encuentro con Holofernes han dejado en su carácter, los que nos ocupan, manteniéndose fieles a la fuente original, considerarán que no existe conflicto alguno en el alma de la protagonista y que las escenas de seducción y muerte no han alterado sus principios en lo más mínimo. Esto es posible porque Judit es, y así llegamos a su tercer rasgo definitorio, una mujer casta. La Biblia mantenía una postura ambigua al respecto. Por un lado, la describe como una joven de esplendorosa belleza dotada de habilidad suficiente para seducir y engañar a un enemigo

temido por todos. Por otro, la fidelidad con la que respeta la memoria de su difunto marido y el hecho de que en ningún momento mantenga contacto físico con el asirio ponen de manifiesto su pureza. La literatura, como bien decía Stocker, se inclinará por representarla de uno de los dos modos para evitar conflictos y durante este período la tendencia general será muy clara: Judit se convertirá en un icono de virtud y castidad (Stocker, 15).

Aunque en el ámbito pictórico y artístico los retratos varían el tono y son susceptibles de interpretaciones que tienden al polo opuesto - Margarita Stocker inventaría numerosos cuadros en los que la imagen de Judit sirve para simbolizar la vanidad, aludir a prácticas sadomasoquistas o como referente a la violación (Stocker, 32, 38 y 109 respectivamente) - la tendencia en las versiones literarias del mito durante esta época suelen ser unánimes en este punto⁴. La protagonista es un modelo de virtudes y, sobre todo, de castidad. Así lo sugieren los trabajos de humanistas cristianos como Erasmo o Luis Vives. El primero la toma como un ejemplo que aúna castidad y humildad en su libro *De Vita Christiana* (1529), y la representa como la realización más elevada de las aspiraciones de cualquier mujer. El segundo, aunque consideraba difícil reconciliar su comportamiento marcial con lo que él juzgaba un comportamiento adecuado en una mujer, no duda en retratarla como modelo en su *Institutio* (1579) (*Saints and She-Devils*, 145). En las

⁴ Como una excepción a la tendencia general de los textos que recrean la figura de Judit de acuerdo con estas características, podemos citar el fragmento del poeta medieval Geoffrey Chaucer que aparece en su libro *The Canterbury Tales* dentro del capítulo denominado "The Monk's Tale" ("Cuento del Monje"). En este último y tras una breve introducción en la que el narrador expone el propósito moralizante de su poema, éste relata la vida de diecisiete personajes ilustres que sufrieron las trágicas consecuencias de una Fortuna adversa. Entre ellos hay máximos dirigentes, héroes clásicos o personajes bíblicos como Holofernes. Todos ellos, aunque muy diferentes entre sí, comparten un mismo denominador común: su excesiva confianza en el Destino y un inesperado revés de la Fortuna, como vemos: un tema típicamente medieval. La enseñanza que debemos extraer del relato del Monje no es otro que la conveniencia de la humildad y la mesura, pues nadie está libre de la derrota.

En el pasaje dedicado a Holofernes, se pone de manifiesto su suerte adversa y cómo pasa de ser un hombre que lo tiene todo hasta la privación más absoluta, la muerte. De este modo, en un primer lugar se presenta al personaje aludiendo a sus numerosos triunfos y al amor que Fortuna, como si de una mujer enamorada se tratase, le dispensa; a continuación ya se introduce el defecto principal de Holofernes, la presunción, y, por último el narrador se centra en la descripción de los acontecimientos ocurridos la noche de su decapitación y de cómo Judit se convierte en agente de los designios del destino. Holofernes se erige aquí en protagonista absoluto y Judit aparece como mero instrumento que utiliza perversamente su belleza para derrotar al hombre. Es éste un texto atípico en cuanto que presenta a la viuda judía como ejemplo de maldad comparable a Dalila, de la que el autor hablará negativamente más adelante al referirse al infortunio de Sansón.

recreaciones literarias este principio no variará e incluso la Judit de Francisco Comella, que modifica la ubicación de la historia y parte de la trama, aunque se trata de una joven prometida en matrimonio a uno de los personajes de la obra, mantendrá su virtud y su pureza a lo largo de todo el texto, siendo éstas cualidades definitorias de la protagonista.

Como vemos, la Judit de esta época será un modelo de perfección y reunirá en su persona todos los atributos deseables en las mujeres de su tiempo. Su valentía, su virtud y, aún más, su religiosidad, la convierten en un personaje que deja a un lado sus múltiples contradicciones para convertirse en una mujer claramente definida y con una personalidad carente de conflictos internos. Judit no duda, no se asusta, no teme equivocarse. Judit sabe cuál es su cometido y no se arredra ante la dificultad del mismo. Esta diligencia en la observancia de sus obligaciones y la resolución con que las aborda impiden que sea una heroína trágica y la convierten, en cambio, en una heroína épica. La libertadora de Betulia no puede ser, en esta etapa que nos ocupa, un personaje trágico porque, como decíamos, el cumplimiento de su deber no suscita ningún conflicto en su interior. El hecho de seducir, engañar y decapitar a un hombre no hace mella en su conciencia ni su personalidad se ve modificada por estas circunstancias. Si sus acciones, aunque necesarias para liberación de su pueblo, le provocasen algún tipo de sufrimientos o supusiesen una lucha interna, sí podríamos hablar entonces de heroína trágica. Sin embargo, en ningún momento las protagonistas de estas obras son víctimas de tales sentimientos, por el contrario, abordan su tarea con una frialdad y una seguridad en sí mismas que las convierte en heroínas de rango épico.

Para ilustrar todo esto, he seleccionado un total de ocho obras literarias. Cuatro de ellas son poemas, hay tres obras teatrales y un texto en prosa, con lo cual podremos obtener una visión general del tratamiento de la historia que nos ocupa en los tres géneros literarios. Primero analizaremos la balada del inglés Thomas Deloney y seguidamente el soneto de Lope de Vega para contrastar el tratamiento del mito bíblico en las guerras religiosas desde el bando protestante y desde las filas de la Contrarreforma católica. A continuación veremos una comedia teatral de Mira de Amescua que aborda los personajes de Débora y Jael desde la perspectiva barroca. Más adelante estudiaremos dos obras dramáticas

neoclásicas que se apartan ligeramente de las anteriores. Por un lado, *La Judit Castellana* de Francisco de Comella traslada la historia bíblica en el tiempo y en el espacio preludiando reescrituras posteriores aunque respetando la tendencia general de su época al respecto. Por otro lado, la tragedia *Jael* de López de Sedano toma como fuente de inspiración el pasaje del *Libro de los Jueces* al que hace referencia el título aunque, como veremos, no difiere del resto ni en sus características generales ni en el tratamiento de la protagonista, razón por la que está incluida en este capítulo. En sexto y séptimo lugar analizaremos las dos Judits asturianas, la del religioso González Villar y la anónima, donde veremos el tema adaptado a la audiencia a la que iba dirigida con fines claramente didáctico-moralizantes. Para finalizar en el texto anónimo en prosa comprobaremos cómo la proliferación de colecciones literarias con idéntico propósito perpetúa el tratamiento del mito dentro de la primera mitad del s. XIX. Todas las obras difieren entre sí pero mantienen la fidelidad bíblica y los fines morales o propagandísticos; las ocho protagonistas nacen de plumas provenientes de diferentes nacionalidades, diferentes épocas, pero todas ellas son heroicas, fuertes y castas.

2.1.1 THOMAS DELONEY: *The overthrow of Proud Holofernes and the triumph of Vertuous Queen Judith*

En la vigilia de Todos los Santos del año 1517, Lutero, un monje católico alemán fija en las puertas del castillo de Wittemberg sus "95 tesis" que denuncian la corrupción de la Iglesia de su tiempo. En otra época habría ardido en la hoguera, pero en el s. XVI, y contando con el apoyo de poderosas figuras políticas no sólo no muere entre las llamas sino que desencadena en Europa toda una serie de cambios que dividirán el continente en dos bandos irreconciliables. En Inglaterra el joven monarca Enrique VIII se erige en un primer momento en defensor del Catolicismo hasta el punto de hacerse merecedor del título *Fidei Defensor* otorgado por el Papa, pero una serie de motivos políticos y familiares lo llevará a cambiar de bando. Por un lado, el clero atesoraba riquezas que el rey precisaba para sustentar su gobierno, y por otro, su matrimonio con la española Catalina de Aragón no le había proporcionado el heredero varón que le sucediera en el trono. La negativa del Papa a concederle la nulidad matrimonial fue el desencadenante definitivo de la ruptura con la Iglesia Católica y entre 1532 y 1536 Inglaterra se convirtió oficialmente en un país protestante.

Con el paso de los años las relaciones entre este país y España continuaron siendo irregulares. María, la hija católica de Enrique VIII y Catalina de Aragón, accede al trono tras la muerte del único heredero varón y por diversos motivos contrae matrimonio con el rey español Felipe II, sin que por ello éste tenga derecho al trono inglés a la muerte de su esposa. En efecto, a María le sucede Isabel I, cuya política externa pone en peligro la amistad de ambas naciones. Las cosas se complican cuando otra María, católica, reina de los escoceses y heredera al trono inglés en virtud de ser la pariente más cercana a la reina,

es encarcelada por esta última durante casi veinte años. En su cautiverio, esta segunda María nombra heredero suyo a Felipe II de España, en estos momentos una nación poderosa aliada de Roma y que constituye una seria amenaza para la corona inglesa, tanto en el aspecto político como en el religioso. El sentimiento popular a finales del s. XVI estaba claramente definido: en 1585 la mayoría de los ingleses creían que ser católico era ser enemigo de Inglaterra (McDowall, 72). Cuando tres años más tarde la aparentemente todopoderosa Armada Invencible española sea derrotada, el sentimiento de triunfo será enorme, y aunque la victoria se deba principalmente a condiciones meteorológicas adversas, la reina será saludada como la enérgica artífice de tal hazaña.

Ante tales hechos no será de extrañar que el mundo de las letras salude a Isabel I como una heroína llamada a triunfar sobre su enemigo, comparándola con el modelo literario que mejor representa la victoria del débil sobre el más fuerte: Judit. La elección de este personaje bíblico y no otro – ni Débora, ni Ester por mucho que ambas sean igualmente ejemplo de mujeres fuertes que triunfan en un mundo de hombres haciendo valer su inteligencia y su poder –, es la viuda de Manasés la que le resulta más conveniente a Inglaterra, pues el papel desempeñado por Judit licita, de algún modo, la fuerza, al igual que la soberana se vale de ella para luchar contra sus enemigos en Europa (Stocker, 75). Un año después de subir al trono, el escritor John Aylmer señala en su libro *An Harbour for Faithful and True Subjects* que “Elizabeth has been Chosen to rouse Protestantism and England to their triumph over the Holofernes of Popery” (Stocker, 74)¹. Más tarde otro libro, *Cynthia* de Richard Barnefield, se refiere a la reina como una “Second Judith in Jerusalem”², mostrando su castidad como el complemento de su habilidad para rescatar a la nación de las garras del Catolicismo (Stocker, 74). Las alusiones al papel judítico de la reina estarán presentes también en la vida real y Francis Drake capitaneará un barco bautizado “Judith” en la batalla contra la Armada Invencible – ¿profético? -. Incluso las palabras de una famosa arenga pronunciada por Isabel I a sus soldados parece extraída de un diálogo entre Judith y los hombres de Betulia:

¹ “Elizabeth ha sido elegida para conducir al protestantismo y a Inglaterra hacia la victoria sobre el Holofernes del papado” (traducción mía).

² “Una segunda Judit en Jerusalén” (traducción mía).

“I am come (...) to live or die amongst you all, to lay down for my God, and for my kingdom, and for my poeple, my honour and my blood even in the dust. I know I have the body of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomachs of a king, and of a king of England too” (McDowall, 74)³.

Sin embargo, Isabel I no veía con buenos ojos esta identificación de su persona con el referente bíblico. Desde el principio de su reinado sus propósitos habían ido encaminados a alcanzar el apoyo de todos los sectores de la población y no a suscitar luchas internas que en nada podrían favorecerla. Todos sus retratos oficiales eran cuidadosamente estudiados y en ninguno de ellos emplea imaginaria religiosa (Stocker, 75). A pesar de ello, la popularidad de la reina como una nueva Judit se intensificaba especialmente en momentos de crisis política y fueron frecuentes las baladas, entonces el género literario popular por excelencia, que así la retrataban. En concreto fueron cuatro las que desde 1565 sirvieron con éxito de alimento a los exaltados sentimientos de los ingleses de la época: la primera del año 1565 de E. Jenings, *The Famous History of the Virtuous and Godly Woman Judith*; las siguientes ambas de W. Peking, *The Historye of Judith and Holofernes* (1566 – 7) y *The Godly Ditty* (1586); la última, *The overthrow of Proud Holofernes and the Triumph of Virtuous Queen Judith* de Thomas Deloney en el año 1593 (Stocker, 75).

Thomas Deloney (1543? – 1600?), de cuya vida tenemos muy pocos datos, había heredado de su familia un odio visceral hacia España y la Iglesia católica, convirtiéndose así en un patriota inglés en el período isabelino. Heredero de Elderton, el rey de los baladistas de la época muerto en 1592, es autor de un número considerable de este tipo de composiciones que, si bien obtienen el aplauso del público, no todas logran alcanzar el nivel de excelencia adecuado. Deloney abordaba un amplio espectro de temas y entre ellas no podían faltar las de contenido político, entre las que se pueden encontrar tres baladas sobre la Armada Invencible en las que, evidentemente, España y los católicos no salían muy bien parados (Lindahl). Es dentro de esta misma línea donde podemos situar el

³ “He venido para vivir o morir entre todos vosotros, para entregar mi vida por mi Dios, y por mi reino y por mi gente, mi honor y mi sangre incluso en el polvo. Sé que tengo el cuerpo de una mujer débil y frágil, pero poseo el corazón y el estómago de un rey, y de un rey de Inglaterra” (traducción mía).

lay down for my God, and enido y el propósito de *The Overthrow of Proud Holofernes and the Triumph of*
blood even in the dust. *Our Queen Judith*.

have the heart and stomach

4)³.

El tema de la balada, como indica su título, es la recreación del episodio narrado en
Biblia con una fidelidad que podríamos calificar de rigurosa. Los sucesos se suceden en
ficación de su persona den descrito por el texto original y los personajes actúan de acuerdo con los modelos
sitios habían ido encaminados Antiguo Testamento. Nos encontraríamos ante una mera transcripción de la historia
a suscitar luchas internas si el autor no hubiera añadido una última estrofa a modo de epílogo que resulta
n cuidadosamente estudiada y significativamente:

er, 75). A pesar de e

especialmente en mor

el género literario popul

o las que desde 1565 sir

gleses de la época: la p

Our Queen and Godly Woman.

and Holofernes (1566

Holofernes and the Trium

stocker, 75).

“Lo here behold how God provides
for them that in him trust
when earthly hope is all in vain,
he takes us from the dust
how often hath our Judith saved
and kept us from decay
gainst Holofernes, Devil and Pope
as may be seen this day”⁴ (Deloney, vv. 217 – 224)

en el público isabelino habría identificado desde el principio sin mayores dificultades a
emos muy pocos datos, h como su reina y a Holofernes como un compendio del Papa y Felipe II, nosotros, los
glesia católica, convirtié res y lectoras del s. XXI que podíamos haber leído el texto sin haber sospechado tal
ro de Elderton, el rey (lación, no albergamos ninguna duda al respecto al encontrarnos con este cierre tan
ro considerable de este t alar. El determinante posesivo de “our Judith” no deja lugar a la confusión y la alusión
o, no todas logran alcan cita al Papa al igualarlo a Holofernes e incluso al Diablo da pie a una nueva
espectro de temas y entr pretación del poema desde la perspectiva de los enfrentamientos políticos y religiosos
pueden encontrar tres b nomento.

paña y los católicos no

nea donde podemos sit

ad aquí como Dios provee / a aquéllos que en él confían, / cuando toda esperanza terrena es en vano / nos
del polvo. / Qué a menudo nos ha defendido nuestra Judit / y nos ha mantenido a salvo de la caída: /
a Holofernes, el Diablo y el Papa / como puede ser visto en este día” (Deloney, vv. 217 – 224), (ésta y
las traducciones posteriores del texto literario de Thomas Deloney son mías).

da por mi Dios, y por mi rein
rpo de una mujer débil y frág
ucción mía).

En el aspecto externo el poema está compuesto por 224 versos repartidos en 28 estrofas formadas por versos octosílabos y hexasílabos en alternancia, con un ritmo ágil que facilitaba la recitación y la adecuación a los gustos populares. En lo referente a su estructura interna, el poema, como decíamos, se adapta con fidelidad a su modelo literario. Así, tras una introducción en la que se nos presentan Nabucodonosor y Holofernes haciendo especial hincapié en su defecto principal, el orgullo ("pride", v. 2), se narra cómo los Israelitas, negándose a aceptar la tiranía de los asirios se hacen merecedores de las iras de este último y del asedio de Betulia (estrofas 1 a 8, las cuatro últimas centradas en el sufrimiento dentro de las murallas de la ciudad sitiada). A continuación, Judith entra en escena y presentándose muy brevemente (estrofa 9) pide permiso para acudir al campo enemigo (estrofa 10). Con el beneplácito de los ancianos de la ciudad, asistimos a los preparativos de la joven (estrofas 11, 12 y 13), presenciando cómo adorna su cuerpo y cómo se abastece de comida. Una vez en el campamento, los soldados enemigos caen rendidos a sus pies (estrofas 15 y 16), al igual que lo hacían en la Biblia y al igual que lo hará su jefe Holofernes (versos 17, 18 y 19), que siente crecer dentro de sí un deseo ardiente ("hot desire", Deloney v. 146). Tras unos versos en los que se indica que han transcurrido unos días desde la llegada de Judith al campamento, la noche crucial ocupa las siguientes cuatro estrofas, describiendo con detalle los pormenores de la fiesta, la borrachera del general, su decapitación y la huida de la joven judía. Una vez que se da cuenta de la llegada de ésta a Betulia (estrofas 25 y 26), se alude someramente al desbaratamiento del ejército de Holofernes para cerrar la balada del modo tan rotundo que hemos visto en la estrofa 28.

Tampoco los personajes principales difieren mucho en apariencia de los modelos bíblicos. Judith continúa siendo una mujer capaz de seducir a la incauta soldadesca enemiga, que se muestra "amazed in their minds / so fair a Dame to see" (Deloney, vv. 117, 118). Aunque también Holofernes se sentirá atraído por su aspecto físico, "her beauty bright made him to muse, / so farre she did excell"⁵ se dice en los versos 135 y 136, es la inteligencia lo que sorprende al asirio y le captura definitivamente: "her wit amazed them

⁵ "Asombrados profundamente / al ver una dama tan hermosa" (Deloney, vv. 117 y 118); "su belleza lo hizo reCAPACITAR / tanta éra su excelencia" (Deloney, vv. 135, 136).

all, / and Holofernes heart therewith / by love was brought in thrall”⁶ (Deloney, vv. 142 – 144). La heroína de Deloney posee además otros atributos que complementan su belleza, tales como la prudencia (“prudent princely Dame”, Deloney, v. 65), la virtud (“she was Manesses vertuous wife”, Deloney, v. 67), la religiosidad (antes de decapitar al asirio “to God for strength she prayed”, Deloney, v. 182)⁷. El acto de infiltrarse desarmada y prácticamente sola en el campamento enemigo y de ejecutar al general al mando prueba sobradamente su valor y heroísmo. Cuando el poema narra cómo ella y su criada huyen de la tienda tras haber dado muerte al tirano, el poeta se recrea en reflejar una huida tranquila que pone aún más de manifiesto la perfección del plan trazado por Judith: “and thus through all the Court of guard / she scaped clean away”⁸ (Deloney, vv. 189, 190).

También el Holofernes inglés nos resulta familiar. Aunque Deloney no hace referencia a su aspecto físico, sí le interesa hacer especial hincapié en su maldad y fiereza refiriéndose al imperio de terror que piensa instaurar con el objetivo de que todos los pueblos se sometan a Nabucodonosor (Delney, vv. 21 – 24). Del mismo modo, se recrea en su crueldad reproduciendo las palabras amenazantes que pronuncia al dirigirse a la ciudad rebelde de Betulia: “I will destroy each mothers son / that is within the Land / their God shall not deliver them / out of my furious hand”⁹ (Deloney, vv. 29 – 32). Pero a pesar de tanta ferocidad, Holofernes es un hombre débil, como pone de manifiesto su encuentro con Judith. Como acabamos de ver, primero se deja sorprender por su belleza y después por su ingenio hasta ser víctima de una pasión que le hace perder autoridad: “and bearing in his lofty breast, / the flames of hot desire, / he granted every thing to her, / she did of him require” (Delney, vv. 145 – 148)¹⁰. Por otro lado, sus excesos con el alcohol (Delney, vv. 171 – 174) le conducirán definitivamente a la muerte.

⁶ “Su ingenio sorprendió a todos, / y por esto mismo el corazón de Holofernes / fue convertido por el amor en esclavo” (Deloney, vv. 142 – 144).

⁷ “Prudente dama principesca” (Deloney, v. 65); “ella era la virtuosa esposa de Manasés” (Deloney, v. 67); “oró para pedirle fuerzas a Dios” (Deloney, v. 182).

⁸ “Y así, atravesando toda la Corte que estaba de guardia / escapó de allí tranquilamente” (Deloney, vv. 189, 190).

⁹ “Destruiré a cada hijo de su madre / habitante de esta tierra: / su Dios no les rescatará / de mi furiosa mano” (Deloney, vv. 29 – 32).

¹⁰ “Y soportando en su altanero corazón / las llamas del deseo ardiente, / le concedía cualquier cosa / que ella requiriese de él” (Deloney, vv. 145 – 148).

Sin embargo la Judith y el Holofernes de Deloney son susceptibles, como veíamos, de una nueva interpretación a la luz del último verso. La virtuosa y valiente heroína judía es la personificación de la Reina Isabel I de Inglaterra y bajo la máscara del general asirio se oculta la figura del rey Felipe II de España. Si rastreamos los pequeños detalles, las leves matizaciones realizadas por el autor del poema, veremos que éstas no son casuales y que hasta el mínimo detalle es útil a la hora de acercar el modelo literario al personaje real. Comencemos por Judith. Lo que nos resulta llamativo desde el primer momento en el que la protagonista hace su aparición es el estatus social con el que se nos presenta. Si bien en el texto bíblico queda claro que pertenece a una familia acomodada, el poema inglés la asciende de nivel hasta emparentarla con la clase dirigente. Se la llama “princely Dame” (Deloney, v. 65), “dama principesca” o relacionada con los órganos de poder, y a continuación, al referirse a su difunto esposo Manasés se dice que “sometime was their king”, es decir, que en otro tiempo había sido rey de los habitantes de Betulia (Deloney, v. 67). Este ascenso en el nivel social y familiar de Judith se corresponde con el nivel social del modelo humano, y dado que éste era nada más y nada menos que la reina de Inglaterra, es fácil pensar que el autor se sirvió de este ennoblecimiento de la protagonista para que los atributos del personaje principal se correlacionaran de un modo más adecuado con aquélla. Si bien no se dice que ella sea la reina de Betulia, eso sería demasiado evidente y supondría un cambio sustancial en la historia original, se la relaciona directamente con un antiguo monarca difunto, en este caso su propio padre, Enrique VIII.

Otro aspecto que presenta notables divergencias con respecto al relato bíblico es la caracterización física de la protagonista. Aunque, como ya hemos visto, aparece descrita a lo largo de la balada como una mujer hermosa, el lector o lectora percibe que este atributo no es tanto un cualidad innata como adquirida mediante el uso de ungüentos que embellecen su cuerpo, ropas elegantes y, sobre todo, a través del brillo deslumbrante que le proporcionan las joyas. Si bien en la *Biblia* el autor anónimo no duda en afirmar al presentarla que “era bella de formas y de muy agraciada presencia” (Jdt 8, 7), Deloney no dice sobre ella cosa semejante en ningún momento. Una vez que los ancianos de Betulia le dan el permiso para adentrarse en el campamento enemigo, la protagonista comienza a

prepararse para poner en práctica su plan, en el que entra, como sabemos, la seducción de la víctima. Es aquí donde el autor inglés no escatima en detalles:

“Bring my best attire (quoth she)
and Jewels of finest gold:
and wash me with the finest balmes
that are for silver sold’.
The fairest and the richest robes,
that then they did possessed
upon her dainty corps she put,
and eke her head did dressed
with costly pearles and precious stones,
and earings of fine gold” (Deloney, vv. 85 – 94).

No es de extrañar que acto seguido el narrador diga que “like an angel she did seemed / most sweet to behold”¹¹ (Deloney vv. 95, 96). El efecto que tal visión tiene en el campamento asirio ya ha sido comentado anteriormente, pero resulta curioso que sean precisamente estos ricos adornos los que causen sensación entre los soldados: “(when they view her all) ...there with all her rich *array* / so gorgeous to the eye / they were amazed...”¹² (Deloney, vv. 116 – 118, cursiva mía). Y Holofernes, recordémoslo, no sólo era seducido por su apariencia, sino también por su aguda inteligencia. El motivo por el cual el baladista no reprodujo la deslumbrante belleza de Judit, una de sus armas más eficaces y un excelente motivo literario, no puede ser otro sino el limitado atractivo de su modelo humano, Isabel I. La reina, aunque poseedora de múltiples virtudes que suscitaron numerosas obras literarias en su época, no poseía el don de la belleza. Lógicamente, no habría sido adecuado retratar una heroína de hermosura exultante para referirse a la poco agraciada monarca.

¹¹ “Tráeme mi mejor atuendo (dijo ella) / y las joyas del más puro oro. / y lávame con los bálsamos más finos / que son vendidos a cambio de plata’. / Las más hermosas y ricas túnicas / que entonces se poseían / las puso sobre su delicado cuerpo / y cubrió apenas la cabeza / con caras perlas y piedras preciosas / y se puso pendientes de oro puro” (Deloney, vv. 85 –94). “Parecía un ángel, / la visión más dulce” (Deloney, vv. 95, 96).

¹² “(Cuando todos la vieron), ... allí con su rico *atavío* / tan fabuloso para la vista / se sorprendieron” (Deloney, vv. 116 – 118, cursiva mía).

Relacionada con ello, la caracterización de la sexualidad de esta Judith inglesa también se aparta en cierta medida del texto primigenio. En este último la protagonista utiliza su físico para seducir a Holofernes y éste, obsesionado con su invitada, organiza una fiesta para deslumbrarla y así conseguir más fácilmente sus fines. Cuando la joven hace su aparición en la fiesta, el autor anónimo nos dice que “el corazón de Holofernes quedó prendado de ella, su alma hervía en deseos de unirse a ella. Desde el día que la vio estaba aguardando una ocasión para rendirla” (Jdt 12, 16). En cambio, el tirano de Deloney parece mucho más inocente en sus propósitos. En ningún momento hace alusión alguna a sus intenciones deshonestas e incluso parece un pobre hombre perdidamente enamorado que, además de no saber negarle cualquier deseo a la dama de sus pensamientos, alcanza la felicidad por el simple hecho de estar sentado a su lado en el banquete: “Holofernes merry was / so near him she was placed” (Deloney, vv. 167, 168). Además de este comportamiento casi adolescente, Judith no necesita emborrachar a su víctima haciendo uso de la persuasión y el engaño como lo hacía en el texto bíblico, sino que aquí es él mismo el que bebe en exceso del “strong delicious wine” (Deloney, v. 172), vino fuerte y delicioso que le hace perder la consciencia. De hecho sólo quedan a solas una vez que Holofernes yace sobre la cama sumido en un profundo sopor (Deloney, vv.175, 176).

La heroína, con una víctima que no la ha sometido a ningún tipo de acoso sexual, que se ha emborrachado sin precisar su ayuda y que ahora yace dormido apaciblemente, no corre peligro de que su honestidad pueda quedar en entredicho. La Judith de Deloney no necesita arriesgar su virtud tanto como lo hacía su homónima en el texto sagrado, en buena parte debido a que su Holofernes parece ser un hombre bien adiestrado en el arte de la guerra, pero un tanto inexperto en el del amor. Judit pocas veces había sido, y será, tan virtuosa y tan austera. El *alter ego* de la reina no podía ser de otro modo, la literatura popular dibujaba una heroína virginal para su “reina virgen”.

Si Judith es Isabel I, los judíos son los protestantes amenazados por el papado y, más concretamente, por el entonces poderoso Imperio Español. Muchos otros datos así lo revelan y para empezar, la inferioridad numérica con la que se enfrentan al enemigo. Al

principio del poema se dice que Betulia, una pequeña ciudad, "little city" (Deloney, v. 34), es sitiada por un número ingente de soldados: "on foot he planted up and down / an hundred thousand men, / twelve thousand more on horses brave / about the Town had he (Holofernes)"¹³ (Deloney, vv. 35 – 38). Esta inferioridad de los ingleses enfrentados a un enemigo fuerte y abundante nos hace pensar, irremediablemente, en las rivalidades políticas que Inglaterra mantenía en aquella época con Roma y frente a la cual se encontraba aún frágil en materia religiosa, pero sobre todo nos recuerda la célebre batalla librada por la Armada Invencible. La flota española, muy superior en número y con soldados provenientes de todos los países que entonces constituían su Imperio, se había lanzado a la conquista del país protestante que contaba con bastantes menos barcos que sus enemigos. El desarrollo de la historia y el cierre coronado por las palabras de Deloney al final del poema rememoran ahora el desenlace de tal encuentro: el poderoso ejército desbaratado y la nación inferior victoriosa contra todo pronóstico.

Por su parte, a Felipe II de España le toca desempeñar el desfavorecido papel de Holofernes. Ambos encuentran puntos comunes en su afán por imponer sus respectivas religiones mediante la fuerza y los dos son muy superiores numéricamente al enemigo. Ya hemos anotado los pasajes en los que el autor daba buena cuenta de la ferocidad del general asirio, mostrando no tener compasión alguna con sus oponentes. Incluso el deseo que siente el antagonista hacia la viuda judía podría hallar una correspondencia con sucesos acaecidos en realidad. En efecto, el rey español, que ya había estado emparentado con la corona inglesa a través de su matrimonio con la hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón, como vimos al principio del capítulo, consideró volver a casarse con un miembro de la realeza, esta vez con la misma Isabel II (McDowall, 72). Al igual que en el texto literario, nunca llegó a conseguir sus propósitos.

Si el general es el monarca español, el resto de los asirios son las hordas católicas contrarias a la corona inglesa. En primer lugar, Nabucodonosor puede ser identificado con el Papa. El primero, además de ser el más alto mandatario enemigo, desea claramente "to

¹³ "Puso en todos los sitios / a unos cien mil hombres a pie, / a doce mil más valientes a caballo / los situó alrededor de la ciudad" (Deloney, vv. 35 – 38).

plague and spoile the world throughout, / by fierce Bellonaes rod: / that would not feare and honour him, /and knowledge him their God”¹⁴ (Deloney, vv. 5 - 8). Esta clara alusión a sus deseos de ser considerado como dios de los israelitas, que ya tienen el suyo propio, puede considerarse la respuesta a los deseos del Papado de imponer el catolicismo a una nación que ya se consideraba protestante. Por otro lado, el pecado principal del rey asirio es el orgullo y así se dice en las dos primeras líneas del poema, “King Nabuchadonezar / was puffed up with pride”¹⁵ (Deloney, vv. 1 - 2), el orgullo que movía al catolicismo a imponer su doctrina y no admitir que nadie desertase de sus filas. El hecho de que el Papa dependiese en ese preciso momento histórico de Felipe II para la preservación de los dogmas católicos en Europa, estrecha aún más los lazos entre él y Nabucodonosor, dependiente de su valioso Holofernes para expandir su imperio.

A lo largo del poema encontramos otros detalles muy significativos. Uno de ellos es la “great and sumptuous feast”, la fiesta grande y lujosa (Deloney, v. 161) que organiza el general en honor a su invitada, y que aunque ya presente en el relato original esta vez podemos relacionar el dispendio realizado por Holofernes con el botín que los barcos españoles traían de las Américas. Otra cita llamativa es la calificación que hace el narrador de los dioses asirios a los que denomina “gods of stone” (Deloney, v. 102). Estos “dioses de piedra” son claramente los objetos de devoción católicos, Dios, la virgen, los santos y todas aquellas doctrinas en las que los protestantes ya no creían. El hecho de que sean de piedra les da a todos ellos una dimensión negativa, casi prehistórica, y adusta que contrasta con la presencia dinámica y positiva del Dios de los judíos, presente en la narración para ayudar a los israelitas.

Como hemos podido ver, la balada de Deloney se inserta claramente en una época en la que la figura de Judit es utilizada – y manipulada – como instrumento político, religioso e incluso social. Aquí, aunque conserva en esencia sus atributos originales, éstos han sido exagerados o minimizados a conveniencia hasta crear un personaje de acuerdo con las necesidades del momento histórico. El broche a la historia de esta judía no tan hermosa

¹⁴ “Atormentar y destroz ar el mundo entero / mediante el yugo de Bellonaes: / a todos aquéllos que no le temiesen y le honrasen / y le reconociesen como su dios” (Deloney, vv. 5 - 8).

¹⁵ “El rey Nabucodonosor / estaba henchido de orgullo” (Deloney, vv. 1, 2).

como sus homónimas, igualmente heroica y aún más virtuosa, lo pone la última estrofa que supone un grito de aliento para el pueblo y un desafío para sus enemigos. Pero éstos también disponen de plumas ilustres capaces de dar la réplica utilizando las mismas armas, las palabras, y los mismos motivos, la historia de Judit y Holofernes.

2.1.2 LOPE DE VEGA: “EL TRIUNFO DE JUDIT”

A comienzos del s. XVI España vive una época de relativo esplendor. El vitalismo de las nuevas corrientes humanistas se une al optimismo de una nación cuyo monarca administra las riquezas de los territorios americanos recién descubiertos y gobierna sobre una buena parte del continente europeo. Sin embargo este período de vino y rosas no va a durar mucho. Como veíamos en el capítulo anterior, el cisma protestante iniciado en 1517 en una lejana ciudad alemana va cobrando cada vez más fuerza y la disidencia religiosa se alía con la rebelión política para romper la falsa armonía reinante en el endeble Imperio Español. El Concilio de Trento (1545 – 1563), convocado en un intento de frenar la expansión del protestantismo, inaugurará una época caracterizada por la estricta vigilancia de los dogmas religiosos allí definidos. A partir de este momento España establecerá una alianza con el Papa y los enemigos de la nación serán todos aquellos que deserten de las filas católicas rechazando la autoridad de Roma. El destino querrá que la adhesión al protestantismo sea mayoritaria en muchas naciones y que los enemigos religiosos del estado se conviertan también en peligrosos enemigos políticos.

Si, como acabamos de ver, numerosos autores de las nuevas naciones reformistas utilizaban su pluma como instrumento en esta contienda, los literatos fieles a las consignas del papado harán lo propio desde las filas del catolicismo. Los modelos literarios dependerán de las respectivas tradiciones culturales, pero dado que todas las facciones conservan el cristianismo como eje religioso y, en consecuencia, la *Biblia* como libro de cabecera, no resultará extraño que en ocasiones estos modelos coincidan. Este es el caso del británico Thomas Deloney y del español Lope de Vega, de ideología contraria pero unánimes al reconocer en Judit al personaje idóneo para simbolizar la lucha de su bando

contra el enemigo. Así, si en el texto anterior Judit era el *alter ego* de la reina Isabel I de Inglaterra en su denodada lucha contra los aliados del Papa, la heroína judía será en la pluma de Lope la imagen de la Contrarreforma lidiando victoriosamente contra el adversario protestante.

Al margen de su incesante actividad teatral, a principios del s. XVII Lope publica un soneto titulado "El triunfo de Judit" en el que recrea el episodio bíblico tomando como punto de partida el final del mismo, es decir cuando la decapitación de Holofernes ya ha tenido lugar e incluso la protagonista ya se encuentra dentro del recinto de su ciudad. El autor describe el terrible espectáculo que ofrece la tienda del general asirio contraponiendo a esta escena de horror la celebración de la victoria que tiene lugar entre los judíos, narrando el momento preciso en el que la protagonista del suceso cuelga en las murallas de Betulia la cabeza cercenada del general asirio.

El tema del poema es, como su título bien indica, la victoria de Judit sobre el cuerpo y el alma de su enemigo Holofernes. Aunque el asunto no es novedoso – la enésima composición poética que retrata el heroísmo de Judit –, lo que resulta llamativo es el tratamiento del autor, la perspectiva que éste adopta para engrandecer a la protagonista femenina. Al contrario de lo que cabría esperar de su título, el soneto dedica los primeros doce versos a reflejar minuciosamente el estado del general asirio tras la decapitación y tan sólo en los dos últimos aparece la artífice de tal hazaña, Judit. De este modo, en vez de extenderse en alabanzas a la viuda judía, alude indirectamente a su valentía retratando las consecuencias del triunfo que pregona el título. Otro aspecto interesante que es preciso constatar es el hecho de que en ningún momento aparecen los nombres de los personajes. Así, la única pista que se nos da para que interpretemos el soneto como una recreación más de la historia bíblica es el título del poema o, en última instancia, el paralelismo existente entre los sucesos del relato original y los dramatizados por Lope. Esta ausencia de nombres propios que identifiquen a los protagonistas de los versos puede deberse al conocimiento generalizado del texto del Antiguo Testamento, pero también podría entenderse como una llamada de atención a los hechos narrados en sí y a lo que éstos simbolizan, ese rotundo

triunfo sobre el enemigo colectivo del protestantismo, con lo cual estaría reforzando aún más el carácter propagandístico del poema.

La estructura interna de la composición se adapta perfectamente a la estructura externa del soneto, pudiendo dividir el texto en dos partes claramente diferenciadas. Por una parte los dos cuartetos centran la atención en el tronco inerte de Holofernes, trazando un recorrido detallado de su brazo derecho primero y después de su brazo izquierdo. Los dos tercetos, más dinámicos, se alejan del cuerpo inerte del asirio para ocuparse en un principio de su guardia, que duerme ignorante del degollamiento, y a continuación de la presencia de Judit en las murallas de Betulia con la cabeza cercenada del enemigo. Aunque esté muy lejano aún en el tiempo el invento del cinematógrafo, la técnica empleada en este soneto por Lope de Vega es, indiscutiblemente, cinematográfica. “El triunfo de Judit” podría ser un cortometraje en el que su realizador, cámara en mano, filmase el desenlace de una historia sobradamente conocida por su audiencia. En los primeros minutos – los dos cuartetos – la atención se centra en los brazos que una vez fueron poderosos y ahora yacen sin vida en una sucesión de planos de detalle. La cámara se aleja lentamente para mostrarnos en un plano americano el tronco cercenado (vv. 7 y 8) y continúa ampliando la perspectiva a continuación – los tercetos – para dar cabida al plano medio de la tienda del general y los guardas en un plano de conjunto después del festín ofrecido a su invitada. La cámara-pluma de Lope continúa ampliando su objetivo hasta trazar un extenso plano general de la muralla de Betulia en la que, integrada en el paisaje, el espectador-lector puede distinguir a Judit sujetando la cabeza de Holofernes.

Como acabamos de decir, los cuartetos se centran en el tronco del enemigo y el primero de ellos en el brazo derecho. El inicio no deja lugar a dudas: Holofernes ya está muerto y, como veremos después, desde hace ya un buen rato. “Cuelga sangriento de la cama al suelo / el hombro diestro del feroz tirano”, escribe su autor manifestando así, desde la primera línea, la derrota del asirio. El verbo que utiliza y la primera palabra que leemos, “cuelga”, ya manifiesta esta derrota, denotando la falta de vida y actividad de los miembros que no hace mucho conquistaron naciones. También la localización del hombro al que se alude es significativa: el brazo que se había mantenido en alto dirigiendo ejércitos a las

órdenes del todopoderoso Nabucodonosor se encuentra ahora derribado en el suelo, el lugar más bajo donde podría haber acabado. Este descenso precipitado adquiere connotaciones aún más negativas al recordar que ha caído “de la cama al suelo”. “La cama” que menciona el poeta es un símbolo claro de la lujuria de Holofernes, verdadera causa de su derrota, y nos recuerda que la sangre que baña su “hombro diestro”, su arma más valiosa y donde residía todo su poder, no ha sido derramada en una contienda al uso, sino que es la consecuencia de su apetito sexual, con lo que se añade mayor ignominia a su muerte.

La visión del brazo derecho de Holofernes, que pende ensangrentado y sin vida, evoca la última de sus batallas, la guerra contra una ciudad judía, y así, en los versos 3 y 4 se dice que, este “feroz tirano”, “opuesto al muro de Betulia en vano / despidió contra sí rayos del cielo”. Al aludir al “*muro de Betulia*” (cursiva mía) se manifiesta la fortaleza de sus enemigos y al continuar diciendo que sus propósitos de conquista fueron “en vano”, se constata el fracaso de su última empresa. Más significativo es el cuarto verso en el que Lope parece atribuirle al asirio su propia desgracia (“despidió contra sí”) y manifiesta con claridad la intervención divina en el desarrollo de los hechos (“rayos del cielo”), como si el mismo Dios hubiera tomado parte en la contienda lidiada entre asirios y judíos. Estas dos últimas líneas no están exentas de una doble lectura en un tiempo marcado por las luchas religiosas. Con tono amenazante, el autor muestra cuál es el destino de aquéllos que desafían la voluntad de Dios – el Dios del catolicismo, claro está - y desatan sus iras.

El segundo cuarteto se desplaza, como veíamos, al brazo izquierdo de Holofernes y comienza con una nueva alusión al impulso sexual que ha sido la causa de su derrota: “revuelto con ansia el rojo velo / del pabellón a la siniestra mano” (Lope, vv. 5 y 6). Con este nuevo elemento del cuerpo del antagonista, se arroja una nueva luz sobre el otro rasgo que lo caracteriza, la lujuria. Así, si en el primer cuarteto el brazo derecho introducía el poder militar que había determinado su destino y le había granjeado gloria y victorias, el brazo izquierdo se relaciona con la debilidad que le ha conducido a la muerte, al encontrarse en contacto con elementos muy reveladores. De este modo, el “ansia” que se menciona es, evidentemente, la pasión del general hacia Judit y el “rojo velo” que rodea la cama sobre la que yace es una nueva referencia a su deseo insatisfecho. Por una parte, el

color rojo que personifica, además de la muerte, el anhelo sexual, mezclando así la vida y la muerte, el *eros* y el *tánatos* ancestrales. Por otra, el velo, elemento cargado de simbolismo, aparece como la irrealización de tal anhelo, la barrera que se ha interpuesto entre él y el objeto de sus deseos, Judit.

A propósito del velo que acabamos de mencionar, en su libro *Sexual Anarchy*, la crítica Elaine Showalter habla en un capítulo de la “veiled woman” o la mujer cubierta con un velo. Showalter, cuyos comentarios son igualmente aplicables al texto que nos ocupa aunque este libro se centra en la figura de la “veiled woman” a finales del s. XIX, aporta varios significados para esta “mujer velada”. Además de asociar el velo a los misterios de Oriente, relaciona el velo con la sexualidad de la mujer y más concretamente con el himen, simbolizando pues, dicho velo la castidad. “What lies behind de veil” – dice Showalter -, “is the specter of female sexuality, a silent but terrible mouth that may wound or devour the male spectator” (Showalter, 146)¹. En el caso del poema de Lope, el velo rojo que protege la cama es un símbolo claro de la sexualidad de Judit, inalcanzable, y que, en efecto, ha resultado ser la trampa que ha devorado a Holofernes.

Es en este momento cuando el narrador se aleja ligeramente para ofrecer una perspectiva más amplia de lo que está describiendo. El objetivo de Lope califica de “espectáculo inhumano” (Lope, v. 7) el “tronco horrible convertido en hielo” (Lope. v. 8). El “hielo” de este último verso está ligado doblemente al degollamiento de Holofernes, simbolizando el frío de la muerte en contraposición al calor vital, e informando al mismo tiempo de que su cabeza ha sido cercenada hace ya rato, pues el cuerpo se ha quedado helado. Por otro lado, “el hielo” se contrapone al “rojo” del verso primero de este segundo cuarteto, pues si éste connotaba los impulsos sexuales – y vitales – del asirio, el “hielo” es lo contrario de lo anterior, el destino mortal que tales impulsos han tenido en una nueva alusión al *eros* y al *tánatos* ya presentes en el velo. Las líneas que cierran esta primera parte vuelven a poner de manifiesto la muerte de Holofernes y se remiten así al primer verso que, como veíamos, clarificaba ya al inicio del poema cuál era el estado del asirio. Así pues, esta

¹ “Lo que subyace detrás del velo es el espectro de la sexualidad femenina, una boca silenciosa pero terrible que puede herir o incluso devorar al espectador masculino”, (Showalter, 146), (traducción mía).

repetición encierra el contenido de los cuartetos creando una estructura circular aprisionando el cuerpo sin vida del general en su tienda antes de salir al exterior e iniciar los dos tercetos.

En la segunda parte del soneto, Lope de Vega se aleja de Holofernes para describir el entorno que rodea al cadáver. Los primeros versos, aún dentro de la tienda del general, muestran la escena en la que ha tenido lugar el crimen aportando pistas acerca del modo en el que han transcurrido los hechos: “vertido Baco, el fuerte arnés afea / los vasos y la mesa derribada” (Lope, vv. 9 - 10). La alusión a Baco aporta otra nueva flaqueza en el carácter de Holofernes que ha contribuido a su derrota, su gusto por la bebida y el exceso. El hecho de que el vino se haya derramado sobre la armadura, su instrumento militar, evidencia su descuido y su debilidad, pues habiendo abusado del alcohol, es evidente que ha perdido el control de sus actos hasta el punto de haberse abandonado indolentemente en manos de su más fiera enemiga. De igual modo, la presencia de “los vasos y la mesa derribada” que rodean la armadura, ponen de manifiesto el lugar indigno en el que ésta reposa en vez de estar guardada a buen recaudo hasta que llegue el momento de la batalla. Tal vez Holofernes, decidido a conseguir los favores sexuales de Judit a toda costa, ha empleado su herramienta de trabajo como un mero instrumento de seducción, mostrándosela a la joven en señal de su fortaleza y éxito militar. Por otro lado, el escenario revuelto también es una imagen de la violencia que ha tenido lugar previamente.

Esta violencia que se ha desarrollado dentro de la tienda contrasta con la quietud que reina en el exterior en donde los soldados dormitan ajenos a todo lo que ha ocurrido en el interior. De nuevo vuelve a ponerse de manifiesto en este verso el mal gobierno de que hace gala el asirio al describir en tal estado a los miembros de su guardia personal: “duermen los guardas que tan mal emplea” (Lope, v. 11). Este nuevo descuido de Holofernes, esta vez a la hora de adiestrar a sus subordinados, vuelve a hacer patente el hecho de que él ha sido indirectamente el artífice de su propia muerte.

Llegados a este punto, la pluma del autor deja a un lado el campamento del asirio, lugar del crimen, para trasladarse a la ciudad asediada de Betulia en la que se celebra el

triunfo de Judit. Este segundo terceto se abre con una conjunción copulativa, “y”, que divide el contenido del soneto en el escenario anterior – el silencioso lugar del crimen – y en el escenario que se va a mostrar a continuación – el, con toda certeza, bullicioso lugar de la celebración. El emplazamiento escogido por el autor para centrar esta última parte del poema no puede ser más significativa: “sobre la muralla coronada / del pueblo de Israel” (Lope, vv. 12 - 13). Si el soneto se iniciaba a ras del suelo mostrando el hombro sangrante e inerte del cadáver, termina ahora sobre las murallas de pueblo vencedor. El objetivo de Lope de Vega no sólo se ha ido abriendo verso a verso, sino que ha ido ascendiendo paulatinamente hasta enfocar el punto más elevado de la ciudad judía, la parte más elevada de la muralla protectora, el mismo punto que, recordemos, había sido amenazado por el difunto Holofernes según se nos decía en el verso tercero.

Es ahora cuando, por fin, el autor nos presenta a la artífice de la escena mostrada hasta el momento, Judit. De ella nos dice que, sobre estas murallas, “la casta hebrea / con la cabeza resplandece armada” (Lope, vv. 13 - 14). Con estas pocas palabras el poeta traza un retrato preciso de la ejecutora. En primer lugar la califica de “casta”, desechando así cualquier sospecha que pudiera haber sobre ella con respecto a su comportamiento en la tienda de Holofernes: la victoria sobre su enemigo no ha conllevado ningún favor sexual. En segundo lugar se nos dice que ella “resplandece”, lo cual contrasta con el botín que sostiene en su mano, la cabeza sucia y ensangrentada del asirio. Este resplandor que la mujer irradia, también refuerza al mismo tiempo la limpieza interior y la virtud que la caracteriza. En tercer lugar, la vemos “armada” con la cabeza cercenada, al contrario que su antagonista, cuya armadura permanecía olvidada en el suelo cubierta de alcohol. Y aún más: para que el contraste entre los dos personajes sea completo, el hombro de Judit que cierra el poema se mantiene brillantemente elevado sobre las murallas de Betulia mientras que el del tirano yace derribado en el suelo, ensangrentado y sin vida al inicio del soneto. Judit, pues, aparece revestida con los atributos del guerrero religioso, portando una armadura refulgente capaz de deslumbrar a todos los enemigos de la fe.

Como hemos podido observar, el soneto de Lope de Vega es un producto típico de la época y del país a los que pertenece. El Barroco español incide especialmente en la

composición utilizando múltiples contrastes para articular su estructura de principio a fin, presentado de modo constante la muerte y la decadencia. En efecto, en vez de presentar a la heroína plena de vitalidad desplegando toda su fuerza y atractivo para ilustrar un poema que lleva por título "El triunfo de Judit", el autor ha preferido retratar el cuerpo sin vida de Holofernes en el centro de un escenario que rezuma abandono y derrota. El triunfo del título sobre la muerte deja paso a esta última que se erige en total protagonista del soneto. Pero no sólo se trata de la muerte física del general sino también de la muerte simbólica que rodea su cadáver. Así, su armadura mancillada por el vino tirada en medio de los restos de la fiesta, los cortinajes rotos y los guardias dormidos ante la tienda de su general trazan un ambiente que denota el deterioro del otrora poderoso ejército asirio. Una imagen, como vemos, muy del gusto de la época que se complacía en mostrar este tipo de paisajes decadentes como respuesta a la situación de la corona española en las postrimerías de su imperio.

Por otro lado, los contrastes típicamente barrocos inundan, como ya hemos visto, el desarrollo del tema bíblico. La mujer frente al hombre, el Bien frente al Mal, el vitalismo frente a la muerte, la fuerza frente a la decadencia, la luz frente a la oscuridad ..., toda una serie de oposiciones binarias se deslizan a lo largo del poema articulando la estructura, que se mueve siempre entre dos polos opuestos, el suelo del principio y el cielo del final, el rojo de la sangre y la luz resplandeciente de la victoria, el descuido indolente de los asirios y la atenta vigilancia de la judía. Es precisamente esta técnica del contraste la que utiliza Lope de Vega para la caracterización de los personajes.

En efecto, los dos personajes principales están contrastados en una dualidad manifiestamente maniquea, siendo uno lo contrario del otro y definiéndose así cada uno a sí mismo y al otro por oposición. Así, aunque sea el general asirio el protagonista de doce de los catorce versos del texto, esto no priva a la mujer judía de profundidad en su caracterización, pues ella es justo lo contrario de todo lo que se ha dicho de él. De este modo, Judit representa todo lo positivo y Holofernes todo lo negativo mediante el uso del color y la confrontación de dos atributos personales fundamentales para la comprensión de ambos caracteres: su comportamiento sexual y profesional. Por un lado, a la primera le

corresponde el color blanco o el color transparente que denotan los adjetivos “casta” (Lope, v. 13) y resplandeciente (Lope, v. 14), mientras que al segundo se le ha asignado el color rojo, pues roja es la sangre que cubre su cuerpo y su armadura. Estos colores ilustran sus respectivas actitudes sexuales, como veíamos: la castidad en un caso y la lujuria en el otro. También el comportamiento de ambos diverge en tiempos de guerra, pues mientras Judit actúa atenta y escala hasta lo más alto “armada” con la cabeza del enemigo, Holofernes, desprovisto de su arnés, ha permitido que los placeres mundanos lo hayan conducido al abismo.

Aunque la personalidad de la heroína judía haya quedado perfectamente delimitado mediante el uso de unos cuantos adjetivos certeros y la contraposición al antagonista, cabe preguntarse por qué Lope pudo haber decidido darle al tema bíblico este particular enfoque que le otorga un mayor protagonismo a Holofernes en detrimento de la mujer que da título al poema. Una de ellas puede ser la presencia de elementos barrocos en la figura del primero que, como ya hemos visto, es susceptible de merecer abundantes imágenes muy del gusto de la época. Otra podría estar relacionada con el propósito propagandístico del soneto en plena lucha religiosa: la descripción minuciosa del cuerpo decapitado del infiel podría, por un lado, disuadir a los posibles enemigos de la fe ante tan horrible visión, por otro, encumbrar aún más a los partidarios de la “verdadera religión” mediante un cuadro que reflejase todo lo que sus guerreros y guerreras serían capaces de hacer llegado el momento. De igual modo, el detallado inventario de los vicios de Holofernes sería fácilmente aplicable a todos los adversarios: libertinos, violentos, inconstantes y, en definitiva, merecedores de todos los males que en el futuro pudieran sobrevenirles.

A pesar de su particular enfoque, la Judit de Lope respeta los cánones establecidos por el referente bíblico. Sus virtudes, su valentía y la causa última que dirige sus acciones coinciden plenamente con el personaje trazado por el autor anónimo del texto religioso. Aún así, como un buen exponente de las reescrituras de su época, el aspecto más destacado de la protagonista es su heroísmo. Desde el mismo título del poema se alude a su valor y al éxito de su empresa, y un análisis pormenorizado de sus versos revelan hasta qué punto es éste el factor que más atrae la atención del autor. De igual modo, los aspectos de su

sexualidad y su virginidad, constantes en las protagonistas judías según Livia E. Bitton, ocupan un lugar secundario. Salvo el énfasis puesto en su castidad como contrapunto de la lujuria de Holofernes, ambos rasgos quedan ensombrecidos por esta dimensión heroica que articula toda la caracterización del personaje de Judit.

Este aspecto resulta crucial en un poema que, como ya hemos apuntado, se inserta dentro una literatura con ciertos visos propagandísticos. Si, como veíamos en el capítulo anterior, el británico Thomas Deloney resaltaba la intrepidez de Judit como símbolo de la incansable lucha que Isabel I de Inglaterra mantenía contra la Iglesia católica, cabe esperar que los representantes de esta misma Iglesia pongan de manifiesto el mismo aspecto del personaje a la hora de combatir a sus enemigos religiosos. Lo que no deja de resultar sorprendente es comprobar que un mismo personaje puede servir para defender los ideales antagónicos de dos bandos enfrentados en una misma contienda o, aún más, constatar que el mismo atributo del personaje se erige en la divisa reivindicada por ambas partes. No es probable que Lope de Vega, preso de los avatares de una agitada vida personal y una prolífica vida literaria, conociese el texto de Deloney, pero aún así su soneto parece una réplica calculada del poema anglosajón, la imagen que aparece al otro lado del espejo y que refleja con una precisión asombrosa la cara de una misma moneda.

2.1.3 ANTONIO MIRA DE AMESCUA: *El clavo de Jael*

Al mismo tiempo que en Inglaterra Shakespeare renovaba la escena anglosajona, dentro de nuestras fronteras Lope de Vega inicia al final del s. XVI un nuevo estilo dramático que convertirá al teatro en uno de los géneros literarios más exitosos del Barroco. Convertidas las representaciones en auténticos actos públicos y sociales en los que, en ocasiones, lo que menos importaba era la pieza dramática que se llevaba a escena, las funciones se convertían en fiestas teatrales en las que el público disfrutaba ávido de acción y entretenimiento mientras las entidades que regían sus destinos, la religión y el estado, introducían subliminalmente una hábil propaganda que garantizase el *status quo* político y social. De este modo, el pueblo llano podía pasar una tarde de entretenimiento mientras asistía a la representación de la vida de una santa ilustre de la que se esperaba tomaran buen ejemplo, o vibraban ante los avatares de un campesino cuyo honor corría peligro para aplaudir convencidos al final ante el hecho irrefutable de que el monarca era la única fuerza capaz de restablecer el orden en tiempos de crisis.

Dentro de este período teatral se inserta la obra del dramaturgo granadino Antonio Mira de Amescua. Conocido principalmente por *El esclavo del demonio* (1612), también escribió comedias de santos y de costumbres, aunque ninguna le produjo tanta fama como su citada versión del mito fáustico. Pero la que nos interesa de él no es ésta, sino otra que, bajo el título de *El clavo de Jael*, rescata el pasaje bíblico donde aparece la heroína homónima para transformarlo al gusto de la época. Como suele ocurrir con las revisiones de la figura de Jael, la historia sufre grandes modificaciones. No podría ser de otro modo. Lo que en el texto bíblico ocupa dos versículos, no hallaría el beneplácito de una audiencia deseosa de intriga y acción trepidante. Así pues, lo que Lope denominara la “cólera del

español sentado”, hace que Mira de Amescua reescriba el pasaje original añadiendo personajes, inventando tramas amorosas paralelas y malentendidos que entretengan a una audiencia exigente al tiempo que cumple con la finalidad de dar a conocer el pasaje bíblico y aborda el inevitable tema del honor. Todo ello bajo su característico estilo culterano, brillante y ampuloso, como mandaban los cánones de la época.

Mira de Amescua estructura su obra en los tres actos de rigor, subdividiendo cada uno de ellos en otras tres escenas. El primero transcurre en un valle Israelita, lugar donde también de desarrollará toda la acción, y se abre con la aparición de Jael y su sirvienta Tamar. La primera, desolada, se sienta a descansar al lado de una fuente y relata la causa de su mala fortuna: a la muerte de su padre, sus dos hermanos decidieron desheredarla tras haber considerado que su deslumbrante belleza habría de proporcionarle mayor fortuna de la que lo harían los bienes que por derecho le correspondían. Inmersa en su desgracia, no oye la llegada de Ever Fineo, un campesino rico que en compañía de su criado Simaneo van a la caza de un corzo. Al contemplar a la joven forastera, Fineo se prenda de su hermosura y una vez que ha escuchado de sus labios el infortunio que la persigue, le ofrece matrimonio para que, de este modo, esté protegida y no le falte de nada. En la segunda escena, Jael le agradece su proposición pero señala que las diferentes religiones a las que pertenecen son un obstáculo para su unión, pues ella, fiel creyente en el dios de los Hebreos y muy devota, no está dispuesta a renegar de su fe. A pesar de estas diferencias, ella le confía a Fineo su honor y se pone bajo su protección.

Una vez que los dos se han ido, hacen su entrada Jabín, el rey de Asiria, su hermana Sofonisa y Sísara, su capitán más valiente. Jabín, agradecido por los valiosísimos servicios prestados por su fiel capitán, le promete darle como premio cualquier cosa que éste le pida. Para aprovechar la oportunidad, Sísara le pide la mano de Sofonisa, con la cual mantiene una relación desde hace tiempo. Jabín cumple su palabra y da promesa de matrimonio a los enamorados para regocijo de ambos. Mientras, Barac y sus soldados se acercan al lugar donde habita Débora para pedirle consejo ante la guerra que se avecina. La escena tercera comienza con el diálogo que sostienen la profeta y el guerrero, el cual le pide su ayuda, y aunque ella se la garantiza, también le dice que no será él sino una mujer quien derrotará a

su enemigo más temido, que no es otro que Sísara. Este diálogo es interrumpido por la llegada de este último con su prometida Sofonisa. Después de retar a Barac, Débora sale en su defensa pronosticándole una dura derrota en la contienda. Ajenos a todo el conflicto bélico que se prepara, Fineo corteja a su protegida Jael, y si bien ésta ha comenzado a enamorarse de él, continúa rechazándolo por motivos religiosos.

En el acto segundo Barac acude ante Débora con los diez mil soldados que ella le había pedido. Barac manifiesta su temor, pero la profeta lo alienta infundiéndole ánimos y confianza en sí mismo. Sin embargo, al escuchar las declaraciones de Abdías que relata todo lo que ha visto en el campo enemigo durante su incursión en el mismo como espía, Débora considera oportuno solicitar la ayuda de Ever Fineo, que si bien no está enfrentado con Jabín, podría proporcionarles una inestimable ayuda en la lucha contra él. Mientras, Sísara se despide de Sofonisa la noche antes de la gran batalla. Astutamente y sin que ambos lo sepan, Jabín ha decidido alejar a su hermana del capitán para que éste, deseoso de reunirse con su prometida, ponga fin a la batalla con prontitud y obtenga una victoria rápida.

Por su parte, en la escena segunda Barac se interna sigilosamente en el campamento enemigo para dar muerte a Sísara mientras duerme. Una vez que está a su lado, Sísara es despertado por una pesadilla en la que ha sido testigo de su propia muerte. Sofonisa, que aún permanece en el recinto, acude a la llamada de terror de su futuro marido e interpreta su sueño como una profecía de su triunfo en el campo de batalla. Por el contrario, Barac, que permanece oculto en la tienda de su contrincante adivina la verdad que se oculta tras la pesadilla, y se da cuenta de que las profecías de Débora eran certeras y que sus propósitos de asesinar él mismo al capitán asirio no tienen ningún sentido dado que, como ella bien anunciaba, Sísara morirá a manos de una mujer.

La escena tercera continúa siendo testigo de los lamentos amorosos de Fineo que no consigue ser aceptado por Jael a pesar de que ésta también lo ama. Estando enzarzados en una discusión, hace acto de presencia Débora que, como ya había anunciado, viene a pedirle ayuda a Fineo en la guerra contra Jabín. Sabiendo que se halla bajo el hechizo de la

joven israelita, apela a ella para que lo convenza y se ponga del lado de la nación israelita. En efecto, Jael intercede por la causa hebrea ante Fineo y le promete que si decide ayudar a su gente, a la vuelta de la guerra se casará con él. Ante tal declaración Fineo se despide de ella y parte raudo a luchar contra el rey Jabín.

En el acto tercero el desenlace de la guerra ya está decidido. Las tropas lideradas por Barac han obtenido una victoria sorprendente y Sísara ha huido ante el desastre militar infligido a su ejército. En su fuga desesperada se encuentra con Débora que a pesar de tenerlo frente a ella desarmado e indefenso lo deja partir sabiendo que no es competencia suya darle muerte. Una vez que se ha ido, Fineo habla con ella y le promete abrazar la religión judía a partir de entonces. En la segunda escena, Simaneo, requiebra a Tamar, la sirvienta de Jael evitando que esta última se dé cuenta del afecto que siente hacia su doncella de confianza. Oculto tras unas ramas para no ser visto por Jael, es testigo fortuito del encuentro entre ésta y Sísara, que viene buscando refugio. Jael, rápidamente, idea un plan para poner fin a la vida del enemigo hebreo y valiéndose del efecto hipnótico que su belleza causa en el recién llegado, se muestra muy solícita y dispuesta a ayudarlo, introduciéndolo así en su tienda con la promesa de ofrecerle alimento y reposo.

En la escena tercera, la trama se complica. Fineo regresa triunfante y feliz de la guerra esperando encontrar a su adorada Jael dispuesta a cumplir su promesa. En cambio, sale a recibirlo Simaneo que le relata enfurecido todo lo que ha visto, interpretando que la prometida de su amo lo ha traicionado con su peor enemigo. Fineo, destrozado ante la confesión de su criado, promete darle muerte a Jael con su propia espada aunque no termina de creer del todo en su infidelidad. Mientras habla con Simaneo, ambos son testigos casuales de la acción heroica de la joven al herir de muerte al invitado clavándole una estaca en la sien. Es entonces cuando hacen su entrada Débora seguida de Barac y todos los soldados israelitas que celebran la muerte del capitán asirio y la felicidad de los dos jóvenes una vez que todo ha sido aclarado y la valentía y heroicidad de la joven han sido puestas de manifiesto.

Como hemos podido comprobar, Mira de Amescua escribe una obra teatral en la que el texto originario es una mera excusa para elaborar una historia de amor en la que antes de concluir con la feliz unión de los enamorados, éstos deben pasar por una serie de vicisitudes que aderecen la pieza y la tornen más atractiva para un público sediento de emociones. Y, en efecto, teniendo en cuenta el breve pasaje en el que se basa el texto, las tienen a raudales. En primer lugar, la historia se amplifica introduciendo nuevos personajes que pululan por la obra complicando la trama. De este modo, de las cinco figuras bíblicas principales, Jael, Sísara, Débora, Barac y Heber, ahora aparecen, además de sus homónimos correspondientes, los sirvientes de los protagonistas, Tamar y Simaneo, el rey Jabín en persona y su hermana Sofonisa, los soldados hebreos Rubén y Abdías y varios músicos encargados de transmitir los requiebros amorosos de Fineo a su amada. En segundo lugar, los acontecimientos que en el original eran expuestos con simplicidad y rapidez, son aquí adornados con intrigas amorosas e intervenciones sobrenaturales que adaptan el tema primigenio al gusto barroco de la época explotado por Lope de Vega y sus acólitos, mostrando personajes de carácter apasionado, desarrollando múltiples acciones a un tiempo y creando una tensión dramática evidente en algunas escenas.

Como no podía ser de otro modo, la finalidad meramente religiosa del relato bíblico amplía sus objetivos. Si bien la historia de Jael ponía de manifiesto una vez más cómo el pueblo elegido era liberado de las manos enemigas, en esta ocasión el sustrato religioso se diluye bajo el peso que tienen en la obra de Mira de Amescua las tramas amorosas, sobre todo la que atañe a la protagonista y a Fineo. Como es lógico, la religión tiene un peso considerable en el teatro Barroco pero, como decíamos al principio, el público también exigía motivos más profanos con los que deleitarse. Así, se introducen elementos mágicos como el sueño de Sísara durante la noche previa a la batalla que se alejan del realismo del relato del Antiguo Testamento. Por otro lado, el autor prefiere mostrar a la heroína soltera y requerida por el que va a ser su marido para mantener la tensión sexual antes que respetar la fuente y retratar a su heroína apaciblemente casada en el momento de dar muerte a Sísara. El tema del honor tan recurrente en la dramaturgia de la época también halla eco en la pieza del escritor granadino en un ejemplo de adaptación de un texto bíblico a los gustos de los tiempos en los que se produce su revisión literaria.

Pero analicemos los personajes de la obra de Mira de Amescua para ver cuáles son las peculiaridades y las variaciones introducidas por el autor. Comenzando por su protagonista, podemos decir que Jael es, en términos generales, una auténtica heroína barroca con una misión bíblica que cumplir. Mira de Amescua da forma a la mujer que aparece brevemente en la *Biblia* y de la que nada sabemos acerca de sus características físicas o familiares a excepción de su relación matrimonial con Heber. Como no podía ser de otro modo, la dota de un cuerpo atractivo y una tragedia personal. En primer lugar, su belleza es deslumbrante. Así lo señala su sirvienta Tamar en los inicios de la obra y así lo percibe Fineo cuyas palabras al contemplarla por vez primera son: "¡Qué soberana belleza! / A no saber con certeza / que hay sólo un Dios, adorara / a Venus en esta cara, / monstruo de naturaleza" (Acto I, escena 1ª). También su criado Simaneo se hace eco de su hermosura más adelante (Acto II, escena 3ª) y el mismo Sísara caerá rendido a sus pies cuando la encuentre en su huída del campo de batalla: "¡Dichoso el que goza / tus divinas partes, / y yo que merezco / verte y contemplarte!" (Mira, acto III, escena 2ª).

Pero es tanta su belleza que se convierte en la causa de su desgracia. En efecto, Jael proviene de una familia poderosa y de noble linaje, pues ella misma afirma haber nacido "de ricos padres" de la tribu de Benjamín, "nieta querido de Isaac" (Mira, acto I, escena 1ª). Sin embargo sus hermanos, codiciosos, deciden privarla de la herencia que le corresponde legalmente dado que consideran que sus abundantes cualidades físicas le proporcionarán buena fortuna: "Tú, Jael, seguramente / esposo rico hallarás, / y por eso de la hacienda / tu parte nos puedes dar", recuerda apenada la joven que le dijeron en su momento sus tres hermanos (Mira, acto I, escena 1ª). Portadora, del estigma de la belleza, no es de extrañar que albergue sentimientos pesimistas con respecto a su vida en particular y a la vida en general, poniendo de manifiesto algunos de los tópicos barrocos más difundidos. "¿Qué es la muerte sino el mar / a donde acaban las vidas?", se pregunta al comienzo de la comedia. Más adelante utilizará el simbolismo de las flores marchitas para aludir a su desdicha: "Mira ese valle florido, / de sus flores guarnecido", la insta Tamar, a lo que ella responde "Si a mí imitándome van, / presto se marchitarán" (Mira, acto I, escena 1ª).

Delimitada la figura de la protagonista en sus aspectos físicos y familiares, Mira de Amescua retoma la fuente literaria de la que bebe para seguir definiéndola, ahora en términos religiosos. Ciertamente es que el *Libro de los Jueces* no nos describe a Jael como a una mujer excepcionalmente devota, pero dada su actuación, tenemos más datos para creer en su religiosidad que en su belleza. Así, el autor nos presenta a una Jael fiel observante de las leyes divinas. A la pregunta de Fineo de si es gentil, ella responde: "De Israel (soy), / el Dios adoro y en Él / fundo esperanzas altivas", y continúa diciendo "adoro al Dios de Abrahán (*sic.*)" (Mira, acto I, escena 1ª). Su firmeza en cuestiones de fe se manifiesta posteriormente en su rechazo a Fineo por no pertenecer a su misma religión a pesar de que él la ama y ella lo corresponde: "Si darle gusto deseo (a Fineo), / dificultades me enseña / la ley que guardo", medita Jael (Mira, acto II, escena 2ª). Su fidelidad a su Dios se evidencia de nuevo cuando Débora solicita su ayuda en la lucha contra el rey Jabín y vuelve a manifestarse cuando en los momentos críticos en los que debe enfrentarse con Sísara invoca al Dios de Israel para que le dé fuerzas suficientes (Mira, acto III, escena 3ª).

Como vemos, la Jael de Mira de Amescua es en algunos aspectos una réplica de las Judits que hemos venido analizando hasta el momento. Hermosa, sin familia directa que comparta su vida con ella, observante de la ley religiosa y con la sola compañía de su fiel criada Tamar, posee ciertas semejanzas con la viuda judía. El estado de viudez que le confería a esta última una virginidad simbólica, se transforma aquí en una virginidad física real al transformarla en una doncella joven y aún soltera. De este modo, Jael es comparada con la Virgen María, figura con la que, como ya hemos visto, se solía asociar a Judit: "Dios te salve, / Jael, y bendita seas / entre las mujeres" (Mira, acto II, escena 3ª), la saluda Débora, representante de Dios, en su primer encuentro con ella de un modo que recuerda la manera en que María fue saludada por el ángel, también enviado divino que le anunció su concepción. Al final repetirá la conocida fórmula: "Bendita tu casa sea, / y bendita eres, Jael, / entre todas las mujeres" (Mira, acto III, Escena 3ª). También pueden encontrarse ciertas metáforas muy significativas a lo largo del texto. Así, cuando va a encontrarse con Sísara dice: "Yo llego mostrando / alegre semblante / pues entre las hierbas / he pisado el áspid" (Mira, acto III, escena 2ª). Sus palabras aluden a la imagen de la Virgen María pisando la serpiente demoníaca tan presente en la iconografía a través de los siglos. Jael,

pisando el áspid oculto entre las hierbas adquiere la forma de la Virgen salvadora que derrota al Diablo, en este caso Sísara. Esta misma imagen, aunque con variaciones, halla eco al final del texto cuando Débora dice: "Figura Jael ha sido / de la que con sólo el pie / la cabeza del dragón / ha de quebrar y romper" (Mira, acto III, escena 3ª).

Pero a pesar de su pureza, Mira de Amescua introduce un conflicto amoroso con el que animar la pieza teatral. El encuentro con Fineo al inicio de la obra desata el amor en el corazón del joven y aunque ella en un principio tan sólo muestre agradecimiento por su súbita propuesta de matrimonio, como decíamos le confía su honor, paso previo para lo que vendrá después (Mira, acto I, escena 1ª). En efecto, al poco tiempo Jael corresponderá a los afectos del joven. Tras recibir a los músicos que Fineo ha contratado para que le canten y le transmitan sus requiebros amorosos, ella confiesa "estar muriendo de amor" (Mira, acto I, escena 3ª). Cuando Fineo parte a la guerra como aliado de Débora, su ausencia pone de manifiesto aún más si cabe el afecto que siente por él: "Antes juzgué por menor / esta amorosa dolencia; / mas la rigurosa ausencia / crisol ha sido de amor" (Mira, acto III, escena 2ª).

Sin embargo, surge un problema. Sus diferentes religiones se interponen entre ambos e impiden que una unión feliz se lleve a efecto, y aunque Jael desea solucionar esta contrariedad invocando a las grandes figuras de su fe, - "Tú, gran legislador Moisés divino, / que a Dios hablaste con serena cara, / muéstrame de estas dudas el camino" (Mira, acto II, escena 3ª) -, halla el remedio a sus problemas cuando le promete a Fineo casarse con él si ayuda a Débora, y de este modo al Dios en que cree, a luchar contra Jabín: "Si vas con ella a la guerra, / cuando vuelvas pienso dartè / la posesión que te niego, / agràdecida y constante" (Mira, acto II, escena 3ª). Alentado con tales promesas, Fineo accederá a la petición de Jael e incluso al final de la contienda decidirá convertirse al judaísmo: "Seguir vuestra ley espero; / que (ya) estos hechos han sido / los que vencer han podido / un corazón tan de acero" (Mira, acto III, escena 1ª).

Este conflicto no pone a prueba su moralidad, pues en ningún momento la castidad de Jael es puesta en entredicho dado que Fineo la pretende con intenciones matrimoniales y

siempre se muestra respetuoso con ella. Sin embargo, es su relación con Sísara la que más problemas puede causarle. Enemigo de su religión y de su patria, ella lo acoge en su tienda arriesgándose a que surjan sospechas, como en efecto ocurre, sobre su honradez. El capitán del rey Jabín es presa de la belleza de la hebrea, "el cielo me falta / si he visto en mi vida / belleza tan grande", dice para sí (Mira, acto III, escena 2ª), y halla refugio en su casa en la que entra de mano de su anfitriona. La atención que recibe de ella es tan solícita y atenta que en el instante preciso en el que recibe el golpe mortal en su frente muestra, además de horror, sorpresa ante la actitud de la mujer: "¡Muerto soy, oh santos dioses! / ¡Oh, engañosa mujer!" (Mira, acto III, escena 3ª). No hay en esta Jael un intento de seducción tan evidente como ocurría en los textos judíos pues evidentemente al autor no le interesa poner en entredicho la virtud de su heroína: ella es la protagonista de una comedia barroca donde el honor, recordémoslo, era uno de los principales atributos de las mujeres y su castidad debe resplandecer al final no sólo ante los ojos del que ha de ser su marido sino también ante el público.

Como heroína, la posición que ocupa Jael está también fuera de toda duda. Su relación con los gentiles únicamente admite una dirección: la conversión o la muerte. Por un lado mata a Sísara infligiendo así una estrepitosa derrota al enemigo de Israel, el rey Jabín; por otro, no sólo logra que el neutral Fineo luche en el bando hebreo, sino que hace que se convierta al judaísmo. Sus cualidades también sirven a este destino liberador. Es valiente como bien muestra en los pensamientos que tiene cuando se dirige a encontrarse con Sísara: "Ánimo Jael, / no es bien te acobarden / sus armas lucidas, / su temido alfanje" (Mira, acto III, escena 2ª). Además, si su virginidad triunfante era reforzada por las alusiones que se hacían a la Virgen María al aludir a ella, ahora su heroísmo se fortalece al ser comparada con Ester, otra heroína bíblica ampliamente conocida: "Serás el remedio nuestro / en tantas adversidades. / Otra Ester que nos defienda / cuando más nos amenace", le pronostica Débora (Mira, acto II, escena 3ª).

Sin embargo, la Jael de Mira de Amescua no sale bien parada en una confrontación con las Judits analizadas hasta el momento - ni tampoco, podemos aventurar, con las que han de venir a continuación. Judit actuaba por propia iniciativa al igual que la Jael bíblica

daba muerte a Sísara sin que nadie la hubiese advertido previamente de su condición de heroína. En este caso, por el contrario, la protagonista no actúa de *motu proprio*, sino después de haber sido advertida por Débora de su destino de liberadora del pueblo elegido. Evidentemente, podía haberse acobardado ante las palabras de la profeta e incluso cabría la posibilidad, muy remota en este caso, de que se hubiese negado a actuar según su petición. Pero esta Jael no se niega, sale al encuentro del capitán enemigo y le da muerte tal y como estaba anunciado, sin embargo su falta de iniciativa resta mérito a su acción. Incluso parece que la mueve el orgullo y la ambición personal, pues antes de encomendarse a Dios y solicitar su protección en el momento decisivo, se dirige a sí misma para infundirse ánimos: "hoy daré fin a tu vida (Sísara), / y *fama heroica daré / a mi nombre*, pues altiva / he de triunfar y vencer" (Mira, acto III, escena 3ª, cursiva mía). Esta Jael es, en definitiva, heroína porque cumple su cometido y mata a Sísara, pero antes que libertadora es una mujer enamorada y obediente que desea casarse con el hombre que ama acatando antes las órdenes y realizando las tareas que sus superiores religiosos le encomiendan.

La que sí adquiere el rango de auténtica enviada divina es Débora. Como ya sucedía en la *Biblia*, la profeta es la representante del poder de Dios a la que todos obedecen y respetan. Aquí podemos comprobar hasta qué punto es cierto lo que apuntábamos al principio y cómo ella y Jael comparten, en cierto modo, los atributos que Judit ostenta por sí sola, pues si una es la ejecutora del enemigo que amenaza la estabilidad del pueblo elegido, la otra es la intérprete de los mandatos divinos. En efecto, Débora es la figura de mayor rango dentro de las filas de "los justos". Ella representa a Dios sobre la tierra como bien indica desde su primera aparición:

“Los animales feroces
que a mis voces obedientes
embelesados me escuchan
y sin responder entienden
de que el gran Dios de Jacob
por mi indigna boca quiere
hablar para remediaros,
porque el ánimo os despierte” (Mira, acto I, escena 3ª).

Más adelante vuelve a repetirlo diciendo “Débora soy, profetisa, / que suele comunicarme / el espíritu de Dios / secretos” (Mira, acto II, escena 3ª). Su figura dentro de la obra tan sólo halla parangón con el rey Jabín, y dado que éste es el enemigo del pueblo elegido, ella es la máxima autoridad en la pieza teatral, la figura de poder absoluto con poder suficiente para juzgar el Bien y el Mal y que en la comedia Barroca recaía sobre el personaje del Rey. Débora, de hecho, posee poderes terrenales como señala al dirigirse a Jael: “Rijo el pueblo de Israel” (Mira, acto II, escena 3ª). Y al igual que el Rey en el teatro Barroco, aparece al final de la obra para poner orden y concluir la acción, señalando en este caso la excelente intervención de la protagonista y cómo ésta ha liberado a su pueblo de su más feroz enemigo (Mira, acto III, escena 3ª). Dada su relevancia dentro de la obra, que por otro lado no hace sino repetir lo que ya estaba presente en el texto original, resulta llamativo observar cómo es una mujer, género tan marginado en la dramaturgia de la época, sobre la que recae el papel de dirigente y juez.

Además de estos atributos, Débora tampoco se escapa a los estereotipos femeninos de su tiempo. Así, es representada como una mujer hermosa, - “su belleza me admira”, comenta el hebreo Abdías (Mira, acto I, escena 2ª) -. Sin embargo, lo que destaca es su faceta política y como guerrera se destaca su violencia en la lucha contra los enemigos: Jael la denomina “Débora, animoso Marte” (Mira, acto II, escena 3ª). Como autoridad que es dentro de la comunidad hebrea, los apelativos que aluden a su inteligencia o su fuerza se suceden y de este modo se la llama “ilustre” (Mira, acto I, escena 2ª) o “león” (Mira, acto II, escena 1ª). Bajo ella se doblegan los animales y el resto de los seres humanos y así se manifiesta en repetidas ocasiones (Mira, acto II, Acto III), aunque también tiene palabras de ánimo para Barac cuando éste se muestra asustado por la dura contienda que lo aguarda en el campo de batalla.

La entidad de Débora se magnifica precisamente por la caracterización de este último, sobre el que recae la responsabilidad de la dirección de las tropas israelitas y que no está retratado con demasiada benevolencia. Si bien en el relato bíblico ya aparecía como un personaje necesitado del apoyo de la profeta, aquí vuelve a aparecer su debilidad en varias

ocasiones. A pesar de que insiste en que su sentimiento “no es miedo aunque lo parece” pues lo que pretende es que peleen sus espadas junto con las oraciones de ella, Barac le dice a la mujer: “Débora, si vas conmigo, / con tu amparo atreveréme; / mas si no vas, mi osadía / se acobarda y entorpece” (Mira, acto I, escena 3ª). Cuando Débora anuncia que se ausentará durante unos días, Barac intenta, en vano, que no se vaya, y él mismo reconoce que su valentía parte de los ánimos que de ella recibe (Mira, acto II, escena 1ª). Sin embargo, no es su cobardía su peor defecto. Cuando la profeta se marcha, Barac realiza algo que estaba ausente en el texto del Antiguo Testamento. Desoyendo las profecías de Débora que anunciaban la muerte de Sísara a manos de una mujer, se interna en el campamento enemigo para acabar con él de un modo que nos recuerda inevitablemente a la incursión de Judit en las filas asirias. Los motivos que lo impulsan a actuar así no son tampoco encomiables, pues busca principalmente la gloria que tal acción podría reportarle: “¡Oh, asombro, espanto y miedo / del pueblo de Israel, hoy con tu vida / tu libertad restauro / y alcanzo *sin peligro eterno lauro!*” (Mira, acto II, escena 2ª, cursiva mía). Como cabría esperar, su acción no alcanza el éxito deseado, pues de modo milagroso cuando se dirige a matar al militar dormido, sus pies son privados de movilidad con lo cual se ve obligado a reconocer que las palabras de Débora eran certeras. Con ello se manifiesta que Barac había dudado de la profeta, y es él el único personaje que lo hace a lo largo de la obra:

“Agora me acordé, Débora mía,
aunque dudoso estaba
de tu divina y cierta profecía.
Pues, una mujer fuerte
dice que a este cruel dará la muerte.
Por eso yo no pude
mover los pies” (Mira, acto II, escena 2ª).

Aunque en el texto originario Heber no tiene una participación significativa, recordemos que se encontraba ausente en el momento del golpe mortal, pero aquí, dada que la finalidad no es meramente religiosa, Ever Fineo adquiere una mayor importancia como parte importante de la trama amorosa principal. Lo primero que apreciamos en el cambio operado en el personaje es su nombre, ahora actualizado y “barroquizado”, pues Fineo es un

patronímico corriente en las comedias de la época. El futuro marido de Jael es un hombre rico como bien señala en su primer encuentro con ella, - “aquestos valles que miras / que eternos abrilles dan, / cuyas fuentes son lazadas / de las flores de coral, / cubren los ganados míos”-, con tiempo suficiente para disfrutar de la caza, actividad que realiza junto con su criado cuando entra en escena.

Por otro lado, la personalidad de Fineo es contradictoria, pues si bien se enamora instantáneamente de Jael en su primer encuentro con ella (Mira, acto I, escena 1ª), él mismo confiesa la serenidad de su afecto - “no es amor el mío / ni atrevido ni violento. / Con respeto y cortesía / has de ser de mí tratada” (Mira, acto I, escena 2ª) -, y la sinceridad de su amor, pues confiesa “amar de veras” (Mira, acto II, escena 3ª). Buena muestra de ello da su apoyo a las tropas israelitas en la guerra contra el rey Jabín con el que no estaba enfrentado y su conversión posterior al judaísmo para poder así acceder al corazón de Jael, detalles ambos no presentes en el texto bíblico y definitivos en su definición de personaje enamorado. Pero Fineo es ante todo el galán de una comedia Barroca, y ante el supuesto deshonor infligido por Jael al aceptar a Sísara en su tienda, su comportamiento es típico de los protagonistas masculinos del diecisiete: aunque le parece improbable que su amada pueda estar haciendo algo deshonroso, su reacción inicial es disponerse a defender su honor con la vida. “Sólo la venganza puede / darme el gusto que perdí”, exclama presa de ira, y cuando Simaneo inquiere qué se propone hacer, responde: “Dar matiz / con la sangre de los dos / a aqueste ameno pensil” (Mira, acto III, escena 3ª). Finalmente, la situación quedará esclarecida y se probará la inocencia de Jael, con lo cual la boda de ambos podrá llevarse a efecto felizmente.

Como era habitual en el teatro Barroco, los criados del galán y la dama componen una trama paralela en la que ambos repiten el comportamiento amoroso de sus señores. Tamar, la sirvienta de Jael ausente en el texto bíblico, aparece aquí para cubrir el papel de un personaje que por un lado nos recuerda a la sirvienta de Judit que tan inestimable ayuda ofrecía a su señora, y por otro desarrolla un papel típico de la comedia barroca. Como cabría esperar, es fiel, discreta y confidente de Jael. Simaneo, por su parte, es también una innovación de Mira de Amescua que es introducido para desempeñar el papel de gracioso,

papel que solía recaer en el criado del galán. En efecto, realiza comentarios humorísticos a lo largo de toda la obra poniendo un punto de distensión al conflicto principal. También pone en su boca el autor observaciones misóginas, igualmente habituales en el arquetipo del gracioso. “Milagro es que haya mujer / que calle” (Mira, acto I, escena 1ª), dice al comprobar lo poco habladora que es Tamar; “la que más piensa que quiere / sabe trazar más engaños” (Mira, acto III, escena 3ª), le confiesa a Fineo al comunicarle que Jael ha entrado con Sísara en su tienda. Por otra parte, es fiel a su amo y al igual que éste se enamora de la joven hebrea él hace lo propio con su sirvienta, a la que requiebra dando lugar a situaciones cómicas (Acto III).

Además de los mencionados, también aparecen otros personajes israelitas cuya función es ser meras comparsas de los protagonistas. Ellos son Abdías y Rubén, el suplente y el ayudante de Barac respectivamente y los músicos contratados por Fineo para cortejar a Jael que ponen el interludio lírico de clara influencia lopesca a la obra (Mira, acto I, escena 3ª). Todos ellos son producto de la imaginación de Mira de Amescua y no tienen ningún referente en el texto original. Los otros tres personajes de los que nos queda por hablar son Sísara, el rey Jabín y su hermana Sofonisa, enemigos de los hebreos. Sísara, antagonista directo de Jael, ve ampliada su caracterización al igual que el resto. En términos generales podemos decir que deja de ser un guerrero sin más para estar dotado de una vida ajena a su profesión militar. En efecto, desde el principio se muestra profundamente enamorado de Sofonisa, hermana del rey a quien sirve con valentía. Esta trama amorosa sirve para mostrar el lado galante del personaje cuando requiebra a su prometida como lo haría un galán (Actos I y II).

Sin embargo, su faceta de enamorado es ciertamente secundaria, pues Sísara es más importante como guerrero. Como tal, Mira de Amescua realiza en él el retrato del perfecto capitán, eficaz en su profesión bélica y temible ante sus enemigos: “los montes, los fieros animales / aman tu nombre (el de Jabín) y temen mi presencia”, le dice a su rey (Mira, acto I, escena 2ª). Es fiel a su señor al que sirve en exclusiva y éste es consciente de que todo su poder se lo debe a su capitán, como así se lo hace saber:

“Ya conozco tu valor
y te estimo de manera
que contigo dividiera,
para muestras de mi amor,
el reino si de este modo
mis deseos no afrentara,
*pues al que todo lo ampara
fuera bien dárselo todo*” (Mira, acto I, escena 2ª, cursiva mía).

Conocedor de su valía, el pecado más grave de Sísara es, precisamente, el orgullo. En todo momento se muestra seguro de sí mismo y no duda de que sus victorias en el campo de batalla han de repetirse: “No temas que otra vez los israelitas / salgan del cautiverio como hicieron / de Egipto”, le asegura a Jabín (Mira, acto I, escena 2ª). Más adelante, en su encuentro con Barac le advierte: “la guerra habéis publicado / que vuestra muerte ha de ser” (Mira, acto I, escena 3ª). El concepto que tiene de sí mismo es tan elevado, que cree que antes de que Barac se atreva a luchar contra él, “se morirá de temor” (Mira, acto II, escena 2ª). Es por ello que la suerte que el destino le depara es una especie de castigo a su *hybris*, a su orgullo excesivo que le impide incluso interpretar certeramente el aviso que los dioses le envían bajo la forma de un sueño profético:

“Soñé que se hundía
el carro en que yo salgo a las batallas
y en un prado me veía,
lleno de hermosas flores que al pisallas
viva sangre corrían,
púrpura humana a un valle prometían.
En esto, del oriente,
una mujer salía, de luz vestida, (...)
la mujer advertida,
sin temor de mis fuerzas y mi fama,
con fatales desdenes,
con un clavo crüel pasó mis sienes” (Mira, acto II, escena 2ª).

Acostumbrado a las conquistas militares, no puede imaginar que la suerte le sea adversa en esta ocasión y prefiere aceptar la visión deformada y complaciente que Sofonisa elabora para él: la sangre derramada pertenece al enemigo, la mujer es la Diosa Fortuna y el clavo en su frente simboliza el laurel que lo corona por su victoria. Pero Sísara comprobará lo equivocada que estaba su prometida. Su derrota en el campo de batalla será estrepitosa y en su huida se encontrará con una mujer que dista mucho de ser la Diosa Fortuna. En efecto, Jael sale a su encuentro y, como ya veíamos, su belleza lo conmociona. En estos difíciles momentos, Sísara abandona su talante orgulloso para mostrarse humilde olvidando la altivez que hasta el momento lo había definido. Solicita a la joven asilo y a cambio promete pagarle "piedad semejante" con "perlas, plata y oro", y le confiesa estar muy "agradecido" a su "noble proceder" (Mira, acto III, escena 3ª). Es por ello que cuando descubre la traición de Jael se sorprende resultado así patético su destino: el invencible y orgulloso Sísara muere a traición a manos de una mujer con la que, contra su costumbre, se había mostrado cortés y agradecido.

Los otros dos personajes enemigos de los hebreos son el rey Jabín y Sofonisa. El primero, presente en el texto bíblico, aparece en todo momento preocupado por los asuntos militares que conciernen a su gobierno. Por otro lado, no resulta un personaje relevante, pues además de reconocer que es a su capitán a quien le debe todo su poder, ostenta su cargo de enemigo de los judíos sin intervenir en las escenas de intriga o tensión. Su hermana Sofonisa, otra creación de Mira de Amescua, es tal vez el personaje inventado más "original", pues si bien Tamar y Simaneo no desentonan en la comedia como criados de los protagonistas, el mero objetivo de Sofonisa es dar la alternativa amorosa a Sísara. La relación entre ambos es igualmente superflua, pues tras su desdichada interpretación del sueño de su amado, no vuelve a aparecer más en escena, ni tan siquiera al final, con lo cual el destino de su personaje, aunque imaginamos que puede ser huir ante la derrota de su hermano y guardar luto por su prometido, parece quedar inconcluso. Sus escasas intervenciones parecen ser el contrapunto de las de Jael y Débora, pues si ella es la promesa del porvenir feliz de Sísara y le vaticina un triunfo más en el campo de batalla, la primera le da muerte privándole de cualquier futuro y la segunda pronostica su derrota definitiva.

Como podemos ver, Mira de Amescua ha respetado los elementos imprescindibles de la trama original para reinventar a partir de ellos la historia bíblica y componer una comedia al gusto barroco, plagada de personajes, acciones paralelas y conflictos que hallan su resolución en el precipitado final. Aunque los personajes puedan parecer diametralmente opuestos a los originales, en el fondo conservan los elementos básicos, - su religiosidad, su intachable comportamiento moral, el triunfo de la religión "verdadera"- . Y son los personajes femeninos los que salen mejor parados en esta revisión del mito, algo muy curioso si tenemos en cuenta que el teatro del diecisiete no es precisamente una dramaturgia que se distinga por su talante feminista. En efecto, y a pesar de que el personaje de Jael está absorbido por su dilema amoroso más que por su destino de heroína, los guerreros que se enfrentan en la contienda, Barac y Sísara, no soportan una crítica demasiado positiva. Temeroso y desconfiado el primero, orgulloso el segundo, no salen bien parados al equipararse a la protagonista, incluso teniendo en cuenta los defectos de ésta, y sobre todo a Débora. Aún así, *El clavo de Jael* es un buen ejemplo de cómo una historia bíblica es adaptada - y moldeada - al gusto de la época en la que es producida para servir con sus postulados subliminales a los todopoderosos poderes religiosos y políticos, preservando el orden católico y social al mismo tiempo que el pueblo aplaude complacido al final de la representación.

2.1.4 LUCIANO FRANCISCO COMELLA: *LA JUDIT CASTELLANA*.

Después de un siglo de literatura barroca, el s. XVIII intenta imponer la razón al exceso del período anterior. La medida, el equilibrio y el didactismo se van haciendo hueco en la prosa, la poesía y, cómo no, en la dramaturgia neoclásica. A raíz de la publicación de la *Poética* de Luzán en 1737, los dramaturgos ilustrados acometen la difícil empresa de escribir obras que se sometan a las normas clásicas y que se ajusten escrupulosamente a los preceptos prefijados. Desde discursos, conferencias, la prensa incipiente y otros folletos, tanto el estado como los mismos autores tratan de divulgar las ideas nuevas concernientes al teatro. Sin embargo, aunque el esfuerzo por parte del gobierno y de los escritores es considerable, la implantación de este tipo de representaciones no tiene la acogida esperada. Género popular por excelencia, este nuevo teatro no era del gusto del público, que seguía prefiriendo las excesivas comedias de magia de moda en el XVII, e incluso era rechazado por las compañías de actores, dado que ahora no contaban con papeles que les permitieran lucirse como hacían antaño. Aun así, los principales promotores de la reforma no desesperaron, y poco a poco las obras ilustradas fueron ocupando parte de los programas teatrales.

Un subgénero que se implantó con relativo éxito en las carteleras españolas fue la tragedia neoclásica. Sin una tradición autóctona plenamente consolidada, los autores comenzaron traduciendo textos extranjeros, básicamente franceses, hasta que, finalmente, lograron producir un número significativo. El pensador Agustín Montiano y Luyando define la esencia de estas obras en sus *Discursos sobre las tragedias españolas* (1750 – 1753) y dice que “la tragedia es una imitación de una acción heroica completa a que concurren muchas personas en un mismo paraje y en un mismo día; y que consiste su principal fin en formar y rectificar las costumbres” (Rodríguez Puértolas, 518). Aunque no

gozaron del favor del público, con estas premisas están escritas la *Raquel* de García de la Huerta o el *Pelayo* de Jovellanos, dos de los títulos más significativos.

De menor renombre pero de iguales características es la obra del dramaturgo catalán Luciano Francisco de Comella (1751 – 1812) *La Judit Castellana*, subtitulada “Comedia heroica en tres actos”. Esta pieza teatral fue estrenada el 9 de diciembre del año 1791 por la compañía de Manuel Martínez. *La Judit Castellana* pone en escena un conflicto entre los cristianos y los musulmanes durante la Reconquista, situando la acción en un pequeño pueblo, Osma, y sus alrededores. Aunque ni los personajes ni el entorno se corresponden con los del libro bíblico, sí se puede establecer un paralelismo entre los protagonistas de éste último con los del texto que nos ocupa y tanto desde el título como desde los diálogos se establece, como ahora veremos, una correlación entre Judit y Elvira, la heroína de esta tragedia española.

El primer acto comienza en el bosque que rodea las murallas de Osma donde Gonzalo Gutiérrez, alcaide de la ciudad, conversa con su primo Alfonso Gómez sobre su boda inminente con la joven y hermosa Elvira Menchaca. Gonzalo, educado para desempeñar brillantemente la profesión militar, se siente confuso ante su compromiso matrimonial, pues aunque ama a su prometida, le resultan extrañas las costumbres del cortejo, ocupación para la cual no tiene demasiado tiempo habiendo quedado al cargo de la defensa de Osma en ausencia del Conde de Castilla Garci Fernández, alejado de sus tierras por motivos militares. El conde se halla en guerra contra su propio hijo Don Sancho García que se ha levantado contra él movido por la ambición y la imprudencia. Estas guerras que asolan Castilla han debilitado las defensas cristianas, circunstancia que Abdemelic, un implacable caudillo árabe, ha sabido aprovechar para invadir el territorio ya reconquistado.

Mientras hablan de amor y de guerra, aparecen en escena un grupo de cristianos liderados por el anciano Nuño Menchaca que ha logrado huir con éxito de San Esteban, otra ciudad cercana que acaba de sufrir el saqueo de las tropas sarracenas, y que se dirigen a Osma, donde esperan encontrar cobijo. Rezagada, hace su entrada Elvira que, aun perdida y exhausta, ya deja constancia en su primera intervención de su valentía y arrojo. A punto de

ser apresada por soldados enemigos, salen a su encuentro Gonzalo y Alfonso, que logran ahuyentar a los árabes. Mientras que los tres jóvenes aprovechan este encuentro para ponerse al corriente de los últimos acontecimientos, llegan tropas españolas con malas noticias: el conde ha sido capturado por el enemigo. La primera reacción de Gonzalo es lanzarse a la lucha en un acto suicida obviando la superioridad numérica de los musulmanes. Nuño y Elvira le ruegan que desista en su empeño en virtud de la prudencia y del compromiso matrimonial que ambos jóvenes se profesan.

En tanto discuten, hacen su entrada Abdemelic, el general árabe, Fátima, su amante y Muley, su confidente, seguidos de un numeroso grupo de soldados ricamente armados que llevan a varios españoles encadenados en señal de victoria. El general, tras aconsejar a los cristianos en vano la rendición, impone un trueque para libertar al Conde cautivo, a cambio del cual deberán entregar un elevado número de hombres, caballos, dinero y joyas. Al tiempo que los cristianos se dirigen a reunir lo establecido por Abdemelic, Muley recoge un retrato que forma parte del botín hallado en San Esteban, por el que discuten acaloradamente dos soldados. Al llevarlo a su general, Fátima queda impresionada por la belleza de la joven que aparece en el retrato y que no es otra que Elvira, y al mostrárselo a su amante, éste se enamora súbita y perdidamente de la muchacha. De inmediato se olvida de Fátima y presa del deseo, en la entrevista que mantiene con Gonzalo, que ya ha dispuesto todo para efectuar el trueque establecido, le propone una nueva exigencia: ya no desea soldados, caballos o riquezas, tan sólo desea a Elvira a cambio de Garci Fernández. Gonzalo es presa de la ira cuando sabe del nuevo pacto, y tras unos momentos de duda, resuelve que su deber como buen soldado y buen castellano es sacrificar a la joven para salvar al conde.

El acto segundo comienza inmediatamente, cuando el alcaide de Osma le explica la petición de Abdemelic a su futuro suegro, que, aunque en un principio no parece muy dispuesto a entregar a su hija, se deja convencer por Gonzalo de la conveniencia de hacer lo que pide el enemigo. Casualmente, la misma Elvira se entera de las nuevas condiciones impuestas por el general musulmán. Aunque el Conde, al corriente de los propósitos del anterior, envía una misiva a sus hombres instándoles a que no acepten la propuesta del

caprichoso general, la joven decide entregarse ella misma sin que sus amigos y familiares lo sepan tras unos momentos de reflexión, proponiéndose valerse de su atractivo para poner fin a la vida del dirigente morisco, como Judit lo hiciera con el asirio Holofernes.

Una vez en el campamento árabe, Fátima siente crecer los celos dentro de sí al comprobar la belleza de la cristiana, que ha llegado por su propio pie, y la desbordante pasión que ésta provoca en Abdemelic. Fátima, que presiente la desgracia que se cierne sobre ellos, advierte a su antiguo amante del posible engaño que está tramando Elvira, pero el general hace caso omiso de ella. Es la misma Elvira quien se ve obligada a entregar a Gonzalo las llaves de la celda en la que se halla cautivo el Conde, y aunque están juntos durante unos instantes, no puede decirle a su prometido cuál es el plan que ha urdido para deshacerse del enemigo. A solas con Abdemelic, continúa fingiendo corresponderle a lo que él responde con una entrega aún mayor, hasta el punto de descuidar peligrosamente sus labores militares.

El tercer y último acto comienza en la pieza de un molino que sirve de prisión al Conde de Castilla. Cuando van a liberarle, sus súbditos cristianos lo hallan ya muerto, lo cual enciende sus iras y deciden vengar la ofensa recibida. Dado que el canje no se ha efectuado satisfactoriamente, Nuño acude al campamento musulmán para reclamar a su hija, pero una vez allá, pone en peligro el plan de Elvira al descubrir públicamente que estaba prometida al alcaide de Osma. Para salvaguardar la vida de su padre, la suya propia y su estratagema, la hermosa cristiana se ve obligada a fingir indiferencia hacia Gonzalo y amor hacia su captor, lo cual desorienta a su padre que cree firmemente que su hija ha renegado de su familia y de su religión. Regresa con las huestes cristianas que, aún abatidas por la pérdida del Conde, reciben la visita inesperada de su hijo Sancho García. Éste reconoce haberse equivocado al enfrentarse a su progenitor y declara haber venido para sustituirlo y vengarlo en la lucha contra la invasión musulmana.

En el campamento sarraceno, mientras, los acontecimientos se suceden. Por un lado, Fátima, harta de los desprecios recibidos de Abdemelic y de sus desvaríos sentimentales, decide vengarse infiltrándose en el bando enemigo para ponerlo al corriente del abandono

en el que se encuentra la tropa africana y propiciar así un ataque cristiano que lo derrote. Por otro lado, Elvira le da a beber al crédulo general un licor envenenado que lo sume en un profundo sueño, circunstancia que aprovecha para decapitarlo con la ayuda de su criada Sancha. Cuando se disponen a emprender el camino rumbo a Osma con la cabeza cercenada como muestra de su victoria, las sorprende el ataque de las tropas del nuevo conde de Castilla Sancho García que, valiéndose de la información proporcionada por la despechada Fátima, ha atacado al enemigo por sorpresa. El ataque cristiano resulta todo un éxito y logran derrotar a los desprevenidos árabes. Cuando Gonzalo y Nuño avistan a Elvira, se arrojan sobre ella dispuestos a matarla a causa de su presunta traición. Sin embargo, ella les muestra la cabeza de Abdemelic y les relata lo acontecido en el campamento africano. Reconocida su hazaña públicamente, la joven y Gonzalo renuevan su compromiso matrimonial con lo que termina felizmente la obra para el bando castellano.

Como hemos podido apreciar en este resumen, *La Judit Castellana* respeta fielmente la normativa ilustrada. Desde la finalidad didáctica a la que aludía Montiano y Luyando en sus discursos y que veremos más adelante, hasta la rígida regla de las tres unidades, la obra de Comella responde al modelo de tragedia neoclásica. Este último requisito, tal vez el más difícil de cumplir de los tres mencionados, se cumple habiendo unidad de tiempo, lugar y acción. Hay unidad de tiempo, porque el conflicto se desarrolla en el espacio de una jornada. También hay unidad de acción porque no hay tramas paralelas. Hay, por último, unidad de lugar porque los personajes se mueven en un triple escenario muy cercano entre sí: el bosque que rodea la ciudad amurallada de Osma y sus alrededores; la tienda de Abdemelic, situada cerca de la entrada a la ciudad; y el castillo de Osma, desde donde se nos dice que puede verse la tienda del general árabe. Así pues, nos hallamos ante una adaptación del relato bíblico, que en absoluto respetaba las normas de las tres unidades, al molde neoclásico español, pero, como veremos, aún deudor en algunos aspectos de la dramaturgia Barroca anterior.

En efecto, el texto dramático es muy diferente al del Antiguo Testamento, no sólo en cuestiones de localización y temporalización, sino también en cuanto a los personajes que intervienen en la historia. Aunque hay dos que son los reflejos de Judit y Holofernes,

hay en la obra de Comella todo un elenco de figuras secundarias que no encuentran referente en la obra que le sirve de inspiración pero que resultan reveladores a la hora de comprender la singularidad de esta pieza teatral. Analicemos, pues, los personajes de *La Judit Castellana* y comencemos por el que da título a la obra: Elvira Menchaca.

Elvira es, como ya hemos apuntado, la reencarnación de Judit en tierras españolas en plena Reconquista. Además de las similitudes entre ambas que veremos más adelante, a lo largo de la obra se alude directamente a heroína judía para referirse a la joven cristiana. Cuando Elvira decide entregarse ella misma a Abdemelic para ejecutarlo según su plan secreto, en un monólogo afirma tomar como ejemplo a Jael y, sobre todo, a Judit:

“¿Con Judit no hizo lo mismo (Dios),
cuando a Betulia oprimía
Olofernes con el sitio?
Pues qué temo, cuando Dios
obra estos, y otros prodigios
A favor de la virtud?
Teniendo su patrocinio,
son en vano los recelos
que en el corazón concibo:
a Judit en este caso
tomar por modelo aspiro” (Comella, acto II).

Cuando esté en la tienda de Abdemelic y se acerque el momento decisivo, la invade el temor y la duda de la conveniencia de matar, aunque sea al tirano, para lograr la libertad pues, como ella misma dice “repugna a naturaleza / esta acción” (Comella, acto III). El recuerdo de la heroína judía le dará el aliento suficiente para reafirmarse en el plan inicial por ella concebido y ante su mano temblorosa se pregunta “¿A la patria / no doy libertad con ella? / ¿Por un celestial influjo / Judit no adoptó esta idea / por libertar a su pueblo?”, y así pues, concluye diciendo “Siendo así, Elvira ¿qué esperas?” (Comella, acto III). Cuando al final los castellanos descubran su heroica gesta, Alfonso Gómez, primo de su prometido,

refuerza ante todos las similitudes entre ambas mujeres al afirmar que ella “ha librado a la patria / siendo otra Judit” (Comella, acto III).

Pero, como decíamos, no son estas comparaciones explícitas lo que las hace semejantes. Elvira es, como lo era Judit, una joven hermosa, casta y valiente. La belleza de la joven cristiana es puesta de manifiesto antes de que haga su entrada en escena por boca de Alfonso que la describe como “la delicia del Duero, / la gloria de este Condado, / el asombro de las gentes, / y de la hermosura el pasmo”, lo cual ha provocado que “los ricos hombres más nobles / más atentos y hacendados” hayan pretendido su mano (Comella, acto I). Cuando su retrato aparezca entre las piezas que conforman el botín arrebatado a los castellanos en San Esteban y sea objeto de disputa entre dos soldados sarracenos, vuelve a hacerse hincapié en esta belleza singular. Será este mismo retrato, recordémoslo, el detonante de todo el conflicto: Fátima, al observarlo con detenimiento no duda en cubrirlo de halagos - “rostro hermoso”, “bellas cejas”, “blancura” -, y su insistencia provocará el destino funesto de Abdemelic, que, al verlo por vez primera no puede dejar de exclamar “¡Cielos!, / ¡No he visto mayor encanto!” (Comella, acto I).

Aunque la Judit de la Biblia era una virtuosa viuda cuyo difunto marido, Manasés, había muerto hacía unos años, se hacía especial énfasis en la vida recluida que había llevado a la muerte de éste. Elvira Menchaca responde a la castidad de su modelo con su virginidad. Doncella soltera, la fidelidad que le guarda a su prometido Gonzalo es en todo modo parejo al recogimiento en el que vivía Judit. A punto de estallar el conflicto entre las tropas cristianas lideradas por su futuro marido y las del caudillo musulmán, la joven le promete mantenerse fiel pase lo que pase:

“Para que no dudes
del extremo con que te amo,
te juro, que antes de unirme
a otro amor, verás trocado
todo el orden de las cosas:
no habrá en las Cortes engaño,
saldrá el sol por occidente,

el pez nadará en el prado,
contra su corriente el Duero
volverá su curso manso,
y comerá el fiero tigre
con el cordero hermanado” (Comella, acto I).

Sin embargo, en lo que más se asemeja a su modelo literario es en el heroísmo del que ambas hacen gala y que en Elvira es su atributo personal más importante. En el momento en el que hace su primera aparición en escena, la joven ha perdido al grupo de huidos de San Esteban liderado por su padre y vaga sola por el bosque. No es una situación muy agradable para una mujer de la época, en plena guerra, con las tropas musulmanas en los alrededores y desarmada. Como es lógico, sus primeras palabras son de desaliento y temor: “Quién de tan grande peligro / me sacará, Cielo Santo! / No puedo más” (Comella, acto I). De todos modos, al instante se repone de sus miedos y hace un repaso de sus actuaciones en las batallas libradas contra los invasores, que resultan muy significativas para acercarnos al carácter de nuestra protagonista:

“(El pecho está de fuerzas exhausto).
¿Exhausto? ¿No soy yo Elvira
Menchaca, cuyo esforzado
corazón, cuya constancia
en los cercos dilatados,
que a Gormaz ha puesto el Moro,
ya con la espada en la mano,
ya animando a los vecinos,
ya sufriendo los trabajos
Del asedio, ha merecido,
que los valientes soldados,
que han defendido sus muros
Lla diesen parte en su lauro?
Pues siendo la misma Elvira
¿Cómo el valor he olvidado?
¿Cómo no me animo? Un noble

recuerdo en un pecho hidalgo,
¡Cuánto puede! Ya parece
que está mi pecho inflamado
del brío antiguo” (Comella, acto I).

Cuando más adelante Elvira descubra el segundo trato de Abdemelic por el cual es preciso que los cristianos la entreguen a ella a cambio del Conde cautivo, recapacita unos momentos a solas analizando los pros y los contras de la situación. No se precipita, no se desespera inútilmente: una vez repuesta de la sorpresa, no pierde el tiempo en lamentaciones fútiles y analiza minuciosamente las posibilidades de éxito así como las alternativas existentes a las demandas del tirano, “es preciso / mirarlo con madurez / y examinarlo con juicio”, opina muy acertadamente (Comella, acto II). Haciendo gala de templanza e inteligencia se formula las preguntas necesarias para solucionar el problema al que se enfrenta: “¿qué vas a hacer?”, reflexiona, “¿por qué motivo?”, continúa, “¿no había otro arbitrio?”, y cuando concluye que su entrega es imprescindible para la resolución del conflicto, decide entregarse al general musulmán. La misma inteligencia que le permite establecer unas líneas de acción meditadas y razonadas, le facilita la elaboración de un plan inspirado en el texto bíblico para terminar con su oponente. Llegado el momento también le proporcionará la agilidad suficiente para idear un engaño que no descubra su estratagema ante el enemigo cuando se entreviste con su padre y éste, sin darse cuenta, se encuentre a punto de malograr su artimaña y poner en peligro la vida de ambos.

Si bien la inteligencia y la fortaleza son atributos fundamentales en el carácter singular de Elvira, en otros momentos de la obra su heroísmo se hace claramente patente. Uno de ellos es cuando le manifiesta a Abdemelic, una vez más haciendo gala de su valentía, que ella es una mera esclava suya y que si manifiesta alegría en esta condición es porque “estoy complacida”, dice, “de haber tenido motivo / de dar libertad al Conde” (Comella, acto II). En el momento decisivo de la obra, es decir, en el momento de la decapitación del general africano, Elvira empuña el acero temerosa pero pronunciando unas palabras no albergan dudas sobre su heroísmo: “ahora es tiempo que a la patria / redimas de la bajeza / de la esclavitud”. Una vez acometida su difícil tarea, recuerda el golpe decisivo y lo describe del siguiente modo: “en este estado / me represento la idea / a mi patria

encadenada / por el moro. Entonces vuelta / sobre mí levanto el brazo, / y concluyo al fin mi empresa” (Comella, acto III).

A este respecto, es muy interesante observar el personal concepto del amor que tiene Elvira y del que se hace eco en varios momentos a lo largo de la obra. Prometida a Gonzalo, su actitud ante el amor no corresponde en absoluto a lo que cabría esperar de una joven cristiana medieval, pues incluso en este aspecto da muestras de una mentalidad práctica y guerrera que antepone las necesidades de la patria a sus deseos de doncella prometida. Como ya hemos constatado anteriormente, Elvira ama profundamente a Gonzalo. Sin embargo, es consciente de que a ambos les han tocado vivir malos tiempos para el goce de sus sentimientos y afirma rotundamente que “éste no es tiempo de amores, (...) no es tiempo de dar al cariño vado” (Comella, acto I). Incluso la condición militar de Gonzalo le resulta atractiva, lo cual manifiesta, una vez más, su actitud comprometida con los conflictos de su país:

“ GONZALO: (...) yo hablo siempre liso y llano (...)

ELVIRA: Tú hablas como buen soldado.

GONZALO: Eso sí, voto a Dios,

Y sin mentir.

ELVIRA: Así te amo” (Comella, acto I).

Pero aunque estemos ante una protagonista heroica que demuestra ser de importancia vital para la liberación de su pueblo contra todo lo que cabría esperar de su género, no nos encontramos con la singularidad de Judit. La heroína bíblica era una isla de valentía en el medio de un océano de temores y debilidades masculinas. Ella sola, con ayuda de otra mujer, se imponía en una sociedad hecha por y para los hombres y derrotaba al temido enemigo, igualmente masculino. Sin embargo, esta Judit castellana es precisamente eso, una Judit demasiado atrapada en la sociedad y en la literatura española, demasiado atada a las convenciones de su tiempo de concepción, el S. XVIII y de su tiempo de actuación, la Edad Media. Así pues, Elvira Menchaca no es la mujer independiente que vive sola en su casa con una criada fiel. Elvira está rodeada de hombres que la protegen, la controlan, intentan decidir por ella, y, llegado el momento, no dudan en ejercer de ejecutores en virtud

del honor. Su padre, Nuño Menchaca, y su prometido, Gonzalo Gutiérrez, son los lastres que esta heroína de la Reconquista se ve obligada a arrastrar en su lucha contra el tirano. De este modo, Elvira no sólo debe enfrentarse a un enemigo lascivo y cruel, sino que, además, debe estar pendiente del sufrimiento que su ausencia causa en sus familiares. Incluso su comportamiento, ya de por sí sobradamente temerario, cuenta con una amenaza más: la posibilidad de que sea mal interpretado por su padre y su novio, como en efecto ocurre, y que éstos decidan restaurar el honor supuestamente mancillado. No podía ser de otra manera. El teatro barroco con sus protagonistas femeninas muertas a manos de maridos celosos, padres “honorables” o hermanos con derecho a decidir sobre su vida y su muerte estaba aún muy presente en la mente de público y autores. En este sentido, la Judit de Comella es la más trágica de todas las Judits analizadas en esta época, pues si bien en las demás no existe conflicto interno alguno, en ésta sus circunstancias personales la sitúan en una encrucijada de difícil solución.

Este ensombrecimiento de la protagonista puede observarse en la presencia de otros personajes masculinos valientes y arrojados – Gonzalo, Nuño, Alfonso, el Conde y su hijo – que contribuyen a la victoria de las tropas cristianas. Incluso los celos de Fátima, que la incitan a traicionar a su propia gente, influye en el triunfo de los castellanos. Porque, cabe pensar si las tropas de Don Sancho no habrían triunfado igualmente sin la intervención de Elvira: ¿no habría sido suficiente el ataque sorpresa de las huestes españolas valiéndose de la información confidencial facilitada por la despechada musulmana? ¿No es, en cierto modo, la decapitación de Abdemelic un tributo ornamental a la historia de Judit y Holofernes desprovista de la significación de esta última?. Elvira, aunque de valentía sobradamente probada, adolece de una serie de limitaciones que le restan el protagonismo y la singularidad que poseía la Judit bíblica.

Algo semejante ocurre con Abdemelic, el Holofernes musulmán de la obra de Comella. Al igual que el asirio, le caracteriza su crueldad y su lujuria. La crueldad se hace patente ya en su primera intervención cuando se dirige a los españoles en un tono de desdeñosa superioridad y les advierte que, a menos que cumplan sus deseos, han de verse “un día / mis cadenas arrastrando” (Comella, acto I). Los beneficios que espera obtener a

cambio del Conde de Castilla son desmesurados – recordemos: cuarenta hombres, cincuenta caballos andaluces, cuatro mil ducados y todas las joyas de Osma - , más aun si tenemos en cuenta que dicho Conde se halla en unas condiciones tan deplorables que será incapaz de sobrevivir a su breve cautiverio.

Con respecto a la lujuria, este es su otro defecto, el más notorio y el que, al igual que a Holofernes, le conducirá a la muerte. Su enamoramiento de Elvira es igual de súbito que el del general asirio pero a diferencia del anterior, el musulmán se enamora de un retrato, no de la copia original y su devoción por Fátima hasta el instante anterior de ver la imagen de la cristiana, añade a su pasión un cierto toque de delirio. El mismo Abdemelic reconocerá en su interior “el tumulto de afectos” que dicho retrato ha engendrado en su corazón y se pregunta: “¿es dable / que haya podido un retrato / causar sólo en un instante / que le miré tal estrago?” (Comella, acto I). Y, ciertamente, cada vez que contempla la figura dibujada de la cristiana, su arrebató se hace cada vez mayor:

“De una inquietud tan vehemente
está mi pecho agitado,
que no sosiego, (...)
¡Ay, que en su vista me quemo!
¡Ay, que en mirarla me abraso!
(...) Y no sé lo que me hago,
ni donde estoy.
(...) Hecho
objeto de tus estragos
sufro un infierno de penas
con el incendio que paso” (Comella, acto I).

Consecuencia de esta súbita pasión es la modificación de las condiciones del trueque y la entrega posterior de Elvira. Una vez que Abdemelic tiene en su presencia el original del retrato, su afecto hacia la joven continúa creciendo de modo desproporcionado hasta convertirse, según sus palabras, en su rendido esclavo: “tú no eres esclava mía”, le dice, “yo sí que soy tu cautivo” (Comella, acto II). Enajenado, el caudillo africano comienza a

descuidar sus asuntos de estado, ignorando los buenos consejos de Fátima, que, sin que en ello hayan intervenido sus celos, ya le había aconsejado desde el principio que tuviera cuidado con la prisionera, y de Muley, su hombre de confianza que le advierte del peligro si continúa despreocupándose de los conflictos militares:

“Repara que los cristianos
de tu inacción se aprovechan,
y los moros observando
que con ellos conferencias,
no saben si en el descuido,
o en la vigilancia aciertan” (Comella, acto III).

Su superior hace caso omiso de estas advertencias y Muley comenta: “del amor de Abdemelic, / temo tristes consecuencias” (Comella, acto III). Y no se equivoca. Momentos más tarde, cuando el general africano y Elvira comiencen el grandioso banquete que para ella ha mandado organizar, ésta le incitará a beber una copa de licor que ha aderezado previamente con un poderoso somnífero. Como buen musulmán, no debería tomar alcohol, pero incumple los mandatos de su religión ante la insistencia de la joven. Esta transgresión del Corán será la que precipite indirectamente su suerte y la de toda su tropa.

Abdemelic, que se ha comportado con negligencia e irresponsabilidad, ha perecido a consecuencia de la doble traición de dos mujeres con las que no ha sabido comportarse inteligentemente. En primer lugar, ha rechazado a Fátima de modo repentino llegando a tratarla con una crueldad inusitada en un antiguo amante. Los celos de la musulmana y la humillación sufrida han provocado su desertión a las filas del enemigo y la traición posterior. En segundo lugar, ha cedido irreflexivamente a sus deseos sexuales concentrando todos sus esfuerzos en conseguir a Elvira y no en obtener la victoria en el campo de batalla, sin detenerse a pensar en las consecuencias que podría acarrearle rendirse como él ha hecho a una mujer del bando enemigo. Los placeres de la carne, una vez más han hecho sucumbir al tirano.

Como vemos, Abdemelic es un fiel reflejo de Holofernes: ambicioso, cruel, incauto y víctima de sus propias pasiones. Sin embargo, el general del Antiguo Testamento poseía más dignidad que el protagonista de Comella. La súbita y desenfrenada pasión de Abdemelic tiene un cierto matiz paródico, una exageración que en vez de trágica la convierte en patética. Advertido por sus seres más fieles y ajeno a todo aquello que no tenga que ver con la falsa Elvira, la certeza con la que lo vemos encaminarse ciegamente hacia la muerte a manos del enemigo lo convierten en la sombra de sí mismo, en un antiguo tirano convertido en esclavo. Es la degradación suma ante los ojos de la sociedad de la época: si Holofernes era vencido por una mujer, Abdemelic es derrotado por dos.

Además de éstos, hay en la obra de Comella un elenco de personajes secundarios que, aunque la mayoría no tiene una correlación directa con los del libro del Antiguo Testamento, es interesante hablar de ellos brevemente señalando sus rasgos más importantes. Dentro del bando de los cristianos, el más numeroso, cabe destacar a Gonzalo Gutiérrez, al que ya hemos señalado como alcaide de Osma y prometido de Elvira. Gonzalo posee un carácter extraño, dual, que se debate entre la educación recibida, estrictamente militar, y el amor que le profesa a su novia. Este conflicto interno le convierte en un ser brusco que no admite la existencia de un problema que debe ser resuelto y, mucho menos, la posibilidad de una solución que pueda conciliar favorablemente ambos polos. Él mismo confiesa su amor por ella, "si Elvira me ama en extremo / también en extremo la amo" (Comella, acto I), le dice a Alfonso, y éste mismo reconoce no haber visto "dos corazones / más finos y enamorados" que los suyos (Comella, acto I). Sin embargo los celos no tardan en hacer su aparición cuando su primo elogia su belleza, confesándose "raro" en asunto de amores, a lo cual su amigo le advierte premonitoriamente diciéndole: "si con celos infundados / empieza tu amor, no dudo / que será su fin infausto" (Comella, acto I).

El destino final de su relación amorosa no lo conocemos, lo que sí sabemos es el sufrimiento que le causa a Elvira con su rudeza y sus rechazos repentinos. Habiéndose confesado "criado en los rigores de Marte" (Comella, acto I) y por tanto no apto para el cortejo, cuando Elvira y su padre le aconsejan prudencia ante su deseo de acometer un ataque suicida contra el campamento musulmán, se vuelve de modo inexplicable contra su

novia llegando a renegar de su promesa de matrimonio: “el casarse / es hacerse un hombre esclavo / y siendo así, desde luego / renuncio todos los pactos / de la boda” (Comella, acto I). Como vemos, Gonzalo antepone sus deberes militares a sus compromisos personales, lo cual no dejaría de ser en cierto modo elogioso si no lo hiciera de un modo tan brusco y, aparentemente, irreflexivo. Más atinado le vemos cuando, obligado por Abdemelic a entregar a Elvira a cambio del Conde reflexiona ante Nuño Menchaca sobre la conveniencia de someterse a los deseos del enemigo:

“ Si el cuchillo
del sacrificio de Elvira
ensangrienta en vos sus filos
como a padre, como amante
ejecuta en mí lo mismo.
Pero nuestra religión,
la lealtad y el patriotismo
prescriben que los vasallos
ofrezcamos en servicio
del soberano, personas
y bienes cuando es preciso.
(...)
Entregad Elvira al Moro,
y si lo siente el cariño
de su padre, vive Dios
que también lo siente el mío” (Comella, acto II).

Sin embargo su dignidad militar se verá nuevamente turbada por su código inquebrantable del honor. Cuando hagan su exitosa incursión en el campamento enemigo y todavía no sepan los motivos reales que Elvira tenía en la tienda de Abdemelic, tanto su padre como él la buscan entre la turbamulta del ataque perpetrado. “Mueran los moros, amigo”, le dice Gonzalo a Nuño. “¿Y mi hija?”, pregunta este último indeciso, “la primera”, sentencia implacable el primero (Comella, acto III). Una vez que la situación se ha aclarado y ha quedado patente el heroísmo de Elvira, el nuevo conde, Sancho García se ofrece a recompensarla ofreciéndole su mano. La joven, fiel a su promesa, señala ya estar

comprometida, y aunque ella acaba de rechazar un ascenso al más alto nivel social para aceptar su unión con el hombre que la ha rechazado e incluso atentado contra su vida, Gonzalo no tiene otras palabras que las siguientes: “ya que en casarme se empeñan, / me casaré, sin embargo / que me cansan las ternezas” (Comella, acto III).

La otra figura masculina que gravita en torno al personaje de Elvira es su padre, Nuño Menchaca. Nuño responde fielmente al patrón de “padre” del teatro Barroco y en nada tiene que envidiar a sus semejantes en las obras de Lope o Calderón. Amantísimo progenitor de la joven, que confiesa al principio que no podría tolerar su pérdida (Comella, acto I), también se rige, al igual que Gonzalo, por el férreo código del honor. A pesar de sus palabras iniciales, no dudará en empuñar la espada contra su propia hija para salvaguardar el supuesto honor mancillado y castigar su presunta traición. Cuando la ve aparecer entre los escombros del campamento enemigo arrasado, antes de dirigirle la palabra, anima a Gonzalo diciéndole “ella es, / pues a nuestro impulso muera”, y la acotación inmediata indica que ambos “la embisten con los aceros desnudos” (Comella, acto III). Ante la revelación de su heroísmo, Nuño pedirá unas tímidas disculpas – Gonzalo se limitará a decir que “a las mujeres / no hay diablos que las entiendan” (Comella, acto III) -. Como vemos, y como apuntábamos anteriormente, extraños afectos en tiempos difíciles para las mujeres.

El resto de personajes cristianos son menos relevantes dentro del conflicto principal de la obra pero, al mismo tiempo, menos perniciosos para la protagonista. De hecho, salvo sus dos seres más queridos, Nuño y Gonzalo que son quienes le complican peligrosamente la vida, el resto adoptará en sus breves intervenciones una actitud positiva, y cuanto menos respetuosa, hacia la joven. Así, Alfonso Gómez, primo de su prometido, elogiará su belleza sin ambages. El Conde de Castilla, Garci Fernández, al enterarse del nuevo canje propuesto por Abdemelic, envía una carta para evitar que Elvira sea entregada a cambio de su vida; su hijo y heredero Don Sancho García desea premiar la gesta de la muchacha otorgándole lo máximo que él puede ofrecerle, que es su mano y el consiguiente ascenso al trono; Sancha, la fiel criada de la protagonista con referente claro en el *Libro de Judit*, es su única ayuda en el campamento enemigo. Los demás personajes cristianos que aparecen en escena son

meras comparsas: un capitán español de escasa relevancia para el desarrollo de la trama y grupos de personas huidos de San Esteban.

Dentro del grupo de personajes árabes también hay, al igual que ocurre con los cristianos, numerosas figuras sin nombre que se corresponden con los soldados y mandos militares que salen a escena en un par de ocasiones. Aparte de éstos, hay otros dos que poseen una cierta relevancia dentro de la obra. En primer lugar Muley, el criado fiel de Abdemelic y que podría tener una cierta correlación con el sirviente de Holofernes, Bagoas. Como ya hemos dicho, es el que se mantiene vigilante ante la enajenación de su señor, observando atentamente el desarrollo de los hechos y advirtiéndole, en vano, contra Elvira. Al contrario que el general africano, permanece atento y en contacto con la realidad que le rodea, siendo un espectador de la desgracia que se cierne sobre el ejército musulmán.

La más importante dentro de los personajes secundarios africanos es, sin lugar a dudas, Fátima, que aunque no se corresponde con ningún otro de la historia del Antiguo Testamento, resulta en el texto de Comella de vital importancia. Como ya hemos dicho, su amor hacia Abdemelic es sincero y con sinceridad le advierte tener cuidado con Elvira. Aunque será presa de los celos cuando vea cómo su antiguo amante la abandona para dedicarse por entero a la prisionera cristiana – “Fátima”, dice ella misma, “no consiente competencias” (Comella, acto II) -, es inteligente, al igual que Muley y ya desde el principio admite: “consecuencias muy funestas / infiero de este retrato” (Comella, acto I), dirigiéndose a Abdemelic con toda franqueza y olvidando, por un momento, sus odios personales hacia la cristiana:

“ No me intimida el castigo,
he de hablar claro. Los moros
al mirar tus desvaríos,
unos a otros se dicen,
¿Dónde está nuestro caudillo?
¿Abdemelic qué se ha hecho?
¿Quién cederá el dominio
de su poder a una esclava?

Si Almanzor viera a su hijo
de los suyos en el campo
del honor escamecido
Por sus bajezas, es fuerza
que del paternal cariño
le emancipase, o de pena
quedase muerto allí mismo.

El celo, más de los celos

me obliga a darte este aviso” (Comella, acto II, cursiva mía).

El caso omiso que Abdemelic hace de sus palabras y los progresivos celos que van haciendo mella en el corazón de Fátima hace que ésta decida vengarse infiltrándose en el campamento enemigo y ofreciéndole información vital para perpetrar un ataque exitoso. La victoria de los cristianos sobre los musulmanes, debida como hemos visto en buena medida a su actuación, pagará con creces la ofensa recibida.

A pesar de su traición, el personaje de Fátima está coherentemente dibujado y sus actuaciones responden a emociones y a sentimientos comprensibles. La joven sarracena es humana, muy humana, y como tal actúa a lo largo de la obra, respondiendo con amor al afecto, y con venganza al desprecio. Al igual que ella, veíamos que Muley era responsable, inteligente, fiel. Es por ello que las figuras árabes, especialmente estas dos secundarias, no resultan en absoluto desagradables pese a ser los antagonistas de la acción. Incluso podríamos decir que para el lector o lectora actual están más humanizadas que las de Nuño y Gonzalo: en el tramo final de la obra Fátima y Muley desean que Elvira desaparezca de la faz de la tierra por motivos amorosos y políticos, los anteriores lo desean en virtud de un intangible código del honor.

A pesar de esta caracterización humanizada de los personajes árabes, es evidente que la obra de Comella está destinada a exaltar los valores patrios. La ubicación de la acción dramática en el período de la Reconquista le proporciona al autor la excusa perfecta para confrontar ambas religiones y ambos modos de vida, el cristiano y el musulmán, para ensalzar el primero y ridiculizar el segundo. Son frecuentes a lo largo de toda la obra los

comentarios despectivos sobre los invasores árabes puestos en la boca de los protagonistas castellanos. Por ejemplo, Nuño Menchaca los denomina “bárbaros, nacidos sin religión y sin fe”, y añade que “no conocen los principios / de la razón, pues sus leyes / dimanaban de sus caprichos” (Comella, acto II), e incluso se atreverá a dirigirse a Abdemelic diciendo que “los moros” son “fieras” (Comella, acto III).

Sin embargo, al igual que el propósito más importante del *Libro de Judit* era ensalzar la nación israelita, el de *La Judit castellana* es ensalzar el cristianismo y todos los valores de Castilla durante las invasiones moriscas en la Península. Las palabras pronunciadas por Elvira al terminar la obra son de aliento para continuar con la tarea de la Reconquista: “y el cielo que en esta empresa / favoreció nuestras armas, / siga en animar sus fuerzas, / para que salga la España / de la esclavitud horrenda” (Comella, acto III). También responden a este propósito las palabras de la joven cuando toma la decisión de entregarse a Abdemelic para ejecutarlo. En la parte final del monólogo en el que determina matar al general enemigo, expone los motivos que la empujan a adoptar tal plan de acción. Como vemos, no sólo la libertad política y religiosa, sino también el honor personal y los deberes para con el padre y el marido son aquí observados como dignos merecedores de acometer tal misión.

“... de sus piedades confío (de las de Dios),
que me dará el necesario (valor)
para el hecho que medito,
con el cual dejo la Patria
redimida del peligro,
doy la libertad al Conde,
conservo el decoro limpio,
cumpro con la fe de esposa,
doy la vida a un padre que estimo,
lleno de fama a Castilla,
y de gloria al Cristianismo” (Comella, acto II).

Como hemos visto, la obra de Comella no es una copia de la historia de la viuda judía y el general asirio al modo de las Judits de este período. Al contrario que sus compañeros españoles y extranjeros, el autor catalán se complace en adaptar el conflicto del relato de la Biblia a un tiempo y a un espacio concretos con fines patrióticos. Comparte, pues, su Judit su carácter guerrero y su propósito de servir de ejemplo nacional con el resto de recreaciones literarias hasta el s. XIX; por otro lado, su traslación temporal preconiza las revisiones del mito en el s. XX. Las alteraciones de la pieza teatral con respecto al texto original eran, como veíamos, debidas en su mayoría a la necesidad de adaptar la historia primigenia a las circunstancias concretas que pretendía reflejar y a la idiosincrasia particular de la cultura y del tiempo en el que se produce. Sin embargo, lo que nos interesa destacar una vez más es el carácter guerrero de la protagonista que, amén de hermosa y casta, su valentía y su arrojo destacan sobre cualquiera de sus otras virtudes. Elvira Menchaca es otra Judit en pie de guerra dispuesta a lidiar hábilmente con cuantos hombres sea necesario, ya sea su padre, su prometido o, quizás el menos peligroso de todos ellos en ese caso, su enemigo.

2.1.5 JUAN JOSÉ LÓPEZ DE SEDANO: *Jael*

En el año 1763 el escritor madrileño Juan José López de Sedano publica en su ciudad natal una pieza teatral en verso titulada *Jael*. Será su primera y única obra de creación, pues su papel en los nueve volúmenes que integran *El Parnaso Español* (1768 – 1778), su otro trabajo como literato, es de mero compilador de poemas del Siglo de Oro. A pesar de sus esfuerzos, la obra pasó con más pena que gloria por el panorama literario de la época y las críticas realizadas al texto fueron, en general, adversas. Es el caso de Iriarte con el cual no mantenía unas relaciones muy cordiales y que dedicó ríos de tinta a denostar la pieza de Sedano acusándola de frialdad e incorrección sintáctica, entre otros. Incluso llegó a decir que se trataba de una obra irrepresentable dada la longitud de los monólogos, y le auguraba al cómico que tuviera que hacerlo “una ronquera de un mes, por buenos pulmones que tuviera” (Barrea-Marlys en López de Sedano, 13). Aunque el autor sale al paso tratando de defender su creación de sus detractores más feroces, la realidad es que *Jael* es una tragedia que ha envejecido mal, repleta de parlamentos farragosos y carente de emoción.

La fuente de *Jael* es, como cabe suponer, los capítulos 4 y 5 del *Libro de los Jueces* contenido en el Antiguo Testamento. Sedano se mantiene fiel al texto original tanto en la historia que relata como en la sucesión de los hechos y, si bien introduce algunos personajes secundarios como recurso dramático, sus innovaciones no desentonan con el resto de elementos bíblicos. El dramaturgo no se detiene a analizar el talante moral de la protagonista, un aspecto conflictivo como ya hemos visto en el primer bloque del trabajo, sino que la muestra como la heroína indiscutible que libera a su pueblo del enemigo. En realidad, lo que a López de Sedano le interesa es realizar un texto dramático perfectamente ajustado a la normativa neoclásica imperante en su tiempo que pudiera colaborar en la ardua tarea de renovar los escenarios dieciochescos. “Yo no he de reformar nuestro teatro,

Como hemos visto, la obra de Comella no es una copia de la historia de la viuda judía y el general asirio al modo de las Judits de este período. Al contrario que sus compañeros españoles y extranjeros, el autor catalán se complace en adaptar el conflicto del relato de la Biblia a un tiempo y a un espacio concretos con fines patrióticos. Comparte, pues, su Judit su carácter guerrero y su propósito de servir de ejemplo nacional con el resto de recreaciones literarias hasta el s. XIX; por otro lado, su traslación temporal preconiza las revisiones del mito en el s. XX. Las alteraciones de la pieza teatral con respecto al texto original eran, como veíamos, debidas en su mayoría a la necesidad de adaptar la historia primigenia a las circunstancias concretas que pretendía reflejar y a la idiosincrasia particular de la cultura y del tiempo en el que se produce. Sin embargo, lo que nos interesa destacar una vez más es el carácter guerrero de la protagonista que, amén de hermosa y casta, su valentía y su arrojo destacan sobre cualquiera de sus otras virtudes. Elvira Menchaca es otra Judit en pie de guerra dispuesta a lidiar hábilmente con cuantos hombres sea necesario, ya sea su padre, su prometido o, quizás el menos peligroso de todos ellos en ese caso, su enemigo.

2.1.5 JUAN JOSÉ LÓPEZ DE SEDANO: *JAEL*

En el año 1763 el escritor madrileño Juan José López de Sedano publica en su ciudad natal una pieza teatral en verso titulada *Jael*. Será su primera y única obra de creación, pues su papel en los nueve volúmenes que integran *El Parnaso Español* (1768 – 1778), su otro trabajo como literato, es de mero compilador de poemas del Siglo de Oro. A pesar de sus esfuerzos, la obra pasó con más pena que gloria por el panorama literario de la época y las críticas realizadas al texto fueron, en general, adversas. Es el caso de Iriarte con el cual no mantenía unas relaciones muy cordiales y que dedicó ríos de tinta a denostar la pieza de Sedano acusándola de frialdad e incorrección sintáctica, entre otros. Incluso llegó a decir que se trataba de una obra irrepresentable dada la longitud de los monólogos, y le auguraba al cómico que tuviera que hacerlo “una ronquera de un mes, por buenos pulmones que tuviera” (Barrea-Marlys en López de Sedano, 13). Aunque el autor sale al paso tratando de defender su creación de sus detractores más feroces, la realidad es que *Jael* es una tragedia que ha envejecido mal, repleta de parlamentos farragosos y carente de emoción.

La fuente de *Jael* es, como cabe suponer, los capítulos 4 y 5 del *Libro de los Jueces* contenido en el Antiguo Testamento. Sedano se mantiene fiel al texto original tanto en la historia que relata como en la sucesión de los hechos y, si bien introduce algunos personajes secundarios como recurso dramático, sus innovaciones no desentonan con el resto de elementos bíblicos. El dramaturgo no se detiene a analizar el talante moral de la protagonista, un aspecto conflictivo como ya hemos visto en el primer bloque del trabajo, sino que la muestra como la heroína indiscutible que libera a su pueblo del enemigo. En realidad, lo que a López de Sedano le interesa es realizar un texto dramático perfectamente ajustado a la normativa neoclásica imperante en su tiempo que pudiera colaborar en la ardua tarea de renovar los escenarios dieciochescos. “Yo no he de reformar nuestro teatro,

ni las grandes obras se han fiado jamás a las débiles fuerzas”, declara el autor modestamente en unas palabras iniciales, “lo cierto es”, añade, “que el teatro español está clamando por la reforma” (López de Sedano, 140 – 141).

En efecto, la obra de López de Sedano respeta la normativa neoclásica de acuerdo con los preceptos contenidos en la *Poética* de Luzán del año 1737. Se adhiere a la regla de las tres unidades, tiempo, lugar y acción. En cuanto al tiempo, a lo largo de la obra se hace hincapié en que todos los acontecimientos suceden en un único día, y son frecuentes los comentarios como “en este día”, “hoy” y similares. Los sucesos se desarrollan en un solo sitio, la tienda de Heber y Jael, y todo aquello que tiene lugar fuera de este escenario es relatado por los personajes en sus diálogos. Por último, todas las acciones que ocurren en el texto están relacionados con la hazaña heroica de Jael y están destinadas a engrandecer la figura de su protagonista. Mirta Barrea - Marlys apunta en su estudio introductorio a la obra que nos ocupa que Sedano puede incluso haber estado influido por los dramaturgos neoclásicos extranjeros Corneille y Racine, pues al igual que ellos, además de respetar la normativa literaria de su época, ha elegido desarrollar un tema ampliamente frecuentado por ellos: la religión (Barrea - Marlys en López de Sedano, 24).

El texto publicado consta de un “Prefación” introductorio seguido de la obra, dividida en cinco actos. En este “Prefación” el autor aborda algunos temas como son la fidelidad de su escrito al original, una descripción somera de los personajes principales, el metro elegido, las razones por las que ha decidido prescindir del coro clásico y un lamento ante la situación del teatro de su tiempo. Lo que sigue es una nota del autor en la que dice haber hallado un “auto histórico – cómico – sacro intitulado” (sic) *La Débora vitoriosa y la triunfante Jahel, dispuesto para solemnizar la fiesta de los dolores gloriosos de María Santísima en Fruime*, impreso en el mismo año y sin que figure el nombre de su autor. A continuación, comienza la obra.

El acto primero se abre con un parlamento de Jael con su marido, Heber, al que le confiesa los temores que alberga sobre la contienda que tiene lugar en las proximidades de sus territorios. Éste, tras haberla reconfortado recordándole la paz que reina en sus

dominios, su confidente Avitob le informa de que el ejército cananeo huye tras haber sido desmantelado por los israelitas. Casi al instante, el prófugo Sísara, capitán de los vencidos, y en compañía de su hombre de confianza Baalim, llega hasta la tienda del matrimonio y, hallando a Jael con su criada Seyra, le pide asilo para protegerse de sus perseguidores. Jael se lo ofrece guiada por una revelación divina ante el asombro de Seyra.

En el acto segundo, Avitob le informa a Heber de las decisiones de su esposa, y éste, sorprendido, se entrevista con ella para confirmar lo que acaban de comunicarle. Jael no le da explicaciones a su marido, tan sólo le pone al corriente de los hechos y le pide que confíe en ella, cosa que Heber hace sin dudar. A continuación llegan Barac, capitán del ejército israelita, Débora y otros soldados israelitas. Barac, instigado por su fiel Gozías, reclama a Sísara, pero tras la negativa del quineo a desobedecer la petición de su esposa, la profetisa Débora recrimina al militar y le pide más confianza hacia Heber y hacia los designios de Dios.

En el siguiente acto es Sísara quien comienza tomando la palabra para lamentarse de su trágico destino, que lo ha conducido desde la cima del poder y los triunfos militares hasta la derrota e incluso la clandestinidad. Baalim, que le sirve de interlocutor, lo reconforta y lo anima a que confíe en su protectora Jael, de quien cree que no tienen nada que temer. Ante la entrada de esta última acompañada de Seyra, Sísara, con sus modales habituales, educados y correctos, le ruega que le traiga agua para beber. Jael le lleva leche y lo sosiega diciéndole que puede descansar tranquilo y “seguro de todo riesgo” (López de Sedano, 213).

El cuarto acto se inicia con un largo parlamento de Débora en el que amonesta a Gozías y algunos oficiales israelitas por haber dudado de las palabras de Dios, que había prometido la liberación de su pueblo de manos del tirano. Gozías, que aunque respeta y admira a la profetisa comienza a impacientarse, intenta defenderse de sus acusaciones, pero las palabras de Débora hace que todos los militares, incluido él, vuelvan resignados a su campamento. De inmediato, entran en escena Heber y Avitob. Este último no está tranquilo con el curso que han tomado los acontecimientos en la casa de su señor, y así se lo hace

saber, poniendo en duda el buen criterio de Jael y temiendo que la paz que reina en el territorio de Heber pueda estar en peligro. Heber lo tranquiliza y le insta a que confíe en Dios y en Débora, como hace él. Tras una extensa conversación en la que ambos persisten en sus posturas enfrentadas, Heber impide que Avitob le convenza y se mantiene firme en su postura.

Casi de modo paralelo, el quinto acto se abre con un diálogo entre Seyra y Jael en el que la primera, tras haber indagado en vano sobre los propósitos de su señora, advierte a ésta del peligro de tener a Sísara como invitado. Jael, que comprende el temor de su doncella, la reconforta y, aunque al igual que con su esposo no le dice lo que trama, le pide que la ayude en su cometido y le encarga que vigile la entrada de la tienda donde duerme el jefe cananeo. Cuando Baalim descubre el cadáver de su superior, huye asustado hasta que, como se sabrá poco después, muera con el resto de su séquito de cananeos. Hasta la escena del crimen acuden Débora, Barac, Avitob, Gozías y el resto de soldados israelitas donde contemplan admirados lo que acaba de ocurrir. Barac reconoce sus faltas y su insuficiente fe y la obra acaba con las palabras de la profetisa ensalzando la fidelidad de Heber y, sobre todo, el valor de Jael, a quien todos los israelitas deben tomar como ejemplo.

Como podemos ver en este somero resumen, Jael es un texto en el que la acción es escasa, al igual que el conflicto inspirador era breve y tan sólo ocupaba unas líneas en el texto original. Así pues, todo el peso de la obra descansa sobre los hombros de los personajes y sus diálogos, en los cuales se dedican a contrastar ideas, expresar emociones y, en definitiva, definir sus rasgos principales mediante la palabra. Antes de abordar el estudio individualizado de éstos, es preciso señalar que estos personajes pueden ser agrupados en dos grupos en virtud de dos criterios diferentes. Por un lado, podemos hablar de personajes bíblicos y no bíblicos, es decir, surgidos de la mente de López de Sedano. Los primeros serían los principales, Jael, Heber, Sísara, Barac y Débora. Los segundos serían los confidentes de los anteriores, Seyra, Avitob, Baalim y Gozías respectivamente, seguidos por otros oficiales y soldados tanto israelitas como cananeos. El propósito de éstos es, como bien dice Barrea – Marlys, servir de confidentes de sus superiores, comentando sus acciones y poniéndolos a prueba ante el público (Barrea – Marlys en López de Sedano, 93).

Aún así, estos caracteres que han sido creados para la ocasión por la mente del dramaturgo no desentonan con el resto de personajes bíblicos. Así se atestigua en la parte introductoria:

“ His fictional characters could be true biblical figures. They must be true to the Bible in order to give verisimilitude to the play and to the other characters, especially their masters, whose characters they define. Sedano's creations are good fictitious biblical figures since they speak in the same serious and elevated tone as the biblical characters”¹, (Barrea – Marlys en López de Sedano, 93 - 94).

Si hiciéramos una distinción entre los personajes femeninos y los masculinos veríamos que los personajes fuertes son los femeninos y los débiles los masculinos. Jael, Débora y Seyra son las que soportan el peso de la obra y son aquéllas cuyas actuaciones son más relevantes para el desenlace de la acción. Por el contrario, Sísara, Heber, Barac, Avitob, Baalim y Gozías intervienen como antagonistas o meros soportes de la acción principal. Como veremos a continuación y apunta Barrea – Marlys, “there are no heroes in *Jael*, only heroines”² (Barrea – Marlys en López de Sedano, 104).

Jael es el personaje principal de la obra, como así lo atestigua el título de la misma y el hecho de que sea a ella a quien le corresponda iniciar la acción con las palabras que le dirige a su esposo Heber. Con respecto a su físico, al igual que ocurría en la *Biblia*, nada sabemos de él. Puede ser hermosa o puede ser fea, puede ser más joven o más vieja, de todos modos su aspecto no resulta importante para la acción, pues al contrario que ocurría con Judit, ella no salva a su pueblo utilizando su atractivo sexual, sino haciendo uso solamente de su cerebro. Del mismo modo que desconocemos su apariencia externa, también puede resultarnos un enigma la naturaleza de sus emociones, pues a lo largo de la obra rara vez expresa sus sentimientos, ya sean de amor, de odio o de temor. En una obra en la que el resto de los personajes tiende al exceso en bastantes ocasiones, la figura

¹ “Sus personajes ficticios podrían ser verdaderas figuras religiosas. Éstos deben ser fieles a la Biblia para otorgar verosimilitud a la obra y a los otros personajes, especialmente a sus superiores, cuyos caracteres definen. Las creaciones de Sedano son buenas figuras bíblicas ficticias porque también hablan en el mismo tono serio y elevado en el que lo hacen los personajes bíblicos”, (Barrea – Marlys en López de Sedano, 93 - 94), (traducción mía).

² “No hay héroes en *Jael*, sólo heroínas”, (Barrea – Marlys en López de Sedano, 104), (traducción mía).

principal aparece comedida, serena y muy segura de sí misma, dando, pues, poco lugar a exageraciones innecesarias.

La relación matrimonial que mantiene con Heber podría ser la excusa para mostrar el lado amoroso, sentimental o incluso sexual de la protagonista, pero no es así. En las conversaciones que ambos mantienen, se revela una afinidad de caracteres y una fuerte unión basada en el respeto mutuo. Es patente el cariño y el afecto que se profesan pero en ellos no hay, en todo caso, cabida para el verdadero amor a juzgar por cómo se relacionan entre sí, y mucho menos para la pasión. Él la llama “amada Jael” (López de Sedano, 154) y ella se dirige a él como su “amado esposo” (López de Sedano, 158) en numerosas ocasiones, pero ahí se queda todo. De todos modos, Jael es más fuerte que Heber. Cuando aquella ya ha trazado su plan para eliminar a Sísara, le pide a su esposo que tenga en ella confianza ciega y que colabore permitiéndole mantener al jefe cananeo en su tienda sin darle más explicaciones. “No antepondré disculpas ni razones / que acrediten mi acción. El Señor sabe / que ha sido en su presencia ejecutada” (López de Sedano, 175), le dice a su marido. Éste, confesando su inferioridad de carácter, asiente a su petición diciendo:

“¡Qué superior espíritu, qué nuevo,
resplandece en tal altas reflexiones!
Tu grande aliento dirigirte pudo
a una empresa a que yo jamás me hubiera
podido resolver, mas si esta ha sido,
gran Dios, tu voluntad, en mí se cumpla” (López de Sedano, 176).

Sin lugar a dudas, el fuerte de Jael no son las emociones, pero sí la sabiduría, el empuje y la fe. En primer lugar, es evidente que la protagonista es una mujer resuelta, hábil y pronta a tomar decisiones que resultan acertadas. Cuando Sísara hace su entrada en escena y busca refugio en su casa, Jael le da cobijo sin dudarle un instante y en todo momento se dirige a él sin mostrar un atisbo de temor o de duda (López de Sedano, 167 – 170). Lo único que hace es invocar la ayuda de Dios cuando el prófugo se presenta ante ella (“El Todopoderoso / esfuerce mi valor” (López de Sedano, 167), a partir de ahí, de sus labios la voz saldrá firme y templada. Más adelante, mostrará la suficiente habilidad para mentir a sus huéspedes y

tenderles las trampas precisas. Así, se muestra solícita con Sísara ante su petición de asilo y le anima a entrar en su tienda: “entrad conmigo, y en las manos todo / os entregad, señor, de mi cuidado” (López de Sedano, 169). Tan bien desempeñará su papel, que Sísara, próximo al desenlace fatal, le agradece sus atenciones sin sospechar que tras ellas se oculta un plan para poner fin a su vida. “Ya en todo te obedezco, ¡oh generosa / libertadora mía!” le dice conmovido por lo que cree hospitalidad desinteresada, “pues que vivo a merced de tu fineza”, a lo que Jael responde sibilamente “descansad seguro / de todo riesgo” (López de Sedano, 213). Su fingimiento ha sido tan perfecto que su víctima, momentos antes de morir entre sus manos, la considerará su salvadora.

La fortaleza es, sin lugar a dudas, otra de las cualidades de Jael. Ésta se manifiesta en la valentía con la que emprende su plan de asesinar a Sísara ella sola, sin que en ningún momento parezca dominarla el miedo por lo que sus acciones puedan acarrearle a ella o a su familia. Está segura de su victoria y, así pues, no tiene por qué titubear: “No me atajó el temor de los futuros / males que de esta causa sentir pueda / Senim³, ni tú, esposo mío” (López de Sedano, 175), le dice a Heber. Además, la seguridad que tiene en sí misma la hace mantenerse firme en sus decisiones, sin dudar un instante cuál es el camino que debe seguir y negándose a revelar sus planes a sus seres más queridos a pesar de las consecuencias funestas que esto podría conllevar.

Por último, la fe en Dios es la tercera característica definitoria de la protagonista. Jael actúa en nombre del Dios terrible del Antiguo Testamento, es su brazo ejecutor que castiga con la muerte a los enemigos del pueblo elegido. Así lo atestigua Débora al final de la obra: “Por tu mano / quiso el Señor ejecutar las obras / de su justicia sobre su enemigo” (López de Sedano, 255). Ante la presencia de Sísara, los planes a seguir le son revelados de inmediato: “Dios me asista; ¡Cuántas cosas / me anuncia el corazón!” (López de Sedano, 166), dice en un aparte. Cuando el jefe cananeo descansa ya en su tienda próximo a finalizar el primer acto, añade: “¡Gran Dios, mis pasos / dirigid, pues son vuestros mis impulsos!” (López de Sedano, 170). Cuando más adelante solicite la complicidad de Heber, disipa los temores que éste pudiera temer asegurándole que en sus planes puede verse

³ Nombre del lugar donde habitan Jael y Heber.

“aquella suma / bondad del Dios que humildes” adoran (López de Sedano, 175), y cuando más adelante sea a Seyra a quien tenga que tranquilizar, invoca a Dios de un modo muy revelador: “Y Tú, Señor, que guías / mis pasos hoy por rumbo tan extraño, / ponme ya en aquel punto en que termina / el camino feliz que me enseñaste” (López de Sedano, 243). Como sabemos, cumplirá los designios divinos y matará a Sísara. Reunidos los dirigentes israelitas, Jael no se atribuye personalmente la hazaña que acaba de ejecutar, sino que se la asigna a Dios: “Él es quien vence; Él manda; Él sólo puede / y Suyos son los triunfos y victorias” (López de Sedano, 257). Afirma incluso que el impulso ejecutor no ha sido suyo, sino que la fuerza divina es la que ha hecho posible el golpe maestro que ha puesto fin a la vida del enemigo:

“La poderosa mano
del Dios que dirigir quiso en la mía
el penetrante clavo, al duro golpe
de este martillo traspasó su frente
para mostrar que en el destrozo ha sido
mía la ejecución, suyo el impulso” (López de Sedano, 253).

Como vemos, Jael es la heroína ideal. Inteligente, valiente, iluminada, ha sido elegida por Dios para personalizar el castigo designado al azote de los israelitas. La protagonista de Sedano resulta, incluso, demasiado perfecta. En ningún momento la vemos flaquear, dudar. Las reservas morales que podríamos albergar sobre ella en lo referente a la ley de la hospitalidad que ha desobedecido quitándole la vida a su huésped, se disipan al obrar en nombre de Dios. Su hazaña tiene, pues, tintes épicos, y aunque sea ella la protagonista de la pieza teatral, no es en absoluto una heroína de tragedia al uso, sino que, como bien dice Barrea – Marlys en su ya citado estudio introductorio, su perfección la convierte en una heroína épica, no trágica (Barrea – Marlys en López de Sedano, 67 – 72).

El personaje de Seyra, su confidente, le sirve al de Jael para definirse frente al público al tiempo que parece, en cierto modo, una prolongación de la protagonista, pues el igual que ella, también es una mujer sabia, valiente y fiel a su señora. Como aquélla a quien sirve, presiente sucesos funestos cuando le comunican que el ejército cananeo huye tras la

derrota: “temo y presumo / que del fatal, del imprevisto arribo / a Sením de esto bárbaros soldados / (...) las consecuencias / a nuestra paz un gran perjuicio traigan” (López de Sedano, 164). Por otro lado, su papel es importante en el desenlace de los hechos, pues cumple con la tarea que Jael le ha encomendado, vigilar la tienda y prohibir el paso a todo el mundo mientras ella mata a Sísara. En este aspecto es curioso observar que Seyra, personaje creado por Sedano, desempeña la misma función que la doncella de Judit en el texto bíblico correspondiente, la cual, por encargo de su señora, debía vigilar los aposentos de Holofernes y evitar la entrada a toda persona mientras su señora decapitaba al tirano (Jt 13, 3). Como vemos, el autor tiende un lazo entre los dos textos de un modo sutil, pero revelador de las semejanzas entre ambas historias. Por último, la fidelidad y el amor que le profesa a su señora son también innegables, pues aunque desea saber cuáles son los planes que ha trazado y no obtiene respuesta de ella, esto no impide que deje de servirla puntualmente.

Si la obra de Sedano posee un héroe trágico, ése es Sísara. La figura del jefe cananeo está trazada de un modo un tanto ambiguo. Por una parte, cuando los demás personajes hablan de él, comentan su “horroroso / aspecto” que estremece a todos aquéllos que lo contemplan (López de Sedano, 168). Cuando aluden a su carácter, el tono no varía y harán hincapié en su ferocidad contra los israelitas, de quienes es el “azote” y el “terror” (López de Sedano, 174). Sin embargo, su actitud en escena dista mucho de ser como sus enemigos dicen.

Desde el momento de su entrada en el acto primero hasta su muerte en el quinto, Sísara se presenta como un hombre cansado, angustiado, suplicante y agradecido hacia lo que él cree que es hospitalidad. Su primera intervención muestra su desvalimiento y su corrección: “vuestra piedad me valga”, son las primeras palabras que pronuncia al ver a Jael. A continuación, no duda en suplicar humildemente su ayuda: “Sísara soy; ampárame benigna, / generosa mujer” (López de Sedano, 167). Una vez que Jael lo acoge en su casa, Sísara, además de educado, se mostrará agradecido llegando a llamarla “generosa libertadora mía” y deseará poder devolverle todos los favores que hasta el momento ella ha

hecho por él: “¡Oh mujer! Quiera el cielo que algún día / pagarte pueda yo mercedes tantas” (López de Sedano, 212, 213).

La trampa que le ha tendido la fortuna, derribándolo de su trono de poder para convertirlo en un prófugo cuya vida depende del asilo de los extraños, le confiere una dimensión trágica. La consciencia de su propia caída aumenta aún más su carácter trágico y lo aleja, en este sentido, del resto de Holofernes literarios. Si bien es cierto que estos últimos también estaban abocados a la derrota y a la muerte después de una carrera militar llena de éxito y poder, al contrario que a Sísara el fin les llegaba silenciosamente, sin que ellos apenas se diesen cuenta, se quedaban dormidos en su mullido lecho tras una fiesta lujosa y ya no se despertaban jamás. Sísara, por el contrario, se ve obligado a contemplar cómo su reino terrenal se ha desvanecido antes de que la muerte le sobrevenga y termine de arrebatárselo todo. El acto tercero se abre con un monólogo en el que el jefe cananeo reflexiona sobre su destino hostil y donde queda patente que su dios pagano le ha abandonado:

“¿Hasta qué punto, adversa suerte mía,
subirá el gran rigor con que ordenado
tendrá tu curso el vengativo cielo? (...)
¿No soy Sísara yo? ¿No soy el hombre
poderoso en Canaán? Miento: este era
antes que en mí se viera en breves horas
el estrago pasar de largos años.
¡Oh tú, supremo Baal! ¿Este es el premio
de mis altos servicios? (...)
¿Qué quieres ya de mí, si ya me has hecho
juego de tu poder o de tu antojo?” (López de Sedano, 193 - 194).

Su destino adverso, su confianza ciega en su mal confidente Baalim y su posterior muerte a manos de la mujer a quien consideraba su libertadora podrían suscitar en el público la compasión por tan desventurado soldado. Sin embargo, las opiniones negativas vertidas sobre él por el resto de personajes actúan en su contra minando la imagen que podríamos

hacernos. Aunque su condición y sus actitudes en escena podrían hacer de Sísara el auténtico héroe trágico de la obra, las palabras de sus enemigos, – los representantes del poder divino y, por tanto, aquéllos con quienes se supone que debemos simpatizar –, impiden que alcance tal *estatus* y lo convierten en mero antagonista. Así lo considera también Mirta Barrea – Marlys en su estudio introductorio (Barrea – Marlys en López de Sedano, 85).

Su confidente Baalim será un instrumento decisivo de este destino aciago. La influencia de este último sobre Sísara es enorme, y es él quien le aconseja cobijarse en casa de la mujer ciega instándole a confiar en ella: “no admite duda la razón que afirma / piedad tan generosa” (López de Sedano, 168), le dice a su señor. Sísara se fía de su criterio y en una situación tan delicada como la suya, no duda en considerar acertadas las sugerencias que su consejero le da. “¡Oh mi amado Baalim”, le dice, “cuán altamente el ministerio has hoy desempeñado / que te adquirió la confianza mía!”, y añade: “siempre halló mi conducta en tus consejos / la dirección, y en todas mis acciones / supe admitir por regla tu dictamen” (López de Sedano, 208). El hecho de que tan alto jefe confiase dejarse guiar ciegamente por su hombre de confianza, añade un cierto matiz de debilidad al carácter de Sísara, que parece incapaz de dirigirse según sus propios criterios. En beneficio de Baalim cabe decir que, aunque sus juicios equivocados sobre Jael arrojan a su señor a las manos de la asesina, él mismo parece sorprendido al descubrir el desenlace de los acontecimientos: “¡Oh desventura! ¡Oh confusión!” (López de Sedano, 252), exclama en un aparte cuando la heroína israelita revela el cuerpo sin vida del cananeo. Al final, huirá precipitadamente en compañía de otros soldados y hallará la muerte casi de inmediato.

El personaje de Heber está claramente relegado al de su esposa Jael. Aunque sus intervenciones son numerosas y se relaciona con prácticamente todo el resto del elenco, su entidad es mucho menor que la de la protagonista. Al igual que ocurría con esta última, no conocemos cuál es el aspecto de Heber, aunque unas palabras de Seyra a su señora aludiendo a “su avanzada edad” (López de Sedano, 163), revelan que puede tratarse de un hombre ya maduro. Tal vez pueda ser esa la causa de que, como ya comentábamos anteriormente, la relación con su esposa sea de profundo cariño y respeto, pero carente de

pasión. En efecto, él se dirige a ella llamándola “amada Jael” y “amada esposa” (López de Sedano, 154, 158 respectivamente) mostrando así el afecto que los une, y su respeto hacia ella queda bien patente en su modo de actuar, obediéndola y confiando en ella aún sin saber qué es lo que se propone.

Pero Heber no posee el valor de Jael ni tampoco su iluminación divina. La que ha sido elegida por Dios para servirle de brazo ejecutor es ella y no él, y el cineo debe limitarse a ser su fiel consorte. Así lo atestiguan sus propias palabras ya citadas con anterioridad en las que reconoce no poseer el mismo valor que inflama el pecho de su mujer (López de Sedano, 176). En realidad, aunque ambos forman un matrimonio bien avenido, sus caracteres no podrían diferir más el uno del otro. Mientras que ella es arrojada, decidida y valiente, él confiesa ser más irresoluto; y si ella no duda en utilizar la violencia contra Sísara llegando incluso a matarlo, el carácter de él es, ante todo, pacífico. De hecho, ha logrado para su familia y sus tierras la tan ansiada paz en el medio de conflictos bélicos constantes, motivo por el cual el resto de personajes lo respetan y admiran (López de Sedano, 184). Su mayor recelo ante la presencia de Sísara es, precisamente, el temor de que esta situación de equilibrio llegue a su fin y de nuevo se vean envueltos en luchas y rivalidades con lo que estarían obligados a abandonar su preciada neutralidad.

Lo único en lo que ambos cónyuges parecen estar de acuerdo es en su fe inquebrantable. Al igual que Jael, Heber manifiesta en numerosas ocasiones su confianza en Dios y en sus designios. Lo considera artífice de su bien máspreciado, la paz, – “Dios es autor de aqueste beneficio, / de este bien singular que disfrutamos” (López de Sedano, 159)-, y cuando Avitob lo ponga a prueba intentando minar su confianza en Jael, su respuesta será reveladora: “Nada temo, Avitob; no habrá ya alguna / tribulación que dominarme pueda / teniendo fija en Dios la confianza” (López de Sedano, 232). El hecho de que éste sea el único parecido entre ambos, resulta fundamental para el personaje de su esposa, pues sirve para definirla por oposición. Así, la protagonista indiscutible de la obra, ella, puede dedicarse plenamente a su tarea liberadora sin que su marido interfiera en sus planes con dudas, sospechas o, simplemente, entrando en un conflicto de personalidades

que interferiría en su papel de heroína absoluta. Con un esposo de carácter más fuerte o menos complaciente, esta Jael no habría sido posible.

Al igual que Heber define a su cónyuge, su confidente Avitob lo define a él. Su papel es informar al auditorio al principio de la obra de la derrota del ejército cananeo y de la huida de sus jefes y soldados. Además de esto, informa a su señor de la decisión de Jael de cobijar a Sísara en su tienda, y le sirve de consuelo ante su lógica consternación al saber la noticia instándole a confiar en su esposa (López de Sedano, 172). Sin embargo, cuando ya hayan transcurrido varios actos, Avitob modificará su postura y actuará de modo diametralmente opuesto tratando de sembrar en el corazón de su señor la semilla de la inquietud y la desconfianza (López de Sedano, 230 – 237). Su intervención, de la cual, como sabemos, no obtiene los frutos deseados, es utilizada por el autor para manifestar una vez más la fidelidad y firmeza de Heber.

Barac es el último personaje bíblico masculino que interviene en la obra del escritor madrileño. Capitán de las tropas israelitas, sus apariciones en escena son pocas, tan solo dos, y en ambas ocasiones lo hace acompañado de Débora. Sedano ya lo apunta en su “Prefación” y explica que Barac “desconfiaba de sí mismo”, razón por la cual ha procurado “representarle con la más profunda sumisión y reverencia a las órdenes y consejos de la profetisa en todos sus pasos, proyectos y resoluciones” (López de Sedano, 150). El modo de hacerlo, como bien señala Barrea – Marlys, es presentarlo siempre acompañado de Débora (Barrea – Marlys en López de Sedano, 90). En efecto, el personaje del jefe israelita pone de manifiesto sus debilidades en sus dos intervenciones.

La primera tiene lugar en el acto segundo, cuando Barac y sus hombres se acercan a la tienda de Heber para exigirle a éste que le entregue a Sísara. Este carácter impetuoso es recriminado por la profetisa, que le reprocha no tener la suficiente fe e intentar alterar los planes de Dios. En esta petición ha tenido gran influencia Gozías, su hombre de confianza, personaje creado por Sedano para poner de manifiesto la debilidad del israelita que se ha dejado manipular por su mal consejero y del que tampoco hay mucho más que decir. Esta actitud es recriminada por Débora en unas duras palabras:

“¡Un juez llamado
del mismo Dios con tantas distinciones
a tal temeridad se prostituye!
¡Un jefe, un general, un soberano
caudillo de Israel que ser debía
ejemplo de prudencia, de una loca,
vil sugestión así arrastrar se deja!” (López de Sedano, 186, 187).

Barac obedecerá fielmente a Débora – “en Barac no reinará otro impulso, / si por Débora, Dios no se lo manda” (López de Sedano, 190)”, dice arrepentido -, y en su segunda y última intervención, en el acto tercero, elogiará el triunfo de Jael y reconocerá humildemente sus faltas y la superioridad de las mujeres, gracias a la cuales el enemigo ha sido derrotado (López de Sedano, 256). Poco más puede señalarse de Barac. Su función en la obra es, de un modo similar a como lo hacía Heber, ser un personaje gris para resaltar aún más el heroísmo de Jael. Aunque es el dirigente de las tropas israelitas, su papel no es el de un héroe, pero tampoco es un villano, es, simplemente y como apunta Barrea – Marlys, un carácter noble cuya grandeza reside en reforzar la magnitud de la acción de Jael (Barrea – Marlys en López de Sedano, 92).

Por último llegamos a Débora, el otro personaje femenino bíblico de entidad indiscutible. Si la esposa de Heber abría la obra con sus palabras, será la profetisa quien lo cierre, poniendo fin a unos acontecimientos enmarcados por las personalidades de estas dos mujeres fuertes. Ella es el personaje más elevado y respetado de toda la obra, incluso más que Jael, pues si esta última es cuestionada cuando acoge a Sísara en su tienda, las decisiones de la Profetisa son acatadas por todos sin dudar. Al contrario que el resto de personajes relevantes de la pieza teatral, es la única que no precisa un confidente, señal ineludible de su superioridad, ya que no necesita que nadie redefina su condición. Aún así, sus intervenciones no son numerosas. La primera tiene lugar en el segundo acto cuando se ve obligada a intervenir para reprender a Barac por su impetuosidad; la segunda ocurre en el acto cuarto para volver a amonestar a Gozías, que insiste en desconfiar de Jael y de los designios divinos; la tercera, por último, sucede en el quinto acto cuando elogia

públicamente la heroicidad de la protagonista. De todos modos, tanto en ellas como en las alusiones que se hacen a su persona a lo largo del texto, siempre es nombrada con respeto y admiración. “Débora invicta”, “profetisa santa”, “portentosa mujer” o “Débora sabia” (López de Sedano, 185, 186, 191 y 220 respectivamente) son sólo algunas de las palabras que le dedican el resto de personajes en diferentes momentos de la pieza teatral.

Además del profundo respeto que infunde en los israelitas, los rasgos más definitorios de este personaje son el poder con el que está revestida y el don de la profecía. Su poder queda sobradamente probado en las diferentes amonestaciones que debe realizar primero a Barac y después a Gozías. Aunque ambos se oponen inicialmente a sus designios, tanto el jefe militar como su confidente acatan el mandato de la mujer (López de Sedano 186 y 217). Su estilo imperativo es ya una marca indiscutible de su autoridad, estilo que utiliza con mucha frecuencia en sus intervenciones. Su don de la profecía no admite réplica y al final de la obra éste queda sobradamente probado al haberse cumplido lo que anunciaban sus palabras: que el pueblo de Israel sería finalmente liberado por la mano de una mujer.

Señalábamos anteriormente que la crítica británica Margarita Stocker consideraba a Judit como un compendio de las personalidades de Débora y de Jael, pues si bien de la primera tomaba su don profético, de la segunda imitaba el acto heroico de dar muerte al enemigo (Stocker, 14). Además de lo señalado por Stocker, que queda aquí puesto de manifiesto como hemos podido ver, Débora se asemeja en la obra de Sedano a la Judit bíblica en otro aspecto más, que no es otro que el de reprender a los israelitas por su falta de fe en Dios y en sus designios. Si la viuda judía tomaba la palabra ante las gentes de Betulia avergonzada de la cobardía y de los deseos de éstos de rendirse ante el tirano opresor, la profetisa se ve obligada a detener a los poderes militares israelitas por dos veces e impedir que los planes divinos sean alterados.

Como acabamos de ver, la tragedia de Sedano es una obra con una doble finalidad: servir como ejemplo a la preceptiva neoclásica de su tiempo y ensalzar el triunfo de Jael, heroína bíblica. El primer cometido es cumplido con rigor, construyendo una pieza

estructuralmente fiel a la normativa de Luzán. El segundo también es saldado positivamente, pues al término del texto nadie pone en duda la enorme valía de la protagonista. Sin embargo, el comportamiento y el carácter de ésta son tan perfectos que resulta fría, mecánica. Es tan implacable en sus determinaciones que al lector o lectora actual puede parecerle incluso casi inhumana. Si las debilidades del resto de los personajes hacen que, de un modo u otro, éstos despierten nuestras simpatías con todo su caudal de humanidad – Heber y su flaqueza, Sísara y su caída repentina, Barac y su impetuosidad, Seyra y su preocupación –, con Jael resulta prácticamente imposible identificarse.

Jael resulta, pues, una hermana perfecta para todo el elenco de Judits literarias de esta época. Junto a la práctica totalidad de las demás, componen un conjunto de amazonas inteligentes, iluminadas e inflexibles, capaces de hacer cumplir la ley divina de modo inexorable. Han asimilado perfectamente su papel de heroínas de la fe o de la patria, dependiendo de la ocasión, y ni un atisbo de flaqueza, ni un asomo de debilidad empaña sus propósitos liberadores. Sin embargo, algo está a punto de cambiar en la articulación literaria de Judit y Jael: la revelación de sus sentimientos y, en consecuencia, su transformación en mujeres de carne y hueso.

2.1.6 JUAN GONZÁLEZ VILLAR: *LA JUDIT*.

El siglo XVIII, una época donde el didactismo se convierte en uno de los rasgos literarios más característicos, asiste a la composición y posterior publicación de una obra que se ajusta fielmente al canon impuesto por la Ilustración. En el año 1770 un joven religioso doctor en Teología por la Universidad de Oviedo escribe un poema épico en asturiano que lleva por título *La Judit*. El autor, Juan González Villar, nacido en Luanco veinticuatro años antes y futuro canónigo lectoral de León, combina hábilmente la temática culta religiosa con la lengua utilizada por el pueblo, en un intento de acercar los textos bíblicos a las clases populares. Su obra no sólo es muestra de su buen quehacer literario, sino que propiciará, como veremos más adelante, nuevas versiones del mito bíblico en lengua asturiana.

El primer manuscrito conservado de *La Judit*, se trata de un portafolios formado por catorce páginas escritas por ambas caras. Una anotación realizada en la primera página deja constancia de que dicha copia se hizo - o ya estaba hecha - en el año 1792. Este manuscrito fue comentado y publicado por Álvaro Arias Cabal¹. Además, el poema de González Villar tuvo eco a lo largo del s. XIX en diversas publicaciones que recogían escritos en asturiano²,

¹ Para el análisis de la obra utilizaremos la edición de Álvaro Arias Cabal editada por la Academia de la Llingua Asturiana en Oviedo en el año 1996.

² *La Judit* de González Villar es mencionada con distinta fortuna y reproducida parcialmente en varias obras posteriores. Así, José Caveda y Nava en su *Colección de Poesías en Dialecto Asturiano* de 1839 no dejaba muy bien parada a la obra dieciochesca y Juan Junquera Huergo que en la segunda mitad del s. XIX hacía una mención a la obra que nos ocupa; Fuertes Acevedo en *Bosquejo*, del año 1885, fecha la obra y comenta algunos de sus aspectos externos al tiempo que reproduce algunas de sus estrofas; Fermín Canella aconseja en una publicación del año 1886 la edición de la obra de González Villar y dos años más tarde reedita la obra de Caveda y Nava dando noticia del autor al tiempo que suaviza las críticas realizadas por éste último en 1839. Para un mayor estudio de las obras que recogen de un modo u otro *La Judit* que nos ocupa, véanse las páginas 13 y 14 de la reedición de Álvaro Arias Cabal mencionada.

e incluso vio la luz íntegramente en el año 1990 en una edición realizada por Antón García³.

La versión del episodio bíblico que ahora nos ocupa, consta de un total de 650 versos endecasílabos distribuidos en 80 Octavas Reales (ABABABCC) y una última estrofa de diez versos de arte menor precedidos de una “Advertencia” escrita en castellano donde el autor justifica su elección del asturiano como la lengua en la que escribe su obra. Así pues, el texto completo de González Villar puede dividirse en tres partes: la primera, la mencionada “Advertencia”; la segunda, el poema épico donde se narran los acontecimientos bíblicos y la tercera, que consiste en un breve “Epitafio a Judith” que pone el punto final.

Con respecto a la “Advertencia”, no es del todo seguro que pertenezca a la creación del mismo autor. Arias Cabal afirma en la introducción realizada para su edición del poema que “seguramente ta escrita pol copista (o pol d’una copia anterior ...), si facemos casu d’observaciones comu ‘no se si el Autor habrá acertado’” (Arias Cabal en González Villar, 18). Aunque esto fuera cierto, el texto de esta presentación, aunque breve, no deja de ser de gran importancia y de merecer nuestra atención, ya que aborda tres temas, – tantos como párrafos de que consta la misma –, de gran relevancia para el estudio del poema épico. En primer lugar alude al destinatario del poema, que no es otro que, como veremos con mayor amplitud posteriormente, el pueblo asturiano dedicado eminentemente a la agricultura. En vez de procurar “una elevación de estilo” propio de los relatos clásicos, el autor deja constancia de que las figuras del texto que sigue “han de ser metáforas y símiles obvios a la imaginación acalorada de un labrador” (González Villar, 37). En segundo lugar, deja la puerta abierta a la proliferación de variantes de su texto original, tantas como copistas reproduzcan el texto, para adecuarlo a la variedad lingüística de su zona de habla. Este detalle no hace sino corroborar el deseo del poeta de acercarse a su auditorio, renunciando a la unidad de su texto literario en favor de una mayor difusión y comprensión por parte de su público. Por último, González Villar aborda el tema de la lengua asturiana realizando una

³ GONZÁLEZ VILLAR, Juan, *La Xudit* (1990), Ed., introducción y notas de Antón García, Libros del Peixe, Gijón.

defensa de un idioma considerada tradicionalmente poco propio del asunto que trata. Para ello no duda en aludir a personalidades tan eminentes dentro del ámbito literario y de la temática religiosa como son Gonzalo de Berceo o el Arcipreste de Hita:

“Podrá alguno reparar en que una historia tan sagrada se ponga en lengua soez y ridícula, pero debe advertir que el idioma asturiano no puede merecer este dicitio, siendo el antiguo lenguaje castellano con alguna escasa variación en el dialecto. Por esta razón deberían desecharse las obras de Gonzalo de Berceo y el Arcipreste de Hita, que escribieron poesías muy sagradas en aquel castellano que ahora se mira con tanto asco” (González Villar, 37).

La segunda parte del texto asturiano la forma, como hemos apuntado, el poema épico. La historia que relata González Villar sigue fielmente la trama bíblica y no introduce ningún elemento que distorsione el original. Las cuatro primeras octavas son una especie de introducción en la cual el autor se dirige a los oyentes, mayoritariamente labradores y labradoras, aludiendo a sus quehaceres diarios e invitándoles a que se sienten junto al fuego al final de una dura jornada de trabajo y se dispongan a escucharlo en silencio. También hace especial hincapié en el origen religioso de su relato, con lo cual los incentiva para que presten una especial atención.

Cuando considera que su auditorio ha dejado de lado sus preocupaciones cotidianas y se ha concentrado en sus palabras, comienza a describir al rey Nabucodonosor, a quien llama Nabuco, (Octavas 5–7) y a su hombre de confianza Holofernes (Octavas 8–17). Después de haber descrito a los dos asirios sin haber ahorrado en vituperios y comparaciones muy poco gratas, relata la situación extrema en la que se hallan sumidos los judíos (Octavas 18 y 19) y cómo Aquior, un soldado amonita, no duda en acudir al campamento de Holofernes para tratar de disuadirlo de sus propósitos destructivos apelando a la ilustre historia de los judíos en la que siempre contaron con el apoyo de su Dios (Octavas 21 – 25). El discurso de Aquior no hace sino enfurecer aún más al general asirio que, como una bestia fuera de sí, arremete contra el pueblo de Betulia cercado a los judíos dentro de los muros de su ciudad (Octavas 26 – 31). Cuando la situación se hace tan insostenible que los judíos están a punto de rendirse, hace Judit su entrada en la trama. Tras

una descripción pormenorizada de todas las gracias y virtudes de la joven (Octavas 33 – 37), ella misma toma la palabra para alentarles en su desesperación y prometerles su salvación (Octavas 38 – 39). Tras unos rápidos preparativos (Octavas 40 – 43) Judit llega al campamento enemigo causando el deleite de todos los soldados que se sorprenden de la belleza de la joven (Octavas 44 – 46). Los dos protagonistas hablan largamente y Judit engaña con sutileza a su oponente haciéndole creer que ha abandonado Betulia para pedir asilo en el campamento asirio (Octavas 48 – 55). Es en este punto cuando el autor del texto interrumpe su narración para dirigirse directamente a sus oyentes y explicarles el motivo por el cual Judit actúa de un modo que podría ser considerado muy poco cristiano. A lo largo de seis octavas (Octavas 57 – 62), el narrador repasa la historia sagrada para referirse a situaciones en las cuales la actuación de algún judío pudo parecer en un principio descabellada, como por ejemplo la historia de Abraham y su hijo Isaac, a quien estuvo a punto de dar muerte. Con ello, no pretende más que disipar la inquietud o las dudas que su auditorio, poco familiarizado con el relato bíblico, pudiera tener al ver actuar de este modo a la protagonista.

Tras este inciso, el narrador retoma la historia donde la había dejado y relata a continuación la escena capital tantas veces reproducida (Octavas 63 – 74). En el transcurso de una fiesta, Judit se vale del gusto desmedido de Holofernes por el vino para emborracharlo y lograr que caiga dormido. Una vez inconsciente, la joven, no sin antes pedir ayuda a Dios, lo decapita. Los asirios, desconcertados ante la inesperada muerte de su líder (Octava 75), huyen atemorizados perseguidos por los judíos que, exultantes, han recobrado la confianza en sí mismos y cantan la victoria de su compatriota (Octavas 76 – 78). La historia de Judit termina con una breve noticia de su muerte al cabo de muchos años y del dolor con que todo Israel recibe la noticia de este triste suceso (Octavas 79 – 80), en unos curiosos versos que nos recuerdan el tópico medieval de las danzas de la muerte:

“Rondábala la muerte mui rastriega,
mas a la postre so finanza tuvo,
porque a fin, a les dures o apretades,
muerren fasta les testes coronades” (González Villar, vv. 629 – 632).

Las últimas diez líneas del texto conforman el “Epitafio a Judit” y la tercera parte de la obra de González Villar. Se trata de diez versos de arte menor que responden a la estructura “abbaaccddc” y que exaltan la valentía de la protagonista. Al mismo tiempo, también sirven para alentar a aquella parte de su auditorio femenino que está compuesto por mujeres “tiernes, bailantines” y “folgazanes” a que deje a un lado sus costumbres y tome ejemplo de la heroica judía.

El primer aspecto que nos resulta peculiar en *La Judit* de González Villar, es la presencia incesante de la figura del narrador dentro de la acción. Fuertemente marcada al principio, reiterada al final y manifiesta de un modo u otro en el transcurso del poema, la voz del emisor jalona el texto dirigiéndolo y comentándolo cuando lo considera preciso. Aunque sabemos que el autor era un hombre culto, sacerdote y con gran dominio de la Teología, materia en la que era Doctor, prefiere adoptar una personalidad más humilde para facilitar la identificación del auditorio con el emisor del texto. Así, pone su poema en boca de un labrador que recita lo que anteriormente le fue transmitido, a su vez, por su abuela, pues dice que el “cuentu” que va a relatar se trata de “una fazaña” que le “contó mio güela”, aunque no por ello se trata de un mero “cuentu de vieyes” (González Villar, v. 25, 26): desde el principio de la obra, el narrador deja bien claro la autoridad de su historia y alude a las fuentes bíblicas de donde procede:

“Trailo un llibrón del forru como suela,
de lletres colorades y bermeyes,
oro per de fuera pinga y, con so escuela,
al mismo diáblu-y fiende les oreyes.
Sólo el cura lo llee con privilexu
siendo pura verdá del evanxeliu.

Esti, en fin, que lu llamen el bevariu...” (González Villar, v. 27-33)

.A pesar de la fuente culta de la que procede y de la inaccesibilidad de ésta para muchas personas que ni siquiera sabían leer en el s. XVIII, este labrador que parece conocer muy bien los textos sagrados afirma no ser “tíologo” (González Villar, v. 489) y haber pasado toda su vida entre el “llaviegu y la fesoria” (González Villar, v. 492). Sin embargo, el

resumen que realiza de las hazañas de los judíos en el Antiguo Testamento contradice su afirmación anterior. La simplicidad con que narra la historia y se la explica a los labradores que se supone que componen su auditorio, es otra prueba más de su dominio de los hechos que relata.

La figura de este narrador, otro personaje más dentro de la creación de González Villar, interviene en la acción de muy diversos modos. En primer lugar y como ya hemos visto al hablar de la introducción del texto, predispone a su auditorio para escuchar su relato poniendo orden en lo que se da por hecho que es un grupo de gente que tras un duro día de trabajo en el campo encuentra difícil concentrarse y guardar silencio: “Estate quedu, Antón, non seas traviesu” (González Villar, v. 13), se le dice a un supuesto niño, o “muyer, toca, por Dios, esa zamploña” (González Villar, v. 19), a una joven para que ponga música de fondo a su relato. Tampoco duda en detener la narración para explicarle a este auditorio ya más apaciguado lo que pudiera ser dudoso o susceptible de una mala interpretación, justificando así la decisión de Judit de atentar contra Holofernes utilizando el engaño y la seducción: “Diréisme, acaso, que Judit pecaba / en aquesta tramoya y este engaño” (González Villar, vv. 449, 450), dice el narrador tras reproducir el parlamento entre Judit y Holofernes, y continúa comparando la actitud de la protagonista con otras semejantes protagonizadas por otros héroes en la historia del pueblo elegido para sugerir que todo lo que cabe esperar de sus actos está inspirado por Dios. Otro mecanismo utilizado por el autor para introducirse dentro del texto y aproximarse a su auditorio es hacer intervenir a su *alter ego*, el labrador, para dirigirse directamente al público con el objetivo de captar su atención si ésta pudiera estar dispersa utilizando preguntas retóricas:

“¿No veis a un Xabalín escopetiáu
que al dir volando per una galgada
al miyor perru déxalo trecháu
arrefinándo –y una canilada?
(...)

Pos ansina Holofernes va corriendo,
todes aquelles tierras sotripando” (González Villar, vv. 57 – 66).

Con la misma facilidad con la que se le habla a su auditorio, el narrador se dirige a sus personajes como si mantuviera un diálogo natural con ellos. De este modo, no tiene ningún problema para insultar a Holofernes cuando éste trata por todos los medios de conseguir que Judit se prenda de él: “¡Oh, burru, zanganote, mastinazu! (...) ¡Pícaro, llapacán y vagamundo! / ¡Oh, quién pudiera davos con un mazu!” (González Villar, vv. 529 – 533). Tampoco muestra ningún reparo en expresar sus propias opiniones o sentimientos ante el devenir de los hechos que narra. Así, cuando Judit acepta tomar asiento al lado de Holofernes en la fiesta, el labrador señala su sorpresa ante la actitud desenvuelta de la protagonista: “Ella (¡pardiez!), sentóse sin rogancia” (González Villar, v. 509).

Dentro de la identificación que el autor pretende lograr entre el narrador y sus oyentes se encuentra la elección de la lengua asturiana como instrumento para transmitir su historia. Es posible que González Villar, habiendo nacido en Asturias, considerase más natural expresarse en esta lengua antes que en ninguna otra y, a la luz de las palabras que aparecen en la “Advertencia” inicial, tampoco resultaría improbable que se hubiese propuesto erradicar con su texto extraído de fuentes cultas el concepto de lengua “soez y ridícula” (González Villar, 37) que se tenía de ella en su época. Lo que sí es cierto es que el uso del asturiano es una nueva contribución al acercamiento del texto bíblico a una audiencia muy poco instruida, dirigiéndose a ella en su propia lengua y utilizando términos que no sólo les fuesen familiares y desechando otros que ni siquiera hubieran escuchado nunca, sino también haciendo crecer en ellos el interés por el relato.

Además de expresarse en su lengua, trae a colación en muchos momentos elementos cotidianos con los que sus oyentes probablemente se encontraban día a día en el trabajo: aperos de trabajo, partes de la casa etc. sin temer por ello incurrir en el anacronismo. Así, habla de la “*fesoria*” (González Villar, v. 492), compara los pies de Holofernes con “dos pegollos de *horrio* mal plantaos” (González Villar, vv. 107 – 108) o sus narices en pleno resfriado con “un *corral* enllén de *cucho*” (González Villar, v. 98, en todas ellas cursiva mía). También menciona otros componentes propios de Asturias como son la mitología, las tradiciones o los lugares geográficos. Cuando Judit se prepara para seducir a Holofernes se dice que estaba “más allñada y guapa que una *xana*” (González Villar, v. 322), cuando el

general asirio contempla a Judit por vez primera el narrador pregunta a la audiencia sin nunca han estado “nuna *romería*” (González Villar, v. 361) para describir la alegría con la que la recibe el protagonista masculino, o en los versos en los que interrumpe la narración para explicar la actitud de Judit tratando de justificar los métodos poco ortodoxos que utiliza, se disculpa afirmando que no es teólogo y que nunca lo enviaron “a estudiar a *Uviedo*” (González Villar v. 491, en todas ellas cursiva mía).

A pesar de lo que pudiera parecer, González Villar se mantiene fiel al texto bíblico. Se somete al libro original tanto en la disposición de los acontecimientos, respetando la narración lineal de los hechos, como en los sucesos que relata, modificando mínimamente los contenidos, si es que lo hace. En general, podemos decir que todos los cambios que realiza respecto al texto bíblico tienen una finalidad didáctica y van encaminados a construir un poema de fácil comprensión para un público eminentemente poco cultivado y muy poco acostumbrado a la literatura. De este modo, las variaciones más significativas serán la incorporación de elementos asturianos, como ya hemos visto, la síntesis o supresión de largos parlamentos que pudieran resultar tediosos, la inclusión, por el contrario y como también ya hemos comprobado, de explicaciones o de ampliaciones de aquellos aspectos de la historia que quizás resultasen oscuros para su auditorio, el humorismo como elemento fundamental para la captación de la atención de los y las oyentes y la amplitud y morosidad con la que se describe a los personajes principales.

El narrador elimina, pues, muchas de las invocaciones y de los cantos elevados por Judit o por los judíos a su Dios protector y resume, para no cansar desde el principio ya a las personas que le escuchan, toda la primera parte del *Libro de Judit* en la que se describe el avance implacable de las tropas de Nabucodonosor. Por el contrario incluye un parlamento de Holofernes intentando conquistar a Judit que no está presente en el original pero que sin duda despertaría el interés de la audiencia (González Villar, vv. 521 – 528). Un cambio reseñable es la omisión de la figura de Manasés, con lo cual Judit ya no es una viuda sino una doncella, lo que acrecienta su virtud. Otros cambios son menos significativos, como por ejemplo la iniciativa de Holofernes de celebrar la fiesta aciaga al término de la cual será decapitado acelerando de algún modo su fin, la valentía inusual de

la que hacen gala los judíos y que contrasta con el derrotismo con el que eran retratados en la Biblia, el arrojo excesivo de Aquior que abandona su comedimiento para convertirse en un personaje casi temerario o la mayor implicación de Judit en la muerte de Holofernes al proporcionarle vino en abundancia para que el sopor venciera a su enemigo mucho primero.

Un cambio más significativo es la dulcificación del Dios de los judíos, que deja de ser el Dios implacable del Antiguo Testamento para convertirse en una presencia divina más "accesible" y menos castigadora. Prueba de ello es que en el poema no se dice que sean las faltas cometidas por el pueblo judío la causa única del asedio que están sufriendo, sino que es la ambición desmedida de Nabucodonosor la responsable de la situación en la que se hallan. Por otro lado, una vez que los asirios han sido vencidos, el pueblo de Betulia celebra su libertad con "xiblatos y endecha y romería" (González Villar, v. 87) sin hacer contrición alguna o manifestar su arrepentimiento por algunas posibles faltas cometidas contra Dios. Este detalle demuestra una vez más la finalidad didáctica del texto de González Villar que en lugar de atemorizar a su auditorio con la imagen de un Dios implacable que pudiera alejarlos de sus obligaciones religiosas, prefiere retratar una deidad más próxima hacia la que no sintiesen rechazo.

Otro de los aspectos en el que habíamos dicho que el autor introducía algunos cambios, es en la caracterización de los personajes. Las descripciones de éstos, y en particular las de los protagonistas de la historia, tanto de su físico como de sus actitudes, han sido amplificadas notablemente con la introducción de comparaciones y, en no pocas ocasiones, elementos humorísticos. En estas descripciones el autor se muestra tan maniqueo como lo hiciera en su época el escritor anónimo del texto original: los asirios, Holofernes a la cabeza, desarrollan los aspectos más negativos, y los judíos, Judit en especial, son retratados como un dechado de belleza y virtudes.

Para comenzar con los primeros, el autor asturiano no perdona a Nabucodonosor, que ni siquiera aparece en otros textos que revisan la historia de Judit. El narrador considera que "ye mui llano" decir que "Dios lo amudó en bestia" (González Villar, v. 45) y añade que el placer que le produce la contemplación de todas sus conquistas lo ha convertido en

“un gochu refalfando” (González Villar, v. 48). Pero si esto es todo lo que dice de “Nabuco”, a Holofernes, como antagonista, le toca la peor parte.

La imagen que González Villar ofrece del general asirio en primer lugar es de terror y después, tras emplear la animalización como recurso caracterizador dominante en este caso, la de una bestia ridícula capaz de transformar toda su violencia y brutalidad en una sumisión idiotizada al sufrir el hechizo de una mujer hermosa. En la descripción inicial, el narrador lo retrata como un monstruo temible. Lo compara a un “xabalín escopetiáu / que al dir volando per una galgada / al miyor perru déxalo trecháu” (González Villar, v. 57 – 59) y seguidamente realiza un recorrido a lo largo de todo su cuerpo. Así, al hablar de su cabello dice que es “al pelu de medusa asemeyable” (González Villar, v. 77), que su cara es “una peña con verrugues / enllena de furacos de vixigues” (González Villar, vv. 79, 80), que sus ojos son “dos grandes fugarales / que a los homes abrasen con peceñes” (González Villar, vv. 89, 90) o que las manos son como las de “un osu” (González Villar, v. 106). Sus modales tampoco son dignos de encomio y el narrador señala su glotonería y su gusto excesivo por el alcohol (González Villar, vv. 121 – 138) como uno de sus defectos más reprobables y que contribuyen a reforzar su imagen de tirano⁴. Para finalizar su retrato, termina definiéndolo como un “gran babayu” (González Villar, v. 135).

En el poema, aparte de esta descripción inicial, también podemos encontrar otras en las que vuelven a aparecer los recursos de animalización con la doble finalidad de caracterizar negativamente al personaje y, al mismo tiempo, provocar la hilaridad en el auditorio. De este modo, Aquior lo llamará “gran llechón” (González Villar, v. 169), y más adelante, cuando se emborracha y pierde el conocimiento el poeta dirá que se parece a “un cochu ñadando entre llamuerga” (González Villar, v. 560). La inclusión de elementos escatológicos también cumple este doble objetivo y aludiendo de nuevo a su afición desmedida por el alcohol se dice que “seis pipes de vino enfilaría / si lo mexara siempre que quixera” (González Villar, vv. 123 - 124) o al mencionar su insoportable olor corporal el autor dice que las personas que se entrevistan con él “lleguen con les ñarices atapades”

⁴ Al definir los rasgos característicos del tirano arquetípico, Margarita Stocker señala la glotonería como uno de ellos, pues su excesivo deseo de comida y bebida aluden al deseo excesivo de riquezas y poder (Stocker, 92).

“porque se-yos va el miedu a la trasera / o porque a illi-y fieden les corades” (González villar, vv. 126-128).

El trato que el narrador le da a la protagonista femenina es diametralmente opuesto. Las octavas 33, 34, 35, 36 y 37 dan buena cuenta de la belleza y las virtudes de Judit y al igual que en el retrato de Holofernes, el autor comienza por su físico para pasar más adelante a reflejar su talante moral. El objeto principal de la descripción es el rostro, un rostro en el que todos los rasgos parecen ser perfectos. Su tez es blanca como “los mismos falopios de la nieve” (González Villar, v. 260), y sus ojos son “dos lluces / o soles” que hacen “estrellase y dar de bruces / a todos los que en tientes los miraben” (González Villar, vv. 265 – 269). Si estas metáforas repiten los tópicos más clásicos, el autor es francamente original al describir la boca de la protagonista pues dice que, además de ser “mui pequeñina, guapa y colorada”, “están de ella pingando caramelos” (González Villar, vv. 276, 277). Su virtud no es menor que su hermosura y se compara su candidez con “un puertu mui neváu” (González Villar, v. 285) y de igual modo el narrador dice que se trata de una joven “llozana, mansolina y mui risueña” (González Villar, v. 299). Para no extenderse en la interminable tarea de pormenorizar sus virtudes, el narrador concluye del siguiente modo:

“Quedárame ablucáu, mudu y sosu
si de so santidá falar quisiera,
porque no afayaréis una burbuya
que a so conciencia la arremuerda y pruya” (González Villar, vv. 293 – 296).

Además de estas cualidades que ya se ponen de manifiesto desde el momento de su aparición en escena, la inteligencia con la que Judit se desenvuelve en el campamento enemigo también es reseñada por el autor diciendo que los asirios “quedaron todos ablucados / de ver nuna muyer tanta cordura” (González Villar, vv. 441 - 442). Al final del poema, se señala que Judit murió en posesión de sus dotes especiales, afirmando que lo hizo gozando de su fama de “sabia, santa, virtuosa y no andariega” (González Villar, v. 627).

A pesar de los elogios que le dedica a Judit, el autor hace gala de una misoginia muy propia de la época y muy presente quizás en las personas que conforman su auditorio. Mientras que a lo largo de todo el poema sus diatribas se concentran en los asirios y en los ancianos “roñones” (González Villar, vv. 145, 146), el narrador aprovecha cualquier ocasión para corregir vicios o costumbres que no le parecen las adecuadas en las mujeres que pudieran estar escuchándole. Estos defectos que encuentra reprobables adquieren mayor relevancia al contrastarlos con las virtudes de Judit, y así, al describir la brillantez de los ojos de la protagonista, aprovecha para recriminar a las coquetas que “si el mirar melgueru les alaben (...) / tuyen a los mocicos mangullones” (González Villar, vv. 271 - 272); también enjuicia a las que no hacen gala de su fe y “al arrezar paez que llamen gatos / y al persinase facen garabatos” (González Villar, vv. 319 - 320) o a las presuntuosas que “al falar se están tieses y fediondes” (González Villar, v. 360). El narrador critica, en fin, a las coquetas (González Villar, vv. 91, 92), a las holgazanas (González Villar, vv. 387 - 393), las mentirosas (v. 455, 456), las que se lavan poco y mal (v. 325 - 328) e incluso a las que les ha tocado en suerte o en desgracia tener el pelo rizado (González Villar, vv. 263, 264). El epitafio con el que finaliza el poema y que ya hemos comentado al hablar de la estructura del texto, deja bien claro que el objetivo de éste es transmitir una enseñanza moral al auditorio femenino:

“Depredan les que son tiernes,
bailantines, folgazanes,
que con dar les pies y manes
sólo piensen echar piernes” (González Villar, vv. 647 - 650).

Dado que el texto se enmarca dentro del s. XVIII y que, como hemos visto, respeta fielmente la trama bíblica con fines didácticos, el aspecto más significativo de la Judit de González Villar desarrolla las facetas de virgen y heroína mientras que los aspectos sensuales que Livia E. Bitton señala como característicos de los personajes femeninos judíos se diluyen en los anteriores. En ningún momento se nos dice que Judit sea viuda, con lo cual su virginidad es real. Por otro lado, su heroísmo es, precisamente uno de los

aspectos que al autor le interesa resaltar en su narración didáctica y moral. Evidentemente, la sensualidad en su versión del mito será prácticamente inexistente y se reducirá a describir su belleza y su estratagema para vencer a su enemigo la cual, recordémoslo, quedaba exenta de malicia desde el principio al constatar que estaba inspirada directamente por Dios.

El conflicto sentimental con su antagonista masculino, al tratarse de un texto fiel a la *Biblia*, no se plantea en ningún momento. Aunque el general asirio ponga todos los medios para conquistar a Judit, ésta no se deja impresionar por uno de los Holofernes más repulsivos, si no el que más, de todas las versiones de la historia bíblica. Aún deberá transcurrir algún tiempo antes de que los Holofernes literarios se conviertan en personajes atractivos para la heroína judía.

2.1.7 ANÓNIMO: LA JUDITH

Unos años después de la composición de *La Judith* de Juan González Villar aparece una nueva recreación del mito bíblico que nos ocupa también escrita en lengua asturiana. Muy semejante a la anterior en cuanto a su contenido, su estructura y el tratamiento que realiza de la historia, la nueva Judit asturiana plantea un problema que aún no ha sido resuelto: su autoría. Las diversas publicaciones que se han hecho del texto anónimo, los comentarios que ha suscitado y los estudios realizados al respecto, no han logrado ponerse de acuerdo en este tema y todavía hoy se desconoce la verdadera identidad del poeta asturiano.

La Judith aparece por vez primera en el año 1839 cuando Caveda y Nava publica su *Colección de Poesías en dialecto asturiano*¹. En esta primera edición que, como su propio título indica, se recogen obras escritas en esta lengua, el autor señala que esta versión del tema bíblico es posterior a la de González Villar, y aunque está influida por esta última, las modificaciones y alteraciones contribuyen a hacer de ella una obra original (Caveda y Nava en González Villar, 15). Fuertes Acevedo² y Canella Secades³ contradirán posteriormente a Caveda y Nava cuando ambos por separado se pronuncien acerca del poema anónimo señalando hasta qué punto éste sigue la composición de González Villar. El primero en atreverse a señalar un posible autor para el poema es el sueco Ake Wison Mümthe⁴, que en

¹ CAVEDA Y NAVA, José, (compilador), *Colección de Poesías en dialecto asturiano*, Imprenta de D. Benito González y Compañía, Oviedo, 1839.

² FUERTES ACEVEDO, Máximo, *Bosquejo acerca del estado que alcanzó en todas épocas la literatura en Asturias, seguido de una extensa bibliografía de los escritores asturianos*, tipografía La Industria, Badajoz, 1885.

³ CANELLA SECADES, Fermín, "El bable", *Estudios asturianos (Cartafueyos d'Asturies)*, Imprenta de Vicente Brid, Oviedo, 1886.

⁴ MÜNTHE, Ake Wison, *Anteckningar om Folkmalet i en trakt af vestra Astrurien*, R. Almqvist & J. Wiksell 's Boktryckeri, Upsala, 1887; versión en castellano *Anotaciones sobre el habla popular de una zona del occidente de Asturias* (Trad. de M^a Berta Pallares), Ed. De Ana M^a Cano González, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1988.

1887 dice que “probablemente” sea el mismo José Caveda quien haya escrito la versión anónima (Mümthe en González Villar, 15). Más adelante, bien entrado el s. XX, Constantino Suárez⁵ realiza una observación interesante al decir que Caveda y Nava recoge “como anónima la poesía *Judit*, de González Villar” juzgándola “severamente” e introduciendo “en ella correcciones importantes” (Suárez Fernández en González Villar, 15). De este modo, *La Judith* anónima que nos ocupa sería del mismo autor de la ya estudiada, aunque habría sufrido modificaciones significativas por parte de Caveda y Nava ya en el s. XIX. De todos modos y a pesar de las numerosas teorías aportadas desde su aparición, no podemos considerar ninguna de ellas como definitiva⁶.

El poema anónimo consta de 709 versos endecasílabos distribuidos en 89 octavas reales que responden al esquema ABABABCC. Además de las semejanzas en cuanto a la forma, también se mantiene muy fiel a la versión de González Villar, por lo cual, seguirá fielmente el relato bíblico⁷. El poema se inicia con una apelación al público, se describe a los antagonistas, los asirios, y se plantea el conflicto de la historia, desarrolla la estratagema de Judith para vencer a sus enemigos y, por último, se narra el feliz desenlace del poema en el cual los judíos resultan victoriosos. Para terminar, el narrador cierra su relato con una moraleja y una nueva llamada de atención al auditorio.

La presentación consta de dos octavas en las cuales se señalan, primero, el contenido moral de la obra y, después, la disposición que han de tener su auditorio. Por un lado, el poema comienza con una pregunta retórica: “¿Siempre cuentos de Xanes y lladrones? / Non apruebo en verdá la babayada” (Anónimo, vv. 1 - 2). El narrador introduce en el repertorio de su auditorio una nueva temática donde no tengan cabida ni “falsures” ni

⁵ SUÁREZ FERNÁNDEZ, Constantino, *Españolito (1936-59) Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico*, 7 vols., Madrid - Oviedo.

⁶ Para el análisis de la obra se utilizará la reedición del libro de Caveda y Nava realizada por Alvízaros Llibros en Oviedo en el año 1989.

⁷ Las similitudes entre ambos textos se irán poniendo de relieve a lo largo del comentario del presente texto hasta el punto de que se verán repetidos aquí algunos aspectos ya mencionados al tratar *La Judith* de González Villar. Aunque un estudio de las semejanzas y diferencias entre las dos versiones asturianas sería, evidentemente, muy interesante, tal tarea se halla fuera de los límites de nuestro trabajo, por lo cual eludiré toda comparación entre ambos poemas. Para un análisis de esta cuestión, véanse las obras citadas y la introducción de Antón García a *La Xudit* de González Villar editada en Gijón por Llibros del Peixe en el año 1990.

“males xigomencies” (Anónimo, v. 8). Por otro lado, la obra ha de ser recitada mientras el auditorio realiza tareas que no sean demasiado complicadas y que no impidan la concentración en la historia que a continuación se va a relatar. De este modo, el poeta dice que iniciará su recitación “mientras filen les vieyes” (Anónimo, v. 9), y después exhorta al silencio a quienes le escuchan diciéndoles: “trabayai y calla; que so importancia / nin destracciones quier, nin quier falancia” (Anónimo, vv. 15 - 16).

Tras esta advertencia inicial, el narrador comienza a describir a los personajes de la historia comenzando por los asirios. En primer lugar le toca el turno al rey Nabucodonosor quien, a pesar de dedicarle tres octavas (octavas 1, 2 y 3), no sale muy bien parado. El que acapara toda su atención es “Olofiernes”, general de confianza del anterior y al que se describe morosamente, comenzando por su físico (octavas 6 - 12), continuando por sus desagradables hábitos alimenticios (octava 13) y terminando por su fiereza (octava 14). Para terminar con lo que se correspondería con la primera parte del *Libro de Judit*, se relata el ataque de Holofernes (octavas 20 - 22) y la reacción de los judíos (octavas 23 - 25), que, compungidos, elevan sus súplicas a Dios sin saber qué hacer para repeler la amenaza asiria.

Una vez planteada la acción, Judith entra en escena con una cuidadosa descripción de su físico (octavas 27 - 30) y de sus innumerables virtudes (octavas 31 - 33). Tras arengar a los judíos (octavas 34 - 38), realiza todos los preparativos para partir al campamento enemigo (octavas 39 - 42) y abandona Betulia en compañía de su sirvienta (Octava 43). Ya en territorio asirio, su llegada es recibida con sorpresa al tiempo que con la alegría propia de aquéllos que no están muy acostumbrados a ver mujeres tan hermosas y resueltas (octavas 44 - 46). La primera entrevista que mantiene con Olofiernes es relatada con detalle, describiendo primero la suntuosa tienda de campaña del asirio (octavas 47 y 48), después el diálogo que los dos protagonistas mantienen entre ellos (octavas 49 - 57) y, por último, las disposiciones que él realiza para lograr conquistar a su invitada de honor (octavas 58 y 59). La noche crucial también es retratada por el narrador siguiendo fielmente el modelo bíblico. Primero describe la fiesta organizada por Olofiernes en la que la abundancia contrasta con la escasez que sufren los judíos (octavas 60 - 63), el estado de embriaguez del general (octavas 64 - 68) y cómo éste se duerme profundamente bajo los

efectos del alcohol (octavas 69 – 72). Tras unos momentos de duda (octavas 73 – 76), Judith asesta el golpe mortal a su enemigo dormido (octavas 77 - 78) y después corre a Betulia con la cabeza cercenada donde su pueblo la aguarda expectante (octava 79). El desenlace del poema no se hace esperar: los judíos celebran la hazaña de Judith con un canto triunfal (octavas 80 - 81) y los asirios huyen despavoridos (octavas 82 – 86).

El poema se cierra, como habíamos dicho, con una moraleja final (octavas 87 y 88) en la que se resalta el triunfo del humilde sobre el poderoso, en este caso el triunfo “d’una neña” que despeña “al soberviosu del sitial” que ocupa (Anónimo, vv. 686 - 687) que será celebrado con cantos y fiestas durante un día al año. El narrador dirige la última estrofa de su largo canto a su auditorio para insistir de nuevo en la conveniencia de escuchar relatos verídicos que encierren alguna enseñanza moral y dejar los “cuentos de vieyes” (Anónimo, v. 706) que tan sólo transmiten falsedad.

Al igual que en el texto de González Villar, en esta reescritura de la historia de Judit es especialmente relevante la finalidad didáctica y moral y el papel que a este respecto juega el narrador en todo momento. Esta conjunción del *docere / delectare* condiciona toda la obra e influye en la estructura, el estilo y en el modo en el que se adaptan algunos sucesos bíblicos, ampliándolos o reduciéndolos, según sea conveniente. Por un lado, el deseo del narrador es reemplazar los cuentos fantásticos que componen el repertorio al que está habituado el pueblo para sustituirlos por otros relatos con fundamento histórico y de los que se pueda extraer alguna enseñanza, sin que por ello deban ser aburridos o carentes de interés. Así, al inicio del poema insiste en la ausencia de mensaje de los cuentos a los que están acostumbrados: “¿Qué miga sacais de ellos, qué llecciones? / Ponevos la cabeza enquillotrada; / avezavos quicías a sin razones” (Anónimo, vv. 3 – 5); y después de haber recitado el poema, concluye de modo semejante interrogando de nuevo al auditorio:

“¿Non ye bonu isti cuentu? ¿Nos vos cuaya?

E nelli no hay enriedos nin falsures,
ni a la verdá se falta una migaya;
dexaivos de mentires y veyures;
a los cuentos de vieyes ponei raya,

y yo vos mientaré coses madures,
de más provechu y más divertimientu,
según les reza el vieyu testamentu” (Anónimo, vv. 702 – 709).

Por otro lado, ya hemos comentado que el poema está destinado a la transmisión oral y más concretamente para ser recitado mientras se trabaja. Tal vez las receptoras fueran las mujeres, dada la temática del poema aunque a diferencia del texto de González Villar no se hace tanto hincapié en los vicios femeninos que deben ser corregidos tomando como ejemplo a la protagonista. El autor anónimo no sólo no interviene tan asiduamente como lo hacía el narrador del de González Villar sino que además no lanza diatribas contra las mujeres que supuestamente le están escuchando, motivo por el cual los destinatarios y destinatarias parecen ser los oyentes en general y ningún sexo en particular.

De todos modos, el uso de la lengua asturiana hace más efectiva esta finalidad didáctica del poema acercando el texto de origen culto a un auditorio que utilizaba esta variedad lingüística como medio de expresión. Así, utiliza el asturiano a lo largo de todo el poema e introduce términos propios de la cultura de la región sin temor a caer en el anacronismo. Al relatar las penurias por las que atraviesan las gentes de Betulia dice que “nin hai *tocín*, nin *fabes*, nin *rosquia*” (Anónimo, v. 184), alimentos que resultarían un tanto extraños en la despensa de un judío de la época pero cuya mención contribuiría, con toda seguridad, a que los y las oyentes se hicieran una clara idea de las estrecheces que los asediados estaban atravesando. Al retratar la espantosa figura de Holofernes, dice que “avulta so mollera / más que puede abultar una *panera*” (Anónimo, vv. 62 - 63) y que “dos vigues / de *llagar* tien por brazos” (Anónimo, vv. 69 - 70). Cuando describe la suntuosa fiesta de Holofernes se detiene en la decoración floral para fijarse en el modo en el que adornan ejemplares de rosa, clavel y “flor de por *San Xuan*” (Anónimo, v. 481), siendo imposible no sólo la existencia de tal flor en el desierto sino también que pudiera denominarse así muchos años antes del nacimiento del mismo S. Juan. La fiesta incluso se enriquece con la presencia de “*gaites, xiblatos, muérganos, tambores*” (Anónimo, v. 496), instrumentos cuya presencia en la fiesta de los asirios parece muy poco probable, al menos con ese nombre. Las comparaciones también traen a colación motivos asturianos como

ocurre otra vez con la gaita y la romería (Anónimo, v. 363) o con la mitología al calificar a Judith como “tan bona presa y moza tan galana / como ñunca lo fue denguna xana” (Anónimo, vv. 366 - 367, en todas las citas anteriores cursiva mía).

Estos cambios con respecto al original no impiden que *La Judith* anónima asturiana siga muy de cerca el texto en el que se inspira y puede decirse que en general las variaciones que el poeta anónimo realiza están supeditadas a la finalidad didáctica anteriormente mencionada. Así, al igual que lo hiciera González Villar en su texto épico, el autor anónimo amplía aquellos episodios atractivos para su auditorio como por ejemplo la descripción de los personajes principales y reduce otros que pudieran resultar tediosos como los largos cantos del pueblo judío o las batallas de los asirios que se relatan durante los primeros ocho capítulos del *Libro de Judit*. La variación más significativa con respecto al texto original del que deriva el poema es la soltería de la protagonista. En ningún momento se hace mención de Manasés, su difunto esposo, y se insiste en su castidad y pureza (Anónimo, vv. 245, 246, 448).

La caracterización de los personajes es otro de los aspectos en los que este poema difiere notablemente del texto bíblico. Con el objeto de retratar unos personajes que sirvan a su propósito moral, el autor se detiene a dibujar el perfil de los protagonistas de un modo simplista y absolutamente maniqueo, resaltando así la negatividad de Olofiernes y la belleza y la virtud de Judith. Como ocurre en el relato del Antiguo Testamento y al igual que sucedía en el de González Villar, es Nabucodonosor quien abre la galería de personajes con un retrato de su físico y de su carácter. En cuanto al primero, se dice de él que es “de vista arremellada y cara fea, / de crespuda melena y mui falsariu” (Anónimo, vv. 19 - 20). En cuanto al segundo, su principal pecado es la soberbia, pues es “soberviosu al empar, cruel y tiranu” (Anónimo, v. 24) y se vanagloria de “esmelgar el mundu por so manu” (Anónimo, v. 26).

Si el poeta escribe esto del rey asirio, de su general Holofernes dirá cosas mucho peores. Emplea para la descripción física de este “soldau tan fieru y espantable” (Anónimo, v. 56) siete octavas, comenzando por su “melena roxa” (Anónimo, v. 58) para continuar

con su cara llena de “llombinos” (Anónimo, v. 64) y su cuerpo “peludu / llenu de ponxa, caspies y fariellu” (Anónimo, vv. 88 - 98). Sus hábitos alimenticios tampoco son muy encomiables y se hace especial hincapié en su glotonería y su gusto por la bebida, rasgos éstos que aluden como hemos visto a su condición de tirano y que tal vez sirvan para acrecentar el rechazo que hacia él sentiría un auditorio acostumbrado a la escasez e incluso al hambre en época de malas cosechas :

“Tres fanegues esmuerga cada día
de compangu, viandes y cebera,
y seis pipes de vino enfilaría
si tantu d’una vez allá i cabiera” (Anónimo, vv. 96 - 99).

Además de su incontinencia con la comida, su agresividad contribuye a hacer de él un “capitán salvaxe” (Anónimo, v. 104) que atemoriza a todos los pueblos que caen bajo su mando, y en especial a los judíos. Más avanzado el relato, cuando Olofiernes se enfrente con Judith, se le descubrirá un nuevo defecto: su avidez sexual. Toda la brutalidad de la que hasta el momento había dado cuenta, se transforma ahora en torpeza y azoramiento, quedando “atochecidu” (Anónimo, v. 386) de tal modo que “i tiembla la cuayar y s’empapiella” (Anónimo, v. 389) con la sola presencia de la joven. Evidentemente, Judith sabrá aprovechar el enamoramiento del asirio en propio beneficio ridiculizando aún más al protagonista masculino que transmuta toda su brutalidad en debilidad ante la presencia de una mujer hermosa.

Al igual que ocurría en el texto de González Villar, en la caracterización de los antagonistas el autor anónimo utiliza la técnica de la animalización como recurso con doble intención: por un lado, acentuar los rasgos negativos de los asirios, por el otro, añadir un toque humorístico que dinamice la narración. De este modo, a Olofiernes se le relaciona con “un xatu bonu” (Anónimo, vv. 94, 567), un toro (Anónimo, v. 550) o un “raposu” (Anónimo, v. 463) y a las tropas asirias con “un inmensu formigueru” (Anónimo, v. 162). También se introducen elementos de la naturaleza que recreen los defectos de los asirios de un modo cercano a los y las oyentes. Así, de nuevo es Olofiernes el que encuentra alguna similitud con plantas dañinas como las ortigas (Anónimo, v. 67), una piedra de molino

(Anónimo, v. 68), una inmensa montaña (Anónimo, v. 72) o un tupido manto de nubes (Anónimo, v. 75).

Los judíos, por el contrario, son objeto de los elogios del autor. Es notable la variación que éste hace con respecto al libro original al retratarlos con mayor benevolencia a como figuraban en el texto bíblico, mostrándolos menos débiles y descreídos:

“Probes d’axuliu y probes de folgura,
ya la muerte a sos puertas arrecienden:
pero el valor sopera a la pavura
y a lochar y vengase solo atienden
que nadie en tanta cuita desespera
por más que falten fuerces y cebera” (Anónimo, vv. 178 – 183)..

La fortaleza de que hace gala este pueblo de Betulia, es suplida por una mayor fiereza que les hace ser implacables en su venganza contra los asirios. El cuadro que el poeta anónimo refleja al trazar la persecución que inician los judíos contra sus asediadores una vez degollado Olofiernes muestra la violencia desatada del pueblo elegido. Son comparados a los “lobos” que “van a la carnada / y d’improbisu cubren todú el llanu / fasta dexar so presa devorada” (Anónimo, vv. 663 – 665), y el ataque contra los asirios al igual que los golpes que “el mozu en esfoyaza” le propina a las mazorcas de maíz (Anónimo, vv. 669 - 670). Se dice que “la venganza / ambura del xudiu les corades” (Anónimo, vv. 671 - 672) y que “crez la rabia al empar de la matanza” (Anónimo, v. 673).

Por su parte, la protagonista es representada con mayor dulzura y resaltando todos sus atributos positivos. Su descripción física se corresponde con el retrato de la belleza idealizada de cabellos dorados – “ramaxe doradino” (Anónimo, v. 212) -, labios rojos – “destilen miel sos llabios colorados... como “claveles desfoyados” (Anónimo, vv. 224, 226) -, tez blanca – como la “blanca ñeve” (Anónimo, v. 225) -, y ojos luminosos – se alude a “la lluz de sos güeyos despedida” (Anónimo, v. 233) -. La belleza casi sobrenatural de Judith queda patente cuando se dice que “rodia so cuerpu un resplandor devino / más gratu q’el del sol del medio día” (Anónimo, vv. 208 - 209) y se compara su gracia a la “palma

xentil de brises solmenada / que gayarda s'abaxa y se levanta" (Anónimo, vv. 216 - 217). Sus virtudes no andan a la zaga y aunque fieles a las señaladas en el texto bíblico se exageran para engrandecer la talla moral de la protagonista. Como ya habíamos comentado, es casta (Anónimo, vv. 246, 247), "tan animosa / como el home más bravu y esforciadu" (Anónimo, vv. 256 - 257), fuerte (Anónimo, v. 247), candorosa (Anónimo, v. 241) y, en definitiva, es "dafechu santa" (Anónimo, v. 242). También da sobradas muestras de su inteligencia y habilidad al aprovecharse del enamoramiento que suscita en el general Holofernes, manejando la situación con soltura. Es decir, no hay en el texto anónimo nada que añadir o restar al original bíblico.

Al igual que ocurría con el poema épico de González Villar, éste tampoco varía el modelo de judía literaria que hemos estado analizando hasta el momento. De acuerdo con los atributos señalados por Livia E. Bitton, la Judit anónima asturiana resalta la virginidad y el heroísmo mientras que deja de lado el erotismo, limitándolo a la seducción fingida que también estaba presente en el Antiguo Testamento. Por un lado, la virginidad de la protagonista es, como acabamos de comentar, real, pues en ningún momento se menciona a Manasés y aparece como uno de los atributos más positivos de su persona. A pesar del contacto que tiene con los asirios, guerreros ávidos de mujeres hermosas, esta castidad habrá de ser preservada hasta el final como si estuviese secretamente protegida por la misma mano divina que la ha conducido al campamento enemigo:

“... ella yera casta al par d'hermosa:
dios velaba en so amparu, y fortaleza
ponxo en so pechu y santidá preciosa
pa trionfar del pecadu y so torpeza” (Anónimo, vv. 448 - 451).

Esta castidad se corresponde con su heroísmo y valentía, virtudes ya comentadas con anterioridad y que se ponen especialmente de manifiesto en el momento decisivo de la decapitación de Olofiernes. Aunque la imagen del monstruoso cuerpo dormido del general asirio le inspira temor - “respínguensei los pelos al miralu / en so cara feroz ve les maldades (...) por el infiernu mismu retratades” (Anónimo, vv. 582 - 584) -, la presencia de

Dios que no la abandona le hace recobrar las fuerzas y asestar el golpe mortal al “mostro que la espanta” (Anónimo, v. 613):

“ Allí se i aparez (Dios)... Furor insanu
inspírai con so aliendu, y la prepara
faciéndo el peligru llisu y llanu,
a ser de so ciodá llibertadora,
y del pueblu de Dios la vengadora.
Ya non duda Xudith nin teme nada:

D’oveina en liona convertida...” (Anónimo, vv. 601 – 607).

El aspecto que menos repercusión tiene en esta Judit es, como cabría esperar, su sensualidad. Si bien ya hemos visto cómo describía el autor su belleza idealizada, su atavío cuando parte para el campamento enemigo no hace más que resaltar su hermosura iluminándola con los reflejos dorados de sus vestidos y sus joyas (Anónimo, vv. 312 – 335). Sin embargo, la joven no hallará especial deleite en la perfección de su cuerpo ni en el lujo inusual con el que se ha cubierto. El único momento en el que Judith saca provecho de sus atributos físicos es cuando, viendo que a Holofernes “tantu lu tien amor esbaboriadu” (Anónimo, v. 392), se dirige a él “con tonu llastimeru componxidu / meciendo el sentimentu y el agradu” (Anónimo, vv. 395 - 396), suspira dulcemente, “míralu melguera / y falai despacín” (Anónimo, vv. 398- 399) para engañarle con las palabras que él quiere oír. Este es el único momento en el que la protagonista actúa como una mujer seductora, y el poeta se cuida de dejar bien claro que se trata de un engaño destinado a favorecer la liberación de Betulia.

Evidentemente, no existe ninguna relación sentimental entre estos Judith y Holofernes. El rechazo que le causa a la primera el cuerpo aborrecible del segundo ha quedado patente en fragmentos citados anteriormente. La Judit virgen y heroína de principios del s. XIX no puede plantearse aún ningún otro sentimiento hacia su oponente que no sea la repulsión. Como figura en la parte decisiva del poema, enfrentada al cuerpo dormido de Holofernes, lo único que Judith puede sentir es el “amor de so patria dolorida” (Anónimo, v. 591).

2.1.8 ANÓNIMO: *HISTORIA DE LA GLORIA DE BETHULIA POR LA HERÓICA JUDITH CONTRA HOLOFERNES*

Sin fecha de composición¹ y sin el nombre de su autor, *Historia de la gloria de Bethulia por la heroica Judith contra Holofernes* es un breve texto en prosa que consta de un total de veintitrés páginas repartidas en tres pliegos. Está editado en Madrid por los Sucesores de Hernando en la Calle Arenal número once que publican una colección de al menos ciento seis ejemplares diferentes entre los que predomina el tema religioso, moral e histórico. En el índice de las obras publicadas, figuran junto a esta historia de Judit otros relatos bíblicos como *El valeroso Sansón*, *El viejo Tobías y el joven su hijo* o *El santo rey David*. También encontramos hagiografías como la de *San Amaro*, *San Alejo* o *San Albano* y biografías de personajes históricos como la de *Doña Blanca de Navarra* o *Hernán Cortés*. Podemos decir, pues, que se trata de una colección dedicada a difundir obras educativas para un amplio sector de la población con escasos conocimientos y, dadas las características de la edición, con limitado poder adquisitivo.

El propósito de la obra que nos ocupa es fácilmente deducible al observar la portada. La falta de un autor o autora propiamente dicho es resuelta al hacer constar que es una historia “sacada de la Sagrada Escritura” (*Historia Verdadera...*, 1), lo cual hace presuponer la máxima fidelidad a la obra original. Por otro lado, la portada muestra un grabado en el cual Judit, en la tienda de Holofernes, lo observa con ira mientras éste duerme. La viuda judía sostiene una espada en la mano derecha dispuesta a decapitarle. El grabado, un dibujo sencillo y carente de relevancia artística es puramente funcional y trata

¹ Aunque, efectivamente, en el texto no figure la fecha de publicación, es posible situar el momento de su impresión en la mitad del siglo XIX si tomamos como referencia la edición de la colección a la que pertenece el relato.

de resumir, al igual que lo hará el texto que le sigue, el hecho principal con cierto didactismo que también estará presente en las páginas posteriores.

En efecto, la estructura de la historia se adapta fielmente al *Libro de Judit* en el que se basa y tan sólo se limita a eliminar discretamente o recrear del modo más fiel posible algunos pasajes, según el autor desconocido los considere especialmente relevantes o, por el contrario, carentes de interés. Podemos considerar que el texto que nos ocupa es una copia fiel del libro original sin la más mínima pretensión de introducir nuevos elementos en la acción o variar el curso de acontecimientos. El escritor anónimo no pretende en modo alguno realizar un acto de creación literaria inédita, sino que se propone acercar el texto bíblico a un público lector más amplio del que por cualquier motivo pudiera tener el libro del Antiguo Testamento. Así pues y como habremos de ver que estaremos analizando una mera copia del texto bíblico que ya hemos comentado.

Historia verdadera... consta de ocho capítulos dentro de los cuales hay que destacar un resumen inicial en el que realiza un compendio de cada capítulo y un cuerpo donde se desarrolla el contenido propiamente dicho. Como cabrá esperar, la primera parte del texto bíblico, capítulos del uno al ocho, es narrada con rapidez, resumiendo los hechos más relevantes, pero sin detenerse demasiado en los detalles referentes al ejército asirio y al alcance de su dominio. La segunda parte, del capítulo ocho al dieciséis del *Libro de Judit*, será tratada con más detenimiento.

El capítulo primero se subtitula "Resolución altiva de Nabucodonosor para sojuzgar al mundo. Arrogancia de Holofernes con su formidable ejército. Aflicciones del pueblo de Dios al verse amenazado. Heroicas prevenciones del Sumo Sacerdote" (*Historia Verdadera...*, 3). En tan sólo dos páginas, de la tercera a la quinta, se resumen los cuatro primeros capítulos del libro original. De hecho, el poderío de Nabucodonosor se compendia directamente en la primera frase diciendo que estaba "en la flor de la edad y en el vigor de sus conquistas" (*Historia Verdadera...*, 3). También el otro personaje asirio de importancia, Holofernes, hace su entrada en la segunda frase sin descripción previa ni aclaración alguna sobre su persona y su cargo militar: "llamó a Holofernes (Nabucodonosor) y le dio orden de

de resumir, al igual que lo hará el texto que le sigue, el hecho principal con cierto didactismo que también estará presente en las páginas posteriores.

En efecto, la estructura de la historia se adapta fielmente al *Libro de Judit* en el que se basa y tan sólo se limita a eliminar discretamente o recrear del modo más fiel posible algunos pasajes, según el autor desconocido los considere especialmente relevantes o, por el contrario, carentes de interés. Podemos considerar que el texto que nos ocupa es una copia fiel del libro original sin la más mínima pretensión de introducir nuevos elementos en la acción o variar el curso de acontecimientos. El escritor anónimo no pretende en modo alguno realizar un acto de creación literaria inédita, sino que se propone acercar el texto bíblico a un público lector más amplio del que por cualquier motivo pudiera tener el libro del Antiguo Testamento. Así pues y como habremos de ver que estaremos analizando una mera copia del texto bíblico que ya hemos comentado.

Historia verdadera... consta de ocho capítulos dentro de los cuales hay que destacar un resumen inicial en el que realiza un compendio de cada capítulo y un cuerpo donde se desarrolla el contenido propiamente dicho. Como cabrá esperar, la primera parte del texto bíblico, capítulos del uno al ocho, es narrada con rapidez, resumiendo los hechos más relevantes, pero sin detenerse demasiado en los detalles referentes al ejército asirio y al alcance de su dominio. La segunda parte, del capítulo ocho al dieciséis del *Libro de Judit*, será tratada con más detenimiento.

El capítulo primero se subtitula "Resolución altiva de Nabucodonosor para sojuzgar al mundo. Arrogancia de Holofernes con su formidable ejército. Aflicciones del pueblo de Dios al verse amenazado. Heroicas prevenciones del Sumo Sacerdote" (*Historia Verdadera...*, 3). En tan sólo dos páginas, de la tercera a la quinta, se resumen los cuatro primeros capítulos del libro original. De hecho, el poderío de Nabucodonosor se compendia directamente en la primera frase diciendo que estaba "en la flor de la edad y en el vigor de sus conquistas" (*Historia Verdadera...*, 3). También el otro personaje asirio de importancia, Holofernes, hace su entrada en la segunda frase sin descripción previa ni aclaración alguna sobre su persona y su cargo militar: "llamó a Holofernes (Nabucodonosor) y le dio orden de

que marchase a la parte de Occidente” (*Historia Verdadera...*, 3). A continuación se sigue relatando el avance implacable de las tropas de este último y el dominio de todos los pueblos por los que pasa hasta que la noticia de sus conquistas llega a Jerusalén.

El capítulo segundo se titula “Infórmase Holofernes del poder y circunstancias de los judíos. Achior, príncipe de los Amonitas, le hace una relación circunstanciada de todo. Castigo que experimenta. Dirígesse el ejército contra Bethulia. Apuros de sus habitantes”. Aquí se resumen los tres capítulos siguientes justo antes de llegar al séptimo del *Libro de Judit* donde su protagonista femenina hacía su primera aparición y capítulo que, como ya hemos comentado y como habremos de ver más adelante, marca en muchas ocasiones el inicio de la historia de la viuda judía revisada por muchos creadores. La síntesis realizada por el autor es especialmente visible en la parte referente al capítulo séptimo del cual suprime las súplicas del pueblo judío (Jdt 7, 9 – 15) y las penurias por las que atraviesan (Jdt 7, 16 – 32). Es como si el autor tuviera prisa por introducir a la protagonista cuanto antes.

En el apartado siguiente el ritmo de la adaptación se detiene ante la aparición de la heroína y el autor se ocupa en él íntegramente del capítulo octavo del libro bíblico. Las partes que aborda se reflejan en el título: “Virtudes y valor incomparable de Judith. Opónese a que se entregue la ciudad de Bethulia y se ofrece a salvarla. Prevenciones que hace para llevar a cabo su obra” (*Historia Verdadera...*, 7). Aunque el ritmo se ralentiza en general, el escritor se detiene especialmente en la descripción de las virtudes de Judith que más adelante analizaremos.

El capítulo cuarto lleva por título “Plegaria de Judith implorando el auxilio divino. Dispone su partida para el campo enemigo. Despídenla tiernamente el Sumo Sacerdote Ozías y varios caballeros de la ciudad. Llega al campamento, y es presentada al general” (*Historia Verdadera...*, 10). Abarca el número nueve en su totalidad y el décimo desde el versículo uno al dieciocho del texto original. El capítulo nueve del original es prácticamente en su totalidad la oración que la protagonista realiza antes de partir para el campamento enemigo solicitando ayuda ante la difícil tarea que se dispone a realizar. De

igual modo, la mitad del apartado del libro anónimo está dedicada a la transcripción de dicha oración resumiendo las palabras de la mujer.

La siguiente parte comienza con una intervención por parte del autor como ya indica en su título: "Reflexiones sobre la grandiosa empresa de Judith y su comportamiento. Obsequioso recibimiento de Holofernes. Razonamiento de Judith con el general. Queda éste prendado de las gracias y hermosura de Judith" (*Historia Verdadera...*, 12). Las reflexiones a que hace referencia el título son unas explicaciones iniciales en las que el autor justifica la "dudosa" actitud de la protagonista al aventurarse en el campamento enemigo ataviada de modo tan resplandeciente y con unas propósitos impropios de la naturaleza austera y virtuosa con la que fuera descrita en líneas anteriores. En casos como éste se hace patente la intención didáctica del autor, que juzga necesario intervenir para aclarar a su público lector una actitud que pudiera poner en tela de juicio la gesta de la heroína. Este punto de inflexión en la narración viene motivado por la posible "admiración" que puede causar "a algunos este modo de proceder de la virtuosa Judith" (*Historia Verdadera...*, 13). Así, el autor comienza admitiendo el peligro que conlleva para la honestidad una hermosura como la de Judith en el medio de tantos hombres pudiendo exaltar los ánimos de la soldadesca e incluso excitar sus propios deseos femeninos estando ella como estaba "en lo mejor de su edad para participar ella también del amor que excitaba a otros". Incluso plantea la temeridad de la protagonista al lanzarse a tal aventura: "¿Quién la habría dicho (sic) que los asirios la habían de dejar pasar sin agraviar en nada su honra? ¿Qué seguridad podía tener de una milicia desenfrenada?" (*Historia Verdadera...*, 13).

Una vez expuestas las dudas que todo lector o lectora de su época pudiera fácilmente llegar a plantearse con su lectura, el escritor aporta unas soluciones que eximen a Judith de toda duda acerca de sus propósitos y de su proceder. En primer lugar apelará a la inspiración divina que alienta a la protagonista, en segundo lugar a la sabiduría de la mujer que sabe perfectamente como debe llevar el asunto que la ocupa y, por último, y por si las anteriores explicaciones no hubiesen sido suficientes, se fundamenta en los dictámenes de los teólogos como autoridades superiores:

“Si consideramos todo lo dicho, según el mundo, es cierto que no se puede defender²; pero ¿Quién se atreve a condenar lo que hacía con una manifiesta inspiración de Dios y del buen ángel que la guiaba y llevaba como de la mano, haciéndola marchar segura a los precipicios, siempre lozana como la yedra en la ruina de los antiguos edificios? Con todo eso, ella tuvo arte y maña para disimular su empresa, y supo con sus palabras contener a los soldados, para no hacer con ella alguna libertad. Además que ¿quién ha de hacer escrúpulos de ardidés que son lícitos contra el enemigo en la guerra y salvar la vida, supuesto que algunos teólogos y jurisconsultos afirman que son buenos y loables por hacerse con buen fin y medios legítimos?” (*Historia Verdadera...*, 13).

Después de esta intervención del autor, se resume el texto original desde el capítulo décimo versículo diecinueve, el undécimo en su totalidad y hasta el versículo nueve del duodécimo. Cabe destacar la reproducción detallada del extenso diálogo que Judith mantiene con Holofernes como una prueba de las virtudes y de las dotes oratorias y persuasivas de la protagonista.

El capítulo sexto se titula “Convite en la tienda de Holofernes para agasajar a Judith. Se excede el general en la bebida y le acuestan completamente embriagado. Judith corta la cabeza a Holofernes y se marcha con ella para Bethulia. Salen a recibirla con sumo alborozo y alegría” (*Historia Verdadera...*, 15). Este es el capítulo principal y también uno de los más extensos. En él se relatan los acontecimientos más importantes de la historia y se hacen con una cuidadosa fidelidad al texto original. Aunque la distribución de los capítulos, como vemos, no coincide con la que aparece en el *Libro de Judit*, el autor ha sido aquí especialmente hábil al centrar esta sexta parte en el día crucial en el que tienen lugar los hechos. De este modo, la acción se inicia una vez transcurridos cuatro días desde la llegada de Judith al campamento enemigo (Jdt 12, 10) y finaliza dos capítulos más adelante (Jdt 14, 10) cuando Aquior se convierte al judaísmo tras haber tenido noticia de la gesta de la mujer.

² El autor se refiere a la actuación de Judith al internarse en el campo enemigo ataviada de tal modo y con intenciones tan sangrientas (aclaración mía).

El capítulo séptimo responde al título “Gran victoria conseguida por los israelitas, dejando completamente destrozado al ejército que los sitiaba. Recibe Judith mil bendiciones y aplausos del Pontífice y del pueblo. Distribución de los ricos despojos cogidos del enemigo” (*Historia Verdadera...*, p. 19). Una vez decapitado el general asirio enemigo, se narran aquí los acontecimientos que llevan a la victoria del pueblo judío. Aunque retardados con respecto al texto original, también se introducen de un modo resumido los consejos que Judith da a su pueblo (Jdt 14, 1 – 5) y extiende su contenido hasta el final del capítulo quince del texto del Antiguo Testamento.

El capítulo octavo y último lleva por título “Ofrece Judith al templo de Dios todas las riquezas, armas y trofeos que la correspondían. Se retira del mundo para concluir sus días haciendo vida ejemplar. Elogios a tan ilustre matrona. Conclusión” (*Historia Verdadera...*, 21). En esta última parte el autor se centra en el capítulo dieciséis del *Libro de Judit* aunque sin incluir el cántico que pone punto final a la obra ensalzando a la viuda judía. Además de exponer cómo es la vida de la protagonista una vez finalizados los acontecimientos de la historia, el autor dedica media parte del capítulo a ofrecer una visión personal de los hechos relatados y a complementar con una apreciación subjetiva que más adelante analizaremos la figura de la protagonista como paradigma de virtudes y heroísmo.

En definitiva, el escritor responsable del texto narra la historia a su modo, recortando algunas partes como por ejemplo el avance de las tropas de Holofernes, los parlamentos extensos y algunos personajes muy secundarios, para centrarse en la parte segunda del *Libro de Judit* y extenderse en su descripción y apreciación de la protagonista. De este modo, reproduce los diálogos que son relevantes no sólo para el desarrollo de la acción sino también para la caracterización de la viuda judía al mismo tiempo que no duda en añadir notas personales que sirvan a sus propósitos.

Y estos propósitos son, como ya habíamos apuntado, claramente didácticos. Cabe pensar que el público lector de esta historia de Judit sea amplio y variado, para el cual interpreta algunos pasajes, como por ejemplo ocurre en el capítulo quinto donde intercala un comentario que ya hemos estudiado acerca de la conducta de la protagonista. Pensando

en este público y la atracción que éste pueda sentir por determinados aspectos de la narración, se recrea en los personajes y en su psicología intentando captar su atención e interés en la lectura. En esta misma línea, elimina los hechos más arduos como las guerras de los asirios y los hechos que comprenden la primera parte de libro originario, hechos que, muy probablemente cansarían a un lector medio de la época. El propósito, en definitiva, es ensalzar la figura de la protagonista como parangón de virtudes y mostrarla al mismo tiempo como un personaje atractivo en una historia igualmente atractiva. Así queda claramente manifiesto en las siguientes palabras: “Justo es que también nosotros hagamos a esta gran matrona sus honras, publicando sus virtudes, para ejemplar edificación y modelo de virtudes y heroísmo” (*Historia Verdadera...*, 22).

Los cambios que se introducen en la historia bíblica son mínimos, como puede deducirse de los títulos que llevan los capítulos. Sin embargo los que hay son fácilmente justificables dentro de la intención educativa y moralizadora que persigue el autor. Para empezar, sitúa cronológicamente los hechos dentro del tiempo y el espacio concretando la ubicación espacio – temporal más de lo que se hace en la *Biblia*. Así, dice el autor “Reinaba por entonces Manasés en Jerusalén, setecientos años antes de la venida de nuestro Redentor” (*Historia Verdadera...*, 4). Además del nombre que le da a la criada de Judit, “Abrahama” (*Historia Verdadera...*, 22) con referencias también bíblicas, el autor introduce cambios que resalten la figura de la protagonista. De este modo, cuando Judith hace su entrada en la historia lo hace en calidad de libertadora desde el inicio mientras que en el texto originario no se desvela con antelación el desenlace de los hechos. Queda así dotada la protagonista con una aureola de predestinación heroica: “... la hermosa Judith, en quien el cielo había puesto las más raras cualidades, la había escogido para liberar a su patria de las grandes calamidades de que se veía amenazada” (*Historia Verdadera...*, 7). Cuando poco después el asedio de Betulia es insostenible y Judith toma las riendas de la situación, en el texto que nos ocupa es ella quien acude a los ancianos de la ciudad: “se presentó prontamente a verse con el sacerdote Ozías, príncipe del pueblo y con los demás que gobernaban” (*Historia Verdadera...*, 9). De este modo, la figura de la protagonista adquiere una mayor resonancia y una mayor magnitud heroica. No sólo ella, sino también el pueblo judío que tan mal parado salía en el texto bíblico se ven beneficiados con la revisión del

autor anónimo. En efecto, en el presente texto aparece dotado con una valentía e incluso una fuerza que en el libro del Antiguo Testamento les era totalmente ajena. Cuando Holofernes envía a sus tropas al ataque de la pequeña ciudad de Betulia, ve “cómo peleaban contra él gentes que no se veían, escondidas en los montes que conducen a la ciudad, que hacían mucho daño en su ejército por hallarse embarazado en los pasos más estrechos” (*Historia Verdadera...*, 7).

Otros cambios significativos introducidos por el escritor del texto con respecto al texto original, son los giros lingüísticos en los que se dirige al público lector directamente. Así, en su presentación de Nabucodonosor dice “*Veisle* aquí a este hombre esforzado, rodeado de tantas legiones dispuestas a echar de sí fuego y centellas” (*Historia Verdadera...*, 3, cursiva mía). También en ocasiones apela a los lectores y lectoras adivinando las sensaciones que el texto que leen producen en ellos, como por ejemplo en el caso de la explicación ya mencionada en el capítulo quinto: “Causará admiración a algunos este modo de proceder en la virtuosa Judith” (*Historia Verdadera...*, 12). Dentro de su intención moralizante y adoctrinadora, el escritor también se dirige a Dios directamente para identificarle como el verdadero artífice de la gesta de Judith y para ensalzar sin ambages su nombre: “¡Oh, benignísimo Dios, y por qué medios tan extraños procuras favorecer a los que te aman, te sirven y te invocan en sus mayores tribulaciones y fatigas” (*Historia Verdadera...*, 7). La glorificación de Dios alcanza una máxima intensidad al final cuando el autor lo ensalza abiertamente en un alarde catequético, como si adaptara los cánticos de Judit para los lectores y lectoras de su tiempo:

“¡Oh, qué formidable es este Dios de los ejércitos! ¿Quién es el que no le teme a su justicia, sino quien no le conoce? ¿Qué de torres de orgullo han caído de lo alto y caerán debajo de sus manos? Teman todos su poder, y buscándole por medio de la penitencia, trocará todo su vigor en blandura, toda su justicia en misericordia, y toda su ira en amor” (*Historia Verdadera...*, 23).

Los personajes del texto que nos ocupa sufren, en general, pocas variaciones con respecto a su caracterización originaria y lo más frecuente es que vean recortado su número de intervenciones en la acción. Este es el caso de Nabucodonosor, que sale retratado aún más

brevemente que en la *Biblia* o Aquior. Este último, aunque se adapta al modelo bíblico pronunciando un discurso retador y abandonando valientemente el campamento de Holofernes, desaparece de escena tras haber sido abandonado en territorio judío. Por otro lado, los componentes de la tropa del asirio son retratados como en el *Libro de Judit*, hombres simples que responden a los instintos más primarios.

El protagonista masculino, Holofernes, también responde a la imagen de hombre dominado por las pasiones violentas y fácilmente seducible. Cuando se describe la atracción que siente por Judith el autor dice que “Holofernes, que ya estaba preso por los ojos, fue encadenado por los oídos con la dulzura y artificio de estos discursos, siendo ya su corazón un volcán” (*Historia Verdadera...*, 14). A pesar de su dominio militar y de su poderosa presencia física, su figura se empequeñece ante la mujer que le relega a un papel secundario: Judith le habla “con tal agasajo y dulzura, que cien Holofernes tuvieran harto que hacer en defenderse de aquella máquina amorosa” (*Historia Verdadera...*, 13).

Cuando llega a Judith, el autor detiene el ritmo del relato para demorarse morosamente en la descripción de sus virtudes. Si, como veíamos, abordaba la personalidad del resto de los personajes de un modo rápido y somero, no escatima en adjetivos que tracen de un modo atractivo la figura de la libertadora de Betulia. Tales elogios no constan en el texto original y suponen otra nueva intervención del narrador en la acción del relato. Así, la llama “nobilísima matrona”, dice que “las graciosas perfecciones de que Dios la adornó la hicieron muy amable” e incluso la califica de “valerosa santa” (*Historia Verdadera...*, 8). La introducción que hace para presentar a la protagonista es ya muy significativa:

“La ciudad de Bethulia tenía dentro de sus murallas un gran tesoro de virtudes, cuyos méritos aún no eran conocidos. Este era, pues, la hermosa Judith en quien el cielo había puesto las más raras cualidades, la había escogido para libertar a su patria de las grandes calamidades de que se veía amenazada” (*Historia Verdadera...*, 7).

A pesar de la certeza con la que proclama todos sus atributos positivos, el autor presenta a una Judit ligeramente ambigua. Por un lado, Judith es toda fragilidad y modestia femenina, atributos encomiables en la naturaleza de una mujer según los cánones de la época en la que fue escrito el texto anónimo. Dado el carácter moralizante del texto como ya hemos señalado en líneas anteriores, no resulta extraño que se haga hincapié en estos aspectos de la heroína. De este modo, aparece calificada de “flaca y débil” (*Historia Verdadera...*, 10) que reza unas “castísimas invocaciones” a Dios (*Historia Verdadera...*, 8). Sin embargo, estas cualidades intrínsecamente femeninas según los modelos de su tiempo contrastan vivamente con el resto de cualidades que la mujer judía posee para decidirse a acometer una empresa tan ardua y, sobre todo, para llevarla a buen término. Es aquí donde Judith, según el autor, toma prestados atributos del varón: “ejecutó *varonilmente* el golpe, de suerte que de dos cuchilladas le separó enteramente la cabeza de los hombros” (*Historia Verdadera...*, 17, cursiva mía). Al final de la obra y a modo de recapitulación sobre los acontecimientos narrados, el autor concluye de un modo tan determinante como el que sigue:

“Nada tuvo Judith de *afeminado* sino el sexo: *toda fue varonil*, toda generosa y toda llena de prodigios. La naturaleza no la dio (sic.) más que el sexo, dejando a la virtud que hiciese lo restante; y la virtud, después de haber trabajado mucho tiempo en esta bella obra, se incorporó dentro de ella” (*Historia Verdadera...*, 22, cursiva mía).

Resulta curioso constatar que el autor parece hacer una distinción en la figura de Judit como si no fuera posible valorar positivamente y en conjunto a la mujer y al acto realizado por ella. Lo que sin lugar a dudas parece digno de elogio es la liberación del pueblo de Betulia asediado por las tropas enemigas. Sin embargo, no parece que pueda ser considerado loable el hecho de que haya sido una mujer la artífice de tal hazaña. De hecho, parece disculpar a la naturaleza por haber elegido a un ser de sexo femenino para la tarea de acabar con Holofernes.

Como hemos venido observando en los textos analizados hasta el momento el arquetipo de mujer judía trazado por Livia E. Bitton es aplicable con ciertas reservas. El

rasgo que menos se manifiesta en esta Judit anónima es, como viene siendo ya habitual, la sensualidad. Un autor que disculpa a la protagonista por el simple hecho de pertenecer al sexo femenino no podría haber actuado de otro modo. No se oculta el indudable atractivo físico que posee y no duda en calificarla de “hermosa” al igual que lo hacía la Biblia (*Historia Verdadera...*, 7). El escritor se hace eco de su belleza especialmente cuando se describe su incursión en el campamento enemigo, volviendo a denominarla “hermosa” y “capaz de provocar a los hombres” (*Historia Verdadera...*, 13), pero incluso así le resta relevancia a este aspecto de la protagonista en comparación a como era tratado en el texto original. De todos modos, no podemos olvidar la extensa intervención del autor al inicio del capítulo quinto con el objeto de explicar su actuación y aclarar todas las dudas que pudiera haber acerca de su honestidad.

Tampoco se dice claramente que Judith sea virgen. El texto anónimo sigue fielmente el *Libro de Judit* y la presenta como la viuda de Manasés con lo cual despeja, en principio, toda posibilidad de que conserve su virginidad. Sin embargo, los reiterados comentarios que la califican de virtuosa, honesta y predestinada al heroísmo, hacen de ella una figura prácticamente intocable y la dotan, en cierto modo, de un halo de santidad que la diferencia del resto del mundo en el que vive. Incluso se dirá de ella que es una “mujer consagrada a Dios” y “que había hablado por inspiración divina” (*Historia Verdadera...*, 9). Es esta medida en la que podríamos decir que su inaccesibilidad la acerca a las recreaciones literarias en las que Judit es virgen que habremos de estudiar más adelante.

El rasgo que más destaca en la representación de esta Judit es, sin lugar a dudas, el heroísmo. Predestinada ya desde el principio, como veíamos (*Historia Verdadera...*, 7), a una tarea de enorme magnitud, todas sus virtudes se complementan para trazar la figura de la verdadera libertadora de su pueblo. Las palabras que cierran el relato no dejan lugar a dudas sobre cual es el atributo más reseñable de la protagonista y, al mismo tiempo, manifiestan que el ensalzamiento de este heroísmo es el auténtico fin del texto:

“Dios, que obra tantas maravillas, abona esta historia, habiendo querido fuese parte de la Escritura Sagrada. Es un *monumento eterno a la virtud y heroísmo*. Un

gigante que ponía monte sobre monte para subir en medio del hierro y del fuego hasta el trono del Altísimo, veisle aquí vencido y bañado en sangre por una mujer que le cortó la cabeza, y un ejército que hacía sombra al sol con la multitud de sus volantes flechas, *destrozado y derrotado por la empresa de Judith*" (*Historia Verdadera...*, 23, cursiva mía).

Evidentemente, el conflicto con el gentil, al igual que ocurría en los textos vistos hasta el momento, no se produce en este texto anónimo. La ausencia de una relación entre Judith y Holofernes ajena a la marcada por el texto bíblico priva al relato de un conflicto del tipo al señalado por Livia E. Bitton. *Historia Verdadera de la Gloria de Bethulia por la Heroica Judith contra Holofernes* es, posiblemente, el texto más fiel al *Libro de Judit* incluido en el Antiguo Testamento. Como hemos visto, no hay cambios relevantes en la acción ni en el tratamiento de los personajes, incluso se respeta el contenido de los cantos y las plegarias que la heroína eleva a Dios. Sin embargo, la época de las reproducciones escrupulosas de la historia de Judit están prontas a terminarse aproximándose nuevos tiempos en los que proliferarán los literatos ávidos de poner fin a más de dos mil años de fidelidad textual.

2.2 SEGUNDA ETAPA: LA JUDIT LITERARIA EN EL S. XIX

“Then Judith dared not look upon him more
lest she should lose her reason through her eyes
and with her palms she covered up her eyes”¹

Thomas Bailey Aldrich, *Judith and Holofernes*

Aunque no se caracterice por la profusión de guerras en suelo propio que había mantenido ocupados a los países europeos en épocas anteriores, no podemos decir que el s. XIX haya sido en general un período histórico sin sucesos relevantes². Todo lo contrario, a lo largo de estos cien años el viejo continente fue testigo de cambios políticos, económicos, sociales y culturales sin los que el s. XX jamás habría sido tal y como lo conocemos. El nuevo concepto de estado, el imperialismo, la industrialización, los inicios de la incorporación de la mujer a la vida activa o los avances científicos son sólo alguna muestra de la profunda transformación que sufre Europa en estas décadas. Las artes y la literatura irán a la zaga y desde sus respectivos ámbitos se harán eco de todo cuanto suceda a su alrededor. Y con todas ellas, la imagen de Judit comenzará a metamorfosearse preparándose para lo que habrá de ser posteriormente.

¹ “Entonces Judit no se atrevió a mirarlo más / o de lo contrario perdería la razón a través de sus ojos / y con las palmas de las manos se cubrió los ojos” (traducción mía).

² Pese a que nos refiramos al S. XIX como marco temporal de las reescrituras de esta etapa de transición, en realidad extenderemos los límites hasta el año 1914 y tomaremos el comienzo de la Primera Guerra Mundial como referencia para el fin de este período y el comienzo del siguiente. El conflicto armado, inédito hasta el momento en su magnitud, puede considerarse determinante para la cultura, la política y la economía mundial, marcando un antes y un después en el devenir de la historia. Por este motivo hemos preferido “alargar” este período hasta esta fecha en vez de limitarla a la que marca estrictamente el fin del siglo.

Sustentando todo este entramado de cambios decimonónicos se encuentran dos movimientos ideológicos y culturales: el liberalismo y el nacionalismo. El primero, ya anunciado en el siglo anterior con la Revolución Francesa, se basa en la exaltación del individuo y sus derechos inalienables, y muy pronto su radio de acción rebasa los límites del pensamiento para extenderse al ámbito político y económico. El segundo, de cuño prácticamente nuevo, será el que despierte intelectualmente las conciencias nacionales ansiosas de desarrollar los elementos propios de su cultura. Como consecuencia de ello, las fronteras sufrirán drásticas transformaciones. Por un lado, algunas comunidades separadas tenderán a unirse dentro de un estado que las unifique a todas, como es el caso de Italia y Alemania; por otro, el caso contrario dividirá antiguos imperios que pretendían agrupar bajo una misma bandera culturas totalmente diferentes como ocurrió con el Imperio Turco o el Austríaco.

La clase social que había posibilitado el desarrollo del liberalismo, la emergente burguesía, es la misma que lleva a cabo los cambios que dinamizan las estructuras económicas del diecinueve. Tras una explosión demográfica y una mejora en el sistema agrario, la revolución industrial se materializa gracias a las nuevas condiciones técnicas, la invención de fuentes de energía capaces de poner en funcionamiento la maquinaria de última creación y la aplicación de éstas al mundo del trabajo, y a la existencia de capitales capaces de sustentar las industrias nacidas al cobijo de tales avances. Las consecuencias de la revolución industrial no se harán esperar. Por un lado, desarrollará las comunicaciones propiciando la aparición del ferrocarril y del automóvil, por otro propiciará el desarrollo de la banca y del capitalismo. Adentrándonos en las implicaciones políticas, el imperialismo de final de siglo no será más que el producto indirecto de un continente poderoso que necesita nuevos territorios para seguir alimentando su insaciable entramado económico.

Pero como cabría suponer, estas novedades no sólo tienen reflejo en los mapas y en los balances económicos, y las estructuras sociales también experimentarán una profunda transformación. La nueva clase dominante, la burguesía, usurpará el papel que hasta entonces había ostentado la nobleza, constatando la primacía del dinero sobre los títulos. En el otro extremo, una oleada de emigrantes llegados desde el campo a los nuevos centros de

trabajo, las fábricas, propician el crecimiento masivo de las ciudades. Los recién llegados tropiezan con un problema fundamental, la vivienda, y obligados a soportar unas durísimas condiciones laborales, se instalarán en los arrabales, en casas insalubres carentes de los recursos básicos para una existencia digna. La toma de conciencia por parte de los trabajadores y trabajadoras generará con el transcurso del tiempo el nacimiento de los primeros movimientos obreros y las organizaciones sindicales. Las reivindicaciones de las mujeres que reclaman el papel que la historia les había usurpado durante siglos también traerán, como se verá, consecuencias sociales significativas.

Tampoco la ciencia y el pensamiento del diecinueve se mantendrán al margen de esta oleada de innovaciones. Desde las conquistas llevadas a cabo en el mundo del transporte hasta los avances médicos, las ciencias avanzan sin descanso a lo largo de unas décadas que tuvieron nombres tan ilustres como Curie, Mendel, Darwin o Pasteur como protagonistas. En las artes y la literatura el Romanticismo durante la primera mitad y el Realismo en la segunda surgen como consecuencia del idealismo y del positivismo respectivamente, tendencias filosóficas dominantes durante estos años. Las obras artísticas serán el reflejo de los nuevos vientos que azotan el continente y los héroes literarios, ya sean de nueva creación o sacados de la extensa tradición occidental, se convertirán en el fiel reflejo de todas las novedades expuestas anteriormente. La historia de Judit no será una excepción.

En términos generales podemos caracterizar las versiones de Judit en esta época como una transición entre la fidelidad textual y la reinterpretación del arquetipo. Si bien hasta ahora habíamos asistido a la reproducción escrupulosa de la historia del Antiguo Testamento, en el XIX, y más concretamente en la segunda mitad, los personajes comienzan a alejarse de sus modelos originarios iniciando así la independencia que les caracteriza en la actualidad. Esto no quiere decir que los textos se alejen totalmente del libro bíblico. De hecho, continúan desarrollándose en el mismo marco espacio-temporal de la fuente, transcurren de acuerdo a ésta y las directrices generales del conflicto principal son idénticas: la aún joven y hermosa viuda de Manasés se introduce en el campamento

asirio para derrotar a su general haciendo uso de su belleza y su ingenio y liberar así a su pueblo, Betulia, del asedio enemigo.

Los cambios sustanciales en esta etapa evolutiva del relato tienen que ver, sobre todo, con la caracterización de los personajes. Esta Judit ya no es tan lineal como sus precedentes, no es sólo una heroína que afronta la misión más difícil de su vida con arrojo y logra decapitar a su oponente sin dudar un instante. La Judit decimonónica expresa sus sentimientos, titubea e incluso se debate ante su tarea ejecutora entre la obligación y su naturaleza humana. Por otro lado, su belleza y su poderosa capacidad de seducción dejan de ser atributos circunstanciales, sometidos a su mayor virtud, el heroísmo, para despertar con fuerza y recubrirla de un sensualismo que sin duda resulta novedoso. El mayor beneficiado de esta transformación es el propio Holofernes que, condenado a ser el representante del mal en las obras anteriores, ve ahora cómo son elogiados algunos aspectos que anteriormente tan sólo eran dignos de denuesto. Su valentía y su buen hacer militar son valores en alza, e incluso se le atribuye en la mayoría de estos textos un físico agraciado y en ocasiones unos modales, si no refinados, corteses y galantes.

Aún así y aunque las Judits políticas y agitadoras eran más propias de la etapa anterior, todavía es posible encontrar textos en estos años que respondan a una finalidad propagandística que continúa explotando el potencial bélico de la heroína. Este es el caso del poema de J. M. Neale publicado en 1849 con el título de la protagonista y que puede interpretarse como una alegoría de la guerra que Inglaterra sostenía con Crimea, y en el que Judit personificaría al Imperio Británico luchando contra sus enemigos (Stocker, 128). En ese mismo año, la novela anónima titulada *Judith, Prophetess of Bethulia; a Romance from the Apocrypha* supone otra muestra más de la utilización de la historia bíblica con fines patrióticos. En ésta, la protagonista encuentra el amor en Aquior. Sin embargo, continúa siendo sexualmente inaccesible, pues su patriotismo desbanca a la pasión en su interior. Estas ansias de libertad del personaje principal, capaz de renunciar al amor humano por conseguir un fin político, pretendían exaltar los ánimos ingleses y animar al país a seguir el camino de las revueltas continentales que se producían en esas fechas (Stocker, 132, 133). Dentro de nuestras fronteras, Valle Inclán escribe en 1912 su pieza teatral *Voces de gesta*

en la que recrea las luchas carlistas disputadas en el norte del país en el diecinueve. Su protagonista, Ginebra, es una auténtica Judit que sirve al rey Carlino degollando al Capitán de las tropas enemigas del Rey Pagano tras haberla aquel violado. En el último acto, la mujer vaga con la cabeza cercenada del adversario para entregársela como trofeo al dirigente carlista.

Fines propagandísticos persiguieron las reediciones del poema anglosajón compañero de *Beowulf* que vieron la luz en estos años. Tras la publicación del libro de J. M. Kemble *The Saxons in England* en el mismo 1849, toda una tesis sobre la hegemonía anglo-germánica en Europa, se quiso ver en la heroína del poema antiguo la representación alegórica de una reina anglosajona histórica. El triunfo glorioso del personaje parecía dar permiso a la nación británica para dirigir el mundo, así que las nuevas ediciones del texto no se hicieron esperar (Stocker, 131, 132). Sin embargo, lo que predominan son las obras en las que esta nueva Judit es un claro ejemplo de la concepción que entonces se tenía de las mujeres. El abandono de su posición privilegiada de heroína total y absoluta para competir con un redimido Holofernes, además de añadir complejidad a ambos personajes literarios, proyecta la ideología de una sociedad que, como veremos, no tenía una opinión demasiado elevada del sexo femenino.

Lo que primero llama la atención en las protagonistas de estos textos es la transformación de uno de los aspectos definitorios en su etapa previa. La castidad, característica como veíamos de las Judits anteriores, deja paso ahora a una indagación en la sexualidad del personaje. Si bien ésta ya estaba presente en la fuente originaria, recordemos que Judit era una hermosísima viuda judía que utilizaba sus encantos para seducir y matar al enemigo, las recreaciones literarias del mito hasta el momento tendían a atenuar este rasgo de su personalidad para centrarse en su heroísmo o en su fortaleza. Tan sólo algunas obras pictóricas explotaban esta dimensión, como ya hemos comentado anteriormente, en lo que supone la excepción a la tónica general. Sin embargo, será el siglo diecinueve el que rescate los ingredientes necesarios presentes en la fuente primigenia para transformar a la protagonista en una auténtica *femme fatale*, algo nada sorprendente si tenemos en cuenta

que fue éste el momento en el que este tipo de imágenes femeninas inundaron las artes y las letras.

Pero ¿por qué esta repentina transformación? ¿Por qué lo que hasta entonces había sido un icono de perfección y pureza sirve ahora para representar las vivencias sexuales de una mujer que pasa a los anales de la historia por haber cometido un asesinato a traición? Tampoco nos sorprende si echamos un vistazo a la sociedad de la época. Como señalábamos, el s. XIX es el siglo de la burguesía. El poder que les otorga estar en posesión del capital que mueve las industrias, el comercio y, en definitiva, el entramado de las naciones, les convierte en la clase social omnipotente que rige los destinos de sus congéneres. Pero, al igual que los demás, son mortales, y el único medio de perpetuar su poder más allá de la muerte es garantizar herederos que mantengan y continúen los logros conseguidos por su antecesor. Es así cómo el matrimonio, institución que garantiza el tan ansiado heredero, se convierte en la pieza fundamental que sustenta el correcto funcionamiento de todas las estructuras sociales, y la virtud de las esposas en el bien máspreciado. Por ello la mentalidad burguesa tan sólo observa dos tipos de mujeres: la mujer buena y domesticada, es decir la buena madre, y "la otra", la mujer mala, que puede ser cualquiera que no se someta a los estrechos dictámenes de la clase poderosa.

Si el primer tipo abundaba, ya hemos dicho que era la pieza sobre la que se asentaba indirectamente una sociedad que necesitaba reproductoras que garantizaran su supervivencia, el segundo grupo era legión, pues hemos de tener en cuenta que la "mujer mala" era un saco donde cabía todo. Por un lado estaba la legión de prostitutas que, como una consecuencia más de la Revolución Industrial, habían abandonado sus orígenes para dirigirse a las ciudades emergentes donde muchas veces habían descubierto tristemente que su único medio de supervivencia era éste. La doble moral burguesa provocaba que muchos hombres acudiesen a ellas en busca del placer que sus virtuosas esposas se suponía no estaban capacitadas para proporcionarles y fueron frecuentes las enfermedades venéreas en una sociedad que, injustamente, acusaba a las prostitutas de ser las únicas responsables. Por otro lado, las emergentes asociaciones de sufragistas comenzaron a hacerse oír en la segunda mitad del siglo con el consiguiente pavor masculino ante sus reivindicaciones. Las

mujeres amenazaban recuperar el lugar que se les había usurpado durante milenios y los primeros que se iban a ver afectados eran, precisamente, los hombres. Éstos no podían dejar de observar aterrorizados cómo las que hasta el momento habían sido sus compañeras mudas comenzaban a desbancarles en sus puestos laborales y sociales. Por último, estaban las "esposas disidentes", el numeroso grupo constituido por las esposas al uso que, constreñidas dentro de un papel limitador, se rebelaban de diversos modos contra las frustrantes expectativas que se tenía de ellas.

La propaganda literaria sobre ambos prototipos de mujer no se hizo esperar y los modelos bíblicos fueron, una vez más, los que mejor sirvieron en esta batalla. Los arquetipos que mejor se ajustaban al "domestic angel" o "ángel doméstico" como la denomina Margarita Stocker (Stocker, 137), eran Ester y Rut, ambas imágenes de esposas fieles y sumisas, castas y abnegadas. J. M. Neales publicó en el año 1860 una obra sobre esta última en la que quedaba muy claro que el matrimonio era lo que la salvaba, con lo cual parecía afirmar que las casadas disfrutaban de una posición privilegiada (Stocker, 137, 138). La Virgen María también servía a tales propósitos, pero no de modo generalizado, pues los países protestantes preferían decantarse, con toda lógica, por algunas de las protagonistas del Antiguo Testamento. En el caso de las denominadas "fallen women" o "mujeres caídas" (Stocker, 138) la elección de Magdalena, la prostituta amiga de Jesucristo en los Evangelios, era la preferida (Stocker, 138). Pero ¿en qué filas podría servir Judit? ¿Sería su imagen utilizada como viuda fiel y virtuosa, defensora con su eterna devoción a la memoria de Manasés de la castidad más recalcitrante o lograría, sin embargo, personificar la belleza perturbadora y peligrosa de las mujeres que utilizaban su cuerpo para asesinar a los hombres despreocupados? En realidad, Judit podía personificar ambas. Si bien es cierto que en la *Biblia* su virtud era proverbial, tampoco se podía negar que su actuación, seducción, engaño y asesinato, no podía ser tomada en muchos contextos como ejemplo.

La imagen de Judit fue utilizada, en efecto, asociada a la prostitución. En la novela de Fenimore Cooper, *The deerslayer* (1841), la prostituta y tentadora Judith se opone a la virtuosa Hester, nombre que nos recuerda inevitablemente a "Ester", y que menciona a su homónima bíblica como fuente de inspiración (Stocker, 142). En *La venus de las pieles*

(1870) de Sacher Masoch, la referencia literaria obligada para el sadomasoquismo, el protagonista Severin fantasea con ocupar el lugar de Holofernes y ser vencido por una Judit dominatrix que le produzca la mezcla de dolor y placer que busca incansablemente en sus relaciones con las mujeres. En la literatura española, Miguel Sawa narra en su novela corta *El camino de Judith* (1910) la historia desgraciada de una joven judía del mismo nombre que tras una serie de acontecimientos desgraciados se ve obligada a prostituirse y a ejercer como modelo de desnudo para un pintor en el Madrid de principios de siglo. Otro dato más, y esta vez extraído de la vida real, nos lo da la lengua inglesa, en la cual a partir de la década de 1820 el término "Judy", diminutivo de Judit, pasó a ser sinónimo de "prostituta" (Stocker, 142).

También el nombre bíblico fue elegido por algunos autores para designar a sus protagonistas cuando éstas constituían caracteres fuertes que se rebelaban contra las normas impuestas y más concretamente contra el dominio masculino ejercido sobre ellas. El novelista George Meredith, aliado de las primeras feministas, utiliza la figura de la viuda para caracterizar a las protagonistas de sus dos novelas *Rhoda Fleming* (1865) y *One of our conquerors* (1891). En la primera, Rhoda es una Judit que castigará el abuso de un hombre contra su hermana, y en la segunda, Mrs. Marsett es otra Judit que desea "asesinar" a los hombres como éstos "asesinan" a las mujeres (Stocker, 146 - 148).

Sin embargo, las feministas victorianas no eligieron a Judit como modelo, antes bien le tienen una ligera aversión. Hacia 1860 el apócrifo amenaza extinción en las biblias anglosajonas. Hasta el momento había sido incluido para la lectura en otras zonas católicas como Escocia, pero desde el XVIII, cuando Voltaire ataca el *Libro de Judit* por no considerarlo un ejemplo de heroísmo femenino imitable, inicia una controversia que finalizará con su exclusión sistemática y una considerable merma en su herencia cultural (Stocker, 143, 144). Entre 1860 y 1920 Jael ocupa el lugar dejado por Judit pero en *La Biblia de la mujer*, todo un referente en lo que a estudios bíblicos bajo una óptica feminista se refiere, Elizabeth Cady Stanton, su editora, excluye al apócrifo como tema de estudio, y afirma a continuación que Jael se hace eco de las reglas de patriarcado masculino, militarista e inhumano. Así pues, Judit - Jael es doblemente demonizada: el universo

patriarcal la considera un símbolo de la destructividad de la mujer y para las feministas simboliza la victimización del patriarcado (Stocker, 146).

Todas estas reacciones encontradas acerca de la figura de Judit se traducen, como decíamos, en un nuevo enfoque de su personalidad. Camuflada entre la profusión de mujeres fatales que inunda en este período la literatura como símbolo de la atracción y del temor que suscitaba el género femenino en los hombres, el personaje bíblico despierta a la sexualidad paulatinamente. En el primer texto de nuestra selección, el poema de Elisa Lanesford, la viuda muestra el amor inusitado que aún le profesa a su marido difunto. Casi medio siglo después, otro autor estadounidense, Thomas Bailey Aldrich, volverá a hacer hincapié en el profundo afecto marital aunque ya aludirá a una posible relación entre los dos protagonistas del relato. Aunque los vínculos entre ambos estén solamente insinuados, ambos textos son muestras indudables de la transformación. Sin embargo, las preferencias de los autores a la hora de elegir un *partenaire* que inicie a la protagonista en una relación amorosa son, como cabría esperar, Holofernes. Y lo que Aldrich anuncia tímidamente, se convertirá en la pluma de autores como Lahor, Villaespesa o Hebbel es una pasión desbordante que trastoca todos los principios de la heroína preconizando la naturaleza de las relaciones entre ambos protagonistas en las versiones literarias del s. XX.

Pero este cambio de enfoque implica inevitablemente una serie de cambios en la interpretación de la historia. Si Judit es ahora más sensible al amor y a la fascinación sexual que ejercen en ella los hombres, en especial Holofernes, es pues comprensible que ejerza su papel de ejecutora con menos convicción que en obras anteriores. Y aunque finalmente decapite al general enemigo, en muchas de ellas deberá debatirse entre el afecto que éste le suscita y el cumplimiento de sus obligaciones como elegida para liberar a la comunidad judía de Betulia. Estas dudas internas socavan la firmeza de un mito que asentaba su fuerza en su resolución y autoconfianza y modifican considerablemente su significado.

Como consecuencia de este cambio sustancial en la protagonista, ésta también ve afectada su caracterización externa. Y como lo propio de una mujer fatal es una apariencia seductora y atrayente, sus cualidades físicas, ya presentes en el texto originario, se ven

magnificadas para darle una mayor coherencia. Para ello se acentúa el orientalismo del personaje en una época en la que Oriente era uno de los paisajes favoritos de los románticos y los decadentistas. De este modo, muchos autores se deleitarán describiendo morosamente el atuendo de la joven, los ungüentos, las telas y la pedrería con las que adereza su cuerpo para seducir a Holofernes. Podemos decir sin temor a equivocarnos que nunca Judit fue tan hermosa y exótica como ahora.

Como contrapartida, el énfasis realizado en su sexualidad y su belleza va en detrimento de algunas de sus cualidades intrínsecas como heroína. En la *Biblia* y en los textos analizados hasta el momento veíamos que aparecía como una mujer fuerte, inteligente e incluso a veces implacable. Sin embargo, en una época en la que el sexo femenino estaba constantemente bajo sospecha no es de extrañar que tales cualidades se minimicen. Bastante agitación social producían ya las mujeres como para facilitarles ejemplos de personalidades femeninas tenaces e inflexibles con el sexo opuesto. De este modo, en esta etapa evolutiva del arquetipo se pretende dejar muy claro que su resolución de derrotar al enemigo parte de una iluminación divina y no de sí misma. Esto puede verse en el texto de T. B. Aldrich y de forma más velada en los demás, en los que los autores parecen restarle méritos e iniciativa a la protagonista.

En otras ocasiones los textos serán más sutiles y representarán las desventajas de ser una mujer fuerte que decide traspasar los límites impuestos tácitamente a su sexo. En el caso de Hebbel, el castigo por haber osado atentar contra la vida del titánico Holofernes es la tragedia personal en el mejor de los casos, en el peor, la muerte. En el caso de la Judit del poema de Lascelles Abercrombie³ su incursión en el territorio masculino del enemigo se pagará con la deshonra, que la marcará para toda la vida y la condenará secretamente: Judit es violada en el campamento asirio y, tras un intento de suicidio, es salvada por Ozías, verdadero héroe de la obra, el cual reescribe un edicto en el que hace constar la versión de los hechos que pasará a la historia como lo que conocemos como el *Libro de Judit*. El final es en ambos casos feliz para todos excepto para ella, los Betulianos son liberados gracias a su hazaña a costa de su sacrificio personal, como si la integridad de la protagonista fuera el

³ El poema "Judith" está incluido en su libro *Emblems of love* (1911).

precio a pagar por haberse aventurado a desempeñar un papel reservado para el género masculino (Stocker, 186). En la obra teatral de Oscar Wilde *Vera o los nihilistas* (1881), la protagonista es otra "judit" líder del movimiento nihilista que se opone a los desmanes del gobierno zarista. Vera es elegida por sus compañeros de lucha revolucionaria para asesinar al heredero, Dimitri, al cual conoce casualmente y del que está enamorada. Pero en el momento decisivo renuncia a darle muerte porque confía en él como gobernante y para salvarlo opta por suicidarse, derramando su sangre a cambio de la de él. Aquí, el heroísmo de la protagonista no radica en acabar con la vida del enemigo, sino en el reconocimiento de sus virtudes y la auto-inmolación, es decir, en el reverso total de la historia.

Relacionado con esta modificación de las características del personaje está el cambio que experimenta el heroísmo de Judit. Como decíamos anteriormente, Judit había sido hasta el momento una ejecutora implacable que no dudaba un instante sobre la conveniencia de decapitar al enemigo. Era por tanto una heroína épica. Sin embargo, ahora comienza a albergar dudas. Se enfrenta a un rival que no es tan terrible como dice la leyenda negra que circula sobre él y al que, en ocasiones, ama. No es de extrañar que a la hora de descargar el arma mortífera sobre su cuello le surjan dudas considerables. Se produce en estos textos un conflicto entre el deber y el deseo que la transforman en una heroína trágica: antes de cumplir su cometido debe librar una batalla consigo misma de la que, pese a que su decisión final siempre la dirigirá a la liberación de su pueblo, no saldrá indemne⁴.

Si el encuentro con Holofernes provoca en Judit serias dudas, es inevitable deducir que el anterior cobrará una importancia de la que había carecido hasta el momento. Judit dejará de ser la protagonista absoluta para compartir la atención de la audiencia con su oponente, el cual, ni tan malvado ni tan temible e incluso apuesto, preconiza la

⁴ El hecho de que, pese al conflicto interno, decida decapitar al enemigo, podría no ser interpretado como una muestra de su fidelidad a los designios divinos o como un rasgo que la ennoblece al sacrificar sus intereses personales en favor de su pueblo. El médico e investigador Cesare Lombroso publicó en 1893 un libro titulado *La mujer delincuente* de enorme influencia en su día. En él afirmaba sin ninguna duda que la mujer es criminal por naturaleza y que no mata por motivos nobles, como los hombres, sino por atavismo, al igual que por atavismo son todas ellas prostitutas (Stocker, 164). Indudablemente, a la luz de estas interpretaciones, el acto heroico de Judit pasaría a ser la expresión lógica de su carácter femenino y no una hazaña a tener en cuenta.

transformación que su personaje sufrirá en la literatura del XX. Las causas de esta modificación de las esencias del arquetipo hay que buscarlas, una vez más, en las tendencias literarias, políticas y sociales del momento. Por un lado, el Romanticismo imperante en las letras del diecinueve prefería héroes titánicos e individualistas, personalidades únicas sin parangón sobre la faz de la tierra. Es así como surge el Holofernes de Hebbel, un antagonista que, como veremos, desbanca a la viuda judía en relevancia. El general asirio retratado por Aldrich tendrá otro de los rasgos propios de los personajes románticos: la angustia interna, el tormento callado y el destino adverso mil veces anunciado y sólo desvelado en el momento fatal. La apostura inquietante y turbadora es rasgo común en los Holofernes de Hebbel, Aldrich, Lahor o Villaespesa. También el imperialismo y el expansionismo propios de la época hallan su fiel reflejo en la figura del enemigo de los judíos, que con su brillante historial de conquistas en el Oriente parece simbolizar el sueño de cualquier nación europea. Es posible que más de un británico o un francés contemplase con tristeza el final de un militar tan brillante que de no haberse cruzado con Judit habría continuado anexionando territorios para su monarca Nabucodonosor. Por otro lado, las teorías finiseculares antisemitas y misóginas de filósofos como Weininger o Friedrich Nietzsche provocaban irremediamente las simpatías hacia el general asirio. Libros como *Sexo y carácter* (1904) del primero o *Así hablaba Zaratustra* (1883 - 1885) del segundo no dejaban en buen lugar ni a los judíos ni a las mujeres, a los que consideraban inferiores y necesariamente sometidos a la voluntad del hombre. Judit, en su doble condición de mujer y judía y como representante de la comunidad hebrea y del sexo femenino en general, lógicamente no suscita las simpatías de autores afines a estas ideas.

Así pues, estas tendencias imperantes en el pensamiento y en la política de su tiempo elevan subrepticamente el carácter de Holofernes frente al de Judit con la consiguiente desmitificación por parte de ambos: ni el primero es ya el símbolo del mal absoluto ni la segunda es la personificación del bien. Esto admite diversidad de lecturas. Es innegable que el abandono de las posturas maniqueas a la hora de caracterizar a los dos protagonistas los acerca más al lector y lectora actual - siempre nos es más fácil identificarnos con personajes heterogéneos, más próximos a nuestra propia personalidad

poseedora de aspectos positivos y aspectos negativos, que con arquetipos de virtudes o defectos absolutos -. Pero no es menos cierto que esta muestra de las debilidades de Judit desacredita a la heroína para darle una mayor relevancia a Holofernes, haciéndose eco así del concepto peyorativo que se tenía entonces de las mujeres. Además, si este último, que hasta el momento había sido la personificación del Mal, resulta no ser tan malo y la anterior, durante siglos símbolo de religiosidad, castidad y virtud en general, resulta no ser tan buena, es evidente que no juegan en igualdad de condiciones. El conflicto entre ambos, al contrario que ocurrirá en los textos del XX, continúa resolviéndose con la muerte de Holofernes, que, recordemos, ya no es tan malo, a manos de la joven hebrea, que, no nos olvidemos, ya no es tan perfecta. No podemos dejar de presenciar cómo una leve sombra se cierne sobre la aparentemente intacta reputación de Judit.

Para el análisis de esta etapa de transición hemos seleccionado un total de cinco textos. No abundan en esta época las obras sobre el libro del Antiguo Testamento porque, como ya comentábamos, en los países de habla inglesa no era canónico. Las letras hispanas, por su parte, preferían centrarse en otra mujer fatal de origen hebreo, Salomé, con la cual Judit comparte elementos atractivos para la estética finisecular: belleza, seducción y decapitación. Es sobre ésta sobre la que abundan los poemas y las novelas escritas en castellano, motivado en gran medida por la poderosa influencia que la pieza teatral de Oscar Wilde *Salomé* (1891) tuvo en las literaturas hispánicas⁵. Así pues, la bailarina adolescente desbanca a la heroína de Betulia y acapara la atención de los autores españoles, privándola de tener el eco literario que cabría esperar. Por ello hemos introducido dos textos significativos para nuestro estudio escritos en otras lenguas: un poema francés y una tragedia alemana.

De este modo, las primeras dos obras de la selección son dos poemas estadounidenses, la *Judith* de Eliza Lannesford Cushing (1840) y la *Judith* de Thomas Bailey Aldrich (1896). Ambas son un ejemplo del despertar sexual de la protagonista y

⁵ Para un estudio de la influencia de la mencionada obra de Wilde en nuestra literatura así como de la profusión de esta otra imagen femenina tan próxima a Judit - bíblica, hermosa, decapitadora -, véase RODRÍGUEZ FONSECA, Delfina P., *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, KRK, Oviedo, 1997.

comparten el énfasis que se hace en la feliz relación que mantenía con el difunto Manasés. Este cariño que todavía pervive después de años de viudez, centra los afectos de la heroína en el primer poema y dan paso a una progresiva fascinación con Holofernes en el segundo, al tiempo que la caracterización de éste último gana en matices positivos. La pieza teatral del alemán Hebbel, *Judith* (1841), es proverbial en cuanto a la transformación del hasta ahora antagonista de la historia. El dramaturgo germano lleva al paroxismo la supremacía del general asirio sobre la viuda judía y da un giro al relato originario que tendrá una gran influencia posterior⁶. Por otro lado, el poema del francés Jean Lahor (1886) y el texto dramático del español Francisco Villaespesa (1913) son dos muestras ineludibles de la metamorfosis de la heroína en una *femme fatale* al tiempo que son modélicas en la fabulación de una historia amorosa entre ambos protagonistas. Todas ellas, como veremos, van dejando atrás los patrones dictados por la fuente original continuados durante siglos para anticiparnos la profunda transformación que sufrirán posteriormente.

⁶ Entre los textos surgidos a la sombra de la tragedia de Hebbel podemos citar la parodia que de ella hizo el actor Johann Nestroy y que comentaremos brevemente en su momento.

2.2.1 FRIEDRICH HEBBEL: *JUDITH*

El 6 de Julio del año 1840 se estrena en Berlín la obra teatral de un joven de 27 años que lleva por título *Judith*. Si bien el público que asiste a su estreno y el que acudirá a la representación de Hamburgo seis meses después no presta demasiada atención a la nueva obra, en los círculos literarios de esta última ciudad causa una gran agitación, ya sea porque algunos la consideran un “engendro” o porque otros la acogen con entusiasmo. Sea como sea, la obra de Hebbel no deja indiferentes a los espectadores entendidos. No es para menos. Como cabe suponer, se trata de una nueva versión de la historia del Antiguo Testamento a la que, como hemos visto, la audiencia alemana ya estaba acostumbrada desde los lejanos días de la Edad Media. Sin embargo, esta vez el enfoque es muy diferente. Tanto es así, que la tragedia bien habría podido titularse “Holofernes”, pues la verdadera estrella de la pieza no es la viuda judía sino su, hasta el momento, antagonista asirio

Este cambio sustancial, inédito hasta el momento, es comprensible dentro de las coordenadas espacio-temporales en las que la obra ve la luz. Alemania, país donde había germinado la semilla del movimiento Romántico, ve ahora la gestación de un héroe que posee todas las características de dicha escuela literaria y que además preconiza las filosofías que en breve otro compatriota, Nietzsche, se apresurará a desarrollar. En efecto, el Holofernes de Hebbel está caracterizado por el individualismo y el satanismo propios del héroe romántico, pero también posee el genio superior que define al superhombre nietzscheano.

Para la elaboración de su tragedia, la primera de su producción, Hebbel se inspiró en un cuadro sobre Judit que el pintor Horace Vernet expuso en el Salón de 1831 y los comentarios que al respecto había hecho en su día Heine. Sobre la protagonista, el poeta la describía diciendo que, “virgen ayer todavía”, “también ella tiene su injuria que vengar”

(Hebbel, xxxix, xl). El tema de la virginidad de la protagonista y el posible motivo personal además del político y religioso que podrían haberla conducido a consumir la decapitación del enemigo de su pueblo son extraídos de estas palabras del poeta germano. Los proyectos precedentes sobre un Napoleón y una Juana de Arco que no habían visto finalmente la luz terminaron de definir los personajes principales de su obra (Hebbel, xxxix). A todo ello, el autor imprimió su sello personal dotando a sus protagonistas con una falta trágica que, como será habitual en sus creaciones teatrales, compone los pilares y sustenta la tragedia. Con todos estos ingredientes, Hebbel se pone manos a la obra en octubre de 1839 y tras un paréntesis de inactividad de dos meses la finaliza en enero de 1840. Se imprime en seguida y a finales de febrero ya se reparten los primeros ejemplares.

El argumento se ajusta, en líneas generales, a su fuente bíblica. Holofernes, en su avance implacable a las órdenes de Nabucodonosor, se encuentra con la resistencia del pueblo judío en Betulia. En éste, cuando sus habitantes ya están a punto de entregarse al enemigo, la viuda y aún virgen Judith se ofrece a acabar con el conquistador y liberar así a su pueblo. Haciendo uso de su espléndida belleza penetra junto a su fiel sirvienta Mirza en el campamento enemigo. Tras una espera de cinco días, Judith se entrega a Holofernes que pone fin a su virginidad y así, motivada más por un afán de venganza personal que por el cumplimiento de su deber de salvadora, lo decapita. La joven, ya de regreso, es aclamada por su pueblo, pero les hace prometer que le darán muerte si alumbrará a un hijo fruto de su relación con el enemigo degollado.

La obra está estructurada en cinco actos y prima la caracterización de los personajes principales sobre la acción. Es muy significativo el hecho de que el primero modifique el escenario habitual y se inicie en el campamento de Holofernes y no en Betulia. Aquí, a través de los diálogos entre los soldados y las intervenciones del general, se pone de manifiesto el violento carácter de este último, la brutalidad con la que trata a sus subordinados y el alto concepto que tiene de sí mismo. El enfrentamiento con Aquior y su expulsión son los acontecimientos más reseñables.

En el segundo acto la acción se traslada a la casa de Judith donde, en contraposición, se nos describe a la protagonista. Al contrario de lo que estábamos acostumbrados, la joven viuda judía no es ni tan religiosa ni tan dócil como había sido hasta el momento en la literatura precedente. Tras relatar su frustrante vida conyugal con Manasés, un marido demasiado anciano y demasiado impresionado por su carácter como para atreverse a mantener relaciones sexuales con su esposa, la dureza de su personalidad es evidente cuando rechaza a su pretendiente Efraím, un hombre también demasiado débil para poder equipararse a su fortaleza. El acto tercero se inicia igualmente en la casa de Judith cuando, al cabo de tres días de oración, le es revelado su destino de salvadora de su pueblo. Más adelante, en la plaza de Betulia contemplamos las miserias y los pecados de la comunidad judía, cobarde y asustada ante la inminente invasión del ejército asirio. En el medio del caos reinante, Judith promete liberarlos de tal amenaza.

El acto cuarto vuelve otra vez a la tienda de Holofernes, y se centra en la llegada de la joven hebrea y el duelo dialéctico entre ambos. La actitud desafiante de esta última se corresponde a la perfección con la brutalidad del primero y éste la permite permanecer en su campamento durante cinco días. Por último, el quinto acto comienza en el mismo escenario cuando ya ha transcurrido el plazo temporal establecido. Tras un nuevo enfrentamiento verbal, Holofernes mantiene relaciones sexuales con Judith, tras lo cual ésta, deseando vengarse de su agresor, lo decapita. La acción se traslada ahora a Betulia donde la joven es recibida como una heroína. Sin embargo, ella manifiesta su deseo de encontrar la muerte si se confirmara su embarazo.

Aunque hay aspectos en los que el autor se aparta sensiblemente del relato primitivo, sigue las directrices marcadas por este último en cuanto a algunos acontecimientos como por ejemplo en lo referente al asedio de la ciudad y el corte del suministro de agua, el secretismo con el que Judith aborda su plan de decapitar al enemigo, o el distanciamiento de la protagonista y su sirvienta durante los primeros días de su estancia en el campamento asirio. Incluso Aquior, un personaje secundario frecuentemente olvidado en las revisiones literarias, aparece aquí repitiendo el mismo papel que cumplía en

la *Biblia*. El Dios de los judíos sigue siendo la misma deidad implacable del Antiguo Testamento y los escenarios permanecen inalterables.

Sin embargo, además de los temas ya presentes en la fuente originaria, se abordan otros que responden a las inquietudes de su autor y de su época. Según el traductor de la obra al castellano para la edición madrileña de 1918, Ricardo Baeza, Hebbel presenta dos tragedias fundidas. Por una parte, nos encontramos con la tragedia colectiva o histórica que surge del “encuentro y choque del paganismo y el judaísmo”, conflicto inherente al relato originario. Por otra parte, también asistimos a la tragedia individual cuyos exponentes son Holofernes, el héroe, y Judith, la contra-heroína. Ambos, con su “desmesurada individualidad, violan las leyes que rigen el universo y perecen víctimas de su propia grandeza” (Hebbel, xlii). Lo que sí es evidente es que el dramaturgo alemán nos muestra el enfrentamiento de un héroe prenitzscheano encarnación del superhombre – el general asirio-, y una contra-heroína femenina de características semejantes, con la eventual derrota del primero a manos de la segunda. Es, en palabras de la propia Judith, la narración del fin del “primero y último hombre de la tierra” (Hebbel, 177).

Holofernes es, en efecto y a pesar del título de la obra, el héroe de la pieza teatral y el personaje en torno al cual gira la misma. Sus rasgos generales tienden a magnificar las características que ya lo definían en el texto bíblico y en las revisiones posteriores y a emparentarlo con grandes conquistadores de la historia como Napoleón o Alejandro Magno. Hebbel nos lo presenta como un auténtico titán. Poderoso, gobierna con mano férrea a sus soldados y mantiene las jerarquías como medio de preservar su poder. Su actitud es agresiva y violenta, permanece en constante estado de alerta y a lo largo de toda la tragedia su vocabulario denota su carácter belicoso. Al principio de la obra, se dirige a uno de sus jefes para reprocharle que se haya adelantado a sus órdenes diciéndole: “¿Quién eres tú, que te permites venir a robarme de la cabeza mis pensamientos? (...) Lo primero es mi voluntad; lo segundo, vuestros actos; y no a la inversa” (Hebbel, 9).

Este Holofernes está próximo al héroe satánico tan propio de la literatura romántica. Por un lado, consciente de su superioridad no teme a nada ni a nadie, por otro, lo envuelve

una leyenda negra, con muchos visos de realidad, que le atribuye innumerables muertes: “Holofernes mata a las mujeres con sus abrazos y sus besos lo mismo que a los hombres con la pica y la espada” (Hebbel, 40), le advierte Efraím a Judith antes de que ésta se interne en el campamento enemigo. Incluso se hace alusión a su vampirismo cuando uno de sus capitanes le comenta a otro “desconfía de esos fuegos (los que el general parece tener en su interior). Devoran cuanto se acerca a ellos para alimentarse y seguir ardiendo” (Hebbel, 99)¹.

Como decíamos, este Holofernes germánico preconiza lo que años más tarde Nietzsche definirá como superhombre, el asesino de Dios. En la introducción a la obra Ricardo Baeza señala que, aunque el filósofo no le cita ni una sola vez en sus obras, “de haberlo conocido, no habría dejado de saludar en Holofernes la prefiguración de su superhombre ni de señalar tantas ideas afines” (Hebbel, viii). En efecto, las características de superhombre definen al general asirio. Como ya apuntábamos, Holofernes no cree en la igualdad entre los seres humanos, básicamente porque él se considera superior: “A veces hasta se me ocurre pensar, en medio de todo este pueblo imbécil, que yo soy el único vivo” (Hebbel, 11), se dice a sí mismo al compararse con el resto de sus soldados. Descuida la vida en comunidad, mantiene con mano férrea la jerarquía militar e incluso sus enemigos reconocen su superioridad: “Tú eres grande y pequeños los demás” (Hebbel, 139), le dice Judith momentos antes de degollarlo. Su desbordante vitalismo le hace afrontar la existencia como experimento, viviendo cada día como si fuese el único y convirtiéndolo en un militar de éxito: “mi vida me parecía robada si no la conquistaba de nuevo cada día” (Hebbel, 123), comenta con uno de sus capitanes.

No es de extrañar que un hombre de tales características no encuentre semejantes con los que poder medir sus fuerzas y se lamente de la monotonía que supone “no poder

¹ Como apuntábamos con anterioridad, el actor Johann Nestroy, inspirado por las turbulencias políticas acaecidas en el año 1848 en el Imperio Austro-Húngaro, realiza una parodia de la tragedia de Hebbel en el que se burla abiertamente del autoritarismo de su Holofernes. En su obra éste es representado por un oficial austriaco dominante y Judit, por una quintacolumnista de la que el anterior se encapricha. Pero nada es lo que parece y esta “Judit” resultará ser un hombre travestido, su hermano en realidad, con lo cual el deseo de Holofernes, el todopoderoso, será puesto en ridículo (Stocker, 133).

estimar más que a sí mismo” (Hebbel, 141). Incluso deseará encontrar un *alter ego* entre sus enemigos: “¡Ojalá tuviera yo un enemigo, uno siquiera que se atreviese a venir a mi encuentro!” (Hebbel, 11). La respuesta no se hará esperar y al cabo de unos días, Judith, la única capaz de medirse con él, llegará al campamento para hacerle frente. Sin embargo, otra de las características del héroe que lo acerca al modelo propuesto por Nietzsche es la tremenda misoginia que impregna su carácter de principio a fin. A lo largo de toda la obra, como veremos, hay abundantes ejemplos de este odio declarado hacia las mujeres que, en ocasiones, su desproporción resta incluso credibilidad al personaje.

Además de presentar todas estas características inherentes al superhombre, el personaje de Holofernes ilustra con claridad lo que el filósofo germano expondrá al cabo de cuarenta años en uno de sus libros más importantes, *Así hablaba Zaratustra*. En esta obra, Nietzsche expone las tres metamorfosis del espíritu o las transformaciones del espíritu del hombre. Para ilustrarlas habla de cómo este espíritu se convierte en camello, cómo el camello se transforma en león y cómo, finalmente, el león se transforma en niño. El camello simboliza a todos aquéllos que se contentan con obedecer ciegamente y que soportan las obligaciones impuestas sin oponer resistencia alguna. El león, sin embargo, simboliza al nihilista que rechaza los valores tradicionales y desea conquistar su libertad. El niño es la imagen del hombre que ha superado su propia autosuficiencia y ha creado una nueva jerarquía de valores, el que genera un nuevo comienzo (Calvo Martínez y Navarro Cordón, 411, 412). Holofernes, como veíamos, es la personificación del león y curiosamente, recordemos que la obra de Nietzsche fue escrita casi cuarenta años más tarde que la tragedia de Hebbel, a lo largo de la pieza teatral es comparado con dicho animal. Efraím llama “antro del león” al campamento enemigo (Hebbel, 95), y el general afirma haber sido amamantado por una leona (Hebbel, 107). Más adelante él mismo se equiparará al león frente a Judith (Hebbel, 131, 139). Precisamente el hecho de permanecer en el estadio del león sin evolucionar al siguiente, al del niño, es lo que puede desencadenar su fin: su autosuficiencia no superada es la falta trágica que acelera su muerte.

También reveladora al respecto es la relación del general asirio con los dioses. Ya desde el principio de la obra se pone de manifiesto el desprecio absoluto que éste siente por

las divinidades, resultándole indiferente a cuál de ellas se ofrezcan los sacrificios diarios. Como señala Jacinto Grau en la introducción al texto traducido, “todos los dioses de los hombres son falsos. Él les ha perdido el respeto instintivamente y juega con ellos en su conciencia” (Hebbel, lii). En realidad, Holofernes se enfrenta a ellos para desbancarlos y usurpar su poder. Dentro de su universo pagano, Nabucodonosor es la nueva deidad que dirige los destinos de los asirios. Éste, un hombre débil que depende de su general para mantenerse en el poder, se ha autoproclamado dios en una metáfora de la debilidad de la propia divinidad, ordenando que sólo a él se le hagan sacrificios y que “los altares y los templos de los otros dioses sean consumidos por el fuego” (Hebbel, 13). Mientras cumple sus órdenes, Holofernes aguarda el momento preciso para derrocar a su superior y ocupar su lugar: “quizás sea yo el que arroje sus entrañas a los tigres de Asiria” (Hebbel, 141).

Por otro lado, también existe una confrontación entre éste y el dios de los judíos, el “verdadero Dios” en la historia original. La propia Judith es la primera en equiparar la figura del general con la de la divinidad al decirle al anterior: “ahora (los judíos) se encuentran entre la cólera de Dios y la tuya y tiemblan” (Hebbel, 111). Sin embargo, el asirio se considera capaz de humanizarlo e incluso someter a sus deseos al mismo dios hebreo y amenaza con hacer azotar a Jehová si Betulia no se rinde. La manifestación más clara de sus aspiraciones tiene lugar cuando, hablando con su prisionera judía, le comunica a ésta su máxima aspiración: vencer todo tormento humano mostrándose así el hombre más superior del universo, capaz de gritarles a sus congéneres “¡De rodillas, que yo soy vuestro dios!” (Hebbel, 142). Su ambición es, como vemos, matar al dios existente para ocupar su lugar, para convertirse en el auténtico superhombre².

El papel del contra-héroe, contra-heroína en este caso, recae aquí en la que hasta ahora había sido la auténtica protagonista de las revisiones del mito, Judith. A pesar de las notables diferencias existentes entre ella y sus precedentes, ésta presenta rasgos comunes a

² En la ya mencionada introducción a la obra realizada por su traductor Ricardo Baeza, éste señala a modo de anécdota, las semejanzas existentes entre el propio Hebbel y su Holofernes. Al igual que su héroe literario, el autor también vivía intensamente dedicado a sí mismo y a su producción artística, no soportando que los demás lo creyesen mediocre (Hebbel, xii, xxvii, xxxviii). Era igualmente misógino (Hebbel, xxxv), infundía terror a sus contemporáneos (Hebbel, xxxv) y creía que la humanidad no tenía otro fin que la producción del hombre de genio (xiii), con el cual se identificaba.

sus homónimas anteriores. Como en las demás obras, se trata de una mujer joven y hermosa, poseedora de una belleza singular que debe ser utilizada como arma política. En un momento de la obra le dice a su sirvienta “mi belleza es ya mi deber” (Hebbel, 57), y sintiéndose obligada por gozar del privilegio que le otorga su perfección física, se transforma en una *femme fatale* para llevar a cabo su estrategia y darle muerte al enemigo. Esta Judith, sabedora de las posibilidades que se abren ante ella por ser agraciada, es igualmente consciente de que su atractivo es, en cierto modo, una maldición, un extraño don del que no puede aprovecharse en beneficio propio: “Mi belleza es la de la belladona: gozar de ella, es buscar la locura y la muerte” (Hebbel, 38), afirma con vehemencia. También es inteligente, capaz de elaborar una estrategia para decapitar al tirano y, lo que es casi más importante, engañarlo. En efecto, aunque este Holofernes no se parece en nada a sus predecesores que se convertían en sus esclavos de inmediato ante la contemplación de su deslumbrante perfección física, no logra desenmascarar totalmente a la infiltrada judía. Se muestra misericordiosa con su pueblo que confía plenamente en ella, aunque queda bastante claro que éste no es, en términos generales, merecedor de un sacrificio semejante,

Pero a pesar de estos rasgos comunes, la Judit que nos ocupa es singular. Para empezar, Hebbel destierra el mito principal que hasta el momento había sustentado las reescrituras de la figura bíblica: su religiosidad. Si era rasgo obligado su profunda fe en Dios y era ejemplar en ello, ahora esta faceta de su personalidad se tambalea. Si bien es cierto que todo su pueblo la reconoce como una mujer virtuosa, “Si Dios nos ayuda será por ella” (Hebbel, 89) proclama un Betuliano convencido, no es menos cierto que ella misma confiesa que su devoción es falsa y que acude a la religión como un modo de evadirse de sus problemas personales:

“Tú (Mirza) me has visto, con frecuencia, cuando parecía tranquilamente sentada al telar o en otro quehacer cualquiera, prosternarme de pronto en oración. Me creen piadosa por ello, y temerosa de Dios. Yo te lo digo, Mirza: si hago esto, es porque no sé ya huir de mis pensamientos. Rezo entonces para sumergirme en Dios, como una especie de suicidio; me precipito en el Eterno, como los desesperados en el agua profunda...” (Hebbel, 36).

Aunque más adelante ella misma cree ser la depositaria de la misión divina de liberar a su pueblo, en realidad, y como bien observa Ricardo Baeza, "Judith, como simple instrumento de la divinidad, pierde todo interés dramático" (Hebbel, xli), y la decapitación de Holofernes será una mezcla del cumplimiento de su deber religioso y de su venganza personal contra el profanador de su virginidad. Como le dice a su sirvienta, su motivo principal y más poderoso está lejos de ser la redención de sus compatriotas: "quiero vengarme de este saqueo brutal de todo mi ser, (...) quiero lavar con la sangre de su corazón los besos de infamia que están todavía quemando mis labios" (Hebbel, 150).

Otro de los rasgos que resultan más novedosos en esta versión alemana es el tratamiento de la sexualidad de la protagonista. Judith es, al inicio de la obra, virgen. La virginidad de la viuda judía es una novedad aportada a la literatura por Hebbel y heredada, como veíamos, del pintor Vernet y de los comentarios al respecto de Heine, y resulta fundamental en la composición de la personalidad del personaje. Como ya hemos comentado, su matrimonio con Manasés no había llegado a consumarse dada la debilidad de él y el extraordinario carácter de ella. Sin embargo, ella es de naturaleza ardiente y apasionada, como bien se demuestra en el relato que le hace a su sirvienta de su frustrante noche de bodas (Hebbel, 30 – 33). Esta virginidad prolongada, primero durante su matrimonio, después durante su viudez, deriva en un sentimiento de horror hacia los hombres que impide que Judith se sienta con ánimos de volver a casarse (Hebbel, 30). El único hombre capaz de despertar el interés de la hermosa hebrea es, precisamente, su enemigo, la víctima a la que debe ejecutar, pues es evidente que, aunque después desea vengarse de lo que considera una afrenta personal contra su dignidad, Judith se siente irremisiblemente atraída por Holofernes en lo que consiste su fallo trágico: en un aparte, invoca a Dios para pedirle ayuda ante la creciente fascinación que el anterior suscita en ella diciendo "¡Dios de mis padres, protégeme contra mí misma; que no me vea obligada a adorar lo que aborrezco!" (Hebbel, 140 – 141).

La relación de Judith con este superhombre pre-nitzscheano tiene, pues, una doble lectura. Por una parte, ella es, en cierto modo, una réplica a este superhombre, la única capaz de enfrentarse con Holofernes, el enemigo que él estaba buscando para poder medir

sus fuerzas. Al igual que el superhombre, es valiente y superior, dentro de su mundo paralelo, a sus semejantes: es más hermosa que las mujeres que la rodean, Mirza en este caso, posee más vitalidad que su anterior pareja y muestra más arrojo que cualquiera de sus conciudadanos. Así pues, no es de extrañar que el general asirio sienta interés hacia ella y que, a pesar de que como dice Jacinto Grau sólo se preocupe de sus atributos femeninos, la “presienta” (Hebbel, lviii). Precisamente por su condición de mujer no la considera un peligro, y fruto de esta errónea apreciación, es víctima de su oponente.

Sin embargo, no debemos dejarnos engañar por el aparente triunfo de esta “supermujer” sobre el superhombre. Para empezar, la propia Judith está a punto de sucumbir ante la fuerza y el poder de Holofernes. Presa de la fascinación que en ella suscitan sus palabras, en un aparte la joven determina darse prisa antes de renunciar a ejecutar su misión, pues, sin unas convicciones religiosas demasiado fuertes, parece haber desplazado a Jehová de su corazón para darle cabida a una nueva divinidad: “es preciso matarlo (a Holofernes), si no quiero arrodillarme ante él” (Hebbel, 141). Una vez que lo decapita para vengar lo que considera una afrenta, aunque lo ha degollado por motivos personales, como veíamos, aún siente remordimientos por haber dado muerte a un hombre al que consideraba el paradigma de perfección a cambio de salvaguardar la existencia vacía de sus compatriotas. La superioridad de su víctima está fuera de toda duda cuando se dirige a los judíos en estos términos:

“¡Sí; yo he matado al primero y último hombre de la tierra a fin de que tú (dirigiéndose a uno de ellos – los judíos de Betulia-) puedas apacentar en paz tus rebaños, y tú (a otro) plantar tus coles, y tú (a un tercero), ejercer tu oficio y procrear hijos que se te asemejen” (Hebbel, 177).

Pero tampoco podemos olvidar un importante detalle de enorme trascendencia: el posible embarazo de Judith fruto de su relación con Holofernes. Este hecho, bastante plausible a juzgar por el énfasis que el autor hace al final de la obra, sería un recordatorio perpetuo de su sumisión ante Holofernes. Además, y en palabras de Margarita Stocker, “pregnancy refeminizes her and compels her literally to reproduce Holofernes, cancelling her

destruction of the most heroic of men”³ (Stocker, 130). La heroína de la historia bíblica, no sólo ve usurpado su protagonismo dentro de la historia sino que se ve sometida por su oponente masculino y obligada o bien a vivir con el remordimiento de haber dado muerte al único hombre valioso sobre la faz de la tierra, o a morir a manos de su pueblo por voluntad propia si se confirma su embarazo.

En definitiva, la Judit de Hebbel cumple punto por punto el ideal de mujer sometida e inferior propugnado por las teorías del superhombre y por la propia ideología de su autor, visionario de la corriente misógina finisecular liderada por filósofos como Weinniger y el mismo Nietzsche. En efecto, la protagonista se ajusta al ideal propuesto por este último en su libro ya citado *Así hablaba Zaratustra*, en el que define las características que debe tener la mujer que acompaña al superhombre. En primer lugar ha de ser pura y virtuosa, como es esta Judit, viuda y aún virgen: “la mujer debe ser un juguete límpido y fino, cual la piedra preciosa, nimbado de las virtudes de un mundo por venir” (Nietzsche, 1501). En segundo lugar, ha de amar al guerrero, al ser superior, al hombre capaz de ser un superhombre, como nuestra protagonista hace con Holofernes sin importarle que éste sea su enemigo: “la felicidad del hombre reza: yo quiero. La felicidad de la mujer reza: él quiere. “en este instante el mundo ha alcanzado la perfección”, así piensa toda mujer cuando obedece por amar de todo corazón” (Nietzsche, 1502). Por último, el cometido de la mujer es ser madre y alumbrar el superhombre, como es probable que haga Judith: “todo en la mujer tiene una solución: el embarazo” (Nietzsche, 1501). Como vemos, la viuda judía de Hebbel cumple a la perfección el cometido que años más tarde se impondrá a las mujeres, y dejará de ser un paradigma de heroísmo para convertirse en el “solaz del guerrero” que parecía preferir su época.

El resto de los personajes que intervienen en la obra son meras comparsas de los protagonistas y gravitan en torno a ellos para reafirmar su superioridad absoluta. Los secundarios que aparecen individualizados no son muy numerosos. En el bando de los asirios destaca Aquior que, al igual que ocurría en el texto bíblico, previene a Holofernes

³ “El embarazo la refeminiza y la obliga a reproducir literalmente a Holofernes, cancelando la destrucción que ella había llevado a cabo del más heroico de los hombres” (Stocker, 130), (traducción mía).

contra los judíos y recibe un castigo por parte de este último. Más entidad poseen Efraím y Mirza, ambos judíos. El primero es una creación del autor sin referencia alguna en el texto originario y es el paradigma del hombre piadoso y bueno, pero débil. Su actitud contrasta vivamente con la de Judith, a la que pretende infructuosamente y, sobre todo, con la del héroe absoluto Holofernes. Enfrentado al general, el hebreo es, como bien apunta Jacinto Grau, "pequeño y ridículo", "capaz de aceptar grandes ideas si se las dan mascadas otros hombres", incapaz de concebir siquiera cualquier tipo de heroísmo (Hebbel, lvii). Su degradación culmina con la animalización final a la que se ve sometido por el protagonista. Tras intentar atentar contra su vida, el asirio ordena que lo encierren en la jaula de los monos que acaba de quedar vacía para que le sirva de entretenimiento. Esta regresión, de hombre a mono, acentúa su ridiculez y lo convierte en la antítesis de los personajes principales. Por otro lado, Mirza, la sirvienta de Judith que ya se hallaba presente en los textos sagrados, es el único referente femenino con el que podemos contrastar a la viuda. Como cabría esperar Mirza es inferior a su señora en todo, desde su rango a sus cualidades físicas, pues como ella misma afirma en un momento de la obra, no es tan bella como Judith.

Tratados en conjunto, los pueblos respectivos de los protagonistas muestran igualmente su inferioridad. El pueblo asirio es definido por el propio Holofernes como "raza servil" (Hebbel, 20), un referente claro a la etapa evolutiva del hombre que Nietzsche simboliza con la figura del camello, como comentábamos anteriormente. Pero son los judíos los que peor parados salen en la obra de Hebbel. Se puede decir que los hebreos, en su conjunto, no poseen ningún atributo positivo y que tan sólo la protagonista y su sirvienta por un lado, y los ancianos por otro merecen el respeto de la audiencia. El resto es depositario de vicios que lo hacen poco merecedor del apelativo de "pueblo elegido" de Dios. En primer lugar, es una comunidad que ha pecado y que se atreve incluso a desafiar a la divinidad pidiéndole un milagro que les libre de Holofernes (Hebbel, 76). También son cobardes: los hombres son presa de la fiebre ante la sola mención del general enemigo, dice Efraím (Hebbel, 38, 39) y desean entregarse sin oponer resistencia para evitar males mayores (Hebbel, 70). Es un pueblo voluble, manipulable, que se deja persuadir fácilmente y además, en una escena macabra nacida de la invención de su autor, protagoniza un acto

de canibalismo en el paroxismo de la degradación del pueblo judío: un hombre relata horrorizado cómo su mujer aguarda con codicia la muerte de su propio hijo pequeño para comerlo ante las restricciones alimenticias impuestas por el cerco de Holofernes.

Si todas las versiones de la historia de Judith son, como veíamos al principio, producto del tiempo en el que son redactadas, la tragedia de Hebbel no será una excepción. Ya hemos analizado cómo crea un héroe que responde a los paradigmas del romanticismo y cómo éste preconiza las filosofías nietzscheanas y la aparición del superhombre. De igual modo, su heroína judía y la transformación que sufre en esta obra se hace eco no sólo de la misoginia del autor⁴ sino de la misoginia imperante en la sociedad decimonónica a la que también hemos aludido. Su nuevo Holofernes, convertido ahora en el protagonista de la obra, es un indicador de quién debe ser el héroe, y el hecho de que Judith pueda alumbrar un hijo de este último condenan irremisiblemente a la que hasta el momento había sido una imagen de la mujer fuerte, trastocando así la historia original para que, en vez de elogiar a la mujer, sea el hombre el que merezca todos los vítores. Así lo constata Margarita Stocker en el libro ya citado:

“He (Holofernes) becomes a bombastic Romantic hero, an historical superman in the Carlylean mould. So exceptionally clever, forceful, brutal and charismatic is he, that the rest of humankind are pygmies in his sight. (...) She, however, is an hysteric (...). In Hebbel’s play it is all too clear that this is a ‘phallic woman’, motivated by penis-envy, whose rebellion against the proper norms of her gender is appropriately punished. Pregnancy refeminizes her and compels her literally to reproduce Holofernes, cancelling her destruction of the most heroic of men. It is man who is the great individual, and woman who learns that to worship him is a fate she cannot escape”⁵ (Stocker, 130).

⁴ Anotábamos anteriormente que Ricardo Baeza, prologador de la traducción de la obra en España en su versión de 1918 señalaba la misoginia de Hebbel. Su vida sentimental habla por sí sola. Tras haber tenido dos hijos con Elisa Lensing, una mujer mayor que él muy bondadosa pero de físico no muy agraciado que lo ayuda económicamente en los momentos difíciles durante diez años, se casa con Cristina Engehausen, actriz célebre, joven, hermosa y rica. Según Ricardo Baeza, Hebbel adopta esta resolución “convencido, al fin, de que no hay para él otra solución, y persuadido de que *su genio exige este sacrificio de su sensibilidad*” (Hebbel, xxxv, cursiva mía). Así pues, *obligado por su talento, rompe con Elisa y contrae matrimonio con Cristina a los siete meses de haberla conocido.*

⁵ “Él (Holofernes) se convierte en un rimbombante héroe romántico, un superhombre histórico según el patrón de Carlyle. Es tan excepcionalmente inteligente, fuerte, y carismático, que el resto de la humanidad son

Todo el texto, en efecto, rezuma aversión al género femenino y la firme creencia en su inferioridad. Las mujeres aparecen anuladas, sin posibilidades de ser ellas mismas, obligadas a ser a través de sus relaciones con los hombres, es decir, a través de la maternidad que les posibilita el hombre. Lo que más extraña es que sea Judith la que pronuncia estas terribles palabras: "una mujer es una nada; sólo por el hombre llega a ser algo. Por él llega a ser madre. El hijo que da al mundo es el único tributo de gratitud que puede ofrecer a la naturaleza a cambio de su propia existencia" (Hebbel, 37). Es propio del sexo femenino, según se deduce del texto, la debilidad, la dependencia de un hombre, cualquiera que sea la relación que la una a él. Efraím se lamenta de la situación de soledad en la que se encuentra Judith y le pregunta "¿qué será de ti que no tienes padre, ni hermano, ni esposo?" (Hebbel, 42). Esto no debería extrañarnos en una época en la que, efectivamente, las viudas no gozaban de una vida fácil, pero el texto bíblico no nos dice que la joven hebrea tuviera problemas al respecto. Más sorprendentes son las palabras de este mismo cuando se dirige a ella para observar: "Judith, eres tan valiente que dejas de ser hermosa" (Hebbel, 41).

La supuesta incapacidad e inferioridad de la mujer también son puestas de manifiesto en la tragedia. Cuando la joven dialoga con Holofernes con el objeto de hacerle creer que es una traidora a su pueblo, éste intuye el engaño en un primer momento, pero después se tranquiliza creyendo imposible que una mujer sea capaz de urdir tal tretita: "Me parece, mujer, que juegas conmigo. Pero no, me ofendo a mí mismo, suponiendo esto posible" (Hebbel, 117). Las alusiones al sometimiento intrínseco del género femenino al masculino son numerosas, y necesitaríamos todo un capítulo aparte para comentarlas con detenimiento. Baste una última cita para terminar con este aspecto de la tragedia. Mientras Judith cumple con su cometido en la tienda de Holofernes, Mirza, que vigila la entrada, dialoga con otro siervo asirio. Este último, que no parece diferir mucho de su superior en

pigmeos en su presencia (...). Ella, sin embargo, es una histérica, (...) En la obra de Hebbel queda muy claro que es una 'mujer fálica', movida por la envidia del pene, cuya rebelión contra las normas adecuadas de su género es castigada de modo apropiado. El embarazo la refeminiza y la obliga, literalmentè, a reproducir a Holofernes, anulando así su destrucción del hombre más heroico. Es el hombre el que es el gran individuo, y la mujer la que aprende que adorarlo es un destino del que no puede escapar" (Stocker, 130), (traducción mía).

cuestión de mujeres, habla elogiosamente de su general y de la relación que mantiene con el sexo contrario. “Una vez”, comenta, “Holofernes mandó matar a una mujer por haber escogido mal el momento de presentarse ante él y no encontrarla bastante hermosa. *Siempre tiene razón*” (Hebbel, 147, cursiva mía).

Pero no son sólo las mujeres las que salen mal paradas en la tragedia germana, el pueblo judío no corre mejor suerte. Si bien en el texto bíblico los hebreos ya aparecían como un pueblo pecador y falto de fe, sus defectos no tenían la magnitud que, como hemos analizado, Hebbel describe en su obra. A este respecto, Margarita Stocker señala que esta tragedia y la imagen que proyecta tanto de la mujer como del pueblo judío resultará fundamental para otro de los teóricos del antisemitismo y la misoginia en el fin de siglo: Otto Weininger. Éste, utilizará la figura de esta Judit germana en su libro *Sexo y Carácter* (1904) y no la bíblica, como cabría suponer, para definir a la mujer judía como un ser inferior, debido tanto a su género como a la raza a la que pertenece. Para Weininger el pueblo judío era demasiado femenino, y todo lo femenino, inferior.

Así pues, no es de extrañar que éste encontrase en la obra del dramaturgo germano una base literaria sobre la que sustentar sus teorías, pues el propio Hebbel hace gala de un mal disimulado antisemitismo en esta pieza teatral: “His view of Judith (Hebbel’s) was that she epitomized Judaism”, señala Stocker, y añade “that and his deceptive misogyny are the keys to his determination to transfer the heroic motif from Judith to Holofernes”⁶ (Stocker, 130). De hecho, Hebbel presenta a un Holofernes convertido en héroe absoluto, un héroe que debe ser sacrificado, –no ajusticiado –, para la supervivencia de un pueblo judío débil y degenerado. La supremacía del asirio sobre los hebreos pone de manifiesto un soterrado antisemitismo que con los años será magnificado peligrosamente y convertido en una corriente de pensamiento de funestas consecuencias.

Volviendo de nuevo al personaje de Judith, finalizaremos este apartado señalando cómo se cumplen en la protagonista de Hebbel los atributos señalados por Livia E. Bitton

⁶ “Su visión de Judith (la visión de Hebbel), era que ella representaba el Judaísmo. Eso y su decepcionante misoginia son la clave para entender su determinación de transferir el motivo heroico de Judit a Holofernes” (Stocker, 130), (traducción mía).

en su artículo. Por una lado, es virgen, siendo éste precisamente el rasgo característico de esta heroína germánica. Su autor hace de ello, como veíamos, el desencadenante de su tragedia personal al tiempo que supone el pilar sobre el que se asientan las demás propiedades del arquetipo. En segundo lugar, su erotismo, aunque adormecido durante largo tiempo debido a un matrimonio infortunado, es palpable. Víctima de su virginidad traumática y en consecuencia de una sexualidad poco equilibrada, Judith se ve obligada a reprimir sus deseos hasta que finalmente encuentra un hombre a su medida, Holofernes. La relación entre ambos está abocada a la tragedia desde el principio y tras un duelo breve pero mortal ella lo derrota, aunque sólo en apariencia, no lo olvidemos. Por último, el heroísmo, tercera característica de la judía literaria según Bitton, adquiere en este caso un tono diferente: por un lado sus motivaciones son casi más personales que políticas y religiosas, y por otro, su triunfo sobre el enemigo no es tan absoluto como en otras ocasiones, pues su posible embarazo conlleva una condena en todos los ámbitos.

Holofernes, el grande, el magnífico, el superhombre, no puede morir así como así. Su decapitación no puede tener lugar sin que su propia ejecutora pague por ello al igual que no pueden existir límites para el genio masculino, parece decir el autor. El símbolo de fortaleza que durante siglos había arrojado una luz dignificadora sobre el género femenino, se ve ahora convertido en una mera comparsa del enemigo. Corren nuevos tiempos para la iconografía de Judit, nuevos – y oscuros- tiempos para la mujer.

2.2.2 JEAN LAHOR: "JUDITH"

En 1885 el artista francés Benjamin Constant pintó una Judit regia y poderosa sosteniendo una enorme lanza en un marco oriental muy del gusto del momento. Un año más tarde apareció en el primer número de la revista *Les lettres et les Arts* un grabado de su cuadro acompañado de un soneto del escritor también francés Jean Lahor¹ (Dijkstra, 376). Este, conocido por sus libros de medicina e higiene, abandona aquí la literatura científica y social para dedicarse a la poesía con un tema que evoca una de sus grandes pasiones: Oriente (Canedo, 78). En una época en la que los escritores finiseculares volcaban su atención en heroínas más propias de los suntuosos y exóticos marcos orientales, Lahor retoma el mito de Judit para adaptarlo a las corrientes literarias de su tiempo y para reescribirlo según los dictados de la moda. Así, la diligente y virtuosa viuda de Manasés no permanecerá indemne a las tendencias decadentes que imperan en ese momento, y será la pluma de este literato quien la retrate más próxima a la condición de *femme fatale*.

En el poema que nos ocupa, Jean Lahor narra la historia de un asesinato y de los conflictos por los que atraviesa la ejecutora tras haber sucumbido a su propio juego de seducción. Limitado por sus reducidas dimensiones, el soneto es un ejemplo de concentración y sintetización de la historia que recrea. Toda la acción gira en torno a dos personajes, JuditH y Holofernes, y se concentra en el episodio principal del libro bíblico, el degollamiento del segundo a manos de la primera. Todos los acontecimientos anteriores así como los posteriores y los personajes que en ellos intervienen son omitidos presuponiendo el conocimiento previo del lector o lectora.

¹ LAHOR, Jean, "Judith", *Les Lettres et les Arts*, 1, num. 1 (1886), p. 144.

Perfectamente estructurada de acuerdo con el esquema estrófico del soneto, la composición sigue la evolución personal de Judith de un modo dinámico partiendo de su aparición inicial como guerrera dispuesta para la lucha, y termina con un desenlace en el que retoma la apariencia del principio tras haber dudado acerca de la conveniencia de cumplir su misión después de su entrega a Holofernes. De este modo, el poema presenta una estructura interna circular que se corresponde con el desarrollo interno de su personaje principal.

El primer cuarteto describe la preparación de Judith para la seducción de Holofernes (Lahor, vv. 1 – 4). La primera palabra que aparece en la composición es el nombre de la protagonista y lo que sigue es una declaración de principios de sus intenciones: “Judith ha elegido dedicar su cuerpo a su país” (Lahor, v. 1). En esta afirmación tajante y que lanza al lector y a la lectora al centro mismo de la historia, nos habla de la decisión personal y con fines exclusivamente políticos que ha adoptado la heroína. Es muy significativo el hecho de que vaya a consagrar a la defensa del pueblo judío “su cuerpo” y no sus esfuerzos, sus oraciones o su inteligencia como ocurría en otros textos literarios ya comentados, lo cual nos anuncia ya en esta primera línea cuál va a ser la faceta preponderante en la configuración del personaje.

En efecto, en los tres versos siguientes se enumeran aquellas partes de su cuerpo que ha embellecido para su contrincante. En primer lugar Lahor nos habla de “sus pechos”, después de “sus ojos” y finalmente de “su piel”. Al referirse a los pechos, Lahor dice que los “ha preparado” “para seducir a su espantoso amante” (Lahor, v. 2), introduciendo así la táctica que va a emplear contra su enemigo, la seducción, y reflejando al mismo tiempo la sangre fría que caracteriza a esta implacable guerrera dispuesta a entregarse a un rival que califica de “espantoso”. En la línea tercera aparecen por vez primera los ojos, un elemento que, como veremos, será fundamental en el desarrollo de la acción y que aquí sirve de pretexto para matizar las artes engañosas que utiliza Judith al decir que ha abrigado “su sombría viveza”, vistiéndola de falsas promesas halagüeñas (el brillo de los cosméticos) una realidad mucho menos prometedora (las sombras de su mirada). Ya por último, el autor escribe que Judith perfuma “su piel destinada a marchitarse” aludiendo directamente a la

virginidad de la protagonista. Dentro de esta afirmación también va implícita la predicción de su futura existencia después de su combate con Holofernes: una vida solitaria entregada al celibato y a la oración donde ningún hombre tendrá cabida. La visión de su existencia presente y un leve atisbo de su futuro aparecen ante Judith mientras se prepara para desempeñar la tarea más importante a la que habrá de enfrentarse.

El segundo cuarteto se centra en la seducción de Judith. Tras haberse preparado, la protagonista ha dado un paso decidido y "ha avanzado para perpetrar la masacre" (Lahor, v. 5). Además de su resolución a la hora de acometer su destino, es significativo el adjetivo que califica la figura de la mujer "pálida" (Lahor, v. 5) y que alude, por un lado, a la frialdad con la que actúa y a su presencia fatal portadora de la muerte de su oponente, y por otro lado, al arquetipo de belleza femenina imperante en el fin de siglo que prefería a las mujeres de tez blanca. En la línea sexta de nuevo nos encontramos con los ojos, esta vez más abiertos aún, "inmensos" y "enloquecidos de éxtasis y de terror". Esta mezcla de "éxtasis" y "terror" a partes iguales aderezada de cierto toque de locura marca un punto de inflexión en la actitud sobria y hábil de la guerrera, haciendo presuponer una dosis de sadomasoquismo al oscilar su ánimo entre el deseo y el horror ante la inminente entrega sexual..

En el verso siguiente Lahor describe el armamento bélico desplegado por Judith ante Holofernes, que no es otro que "su voz, su danza" y "su cuerpo delgado e hipnótico". La voz como instrumento de conquista nos hace retomar el relato bíblico para recordar cómo la viuda judía había logrado seducir al capitán enemigo mediante sus diestras palabras y sus sutiles engaños. Si bien la danza encajaría bastante mal dentro del contexto del relato originario, y de hecho en él no se hace mención a baile alguno, su presencia aquí está justificada por la contaminación que en las artes, sobre todo las pictóricas, sufrió el personaje de Judit con el de Salomé. El baile que esta última realizó en el transcurso de una fiesta en el palacio de su padrastro Herodes fue el causante indirecto de que la cabeza de otro hombre, en este caso Juan el Bautista, fuera cercenada. Ambos personajes bíblicos femeninos, responsables en mayor o menor medida, aunque por diferentes causas, de dos hombres de gran importancia dentro de la historia del pueblo judío, vieron confundidos e

intercambiados sus papeles en más de una ocasión en un tiempo en el que los artistas sentían una especial debilidad por las mujeres hermosas y destructivas². La tercera y última arma que Judith utiliza no es otra que su cuerpo dispuesto para la danza. Su cuerpo es caracterizado de “delgado”, otro rasgo del modelo de belleza femenino en el fin de siglo, y de “hipnótico” (Lahor, v. 7), con lo que se retoma el engaño y la falsedad que se apuntaba en el verso tercero al hablar de sus ojos.

Todo este peculiar arsenal de guerra cumple los objetivos deseados y logra embriagar a Holofernes. Los efectos, que en la historia originaria eran producidos por el alcohol sabiamente administrado por Judit, son aquí producidos por su propia presencia. Por otro lado, su oponente es calificado de “oscuro asirio” (Lahor, v. 8), quedando manifiesta la oposición que existe entre el cuerpo del enemigo y la palidez de la mujer.

Tras la preparación del primer cuarteto y la seducción del segundo, en el primer terceto sobreviene la consumación de la relación entre Judith y Holofernes. Si en las dos partes anteriores la acción transcurría con cierta morosidad deteniéndose en la descripción del cuerpo de Judith o en sus artimañas de seducción, en esta tercera parte la acción avanza rápidamente para abarcar la entrega de la mujer, lo que siente en los brazos del hombre y lo que ocurre después de la relación sexual. El nuevo ritmo impuesto a la historia viene marcado por dos adverbios temporales, “de repente” (Lahor, v. 9) y “después”, (Lahor, v. 11). El primero se introduce como un elemento sorpresivo que da un giro a la narración. Judith, que hasta ahora había sido la protagonista absoluta y la figura dominante, se entrega a Holofernes y sucumbe a él en su encuentro sexual. El militar enemigo que había aparecido tímidamente como el “espantoso amante” o “el oscuro asirio”, se transforma en el acto sexual en “su señor triunfante” (Lahor, v. 9), abandonando así todos los rasgos

² Aunque el caso de las obras de Gustav Klimt es posterior a la publicación del soneto de Jean Lahor, quizás el caso más notorio de confusión entre Judit y Salomé sea el de los dos cuadros que este pintor vienés presentó en el año 1909 y que son conocidos con los títulos *Judit I* y *Judit II*. A pesar de que en el marco especialmente diseñado por el artista figuraba con claridad la inscripción “Judit y Holofernes”, el respetable público de comienzos de siglo se negó a aceptar lo que consideraba una representación demasiado erotizada de una figura religiosa tan honorable como era Judit. A la sociedad que contemplaba el cuadro le era más cómodo creer que el pintor se había equivocado y había confundido el nombre de la bailarina Salomé con el de la heroica viuda judía. Y, en efecto, tanto en las revistas como en los catálogos del momento en los que aparecieron los cuadros figuraron con el nombre de la primera.

despectivos que hasta el momento había soportado y elevándose por encima de la propia heroína. Esta disminución del protagonismo de Judith continúa en el verso décimo en donde se describe su reacción en el momento del placer sexual. La mujer que antes ostentaba el rango de guerrera “ha gritado, cerrando los ojos” y se transforma en un ser indefenso “como si fuera una niña” (Lahor, v. 10). El cambio operado en su personalidad se simboliza en los ojos, que antes eran “inmensos” (Lahor, v. 6) y que ahora se cierran, en un acto que supone un abandono total en las manos de su enemigo.

Sin embargo, pronto será Holofernes quien baje la guardia. Precedida de otro adverbio temporal que marca la rápida progresión del tiempo en esta tercera parte, el asirio sigue reforzando su papel de dominio al aparecer denominado como “el hombre” en contraste con “la niña” en la que se había convertido Judith en sus brazos en el verso anterior. Pero esta superioridad no va a durarle demasiado pues comete el error de cerrar los ojos y hundirse en “un sopor bestial” que será el preludio de su muerte inminente.

Al igual que en el primer terceto, en el segundo la acción también transcurre ágilmente. Una vez pasado el encuentro sexual y con Holofernes dormido, Judith retoma el protagonismo de la historia y se dispone para la ejecución. Pero ésta no va a ser tarea fácil: Judith ya no es la misma que abría el poema con apariencia sobria e implacable. A consecuencia de la relación mantenida con su enemigo, la mujer judía está atrapada en un dilema que le impide la decapitación inmediata de su oponente. Debatiéndose entre “el horror del amor” y el horror de “la muerte negra” (Lahor, v. 12), Judith se encuentra ante la disyuntiva de asesinar al hombre del que se ha enamorado y cumplir así su deber o dejarle vivir. Si bien la duda entre la fidelidad a su pueblo y la fidelidad a su corazón parece detenerla un instante, como la decida guerrera que era al principio de la historia la joven toma rápidamente una decisión en la que se sobrepone a sus sentimientos y opta por cumplir su cometido inicial. “Con su conciencia libre”, es decir, sin remordimientos, Judith deja de ser una niña y se transforma de nuevo en mujer, la mujer que asesta un golpe mortal al hombre dormido: “la mujer le ha golpeado” (Lahor, v. 13).

En el verso que cierra el poema, Judith retoma más que nunca las características de guerrera implacable: “con frialdad y lenta determinación le ha cortado la cabeza” (Lahor, v. 14). Imbuida con las características de la mujer fatal y cruel por excelencia (“frialdad” y “lenta determinación”), Judith demuestra haber superado las consecuencias del encuentro sexual habiendo llevado a buen puerto el ardid para el que se preparaba en un principio. Se cierra aquí, pues, el círculo perfecto por el que discurre la historia y la estructura del poema y que no es sino el círculo que caracteriza la figura de Judith. Así, el verso inicial encuentra su reflejo en el último como si nada hubiera pasado, como si el verso número diez jamás hubiera tenido lugar y las dudas del duodécimo no la hubieran atormentado nunca.

Como se apuntaba en un principio y se ha podido observar a lo largo del comentario, los ojos y la vista son una presencia constante en el poema, y se corresponden con los diferentes estados por los que pasan los personajes; hasta cabría decir que son un arma capaz de otorgar o arrebatarse poder. Por un lado son un elemento clave para la representación de Judith, y su sola descripción bastaría para desvelar el juego de las apariencias en el que se basa su ofensiva. Aunque ante Holofernes los luzca brillantes y resplandecientes (Lahor, v. 3), en realidad su sombría mirada oculta las intenciones más sangrientas (Lahor, v. 3). Cuando se muestran más abiertos que nunca y extraviados (Lahor, v. 6) no hacen sino advertir de la tensión que sufre la protagonista en el momento más delicado de su actuación ante el enemigo. Por otro lado, los ojos abiertos o cerrados son indicadores del dominio o del sometimiento de los personajes. Así, Judith, que ha permanecido con ellos abiertos durante los dos primeros cuartetos donde su figura predominaba claramente sobre la de Holofernes, los cierra durante su relación con éste lo cual, como habíamos apuntado, es un símbolo de entrega y pérdida del poder en una parte donde es el asirio quien ostenta el protagonismo (Lahor, v. 10). Cuando sea éste quien se adormezca (Lahor, v. 11), quedará indefenso y ella retomará la autoridad y la determinación para asesinarle. El capitán enemigo no volverá a abrirlos nunca más.

La relación del soneto de Lahor con el texto bíblico al que hace referencia es muy somera y, en parte debido a la brevedad del soneto, en parte debido a la intención personal del artista, el texto finisecular toma prestados los nombres de los protagonistas principales,

la acción principal y poco más. Como buen exponente del período literario en el que escribe, Lahor prefiere centrarse en los aspectos más sensuales de la historia dejando a un lado los motivos religiosos y piadosos que movían al personaje originario. Si bien es cierto que la viuda de Manasés utilizó – y embelleció – su cuerpo para derrotar a Holofernes, las connotaciones de *femme fatale* nunca fueron tan obvias. Así, el poeta francés introduce una relación sexual completa entre Judith y Holofernes, algo de lo que la primera se cuidó mucho en el libro de la *Biblia*, la protagonista interpreta una danza que ya hemos comentado (Lahor, v. 7) a imagen y semejanza de Salomé y atraviesa un período de crisis en el que se debate entre el deber y el amor (Lahor, v. 12), innovación que, como hemos visto, es el motivo que caracteriza las reescrituras modernas de esta historia del Antiguo Testamento.

Si bien sus relaciones con la *Biblia* son someras, la Judit de Lahor se ajusta plenamente al arquetipo de la mujer judía trazado por Livia E. Bitton. En primer lugar la virginidad de Judith es claramente demostrable en el poema. La joven guerrera que asoma a los primeros versos es ya un indicio de virginidad latente según hemos comentado en la primera parte. La frialdad de que hace gala y la decisión con la que se prepara son signos inequívocos de ello (Lahor, vv. 3 – 4). De igual modo, “su piel destinada a marchitarse” (Lahor, v. 4), no hace sino incidir aún más en su soledad y en la ausencia de un compañero masculino. Sin embargo, Judith perderá esta virginidad cuando se entregue a Holofernes y el autor la compare a una “niña” (Lahor, v. 10) que grita en los brazos del hombre al que se ha entregado, siendo este término de la comparación otro claro indicio de la virginidad de la protagonista antes de su unión con Holofernes. Cuando en la línea trece y tras haber superado momentos de indecisión Lahor la califique de “mujer”, el contraste entre la “niña” del verso décimo y la “mujer” del actual corrobora la pérdida de virginidad de Judith, que ha alcanzado otro estadio de madurez³.

³ Aunque la ya mencionada tragedia en un acto *Salomé* sea posterior al soneto francés, es interesante constatar que Wilde, al igual que Lahor, juega con la pérdida de la virginidad de la protagonista aludiendo a ella mediante el empleo del término “mujer” – “Woman” en la obra inglesa -. Tras haber presenciado cómo Salomé consumaba su deseo de besar la boca del ya decapitado Yokanaán, Herodes insta a sus soldados a que la maten ordenando: “Kill that woman” (“Matad a esa mujer”). Según Cansinos – Assens, esta es la primera vez que la palabra “mujer” se aplica a la protagonista, con lo cual este término indica que ha perdido su virginidad (Cansinos - Assens, 67).

Sin embargo, la cualidad más notoria en esta interpretación de la historia bíblica es la configuración de Judit como mujer sensual. De hecho, el segundo cuarteto del poema de Jean Lahor es el texto que más de cerca retrata a la viuda judía como *femme fatale*. Pocos autores se han atrevido a vestir a la heroína del pueblo elegido con los atuendos reservados para las mujeres crueles y perversas, por mucho que ella no hubiera dudado en seducir y degollar a su enemigo. En efecto, en los versos cinco, seis, siete y ocho se dan cita todos los tópicos de la mujer fatal finisecular: palidez lunar, determinación destructora, ciertos toques de sadomasoquismo, la belleza letal, la danza como instrumento de seducción, la locura, la perversión (siente cierto placer al seducir a un hombre desagradable), y la predisposición para el sexo y para la muerte. En definitiva, Judith se convierte en la personificación idónea de la *femme fatale*: el *eros* y el *tánatos* juntos una vez más.

De todos modos el espíritu que alienta la mayoría de las interpretaciones literarias de este pasaje bíblico tampoco será ajeno al soneto de Lahor, y el erotismo de Judith tan sólo será un episodio pasajero. Unida a su condición de virgen va asociada también la cualidad de heroína que caracteriza a los personajes literarios judíos de sexo femenino. Como hemos visto, la entrada de Judith en escena es ya una muestra de su heroísmo al haber decidido “dedicar su cuerpo a su país” (Lahor, v. 1). Su decisión final de cumplir con el cometido originario a pesar de los sentimientos hacia su víctima, reafirma su valor. De hecho, la circularidad que habíamos mencionado anteriormente es una prueba más de la predestinación de Judith a ser una heroína. Que este aspecto sea el que termine sobresaliendo en su personalidad a pesar de la carga erótica que predomina en todo el soneto en general y en su personaje en particular, es una prueba determinante de la supremacía del heroísmo sobre los aspectos sensuales.

Como es evidente, también aquí se produce el eterno conflicto entre la protagonista judía y el *Gentile Lover* tratado por Bitton. Tras la escena de seducción del segundo cuarteto tiene lugar el encuentro sexual de Judith y Holofernes, en el cual la primera no queda indemne. Tras la pérdida de su virginidad se ve asaltada por las dudas características que marcan el conflicto entre ambos personajes modélicos, debatiéndose la protagonista

entre la obligación y la pasión, quedando diluido momentáneamente el propósito político en el goce sexual. Pero, como ya hemos apuntado en líneas anteriores, el heroísmo y el cumplimiento con el deber serán más fuertes que los sentimientos personales.

Como hemos visto, Jean Lahor construye el personaje de Judit de acuerdo con el arquetipo literario que los numerosos escritores han ido creando a lo largo del tiempo. La Judit del poeta francés atraviesa todas las fases que caracterizan su figura artística: en la primera parte del poema aparece una Judit heroica, en la segunda se transforma en la Judit seductora y en la tercera despierta al sexo en los brazos de su enemigo para retornar de nuevo a la personalidad inicial. Ni los más deslumbrantes atavíos de *femme fatale* han logrado apartar a Judit de su condición de libertadora de la comunidad judía.

2.2.3 THOMAS BAILEY ALDRICH: *JUDITH AND HOLOFERNES*

A punto de comenzar un nuevo siglo, en el año 1896, aparece en Boston y en Nueva York un poema con el título de *Judith and Holofernes*, publicado por Houghton, Mifflin and Company dentro de su colección "Making of American Books". Su autor es el sexagenario poeta Thomas Bailey Aldrich, traductor de algunas obras francesas incluidas en la misma colección. El pequeño volumen, apenas cuenta con ochenta páginas, no es totalmente inédito, pues como se indica en una introducción previa al poema, unas 120 líneas del mismo entre pasajes sacados de la primera parte, de la segunda y el interludio lírico de la tercera, pertenecen a un poema anterior, mientras que el resto, unos 800 o 900 versos, es publicado ahora por vez primera.

Además de esta aclaración, es interesante lo que en esta misma introducción se comenta acerca de las licencias que el autor se ha tomado con respecto a la fuente original. "It is fable and not history", comenta para justificarse, y añade para que nadie se llame a engaño que "the author has taken such liberties with the myth as suited his dramatic purpose"¹ (Aldrich, 5). Estas modificaciones atañen sobre todo al carácter de la protagonista, pues el autor considera que el modelo original carecía de suficientes atributos femeninos salvo el de la religiosidad, así pues, ha decidido hacer especial hincapié en la ternura de la que estaba exenta, con la cual el escritor ha intentado acentuar su heroísmo (Aldrich, 6). A pesar de sus palabras, la novedad del poema no sólo radica en la nueva personalidad de Judit, sino que también Holofernes experimenta ciertos cambios positivos. En efecto, éste se ve favorecido por esta nueva revisión, ya que su personaje se humaniza,

¹ "Es una fábula, no Historia"; "el autor ha tomado con el mito las libertades exigidas por su propósito dramático" (Aldrich, 5), (ésta y todas las traducciones posteriores que se incluyan del texto literario de Thomas Bailey Aldrich *Judith and Holofernes* son mías).

gana en profundidad psicológica y adquiere una relevancia que lo sitúa como un héroe trágico a la altura de su oponente femenina. Como bien indica su título, la obra aborda el interior de sus dos protagonistas mostrando sus pensamientos, sus deseos y sus temores acercándolos al lector y lectora de su tiempo.

El poema, escrito en verso libre, se estructura en tres partes que el autor denomina “libros”, “Book I”, “Book II” y “Book III”, cada uno con su correspondiente título. El primero, “Judith in the Tower” o “Judith en la torre” (pp. 11 – 30), comienza haciendo un rápido resumen de los infortunios causados por las tropas de Holofernes, que han arrasado pueblos a su paso y, ante la resistencia de los hebreos, han decidido acampar en la llanura de Betulia tras cortar los suministros esperando a la rendición. Tras esta breve introducción, la atención se centra en Judith, la fiel viuda de Manasés que desde lo alto de una de las torres de la ciudad contempla el estrépito del campamento enemigo en el valle. Apenada por el estado en el que se encuentran sus conciudadanos, invoca a Dios en busca de ayuda y mientras se halla ocupada recitando sus oraciones, un ángel desciende sobre ella infundiéndole aún más belleza y resolución, revelándole cuál es el camino que debe tomar para liberar a su pueblo. Así iluminada baja al centro de Betulia para entrevistarse con los ancianos, Chabris, Charmis y Ozías. Éstos, atribulados por las desgracias que asolan a los judíos, escuchan con atención las palabras de la hermosa viuda que promete liberar a Betulia y reconociendo la voluntad de Dios en los proyectos de la joven, acceden a cumplir su petición de alejarse de la ciudad durante un período de cinco días. Después de embellecerse con los más exquisitos perfumes y de ataviarse con sus mejores ropas sale de Betulia acompañada de su fiel sirvienta Marah y se encamina hacia el campamento asirio.

La segunda parte, titulada “The camp of Asshur”, “El campo asirio”, se inicia en la tienda de Holofernes donde rodeado de trofeos que manifiestan su ferocidad, discute con sus soldados, cada uno de uno de los múltiples países que ha conquistado en su exitosa vida militar, el plan de ataque para derribar finalmente a la comunidad hebrea. En pleno debate los sorprende Judith cuando aparece buscando al general, causando una conmoción colectiva, tanta es su belleza y su gracia. Al igual que ocurría en el texto original, la joven se entrevista con Holofernes y le hace creer que su pueblo ha pecado contra su Dios y que,

víctima de la escasez, planea aprovecharse de las ofrendas divinas. Dice sentirse avergonzada de todos ellos y promete revelarles cuándo será el momento indicado para atacar. El general asirio, impresionado por la hermosura de la hebrea, cree todas sus mentiras y promete corresponderla si finalmente sale victorioso del lance. Judith se retira conmovida por el elegante porte y el trato tan gentil del que hasta el momento tan sólo había oído comentarios negativos y es su sirvienta quien debe recordarle cuál es su misión. Mientras las dos mujeres llevan una vida paralela dentro del campamento asirio, Holofernes, continúa sufriendo los mismos sueños que lo perturban desde hace ya tiempo: en ellos, una figura de la realeza envuelta en velos se acerca a él y besa su frente misteriosamente.

La tercera y última parte del poema lleva por título "The flight", "La huida", y se inicia en el punto en el que había terminado la anterior. Holofernes, atribulado por su sueño recurrente, sale a pasear de madrugada por el campo y cae dormido bajo un árbol. De nuevo vuelve a soñar y esta vez se ve a sí mismo vagando entre sarcófagos buscando aquél que lleva su nombre mientras unas sombras, las pasiones y errores de su juventud acechan sus movimientos. Se despierta agitado, y con un profundo temor en su corazón, sin saber cuál es el significado de tales imágenes pero convencido de que no auguran nada bueno, decide organizar una fiesta para disipar sus preocupaciones. Ordena a Bagoas, su criado, que se ocupe de todo y que invite a Judith. Para tal ocasión, ésta se prepara con sus mejores atavíos y al anochecer se presenta ante su anfitrión más hermosa que nunca.

En el transcurso de la celebración, la joven viuda hace que Holofernes, abstemio, beba una copa de vino tras otra. Apesadumbrado aún por sus sueños e incapaz de negarle nada a su bella invitada, cede a los engaños de ésta hasta que cae víctima del sopor. Ha llegado el momento clave. El general asirio yace dormido a sus pies, pero Judith duda. Una profunda compasión invade su alma y durante unos instantes se reconoce incapaz de matarlo. Incluso debe tapar sus ojos con las manos para evitar mirarlo. Sin embargo, las imágenes de los judíos muriéndose en Betulia vuelven a su cabeza y recobra la fuerza. Le asesta tres tajos mortales y, amparándose en la noche, huye en compañía de su sirvienta con el trofeo de su hazaña. Cuando los asirios se despiertan por la mañana y descubren lo

ocurrido les invade el desconcierto. Atacados por los judíos, huyen despavoridos y los anteriores celebran su liberación. A modo de epílogo, el narrador señala que Judith, aunque deseada por muchos, permanece hasta el fin de sus días fiel a la memoria de su difunto esposo Manasés.

El personaje de Judith toma del arquetipo los atributos de belleza, inteligencia y heroísmo. Sin embargo, en esta ocasión parecen más que nunca asociados a un don divino que a un mérito personal. La presencia misteriosa que ella identifica con "a God's white angel" (Aldrich, 17), "un ángel blanco de Dios", y que la ilumina mientras recita sus oraciones es la que multiplica su hermosura y la que merece llevarse buena parte del mérito de su perfección física: "a gleam fell on her, touching eyes and lips / with light ineffable, and she became / fairer than morning in Arabia"² (Aldrich, 18). El narrador ya mencionaba con anterioridad su delicadeza comparándola a una flor de loto inclinándose sobre su propia sombra en las orillas del Nilo (Aldrich, 17), pero es ahora cuando su atractivo resulta más evidente. Achior, que se cruza en su camino tras esta iluminación divina, es el primero en advertir el cambio operado en Judith: "this day how wonderfully fair!" (Aldrich 20), "¡Qué maravillosamente hermosa está hoy!", exclama para sus adentros. A continuación serán los ancianos Chabris, Charmis y Ozías quienes aprecien su nuevo aspecto. Mientras que los habitantes de la ciudad flaquean y delatan es sus cuerpos el sufrimiento del largo asedio, el rostro de la joven permanece ajeno a tales privaciones: "they marvelled much that in that stricken town / was one face left not hunger – pinches, or wan / with grief's acquaintance: such was Judith's face"³ (Aldrich, 21). Ante tal apariencia, Chabris no puede evitar exclamar "this woman walketh in the light of God"⁴ (Aldrich, 21). El éxito que cosechará en el campamento enemigo no será menor. Los soldados asirios a las órdenes de Holofernes y el mismo general caerán rendidos ante tanta belleza. Incluso, como dirá el narrador, la fama de su hermosura se extenderá y muchos hombres se acercarán con la esperanza de verla: "the word of Judith's beauty had spread wide / through the gray city that stretched up

² "Un destello cayó sobre ella, tocando ojos y labios / con una luz inefable y ella se convirtió / más hermosa que la mañana en Arabia" (Aldrich, 18).

³ "Se maravillaron enormemente de que en aquella ciudad amenazada / hubiera un rostro que no estuviera hundido por el hambre, o pálido / por el conocimiento de la pena: esa era el rostro de Judith" (Aldrich, 21).

⁴ "Esta mujer camina iluminada por el Señor" (Aldrich, 21).

the slope; / and as the slow dusk gathered many came / from far encampments on some vain pretext”⁵ (Aldrich, 50).

Algo semejante cabe decir de su resolución de liberar Betulia. Inmediatamente después de recibir la iluminación se dirige a los ancianos de la ciudad con el propósito de cumplir su papel de heroína. Les pide permiso para llevar a cabo sus propósitos y cuando ellos le preguntan de qué propósitos se trata, no se lo dice para guardar su trama en silencio como ocurriera en la *Biblia* sino que confiesa no saberlo ni ella misma: “I cannot answer thee, nor make it plain / in my own thought”⁶ (Aldrich, 24). Y a continuación narra el extraño suceso.

“This night I had a dream
not born of sleep, for both my eyes were wide.
My sense alive a vision, if thou wilt,
of which the scattered fragments in my mind
are as the fragments of a crystal vase (...)
I seem still to hear
strange voices round me, inarticulate-
words shaped by invisible lips;
at whiles there seems a palm close prest to mine
that fain would lead me somewhere. I know not
what all potends.”⁷ (Aldrich, 24 - 25).

Iluminada por el ángel divino se convierte en el brazo ejecutor de Dios. Sin embargo, el amor por Betulia y sus habitantes ya se manifiesta desde las primeras intervenciones de la joven. La oración en lo alto de la torre, la realiza con lágrimas en los ojos producidas por el

⁵ “Los comentarios sobre la belleza de Judith se habían extendido / a través de la ciudad gris que se extendía a lo largo de la ladera / y mientras caía el lento atardecer vinieron muchos / de lejanos campamentos con vanos pretextos” (Aldrich, 50).

⁶ “No puedo responderos, ni tampoco explicármelo claramente / a mí misma” (Aldrich, 24).

⁷ “Esta noche tuve un sueño / que no ocurrió mientras dormía, pues mis dos ojos estaban abiertos. / Mi sentido avivó... una visión, si deseáis llamarlo así, / de la cual los fragmentos sueltos que tengo en mi mente / son como los fragmentos de un vaso (...) Aún me parece escuchar / extrañas voces a mi alrededor, inarticuladas... / palabras formadas y pronunciadas por labios invisibles; / parece haber una mano próxima a la mía / dispuesta a conducirme a algún sitio. No sé / lo que todo esto puede pronosticar” (Aldrich, 24, 25).

sufrimiento que le causa contemplar el estado lamentable en el que se encuentra la comunidad judía (Aldrich, 17). Una vez en el campamento asirio, buscará el lugar adecuado desde el que poder contemplar en la distancia las murallas de la ciudad. (Aldrich, 51). El momento definitivo en el que se demuestra su devoción patriótica es cuando, contemplando el cuerpo de Holofernes vencido por el sopor, a punto de renunciar a darle muerte, vuelven a su mente las imágenes de las gentes hambrientas y el lamento de los niños: "then suddenly there fell upon her ear / the moan of children moaning in the streets, / and throngs of famished women swept her by, / wringing their wasted hands, and all the woes / of the doomed city pleaded at her heart"⁸ (Aldrich, 70 - 71). Todo ello la empujarán a cumplir con su cometido inicial.

Pero no todo será imitar el arquetipo original. La sexualidad de Judith experimentará en la versión del poeta americano cambios significativos propios de la evolución del personaje en esta segunda etapa. Por un lado, queda muy claro que la viuda aún ama a su difunto esposo Manasés. Cuando la presenta a la audiencia, lo hace con las siguientes palabras:

"Merari's daughter, dead Manasseh's wife
who, since the barley harvest when he died,
had dwelt three years a widow in her house,
and looked on no man: where Manasseh slept
in his strait sepulchre, there slept her heart
yet dear to her, and for his memory dear"⁹ (Aldrich, 14).

Al final de la obra, al describir los últimos días de la heroína, vuelve a ponerse de manifiesto su perenne amor hacia Manasés mediante el uso de las mismas palabras: "here Manasseh slept / in his strait sepulchre, there slept her heart" (Aldrich, 78). Este comentario final, idéntico al de la presentación, cierra el poema y, en cierto modo, el corazón de Judith,

⁸ "Entonces, de repente, cayó sobre ella / el lamento de los niños llorando en las calles / y las muchedumbres de mujeres hambrientas la inundaron, / retorciendo sus manos maltrechas, y toda la aflicción de la ciudad condenada suplicaba a su corazón" (Aldrich, 70 - 71).

⁹ "La hija de Merari, esposa del difunto Manasés, / la cual, desde la recolección de la cebada en la que él había muerto/ había permanecido en su casa tres años como una viuda / sin mirar a ningún otro hombre: donde Manasés dormía, / en su estrecho sepulcro, allí dormía su corazón" (Aldrich, 14).

estableciendo una circularidad fuera de la cual ningún afecto es posible. Este es el caso de Aquior que, aunque enamorado en secreto de la joven hebrea, no halla respuesta alguna a sus esperanzas. Esta fidelidad hacia la memoria de su marido nos recuerda, inevitablemente, otra obra bostoniana anterior, el poema de Eliza Lanesford que, como veíamos, introducía el novedoso y estrecho vínculo entre un matrimonio que hasta el momento no había pasado de ser algo ciertamente ya presente en el relato original pero carente de toda significación afectiva en la trayectoria vital de la protagonista.

Sin embargo, y a diferencia de lo que narraba Lanesford, Judith no es ajena a los encantos del nuevo Holofernes. Es cierto que las preferencias de su corazón se centran en la memoria de Manasés al principio y al final de la historia, pero en el transcurso de la misma, la hermosa viuda es atraída por la figura de su enemigo, ni tan fiero ni tan horrible como ella había esperado. La primera impresión que el general asirio le causa es claramente positiva. Su gentileza y su atractivo físico contrastan con la leyenda negra que circula sobre su persona. "Do I dream? / Is this the dread Assyrian rumor paints?", se pregunta extrañada, "Gentle is he we thought so terrible, / Whose name we stilled unruly children with / at bedtime"¹⁰ (Aldrich, 48), añade. Los comentarios elogiosos hacia su oponente continúan saliendo de sus labios e incluso llega a compararlo con un rey y a situarlo por encima de los militares judíos de su mismo rango: "Is he not statured as should be a king? / Beside our tallest captain this grave prince / towers like the palm above the olive-tree, / a gentle prince, with gracious words and ways"¹¹ (Aldrich, 48, 49).

Es Marah, su fiel sirvienta la que, como la voz de su conciencia, debe poner freno a sus comentarios advirtiéndole que no sólo debe fijarse en su indiscutible atractivo, sino también en el posible engaño que puedan ocultar sus palabras: "a gentle prince he is / to look on; I misdoubt his ways and words"¹² (Aldrich, 49). Aunque Judith le responde que, en efecto, no se fiará de él, es curioso observar cómo su reacción y su actitud después de pronunciar tales palabras denotan una cierta atracción hacia el asirio, una sonrisa nerviosa y

¹⁰ "¿Estoy soñando? ¿Es éste el terrible Asirio del rumor?", "Es gentil aquél que creíamos terrible, / aquél con cuyo nombre apaciguábamos a los niños inquietos a la hora de ir a dormir" (Aldrich, 48).

¹¹ "¿No tiene la estatura de un rey? / Al lado del más alto de nuestros capitanes este príncipe serio / se eleva como la palma sobre el olivo / un gentil príncipe, de clementes palabras y maneras" (Aldrich, 48, 49).

¹² "Es un príncipe gentil para mirarlo / pero no me fio de su comportamiento ni de sus palabras" (Aldrich, 49).

soñadora que parece desmentir lo que le acaba de decir a su sirvienta: "And Judith laid her cheek upon her arm / with a quick laugh, and like to diamonds, / her white teeth shone between the parted lips" (Aldrich, 49). Esto se confirma cuando más adelante le pida ayuda a Dios en sus oraciones, pues, como bien dice, incluso él, "hath by some conjurer's trick, / or by his heathen beauty, in me stirred / such pity"¹³ (Aldrich, 61).

El momento definitivo en el que los sentimientos de Judith hacia su oponente se ponen a prueba tiene lugar en el transcurso del banquete. La invitada juega a seducir a su anfitrión mediante la adulación y el servilismo, jugando a ser su esclava, la que no podrá negarse a ofrecerle cualquiera de sus deseos (Aldrich, 64). Amparada en este peligroso juego, Judith le servirá una copa de vino tras otra acompañándolas todas ellas de agradables y engañosas palabras e incluso canciones que lo suman más profundamente en el sopor. Cuando finalmente Holofernes se desplome a sus pies, el señor vencido por su falsa esclava, los sentimientos de esta última amenazan con apartarla de sus propósitos iniciales. El sentimiento que la embarga en un primer momento es la piedad: "And Judith looked on him, and pity crept / into her bosom"¹⁴ (Aldrich, 69). Su mirada recorre el cuerpo de su enemigo dormido y, aun derrotado por la bebida, conserva a los ojos de la hebrea todo su atractivo, como si se tratase de un ídolo pagano. Esta mezcla de belleza y desvalimiento provoca en el corazón de Judith una profunda compasión por el hombre poderoso que confiadamente se ha puesto a su merced.

"Oh prince betrayed!
Her he had trusted, he who trusted none
the sharp thought pierced her, and her breast was torn
and half she longed to bid her purpose die
to stay, to weep, to kneel down at his side
and let her long hair trail upon his face.
Then Judith dared not look upon him more
lest she should lose her reason through her eyes

¹³ "Y Judith apoyó su mejilla sobre su brazo / con una sonrisa rápida, y como los diamantes / sus blancos dientes brillaron entre los labios entreabiertos" (Aldrich, 49); "Por un truco de prestidigitación o por su belleza pagana, / (Holofernes) ha desatado la piedad en mi corazón" (Aldrich, 61).

¹⁴ "Judith lo miró y la piedad se instaló en su alma" (Aldrich, 69).

and with her palms she covered up her eyes”¹⁵ (Aldrich, 70).

Estos sentimientos ajenos al texto original y que aquí cobran una especial relevancia por su novedad, son precisamente las particularidades introducidas por su autor en la caracterización de la protagonista y que ya señalaba en la introducción. Esta es la ternura, la “tenderness” a la que aludía y sobre la cual, según decía, se construye el heroísmo de la viuda judía. En efecto, estas dudas la humanizan y muestran un aspecto que pocas veces había aflorado en las versiones literarias hasta el momento. Sin embargo, como ya sabemos, Judith se sobrepone y su lucha interna se resuelve a favor de su pueblo. Después de recordar los lamentos de sus conciudadanos, asesta tres puñaladas a Holofernes con lo cual pone fin a su vida y a todas sus dudas anteriores. Lo que resulta extraño es que tras haber dado tales muestras de sensibilidad tome la decisión tan deprisa y, lo que es más curioso aún, que no muestre en ningún momento un atisbo de remordimiento. Tras asestar el golpe decisivo, el autor no vuelve a insistir en los pensamientos de Judith como había hecho hasta entonces con lo cual, la dureza y la implacabilidad de la que supuestamente había huido en su versión vuelven a aflorar en el personaje arquetípico, reconvirtiéndola en una heroína implacable.

Más sorprendente que Judith resulta Holofernes. Si el carácter de la protagonista se suavizaba con la compasión que sentía hacia su víctima, el asirio no sólo aparece representado como un hombre joven, educado y de trato agradable, sino que el narrador nos transmite sus pensamientos e inquietudes revelando así una personalidad atormentada e incluso sensible. Sin embargo, hasta que no conoce a Judith sus atributos son los apuntados en el texto bíblico, como si fuera ella precisamente la que saca a la luz la interioridad de su enemigo. Así, en las primeras líneas del poema se describe su furia incontenible y cómo “his grim engines of destruction”¹⁶ cae como una tormenta por el lugar por donde pasa (Aldrich, 11). Dentro de su tienda, los curiosos “souvenirs” que transporta consigo de un

¹⁵ “¡Oh príncipe traicionado! / Había confiado en ella, él, que no confiaba en nadie. / Este agudo pensamiento la destrozaba y destrozaba su pecho, / y le apetecía renunciar a su propósito, / para permanecer allí, para llorar, para arrodillarse a su lado / y cubrir con su largo pelo la cara de él. / Entonces Judith no se atrevió a contemplarlo más, / si no, perdería la razón a través de sus ojos. / Y con las palmas de las manos cubrió sus ojos” (Aldrich, 70).

¹⁶ “Sus inexorables máquinas de destrucción” (Aldrich, 11).

lado a otro manifiestan su violencia. Por un lado, la piel de un leopardo al que dio muerte haciendo uso tan sólo de su puñal y por otro, el mechón que adorna su casco procedente de la cabellera de una doncella hindú (Aldrich, 33, 34). Cuando Judith se presente ante él, el tono de voz que hasta el momento había empleado para discutir asuntos de guerra con sus soldados se suavizará para dirigirse a ella (Aldrich, 38). Es el principio de la transformación.

El primer síntoma de su rehumanización es la evocación de su pasado. La belleza de Judith le trae imágenes de su país, momentos agradables aparentemente intrascendentes que ahora recuerda con nostalgia: "(Judith's voice) to him seemed / the silver laughter of the Assyrian girls / in the bazaars, or when in the cool night / after the sultry heat of the long day, / they came down to the river / with their lutes"¹⁷ (Aldrich, 42 - 43). Es evidente que Holofernes queda gratamente sorprendido por la belleza – y las mentiras – de Judith, pero es difícil decir si, como ocurría en otros textos, se enamora de inmediato de ella. Cuando la joven le miente prometiéndole ayudarle a tomar Betulia, él le asegura que será su compañera en el trono que le aguarda tras la victoria: "Thou shalt dwell with me in Nineveh"¹⁸ (Aldrich, 47). De igual modo, tras esta entrevista Holofernes abandona todas sus obligaciones y, alejado de todos los demás, se dedica a pasear fuera de los límites del campamento con la imagen de Judith y el recuerdo de su voz en el pensamiento. (Aldrich, 49). Esta podría ser la reacción de una persona enamorada, evidentemente, pero los comentarios del autor al respecto se detienen aquí y no explicitan la naturaleza de los sentimientos de Holofernes hacia su invitada.

Lo que en realidad le interesa al poeta, por tanto, no es el posible vínculo amoroso entre sus dos protagonistas, pues tampoco en el caso de la heroína su atracción quedaba claramente definida, sino la caracterización de Holofernes como héroe trágico. Tras este simbólico paseo fuera de los límites del campamento, una incursión en el espacio ajeno dentro de los sentimientos vetados hasta el momento a su arquetipo, el narrador nos revela el sueño que le atormenta desde hace tiempo. En él, una hermosa mujer de rango real

¹⁷ "(La voz de Judith) le pareció / la risa plateada de las jóvenes asirias / en los bazares, o cuando en la fresca noche, / después del calor bochornoso del día, / bajaban al río con sus laúdes" (Aldrich 42 - 43).

¹⁸ "Vivirás conmigo en Nínive" (Aldrich, 47).

penetra en su tienda y le besa misteriosamente la frente: "Through the curtained air / a tall and regal figure came and went / (...) and once it stole to his couch side and stooped / and touched his brow with tantalizing lip / undoing all the marvel of the dream"¹⁹ (Aldrich, 52). Esta figura, aunque él todavía no pueda imaginarlo, nos recuerda a Judith. Como en su sueño, es descrita con la apariencia de una reina persa (Aldrich, 37) y como el fantasma de una reina muerta (Aldrich, 39). Con respecto al beso, es evidente que pronostica la decapitación que llevará a cabo tras una fingida seducción.

Asaltado de nuevo por esta pesadilla la segunda noche que Judith se aloja en el campamento el general se envuelve en una manta y sale a pasear mientras todos duermen. Caminando preocupado por la significación oculta de su sueño entre las brumas del amanecer, Holofernes se convierte en el prototipo de personaje romántico, una individualidad poderosa pero atormentada. Tras unas horas de vigilia, vuelve a dormirse y de nuevo es asaltado por un sueño diferente a todos los anteriores pero igualmente inquietante. En él se contempla a sí mismo rodeado de sarcófagos y buscando el que lleva su nombre mientras las sombras de sus vicios de juventud le rodean (Aldrich, 57). Esta visión en la que se manifiestan todos sus pecados la inunda de angustia, algo muy extraño, pues como dice el narrador nunca había conocido ni el remordimiento ni el terror (Aldrich, 57).

Aunque Holofernes presiente que algo funesto le aguarda, no sabe de qué se trata en realidad. Sin embargo, tiene miedo, pues no es sería la primera vez que se cumpliese uno de sus sueños. Así pues, decidido a alejar los malos pensamientos, decide organizar una fiesta para distraerse y a la que Judith es invitada. Ésta última ve en esta celebración la oportunidad idónea para llevar a cabo sus propósitos y, como ya decíamos, dedica buena parte de su tiempo a llenarle la copa de vino. Otra de las innovaciones del autor es la narración de los sucesos acontecidos en el transcurso de dicho banquete desde la perspectiva de Holofernes.. Así, vemos cómo el general permite que su invitada le sirva vino, pues, además de querer olvidar todos sus problemas, "the red vintage seemed / more

¹⁹ "A través de la densa atmósfera / una figura alta y real iba y venía / (...) Una vez que alcanzó el sillón donde reposaba, se inclinó / y rozó su frente con su labio atormentador, / deshaciendo toda la maravilla del sueño" (Aldrich, 52).

rich to him because of her soft hands”²⁰ (Aldrich, 65). La abundante cantidad de vino que ingiere le sume en un sopor que le nubla la vista y es precisamente en las imágenes borrosas que ahora percibe donde parecen ocultarse las pistas necesarias para revelar el secreto de su sueño: Judith es la personificación de la reina misteriosa:

“And the prince drowsed, and through the curtained mist,
as in his last night’s vision, came and went
the tall and regal figure: now he saw,
outlined against the light, a naked arm
bound near the shoulder by a hoop of gold
and now a sandal flashed, with jewels set. (...)
Then at the touch shrank back, but knew not why,
moved by some instinct deeper than his sense”²¹ (Aldrich, 66).

La confusión crece en Holofernes a partir de este momento, y en vez de tratar de descifrar el puzzle en el que cada vez parecen encajar más piezas, opta por apurar más licor hasta que, al intentar besar la mano que le sirve, la mano de Judith, se desploma a los pies de ésta. El poderoso general, valiente, temido, gentil y, por lo que sabemos, también sensible, yace ahora “upon the camel skins, / supine, inert, bound fast in bands of wine”²² (Aldrich, 69). Al contrario de lo que ocurría en el texto originario, no ha sido vencido por sus excesos y su afición desmedida por el alcohol, pues en tres ocasiones se dice que Holofernes no suele beber con asiduidad y que nunca antes a lo largo de sus treinta años de vida había bebido tanto. La abundancia de alcohol ingerido se debe a su deseo de olvidar el presentimiento de que su muerte está cercana: “What matters when the strong gods call, / whether they find a man at feast or prayer?”²³ (Aldrich, 60).

²⁰ “La roja cosecha / le parecía más deliciosa a causa de sus manos” (Aldrich, 65).

²¹ “Y el príncipe se adormeció, y a través de la cortina de niebla, / como en la visión de la pasada noche, iba y venía / la figura alta y real: ahora él vio / perfilándose contra la luz, un brazo desnudo / rodeado cerca del hombro por un aro de oro, / y ahora lo deslumbró una sandalia con joyas incrustadas / (...) Entonces, al contacto, se retiró, / pero no sabía por qué, / movido por algún instinto más profundo que su inteligencia” (Aldrich, 66).

²² “Sobre las pieles de camello, / en posición supina, inerte, fuertemente sujeto por los lazos del vino” (Aldrich, 69).

Podemos decir, pues, que Thomas Bailey Aldrich crea un Holofernes plenamente integrado en su tiempo, un héroe romántico en toda regla que, estando en lo más alto, sufre el tormento permanente de fuerzas cuyo entendimiento se le escapa. Incluso tiene la posibilidad de cambiar el curso del destino evitando su muerte: una interpretación cuidadosa de los ingredientes de su sueño tal vez habrían evitado su horrible final. Pero Holofernes se abandona a lo que los astros le deparen, decide evadirse de su sufrimiento y es precisamente así como encuentra aquello de lo que pretende huir. La tragedia del protagonista es la tragedia del ser humano que, presintiendo el fin de sus días, no sólo es incapaz de cambiar su destino fatal, sino que se precipita hacia él.

Pero Aldrich no sólo es generoso con sus dos personajes principales. La comunidad judía e incluso los mismos soldados asirios salen bien parados en este poema. En general, todos los habitantes de Betulia aparecen retratados positivamente, desde la sirvienta Marah hasta los tres ancianos, que enseguida reconocen en las palabras de Judith los designios divinos. Incluso aquí no se hace mención alguna a las culpas de los habitantes, a quienes tanto en la fuente bíblica como en otras revisiones literarias se les acusaba de pecadores, y las veces que son mencionados aquí son para compadecerse de ellos y poner de manifiesto las privaciones que están sufriendo a causa del asedio. El ejército asirio, por otro lado, al ser analizado en conjunto se incluye dentro del caos bélico que perturba la paz de la ciudad judía, pero al individualizarlos, también es posible encontrar un rasgo de simpatía por parte del autor. Esto es lo que ocurre cuando Judith llega al campamento e interrumpe la reunión en la que se discuten posibles planes de ataque. Los presentes quedan maravillados por su belleza, y en vez de mirar a la recién llegada con ojos libidinosos como ocurría en otros textos, estos asirios recuerdan a sus respectivas mujeres, de las que se despidieron hace mucho tiempo y a las que quizás ya no vuelvan a ver jamás: "Eyeing the Hebrew woman whose sweet looks / brought them home-thought and visions of their wives / in that far land they might not see again"²⁴ (Aldrich, 41). Incluso Bagoas, el criado de Holofernes aparece

²³ "Cuando los dioses llaman, / ¿qué importancia tiene que encuentren al hombre orando o festejando?" (Aldrich, 60).

²⁴ "La contemplación de la mujer hebrea de aspecto dulce / les traía recuerdos de sus casas y visiones de sus mujeres / en aquella tierra lejana que quizás no volviesen a ver de nuevo" (Aldrich, 41).

retratado como un sirviente fiel, con un excesiva afición por el alcohol, pero solícito a los mandatos de su señor.

Otra de las semejanzas que presenta este poema con el de Eliza Lanesford es la importancia que adquiere el paisaje, el cual, al igual que en la versión de esta escritora, se identifica con el ánimo de los personajes. El inicio de ambas versiones es semejante: Judith, desde lo alto, observa el campamento asirio asentado en la llanura, como si ella, desde una posición cuasi-divina contemplara el infierno que se agita a sus pies.

“Below her, where the spiral vapors rose,
the army like a witch’s caldron seethed.
At times she heard the camels’ gurgling moan,
the murmur of men’s tongues, and clank of arms
muffled by distance. Through the tree-stems shone
the scattered watchfires, lurid fiends of night
that with red hands reached up and clutched the dark (...)
The city, with its pestilential breath
a hive of woes, lay close beneath her feet;
above her leaned the sleepless Pleiades”²⁵ (Aldrich, 13 - 14).

Como vemos la agitación bélica que impera en el campamento contrasta con la paz que reina en la ciudad de Betulia y, sobre todo, con el cielo que se extiende sobre la cabeza de la protagonista. Más que nunca parece Judith la mediadora entre cielo e infierno, la única capaz de vencer el caos que contempla desde lo alto de la torre y de devolver a su comunidad la paz perdida. La imagen de la joven viuda con el enjambre de dolor a sus pies nos recuerda inmediatamente a la Virgen María pisando la serpiente que simboliza el diablo, con lo cual el paralelismo entre ambas y su función salvadora es puesta de manifiesto.

²⁵ “A sus pies, donde se elevaban los vapores en espiral, / la armada hervía como el caldero de una bruja. / A veces oía el gorgojeo de los camellos, / el murmullo de las voces de los hombres, el sonido metálico de las armas / ahogados por la distancia. / A través de los troncos de los árboles le llegaba el brillo / de las diseminadas hogueras en los puestos de guardia, los espeluznantes demonios nocturnos / que con sus manos rojas se estiraban y aprisionaban la noche; / (...) un amasijo de dolor se extendía a sus pies, en la cercanía; / sobre su cabeza se inclinaban las pléyades insomnes” (Aldrich, 13 - 14).

El resto de descripciones paisajísticas ya han sido comentadas con anterioridad. Casi todas ellas pertenecen a las evocaciones que Holofernes hace de su tierra natal y de la atmósfera del campamento en sus horas de vigilia. Como decíamos, el lirismo de estas imágenes añade un halo romántico al protagonista y nos arroja una visión inédita de su personalidad. La última descripción reseñable en el poema es la que se refiere a la mañana posterior a la decapitación del general. El narrador añade misterio a la acción al ubicar el descubrimiento de la muerte de Holofernes en un amanecer brumoso, donde la niebla apenas permite distinguir los objetos con claridad. Un árabe, el más madrugador de los soldados, hace circular por el campamento la noticia de que una cabeza de aspecto familiar ha sido empalada en lo alto de las murallas de Betulia. La espesa niebla dificulta enormemente la visión, con lo cual es complicado saber si es cierto y a quién pertenece tal cabeza. Cuando Bagoas se dirige a la tienda del general para despertarlo y se encuentra con su cuerpo cercenado, se confirma la extraña historia del soldado árabe. La huida apresurada de las tropas asirias, es aún más confusa debido a la bruma, que merma considerablemente la posibilidad de hacer frente a un ataque enemigo.

En definitiva, también en el poema de Thomas Bailey Aldrich se perfila el arquetipo de la judía literaria. Su Judit, aunque no es virgen, permanece fiel a la memoria de su difunto esposo Manasés; en cuanto a su sexualidad, podemos decir que vence con éxito a su oponente haciendo uso de hábiles estrategias de seducción, y su heroísmo está fuera de toda duda, pues tras un momento de indecisión, el deseo de liberar a Betulia de la opresión a la que está sometido triunfa por encima de sus conflictos internos. Son estas dudas precisamente el fruto de su contacto con Holofernes, ya que, aunque veíamos que era difícil catalogar de enamoramiento mutuo la relación existente entre ellos, sí es cierto que el general asirio genera en su corazón sentimientos contradictorios en los que se pone a prueba la fidelidad a su pueblo y a su Dios.

Aldrich ha creado, como bien anunciaba en la introducción a su poema, una Judit más próxima al lector y lectora actual que sus homónimas de siglos anteriores. Su compasión por el hombre al que debe decapitar, la atracción física que experimenta ante un

cuerpo atractivo y las dudas que la asaltan en el momento decisivo, hacen de ella una heroína contemporánea, más humana, más cercana. Por eso es una lástima que el poeta, una vez resuelto el conflicto interno, no añada nada más acerca de sus pensamientos posteriores. Como lectores, nos quedamos con ganas de saber cuáles son sus sentimientos cuando en ese brumoso amanecer recorre el trayecto que la separa de las puertas de Betulia con la cabeza de Holofernes en sus manos, o, sobre todo, cómo se siente después de que hayan pasado los años, en una Betulia liberada, cuando en alguna tarde de invierno recuerde los acontecimientos vividos durante esos días. Su transformación es tan rápida, tan tajante, que nos lleva a pensar que se nos han escamoteado páginas concluyentes para la caracterización de la heroína. Es Holofernes, sin embargo, el que sin llegar a los excesos de Hebbel, adquiere mayor protagonismo que en el texto original. Condenado a ser el paradigma de maldad desde los inicios de su andadura literaria, adquiere aquí, al igual que su compañera, una dimensión de héroe moderno, contradictorio. Lejos del maniqueísmo que lo constreñía, el personaje de Aldrich gana protagonismo en la historia gracias a su personalidad dual, capaz de matar pero también capaz de sufrir. En el poema de Aldrich, Holofernes ya está preparado para erigirse el nuevo modelo de antagonista que caracterizará las revisiones de la historia bíblica en el XX.

2.2.4 ELIZA LANESFORD CUSHING: *JUDITH*.

En el año 1840 la escritora americana afincada en Canadá Eliza Lanesford Cushing publica en Boston un volumen con dos obras de inspiración bíblica: un drama, *Esther* y un poema, *Judith*. Aunque este último ya había salido a la luz en años anteriores, la autora señala en un prefacio que consideró adecuado incluirlo como compañía de su obra teatral dado que ambos textos procedían de la *Biblia*. Hija de un pastor y de una escritora con una obra que abordaba el papel de la mujer en la sociedad de finales del dieciocho¹, no es de extrañar que Eliza Lanesford escogiera como motivos literarios las figuras de dos de las mujeres más relevantes del Antiguo Testamento.

Su *Judith* sigue los principios básicos del relato bíblico a partir de la segunda parte del mismo. Aun así, introduce algunos cambios estructurales y, sobre todo, de enfoque. El poema consta de 432 versos libres y puede ser dividido en tres partes claramente diferenciadas. La primera, del verso 1 al 85, es una larga introducción en la que se nos presenta el marco en el que se desarrollará la historia y nos describe la situación en la que se encuentra Betulia. Para ello la autora dibuja primero una estampa idílica en la que podemos ver cómo era la ciudad antes de la invasión de los asirios (vv. 1 - 34) y a continuación contrasta ésta con la devastación que sufre tras la llegada de los extranjeros (vv. 34 - 68). En medio del caos y de la alarma reinante, se anuncia la promesa de un

¹ La madre de Eliza Lanesford, Hannah Webster Foster, fue una mujer literariamente activa a pesar de haber tenido seis hijos, a dos de los cuales, la autora de esta *Judith* y su hermana Harriet Vaughan Cheney, logró inculcarles su pasión por la escritura. Hannah Webster publicó en el año 1797 la novela *The Coquette*, que aborda la difícil situación de la mujer en la sociedad de su tiempo, atrapada en un destino que la condena a un matrimonio decepcionante y la obliga a renunciar a sus deseos de realización personal o, simplemente, la imposibilita para expresarse tal como es.

libertador que ponga fin a todos los males que aquejan a la ciudad judía y se describe las características de este prometido salvador.

La segunda parte (vv. 85 – 363), que constituye el grueso de la obra y desarrolla los acontecimientos narrados en el texto sagrado, comienza con la concreción del redentor prometido, que no es otro que la protagonista, Judith. Su figura aparece envuelta en este primer momento en un halo de tristeza debido a la prematura muerte de su esposo, suponemos que Manasés aunque en ninguna ocasión se menciona su nombre, con el que vivía una existencia feliz (vv. 85 – 115). Sin embargo, su segunda pasión es su patria, así que decide abandonar su luto y su aflicción para entregarse a la salvación de su pueblo. Con este objetivo se dirige a sus conciudadanos para comunicarles que ha urdido un plan secreto para poner fin al asedio y se va con la única compañía de su fiel aya (vv. 116 – 174). Mientras desciende colina abajo desde Betulia hasta el campamento enemigo, Judith recuerda con nostalgia los tiempos felices vividos en aquellos hermosos campos, testigos de sus juegos infantiles e incluso de su primer amor (vv. 175 – 205).

Está sumida en estos pensamientos cuando llega a las puertas del cuartel asirio y, deslumbrando con su belleza a los soldados, es conducida de inmediato, según su petición, ante Holofernes (vv. 205 – 219). Éste, un poderoso guerrero conocido por su fuerza y su valentía, es cautivado por la belleza de la visitante judía y al instante cae rendido a su pies, hecho por el cual Judith se congratula en silencio (vv. 220 – 306). Después de unos días en el campamento, el general organiza una fiesta en honor de su invitada. En el transcurso de la misma la joven soporta con una mezcla de estoicismo y desagrado las evidentes intenciones sexuales de Holofernes y no puede evitar recordar a su esposo, al que echa de menos. Entre tanto, no descuida sus propósitos y le rellena la copa a su anfitrión con abundante vino hasta que éste, ya borracho, es víctima de un profundo sopor. Este es el momento que aprovecha Judith para blandir la espada y decapitar al tirano (vv. 249 – 306). Aestado el golpe mortal, regresa a Betulia con su aya llevando oculta la cabeza de Holofernes. Una vez en la ciudad, los asirios celebran la victoria y elevan cantos de agradecimiento a Dios, pues como ella misma ha dicho, Él ha sido el verdadero artífice de la hazaña y ella tan sólo le ha servido de instrumento (vv. 307 – 363).

La tercera y última parte del poema la constituyen los últimos 68 versos (vv. 364 – 432). Aquí se muestra el pavor de los asirios cuando descubren el cuerpo cercenado de su general y cómo huyen aterrorizados. El resto es un efusivo cántico a la protagonista y a Dios, en el que se reitera el valor de la hazaña y se repasan los momentos relevantes de la historia. Las semejanzas entre estas líneas de cierre y el "Cántico de Judit" que clausuraba el relato original son muy evidentes.

Como puede observarse en este breve resumen del contenido, el poema presenta una serie de peculiaridades que lo alejan, aunque aún ligeramente, de los textos estudiados con anterioridad. Si bien es cierto que los acontecimientos narrados se ajustan a los acontecidos en la fuente bíblica, se incluyen una serie de matices que repercuten en la interpretación de la obra. Por un lado, la autora se centra en los dos personajes principales y elimina todos aquéllos que no son relevantes para el conflicto central de la historia. De toda la serie de nombres propios que aparecían en el libro del autor anónimo tan sólo conserva dos: Judith y Holofernes. Además de ellos, menciona la presencia de la fiel aya de la primera y el marido de ésta, pero ambos están desprovistos de sus nombres. Ni Aquior, ni Ozías ni Bagoas hacen acto de presencia, ni tan siquiera se alude a ellos como en el caso del aya y de Manasés. Esta economía de personajes conlleva, lógicamente, a una mayor simplicidad de conflictos. De este modo, no consta la amonestación de Judit a los ancianos de Betulia, ni el enfrentamiento de Holofernes con Aquior; la trama más importante, es decir, la relación entre la viuda judía y el general asirio, es la única que se desarrolla en toda su amplitud.

Otro de los detalles innovadores de la autora es la presencia del paisaje como elemento dinámico de la historia. Compuesto dentro de los límites del período literario conocido con el nombre de Romanticismo, es preciso recordar que éste otorgaba una especial importancia al paisaje como elemento revelador del carácter humano, y muy frecuentemente identificaba los escenarios con los sentimientos de los personajes que en él se movían. Aunque sin llegar a alcanzar en este aspecto a novelas de este momento como *Wuthering Heights* (*Cumbres borrascosas*, Emily Brontë, 1848), dramas como *Don Álvaro*

o la fuerza del sino (Duque de Rivas, 1835) o poemas como *The Raven* (*El cuervo*, Edgar Allan Poe, 1845), la escritora se hace eco, como veremos más adelante, del romanticismo imperante describiendo morosamente el paisaje de Betulia y los cambios a que éste está sujeto, al tiempo que identifica la ciudad con los sentimientos de la protagonista. Por otro lado, el orientalismo también era otro de los aspectos paisajísticos explorado por los artistas del momento y también aquí hallamos ecos de ello. Ubicada en tierras orientales, la historia favorece la presencia de elementos exóticos, pero esta posibilidad no había sido explorada por los autores anteriores. Es ahora cuando se recupera esta faceta prácticamente olvidada y comienza a ser desarrollada al gusto de la época.

Pero en lo que sin lugar a dudas la obra de Eliza Lanesford ha supuesto un cambio significativo con respecto a sus precedentes es en el tratamiento de la protagonista. Como decíamos en el capítulo anterior, Judit estaba representada como una heroína fría e implacable que no dudaba, no temía y hasta parecía en ocasiones no sentir. La Judit de Eliza Lanesford, por el contrario, está caracterizada por sus sentimientos y por sus pensamientos, por las sensaciones que atraviesan su corazón y su memoria a lo largo de la historia. La autora no duda en arrojar una tímida interpretación personal acerca de la naturaleza interior de su protagonista, y aunque será sobrepasada con creces en obras posteriores, su importancia radica en haber sido de las primeras en tratar de entender cómo es la heroína bíblica en realidad, explorando su mundo interior y no limitándose a quedarse en la superficie moral y propagandística de la polifacética viuda. Además, no podemos olvidar que en esta ocasión y después de que tantos hombres hayan vertido sus visiones sobre la historia, es una mujer la que escribe sobre los sentimientos de otra mujer.

En lo concerniente a su físico la Judit de Lanesford no difiere mucho de la bíblica. Se dice en un momento que se trata de una mujer joven que aún conserva sobre su cabeza la "crown of youth" que luce con "bright grace"² (Lanesford, v. 87). Su belleza es también aquí proverbial. Su "faultless form" (Lanesford, v. 90) cubierta por el luto deslumbrará no sólo a Holofernes, sino que también causa sensación entre los miembros de la comunidad

² La "corona de juventud" que luce con "brillante gracia", (Lanesford, v. 87), (ésta y todas las traducciones que se incluyan a continuación del texto literario de Eliza Lanesford Cushing *Judith* son mías).

judía, pues la narradora afirma que “to her beauty / many a youthful heart in homage bent”³ (Lanesford, vv. 137 – 138). La naturaleza fatal de su belleza ya era puesta de manifiesto en el texto original al ser la causante de la muerte de Holofernes, pero aquí se hace especial hincapié en ello, en el poder oculto que yace detrás de su rico atavío, sus formas bellas y sus modales exquisitos. No es de extrañar que, ignorante de los planes secretos que alberga la hermosa judía contra él, Holofernes caiga fatalmente rendido a sus pies:

“... delicious ointments used,
and mid the tresses of her shining hair
strewed orient gems, and decked her polished arms,
and swan – like neck, with costly chains of gold, -
and on her small white feet bright sandals laced,
that sparkled as she went, with the rich light
of the rare onyx, and the diamond’s blaze.
Thus through the gates, while silent crowds stood by,
she in her beauty passed, - a woman’s softness
in her brow enthroned , but in her heart
a purpose deep, and stern, and terrible,
too terrible for words!”⁴ (Lanesford, vv. 145 – 156)

Un aspecto novedoso en esta revisión de la figura de Judit es la sexualidad de la que aquí parece imbuida. Aunque los textos venideros explorarán las posibilidades de un romance entre ella y su víctima, este poema preconiza todos los que habrán de venir después introduciendo cierta actividad en la vida emocional de la protagonista pero sin aventurarse en los “excesos” de obras que veremos más adelante. No en vano al final de la obra, al referirse a su hazaña, el pueblo judío alaba su valor por haber arriesgado algo más

³ Su “figura sin tacha” (Lanesford, v. 90); “a su belleza / más de un corazón joven rendía homenaje” (Lanesford, vv. 137 – 138).

⁴ “... Utilizó deliciosos ungüentos / y entre las trenzas de su brillante cabello / derramó gemas orientales y engalanó sus lustrosos brazos / y su cuello de cisne con costosas cadenas de oro, - / y sobre sus pequeños y blancos pies anudó unas sandalias brillantes / que destellaban al caminar con la viva luz / del raro onyx y la llamarada del diamante. / Así, a través de las puertas, mientras multitudes silenciosas permanecían a la espera, / ella, haciendo gala de su belleza, pasó, - la suavidad de una mujer / entronizada (manifestándose) en su frente, pero en su corazón / un propósito profundo, y rígido, y terrible / demasiado terrible para ponerlo en palabras” (Lanesford, vv. 145 – 156).

importante que la vida: "her chaste unspotted name, that priceless gem"⁵ (Lanesford, v. 358), es decir, la virtud. Estas palabras no resultan chocantes en la pluma de Eliza Lanesford, editora junto con su hermana Harriet y la también escritora Eleanor H. Lay de un periódico mensual canadiense *The Snowdrop* (1847 – 1853) dirigido a chicas de seis a doce años en el que las instruían acerca de los roles sociales y de sus futuras responsabilidades domésticas. Así que por el momento Judith tendrá que conformarse con haber amado a su marido y recordar los buenos tiempos. Algo es algo.

En el poema asistimos a toda la trayectoria sentimental de la protagonista. Ésta rememora el nacimiento del primer amor, no dice hacia quién pero cabe suponer que hacia Manasés, cuando se dirige hacia el campamento asirio por las laderas de Betulia: "that climbing vine" – recuerda – "beneath its woven arch her ear had drank / the first fond words of love"⁶ (Lanesford, vv. 181 – 183). El día de su boda es mencionado desde el punto de vista de su aya, que "had decked her for the bridal hour" (Lanesford, v. 159) y que había contemplado, no sin cierta tristeza cómo "the marriage crown / fade from her brow"⁷ (Lanesford, vv. 160 – 161), en una clara alusión a la noche de bodas. Las referencias a la felicidad conyugal son frecuentes. Se habla de los "happier days" (Lanesford, v. 89), de "mute objects in her once glad home, / to wich were linked delicious memories / of the happy past" (Lanesford, vv. 94 – 96), o se recuerdan las joyas que adornan ahora el cuerpo de Judith y que "*his eye had loved*"⁸ (Lanesford, v. 144, cursiva de la autora).

Sin embargo esta felicidad es efímera y su niñera se refiere a ella como "brief wedded bliss" (v. 162), es decir, una "breve felicidad matrimonial". El dolor por tal pérdida se traduce en un luto riguroso y en un alejamiento del mundo exterior del que saldrá para enfrentarse a Holofernes. Cuando en la noche del banquete éste se siente a su lado y manifieste su deseo, Judith no podrá evitar acordarse de su esposo. Ante el "injurious

⁵ "Su nombre casto e inmaculado, esa gema de incalculable valor" (Lanesford, v. 358).

⁶ "Aquella parra trepadora / bajo cuyo arco trenzado su oído había bebido / sus primeras palabras de amor afectuosas" (Lanesford, vv. 181 – 183).

⁷ "La había ataviado para la boda" (Lanesford, v. 159); "la corona nupcial / había abandonado su frente" (Lanesford, vv. 160 – 161).

⁸ "Días más felices" (Lanesford, v. 89); "los objetos silenciosos del que una vez había sido su feliz hogar / a los cuales estaban ligados agradables recuerdos / de un pasado feliz" (Lanesford, vv. 94 – 96); "*sus ojos habían amado*" (Lanesford, v. 144, cursiva de la autora).

thought” del asirio (Lanesford, v. 270) ella reafirma sus votos matrimoniales, que “not death itself might cancel” (Lanesford, v. 271), pues “the heart bereaved and sad, which still she held / sacred, and consecrated to him alone, / whom she had seen in earth’s green bosom laid”⁹ (Lanesford, vv. 173 – 175). Sin embargo, no puede evitar sentir una “vergüenza instintiva”, una “instinctive shame” (Lanesford, v. 266), ante la actitud del extranjero.

Si su primer amor había sido su marido, el segundo en la lista es su pueblo. La narradora así nos lo hace saber: “One deep absorbing passion, that survived / the wreck of all beside, - and this it was, / this love of country, that undying flame”¹⁰ (Lanesford, vv. 98 – 100). Esto hace que sea ella la elegida para convertirse en la heroína de Betulia. Cuando decide abandonar sus “selfish griefs”, sus “egoístas lamentos” (Lanesford, v. 109) para salvar a su pueblo y se dirige a sus conciudadanos, ninguno de ellos levanta la voz para oponerse ni pone en duda su valía: “none questioned of her act, no one gainsaid / the purpose she declared, but to her wisdom / bowed the hoary head”¹¹ (Lanesford, vv. 135 – 137). Estas líneas, además de poner de manifiesto el buen concepto que de ella tienen los judíos de su comunidad, también sirve para señalar otra de las características inherentes a su heroísmo: la sabiduría. El exitoso plan que traza para vencer a Holofernes será una buena muestra de ello.

Sin embargo tampoco podemos olvidarnos de la ayuda divina recibida, indispensable a juzgar por los comentarios de la propia Judit y de las palabras que cierran el poema a modo de cántico laudatorio: “come and adore, / for God this deed hath done” (Lanesford, vv. 342 – 343), dice ella mostrando la cabeza cercenada del asirio. Y añade “His hand hath wrought / by a weak instrument a mighty end!” (Lanesford, vv. 344 – 345). Los judíos comenzarán a entonar oraciones alabando la voluntad del Dios que les ha librado de la tiranía de los extranjeros, e incluso la narradora deberá añadir de modo significativo

⁹ “Injurioso pensamiento” (Lanesford, v. 270); “ni la misma muerte podría cancelar” (Lanesford, v. 171); “el corazón triste y afligido que aún mantenía santificado y consagrado sólo a él, / a quién había visto cómo era depositado en el verde regazo de la tierra” (Lanesford, vv. 173 – 175).

¹⁰ “Una profunda y absorbente pasión que sobrevivía al naufragio / de todo lo anterior, - y que era el amor por su patria, esa llama inmortal” (Lanesford, vv. 98 – 100).

¹¹ “Nadie cuestionó su intervención, nadie contradujo / el propósito que ella declaró tener, sino que inclinaron sus ancianas cabezas / ante su sabiduría” (Lanesford, vv. 135 – 137).

que “nor was *she* all forgot”¹² (Lanesford, v. 354, cursiva de la autora), debiendo rescatar su figura del olvido en el que se sume transitoriamente mientras toda la comunidad invoca a la divinidad.

Pero lo que realmente supone una novedad con respecto a las revisiones de la historia hechas hasta el momento es la indagación en los sentimientos de la protagonista. Desde el principio la autora nos presenta a una Judith triste, absorta en el luto de su difunto esposo, rememorando los días felices vividos en su compañía o recordando su infancia en una Betulia tranquila antes del asedio. Aparte de estos sentimientos de tristeza son interesantes los comentarios que la autora realiza cuando la joven se encuentra ante Holofernes. Ya hemos hablado de su reacción cuando percibe las intenciones de su anfitrión: “her modest eye shrank with instinctive shame. / It almost seemed like treachery to the dead / thus to endure his gross, licentious gaze” (Lanesford, vv. 266 – 268). Más adelante la narradora nos advierte que “its paleness told / of fearful thoughts, emotions strong and deep / which in her soul were hid”¹³ (Lanesford, vv. 177 – 179). Una vez decapitado el invasor y ya a salvo en Betulia, cuando Judith va a sacar la cabeza de Holofernes de la bolsa para mostrársela a su pueblo, atraviesa por un momento de debilidad y no puede evitar sentir una mezcla de repulsión y temor ante el contacto de sus manos con lo que queda del asirio:

“Yet woman still she was,
and with instinctive dread, her trembling touch
shrank from the contact, - deathly grew her cheek,
and with emotions strong, quivered her lip.
But for an instant swayed she to that mood”¹⁴ (Lanesford, vv. 329 – 233).

¹² “Venid y adorad, / pues Dios ha realizado esta hazaña” (Lanesford, vv. 342 – 343); “Su mano ha llevado a cabo / mediante un instrumento débil un hecho poderoso” (Lanesford, vv. 344 – 345); “Ella no fue del todo olvidada” (Lanesford, v. 354, cursiva de la autora).

¹³ “Bajó sus modestos ojos con una vergüenza instintiva. / Casi parecía una traición a los muertos / mantener de aquel modo su mirada grosera y licenciosa” (Lanesford, vv. 266 - 268); “su palidez revelaba / pensamientos de temor, las emociones poderosas y profundas / que se ocultaban dentro de su alma” (Lanesford, vv. 277 – 179).

Pero la Judit de Lanesford no es ajena a la ambigüedad que caracterizaba a su modelo original y que estaba ausente de sus compañeras literarias precedentes. A pesar de sus múltiples virtudes y de su estrecha relación con Dios, esta Judit no deja de ser humana y en dos ocasiones observamos cómo su malicia es puesta de manifiesto por la autora. Al comprobar que Holofernes se ha convertido en su esclavo no puede evitar sentir una gran satisfacción por el resultado obtenido con sus engaños:

“With heart elate,
she marked her triumph; but no word, no look,
betrayed her joy, - her coil around him cast,
She was content to wail the final hour
For the fulfilment of her purpose dread.
And to this end she taught her lips deceit,
Made her dark eyes, her kindling cheek discourse,
A language all unsanctioned by her heart”¹⁵ (Lanesford, vv. 230 – 237).

Nada sabemos de lo que sentían las anteriores Judits mientras veían a sus víctimas sucumbir a sus engaños, - probablemente anotarían matemáticamente los tantos obtenidos en su perfecta estrategia militar -, pero ésta se alegra al ver cómo el general enemigo se aproxima a la muerte. Cuando en el transcurso del banquete organizado en su honor Holofernes bebe abundantemente del vino que ella le sirve, el corazón de la invitada “joyed at each insidious drop / the warrior quaffed”¹⁶ (Lanesford, vv. 263 – 264). Ni un atisbo de piedad hacia su víctima, ni una sombra de remordimiento por lo que está próxima a hacer.

Estos sentimientos no serían del todo reprobables si su oponente fuese un hombre vil, despiadado o cruel, pero el Holofernes con el que se enfrenta esta Judit es muy diferente a los vistos hasta el momento. Preludiando el majestuoso personaje que construirá

¹⁴ “Pero ella era una mujer / y con temor instintivo, el roce tembloroso sucumbió al contacto, - sus mejillas adquirieron el tono de la muerte / y presa de fuertes emociones, sus labios temblaron. / Durante un instante se abandonó a estas sensaciones” (Lanesford, vv. 329 – 333).

¹⁵ “Con el corazón lleno de regocijo, / ella anotó su triunfo; pero ni una palabra, ni una mirada / delató su alegría, - le envolvió en su trampa, / esperaba contenta la hora final / en la que ejecutase su temido propósito. / Y con este fin, le enseñó a los labios a mentir, / creó un lenguaje especial para sus ojos negros, para sus hermosas mejillas, / pero prohibido para su corazón”, (Lanesford, vv. 230 – 237).

¹⁶ “Se alegraba de cada gota insidiosa / que el guerrero bebía” (Lanesford, vv. 263 – 264).

Hebbel en su drama, *Lanesford*, al igual que hacía con su protagonista, dibuja un oponente un tanto ambiguo. Es evidente que las tropas asirias son las fuerzas enemigas que amenazan con conquistar la ciudad de Betulia, antes un vergel y ahora un campo de batalla. También es cierto que las debilidades de Holofernes, orgullo (“pride”, *Lanesford*, v. 368) y excesiva afición por la bebida y las mujeres hermosas, no dicen mucho en su favor. Pero no deja de resultar llamativo que los adjetivos elegidos para designar al asirio lo alejen del icono de maldad que había sido hasta el momento en la literatura. Así, la narradora se dirige a él en varias ocasiones como “great captain Holofernes brave” (“gran capitán, el valeroso Holofernes”, *Lanesford*, vv. 207, 256), “valiant warrior” o “the valiant one” (“valiente guerrero” o “el valiente”, *Lanesford*, vv. 291, 368, 401), todo un cumplido para un hombre de su profesión, e incluso habla de su fuerza, “strength” (*Lanesford*, v. 368), otra virtud dentro de la carrera militar.

También se hace especial hincapié en la naturaleza de sus sentimientos hacia Judith. Si bien en los textos anteriores el deseo que sentía hacia ella era un detalle más de su iniquidad, en el poema de *Lanesford* el comportamiento de Holofernes hacia su invitada adquiere una mayor relevancia, dado que ésta aún sigue enamorada de su marido y percibe la mirada penetrante de su anfitrión como una ofensa a la memoria del difunto. Los anhelos del asirio no son aquí tanto una muestra más de su maldad sino otra de las difíciles pruebas a que la protagonista debe someterse. Sin embargo, aparte de este nuevo enfoque, el personaje de Holofernes sigue los cánones establecidos por el relato original. Cae deslumbrado ante la belleza de la hebrea, siente una debilidad especial por el licor y baja peligrosamente la guardia ante su invitada, lo que le acarrea la muerte. Es evidente que él no es el protagonista, que se trata solamente de una figura secundaria en una obra en la que Judith es el auténtico centro de la acción.

La niñera de Judith es el tercer personaje con cierta entidad en el texto. La única compañía que acepta la viuda en su misión dentro del campamento enemigo, se caracteriza por su fidelidad – “faithful handmaid”, es decir, “fiel sirvienta” (*Lanesford*, v. 157) la llama la narradora – y por conocer perfectamente el interior de su señora. No en vano ha estado presente en los momentos cruciales de su vida, la infancia, el despertar a la juventud, su

boda y en la muerte de Manasés (Lanesford, vv. 157 – 165). Como cabría esperar, tampoco estará lejos en esta circunstancia y acompañará a Judit en su incursión en territorio enemigo, compartirá con ella la tienda (Lanesford, v. 242) y la ayudará a ocultar la cabeza de Holofernes después del golpe definitivo (Lanesford, v. 307). Es decir, tareas todas ellas que ya realizaba su modelo bíblico.

Los demás personajes, como decíamos, no están individualizados y aparecen como meras comparsas de las dos figuras principales: el grupo de los judíos residentes en Betulia y los soldados del campamento asirio. Los primeros, al igual que en el original, sufren la violencia del asedio, un castigo divino por haberse abandonado a la idolatría y a los ritos impuros (Lanesford, vv. 64 – 66). Sin embargo, la clemencia de su Dios les otorga la posibilidad de ser liberados por Judit. Ésta, al contrario que ocurría en la fuente literaria, no los reprende por su falta de fe, sino que cuando se dirige a ellos lo hace tan sólo para anunciarles que va a poner fin a la amenaza extranjera. La siguiente imagen que tenemos de la comunidad de Betulia es muy diferente. Al final del poema los judíos, gozosos por la hazaña de la joven, celebrarán su victoria con cánticos y alabanzas a ella y al Dios que la ha inspirado. Por su parte, los soldados asirios, que en un principio observaban extasiados la llegada de Judit a su territorio, terminarán huyendo al final cuando descubran que su capitán ha sido decapitado por la mujer que cuatro días atrás pedía asilo en su campamento.

Pero, como apuntábamos, en el poema de Eliza Lanesford tenemos un personaje más: Betulia. El paisaje de esta comunidad judía aparece en dos ocasiones, en la apertura del poema y cuando Judit la abandona para ir al encuentro de Holofernes. En la primera, es ella quien abre el texto introduciendo el conflicto existente entre judíos y asirios a través de la descripción de lo que ocurre en su interior. Inicialmente, la autora nos presenta un *locus amoenus* en el que descubrimos cómo era el ambiente en la ciudad en tiempos de paz antes de la amenaza de los extranjeros. La silueta de sus edificios principales se recortaba en un horizonte tranquilo (Lanesford, vv. 1 – 9), los tañidos de las campanas rompían el silencio con alegres himnos matrimoniales (Lanesford, vv. 10 – 11), y toda la tierra rezumaba fertilidad: los árboles (Lanesford, v. 17), el agua y los arroyos que daban vida a los campos (vv. 18 – 19) y las cosechas que maduraban lentamente (Lanesford, vv. 25 – 26).

Pero el paraíso está amenazado. La descripción de la Betulia sitiada es diametralmente opuesta a la anterior. En vez de las campanas, suenan tambores de guerra (Lanesford, vv. 29 – 30, 40) y donde antes había un terreno fértil hay ahora campos yermos: el suministro de agua ha sido cortado (Lanesford, vv. 50 – 52) y los caballos del enemigo han arrasado los sembrados (Lanesford, vv. 27, 40). En clara oposición, Betulia significa la vida, lo femenino mientras que las tropas asirias personifican la muerte, lo masculino. No en vano la narradora se dirige a la ciudad como un ente femenino, “she” (“ella”) y la denomina “queen”, es decir, “reina” (Lanesford, v. 11). Más adelante también calificará la belleza de Judith de majestuosa, propia de una reina, (“she onward moved in *queenly* beauty bright”, (Lanesford, v. 195; cursiva mía), con lo cual parecerá identificarla con la protagonista.

Esta identificación se hace patente en la segunda ocasión en la que Betulia es nuevamente descrita. Cuando Judith abandona la ciudad acompañada de su sirvienta, mientras baja la ladera, como veíamos, rememora toda su existencia hasta entonces. Es curioso comprobar que todos sus recuerdos, todos los momentos agradables vividos están relacionados con el paisaje. Los caminos (Lanesford, v. 176), el valle (Lanesford, vv. 177 – 178), los árboles (Lanesford, vv. 181 – 183), la luz del atardecer (Lanesford, vv. 185 – 188) o cualquiera de los rincones a dónde alcanza su vista (Lanesford, vv. 179 – 181) están ligados a su existencia. Su descenso desde la ciudad situada en lo alto de la colina hasta el campamento asirio es un descenso a los infiernos, abandonando el paraíso que personifica Betulia para adentrarse en el infernal cuartel enemigo.

Otro aspecto que resulta novedoso en el tratamiento del paisaje y también de otros elementos del relato es, como decíamos, el orientalismo que aflora en las descripciones. Hay elementos que no podrían haber sido dibujados de otra manera. El atuendo que utiliza Judith, como arma de seducción y del que hemos incluido una cita en páginas anteriores ya es descrito de modo orientalizante en el texto original, porque es en Oriente donde se desarrolla la acción. Sin embargo, la tienda de Holofernes es revisada aquí con

minuciosidad por la autora que no escatima en ubicar en ella objetos exquisitos como las piedras preciosas, los perfumes fragantes y esclavos provenientes de países exóticos:

“Quick he (Holofernes) arose from the luxurious couch,
whereon he lay, richly o’ercanopied
by Tyrian purple, wrought with gems and gold;
and forth he came, with lamps of silver,
fed with perfumed oil, before him borne
by Ethiop slaves, and followed by a train
as gaily clad as e’er a monarch served”¹⁷ (Lanesford, vv. 217 – 223).

Este exotismo no sólo está presente en los objetos suntuosos, sino que también impregna las narración en determinados momentos de la historia. Durante los días que permanece en el campamento antes del banquete, Judit, según indica la *Biblia*, se dirigía “cada noche al valle de Betulia para bañarse en el agua de la fuente” (Jdt 12, 7). En el texto, la autora recrea la escena dotándola de un atractivo nocturno y misterioso ausente en el relato original. Así, la protagonista se dirige al valle “in its clear founts to bathe, breathe its pure air, / and mid the quiet of its leafy shades, / ask of her God his guidance and support”¹⁸ (Lanesford, vv. 245 – 247). Más adelante, cuando Judith regrese a su ciudad y les muestre a los judíos la prueba ineludible de su hazaña, la imagen terrible de la cabeza cercenada de Holofernes se combinará con la suntuosidad de las ropas que la ocultan en una mezcla decadente de belleza y muerte:

“(Judith) shook out the gorgeous folds
of the rich silk, tissued with orient gems,
that flashed resplandescent in the fitful blaze
of the bright fire, - and then, with outstretched hand,
essayed to grasp, by its long golden hair,

¹⁷ “Se levantó presto (Holofernes) del lujoso sillón / donde estaba tumbado, ricamente embaldquinado, / con púrpura de Tiria y envuelto en gemas y oro; / y se adelantó, precedido por sirvientes etíopes / que portaban lámparas de plata / alimentadas con aceite perfumado, / y seguido por el séquito más deliciosamente ataviado que jamás había servido a un monarca” (Lanesford, vv. 2217 – 223).

¹⁸ “Para, bañándose en sus fuentes claras, respirando su aire puro, / en la quietud de las sombras que arrojaba la vegetación / pedir a Dios consejo y protección” (Lanesford, vv. 245 – 247).

that ghastly head"¹⁹ (Lanesford, vv. 324 – 329).

Como hemos podido ver, el poema de Eliza Lanesford supone un cambio tímido, aunque significativo, a toda la tradición de Judits literarias escritas hasta el momento. El icono de perfección ha sufrido un cambio: ha comenzado a sentir. La fría marcialidad anterior ha dejado paso a un caudal de sentimientos que, si bien aún están encauzados hacia la ejecución de las tareas divinas, hacen mella en el carácter de la protagonista. Igual importancia tiene la ambigüedad que asoma en la caracterización de su oponente Holofernes. La antaño personificación del mal absoluto, aparece dotada de virtudes que hasta el momento permanecían veladas. Es la ruptura, en definitiva, del maniqueísmo impuesto hasta la fecha y una promesa de indagación en el interior de los personajes bíblicos.

¹⁹ "(Judith) removió los magníficos pliegues / de la rica seda, tejida con gemas orientales / que lanzaban destellos resplandecientes a la luz caprichosa de las llamaradas / de la hoguera, - y entonces, con la mano extendida, / probó a coger, por su largo cabello dorado, /aquella cabeza horrible" (Lanesford, vv. 324 – 329).

2.2.5 FRANCISCO VILLAESPESA: *JUDITH*

A principios del siglo el narrador, dramaturgo y poeta Francisco Villaespesa publica una pieza teatral bajo el título *Judith. Tragedia bíblica en tres actos y en verso*. Conocido por sus obras de corte modernista y por su gusto hacia los ambientes recargados, exóticos y decadentes, el autor hallará aquí la ocasión perfecta para situar su historia dentro del marco oriental que tantas veces había recreado. Y aunque la trama de su obra siga paso a paso el libro del Antiguo Testamento, las variaciones introducidas por Villaespesa harán de su tragedia un claro exponente de los gustos finiseculares hispánicos en cuanto a imaginería y simbolismo. En efecto, la tragedia que nos ocupa sigue muy de cerca el relato en el que se basa, como bien indica su mismo título, y retrata la liberación del pueblo judío de Betulia mediante la decisiva intervención de Judit que logra decapitar al general asirio enemigo Holofernes. Sin embargo, en esta historia las cosas no ocurrirán exactamente igual a como sucedía en la *Biblia*.

El acto primero se abre con un efectivo discurso de Eliacín, el sumo sacerdote de Israel, en el que deja patente el deplorable estado en el que se encuentra el pueblo de Betulia ante el asedio de las tropas enemigas. Mientras que los judíos se debaten entre el desconcierto y el desánimo producidos por las nuevas derrotas sufridas, Judith, una joven viuda, confiesa a su criada Hegla que oye desde hace tiempo unas voces misteriosas que le indican que su destino es liberar a su ciudad cuando para ésta ya no quepa esperanza alguna. Aquior, rey de los ammonitas que ha logrado huir del campamento asirio, relata al pueblo judío la masacre perpetrada por el ejército enemigo y también refiere los sueños que últimamente abaten al general Holofernes y que parecen presagiar su muerte inmediata. Un heraldo asirio se presenta ante los judíos con un ultimátum de rendición y tras la muerte de Ozías, el héroe betuliano en el que todos habían puesto sus esperanzas, la situación del

pueblo elegido se hace ya insostenible. Judith, que ha alojado a Aquior en su casa, le hace partícipe de las voces que oye y animada por éste a que cumpla con su destino, se ofrece en la última escena a dejarse guiar por los designios divinos al campamento enemigo.

El segundo acto se desarrolla a continuación y el escenario se traslada a la tienda de Holofernes. Éste, acompañado de Rodopis, una cortesana griega, está atrapado en un profundo hastío que no calma ni las riquezas que le rodean, ni las batallas ganadas, ni la belleza rendida de su acompañante femenina. El tedio y el mal humor derivados del estado en el que se encuentra el general desaparecerán por completo cuando Judith haga su aparición en el campamento. Pretendida por los dos soldados que la sorprenden en territorio asirio, es motivo de pelea entre ambos y ante la imposibilidad de que éstos lleguen a un acuerdo, acuden ante la presencia de Holofernes para que su jefe solucione la disputa. Cuando el general ve a Judith despide de inmediato a sus soldados y, súbitamente prendado de la mujer judía, decide ser él quien se quede con ella.

Cuando comienza el tercer acto ya han pasado algunos días. Hegla se entrevista a hurtadillas con Megabizes, un soldado ammonita que le trae noticias de Betulia. Le comunica que los ánimos en la ciudad están exaltados y que los judíos han dejado de confiar en Judith, pues creen que ésta se ha enamorado de Holofernes con lo cual le será imposible lograr su liberación. Aunque las sospechas de sus compatriotas sean infundadas, el ánimo de Judith se debate inquieto ante las atenciones del general, las riquezas y la belleza del entorno que rodea al campamento asirio. Entre tanto, Holofernes, profundamente rendido a sus encantos, organiza una fiesta para celebrar la resurrección de Adoné, el dios asirio del amor. En el transcurso de la misma trata de acercarse a la cautiva judía, pero bebe tanto que cae dormido bajo los efectos del alcohol. Judith, enfrentada al momento fatal en el que debe ejecutar al enemigo, duda. El ambiente festivo y la presencia de su víctima que aunque dormida no por ello deja de ser menos poderosa, influyen en su falta de determinación para poner fin a la vida del general asirio. Sin embargo, invocando al Dios de Israel, deja caer el golpe fatal que decapita a Holofernes. Antes de entregar la prueba de su acción libertadora al pueblo judío, se enfrentará a la cabeza degollada de

Holofernes y, reconociendo su amor por éste, deposita sobre los labios yertos el beso que le había negado en vida.

Como se habrá podido observar, las peculiaridades más llamativas que nos ofrece esta versión del tema de Judit son inherentes a su condición de obra finisecular con todo lo que esto conlleva. Por un lado, y aunque tal vez sea un aspecto que se escapa dentro de un breve resumen del contenido del texto, el simbolismo que rodea la acción desde el inicio de la obra y que envuelve tanto a los personajes como a los ambientes e incluso a los diálogos, hace que la tragedia de Villaespesa sea, si no heredera directa del Teatro del Ensueño, teatro de filiación simbolista, al menos sí deudora en cierta medida del género dramático impuesto por Maurice Maeterlinck y que obtuvo gran acogida por parte de algunos autores españoles de la época. Por otro lado, también son notables las alusiones misóginas, muy frecuentes en ciertas obras de estas características y que responden a la corriente antifeminista que invadió las letras y las artes en el fin de siglo.

Para comenzar por los elementos simbolistas, hay que señalar los sueños, presagios, premoniciones y hechos inexplicables que tienen lugar a lo largo de toda la obra. Holofernes es víctima de un sueño que le inquieta sobremanera y solicita al rey ammonita Aquior, experto en “la ciencia oculta y los conjuros mágicos”, que le resuelva el significado del mismo. En él, camina solo por un jardín mientras va deshojando los rosales que se encuentran a su paso. De pronto “una rosa más blanca que la nieve” y de “belleza excepcional” atrae su atención y, al ir a tocarla, un áspid oculto le hiere en la mano (Villaespesa, 32). Como resulta muy fácil deducir, las rosas que el general asirio va deshojando descuidadamente son la multitud de pueblos que han quedado devastados a su paso, y el áspid mortal que surge de la más hermosa de todas ellas no es otra sino Betulia. Pese a los sabios consejos de Aquior, Holofernes no cejará en su empeño de acosar a la ciudad judía, donde encontrará, cumpliéndose así su sueño, la muerte.

Rodopis, una de tantas rosas deshojadas por la mano de Holofernes, aunque no aquella que siendo “más blanca que la nieve” será la que ponga fin a su vida, le canta dulcemente al general asirio una canción que se volverá igualmente premonitoria:

“Amor es niño travieso
que juega con su dolor...
Se adormece con beso...
¡Duérmete en mi boca, amor!...” (Villaespesa, 80).

Aunque la emisora del poema está sinceramente enamorada de Holofernes, el texto de la canción se verá cumplido al término de la obra. El amor será en efecto un “niño travieso” que jugará con el hastío vital en el que está sumido el protagonista y hará que el poderoso Holofernes se rinda a los encantos de la mujer equivocada, aquélla que no sólo no le corresponde sino que es la que viene a darle muerte. El asirio se dormirá fatalmente solicitando un beso y Judith sólo lo besará cuando lo haya decapitado. Holofernes se dormirá soñando con la boca de la mujer amada y la muerte lo sorprenderá en el transcurso de este sueño. Rodopis aún dirá más, sin lograr que el general descubra los presagios ocultos tras sus palabras: “Pero amor no huye. Es niño travieso / que adora el peligro... Mariposa loca / que vuela sabiendo que muere en un beso” (Villaespesa, 85). La pasión que Judith ha desatado en el corazón de Holofernes es, sin lugar a dudas una locura que lo conducirá a la muerte, como veremos.

Otra serie de presagios vienen de la mano de las incesantes imágenes de decapitación que aparecen diseminadas a lo largo de toda la obra anunciando el dramático final del general asirio. Las alusiones constantes a este tipo de muerte componen una especie de melodía de fondo que culminará en la escena final. Así, el exaltado pueblo judío desea devolver al campo asirio la “cabeza trunca” del heraldo de Holofernes después de que aquél los hubiera amenazado con arrancar “a millares vuestras cabezas” si se atreven a atacarle (Villaespesa, 50). El mismo general afirma preferir segar “cabezas humanas” “en vez de rosales” (Villaespesa, 84) y su eunuco señala la costumbre que su amo tiene de solucionar los conflictos mediante la decapitación (Villaespesa, 100). Así lo confirman posteriores afirmaciones de Megabizes, el soldado amonita (Villaespesa, 112), y del mismo Holofernes que amenaza con jugarse “las torpes cabezas” de los soldados que se disputan a Judith cuando ésta hace su aparición en el campamento enemigo (Villaespesa, 136).

Un rasgo muy frecuente en las obras simbolistas de la época es la presencia de acontecimientos inexplicables. En la obra que nos ocupa, este detalle se manifiesta en las voces que oye Judith y que vienen acompañadas de sucesos no menos misteriosos:

“... de pronto, en las sombras
miré extinguirse su llama (la de una vela),
cual si el soplo de unos labios
invisibles la apagarán,
y sentí en mis oídos
una voz que murmuraba:
- Tú salvarás a Betulia
cuando no tenga esperanza!...
calló la voz, y de pronto
volvió a encenderse la lámpara...” (Villaespesa, 29)

Las voces se intensificarán y Judith confesará que en sus oraciones Dios le dice secretamente “- ¡Parte al campo enemigo, Judith, parte, / que en él conseguirás librar tu pueblo (*sic.*)!...” (Villaespesa, 59). Estas voces que la viuda escucha y que la animan a emprender gestas heroicas que habrán de liberrar a su pueblo del yugo enemigo hacen que, por otra parte, su figura se aproxime a la de Juana de Arco, tanto en los hechos sobrenaturales que la rodean como en las empresas que ambas habrán de acometer a consecuencia de ello.

También señalábamos el antifeminismo como un aspecto distintivo de la obra y que la situaba dentro de la corriente misógina del fin de siglo. Los comentarios contra las mujeres no son infrecuentes y se hallan principalmente en la boca de Holofernes, antes de encontrarse con Judith, y de Megabizes, que es el que realiza las afirmaciones más ácidas contra el género femenino. Así, le dice a Hegla, la sirvienta de Judith, que “confiar en mujeres es lo mismo / que entregar una nave sin gobierno / a las volubles olas de los mares / y a los vagos caprichos de los vientos” (Villaespesa, 157). Incluso llegará a encararse con la misma Judith para exclamar “¡Malditos los pueblos cobardes que fian / su vida en volubles manos de mujeres!” (Villaespesa, 185). Estas afirmaciones misóginas no dejan de

ser sorprendentes al aparecer en una obra que inicialmente estaba destinada a enaltecer la figura femenina, y habría sido prácticamente imposible encontrarlas en una obra que recrease la figura de la heroína bíblica escrita con anterioridad al XIX. Las palabras injuriosas de Megabizes resultan explicables si tenemos en cuenta que es probable que vengan dictadas por su amor propio, herido tras haber sido rechazado por Judith. Sin embargo, el trato que reciben las cortesanas por parte de Holofernes y su creencia de que con sus "hechizos" privan a sus brazos de la fuerza necesaria para luchar (Villaespesa, 94), es un detalle inequívoco de que el autor es un ejemplar hijo de su tiempo que se hace eco del pensamiento misógino del fin de siglo.

A pesar de las evidentes discrepancias del texto de Villaespesa con el original, no podemos decir que los acontecimientos difieran en gran medida de los sucesos relatados en la *Biblia*. La trama es prácticamente idéntica e incluso la distribución temporal se adapta a la establecida en el libro del Antiguo Testamento. Lo que varía es, evidentemente, la evolución de la protagonista femenina y las consecuencias que esto conlleva, así como la inclusión de otros personajes secundarios tales como la cautiva griega Rodopis, y los soldados de distintos ejércitos, que aquí adquieren un mayor protagonismo del que tenían en el texto bíblico. En definitiva, las diferencias significativas tenemos que buscarlas en el plano de la construcción de los personajes y la caracterización de los mismos.

Al igual que en el libro que le sirve de referente, en la obra de Francisco Villaespesa los personajes son planos y no evolucionan a lo largo de la historia. Tan sólo los protagonistas, Judith y Holofernes, van matizando sus personalidades según se desarrollan los hechos. El pueblo de Betulia y los soldados asirios, son, como personaje colectivo, un buen exponente de la caracterización del autor. Estos últimos, aunque individualizados en algunos momentos – Asur y Sharazer en la disputa que mantienen para conseguir a Judith, por ejemplo –, presentan todos ellos unos rasgos negativos que contribuyen a hacer del ejército asirio un enemigo cuya derrota está totalmente justificada. Así, el mismo eunuco de Holofernes, Vagao, dice que "la indisciplina, el desorden / y los vicios, son los nuestros. / El juego, el amor y el vino / hacen en el campamento / más estragos que la peste..." (Villaespesa, 99). La degeneración en la que se halla sumida la

soldadesca asiria se hace igualmente patente en la afición desmedida que sienten por la bebida (Villaespesa, 101, 102) y de la cual su propio general es un claro ejemplo.

Aunque los judíos sean el colectivo moralmente justo en el contexto ideológico de la obra teatral, tampoco puede decirse que salgan muy bien parados en su representación, pues sin ser borrachos o mujeriegos como sus oponentes los asirios, no exhiben virtudes muy superiores a las de éstos. Si bien es cierto que ya la *Biblia* no los dejaba en muy buen lugar, Villaespesa es especialmente crítico con la actitud del pueblo que, en un tiempo en el que las mujeres sufrían una manifiesta discriminación social, permite que sea una de ellas, joven y viuda, la responsable de salvarles la vida aún a riesgo de la suya propia. El defecto que más claramente aparece reseñado es la cobardía. Así se pone de manifiesto en las batallas que lidian con los asirios (Villaespesa, 13), y también lo manifiestan otros personajes que de modo individual hacen reflexiones acerca del pueblo judío. Este es el caso de Manasés¹ que habla de una “compacta y cobarde gritería” (Villaespesa, 21), de otro soldado que señala que “se abrazan a los heridos... / y las cabezas esconden / bajo el manto, sollozando / como mujeres, los hombres...” (Villaespesa, 42) y del heraldo asirio que llega hasta Betulia para comunicarles al pueblo elegido las intenciones de Holofernes (Villaespesa, 52). Los deseos generalizados de paz aun a costa de la libertad de la que habrán de ser privados, son otro indicativo de la cobardía de la que el autor acusa a los judíos (Villaespesa, 66, 69).

Esta falta de valentía viene acompañada de una simplicidad manifiesta que hace que actúen como un conjunto sin individualizar que repite a coro lo que otros dicen (Villaespesa, 13) y que actúa movida por reacciones casi instintivas donde la reflexión no tiene cabida. Así, actúan de modo violento ante las palabras del heraldo de Holofernes sin detenerse a considerar lo que ello empeoraría su situación (Villaespesa, 49, 50) e incluso desconfían de Judith, la única persona valiente de Betulia, cuando ésta se retrasa en aniquilar a Holofernes llegando incluso a maldecir su nombre (Villaespesa, 184). Pero los

¹ En la obra de Francisco Villaespesa aparece un personaje que responde al nombre de Manasés, el mismo que tenía el difunto marido de Judit en el libro del Antiguo Testamento. Sin embargo, en la presentación de la obra éste aparece reseñado como un “capitán israelita” (Villaespesa, 5) y en la práctica este personaje no tendrá nada que ver con su homónimo bíblico.

múltiples defectos acumulados por la ciudad de Betulia que ahora se enfrenta al poderoso ejército de Nabucodonosor, no son, nos dice el Sumo Sacerdote de Israel Eliacín, inherentes a todas las generaciones precedentes de judíos. La degeneración en la que se han sumido los judíos contemporáneos a Holofernes y a Judith parece ser, de hecho, la causante de que se hallen seriamente amenazados por enemigos más poderosos:

“¡Para el valor trocáronse en estériles
las fecundas entrañas israelitas!
¡Si los nobles guerreros cuyos huesos
gloriosos esta tierra fertilizan,
rasgasen sus sudarios y se alzarán
de sus tumbas, al ver la cobardía
de sus nietos, de nuevo, avergonzados,
a sus viejos sepulcros tomarían!...
Les ciegan los deleites de este mundo...
¡Corazones sin fe, almas vacías,
(...)
¡Y el Señor, ofendido con su pueblo,
como res indefensa, le castiga
a morir sin piedad, bajo la espada
de las feroces huestes enemigas!” (Villaespesa, 17 - 18).

La degeneración del pueblo judío es la causa principal de que los hombres sean cobardes, de que la ciudad esté regida por ancianos y de que la situación general sea de pobreza y miseria. Eliacín, el único judío que junto con Hegla y Judith se salva de corrupción y debilidad que parecen flotar en el aire que se respira en la ciudad, comparará la situación de Betulia con la de dos ciudades tristemente célebres por su decadencia y por el castigo implacable que el Dios del Antiguo Testamento envió sobre ellas: “De Sodoma y Gomorra las infamias / en la vieja Betulia resucitan” (Villaespesa, 19). Evidentemente, ni los ciudadanos judíos ni los soldados asirios estarán a la altura de sus dirigentes políticos.

El líder de los últimos, Holofernes, es en el texto de Villaespesa un personaje complejo que, como bien define Judith en el tercer acto y después de haber tenido la posibilidad de conocerlo bien, tiene “voracidades de milano / y dulces timideces de paloma” (Villaespesa, 179). El animal que más lo define es el león (Villaespesa, 94), felino que representa a la perfección la fiereza de la que es capaz. De este modo, no sólo se muestra brutal en lo concerniente a los temas bélicos, como cabría esperar de él (Villaespesa, 46), sino que también es igualmente destructivo en la vida cotidiana. Esto es especialmente cierto en su trato con las mujeres antes de que en su vida aparezca Judith. Hastiado del afecto incondicional que le proporciona Rodopis, la hermosa esclava griega que aparece junto a él en el segundo acto, le dice:

“Eres sólo mármol; y me maravillo,
mirando tu cuerpo labrado a cincel,
como no levanta mi mano un martillo
y ruda no abate tu torso con él,
hasta que deshecho por mis martillazos
tus miembros de piedra sintiese temblar,
y al suelo saltasen, rotos a pedazos,
igual que una estatua que cae de un altar” (Villaespesa, 88).

Podríamos decir que el personaje de Holofernes se corresponde con el héroe satánico tan característico del período romántico y del fin de siglo, período este último en el que se encuadra esta pieza teatral. Como su arquetipo literario, la figura del general asirio es tan violenta y destructiva que el heraldo que envía a Betulia lo describe diciendo que “Su carro triunfal, / que arrastran diez reyes, recorre la tierra... / la muerte y la ruina caminan detrás...” (Villaespesa, 46). Su presencia se asocia en la obra a la noche, desarrollándose los dos actos en los que él aparece durante este período del día. Su atractivo tampoco es desdeñable y las mujeres caen rendidas a sus pies a pesar de su brutalidad, como ocurre con Rodopis e incluso con Judith.

Sin embargo y para confirmar su parecido con el héroe romántico, el personaje de Holofernes no está exento de rasgos positivos, rasgos propios de sus homónimos en este

período. Entre ellos están la hipersensibilidad que le hace tener sueños premonitorios acerca de su fatal destino (Villaespesa, 32) y una enorme capacidad de entrega cuando conoce el verdadero amor de la mano de Judith. Incluso posee una espiritualidad que le hace inclinarse hacia Dios sin encontrar ninguna respuesta: “En dioses no creo. / Los buscan mis ojos, pero no los veo...” (Villaespesa, 173), le dice a Judith con respecto a su infructuosa búsqueda, y añade descubriendo un rasgo inédito en su persona: “Puesto que ellos causa de tantos pesares / y miserias son, / iré en son de guerra / a que le devuelvan la paz a la tierra, / o a hundir mis aceros en su corazón!” (Villaespesa, 174).

Para acabar de redondear su personaje arquetípico, el general asirio parece sufrir el hastío vital propio de los protagonistas finiseculares, atrapados en una angustia difícil de definir y aún más difícil de paliar. Le dice a Rodopis “¡No calmas las bascas de mi aburrimiento!” (Villaespesa, 83), y es este aburrimiento el que le produce un tedio en el que nada parece motivarle ni sorprenderle. Así, le dice de nuevo:

“¡Escancia más vino! Inventad, mujeres
caricias que puedan mis fiebres saciar!
O nuevos dolores, o nuevos placeres...
¡Algo que me abrase y me hiele a la par!” (Villaespesa, 87).

Si Holofernes es un claro exponente del héroe romántico y finisecular, no lo es menos Judith, heroína bíblica que no por ello deja de estar revestida con los rasgos de la “mujer ángel” y la “mujer demonio” tan características de la literatura y las artes de la época. Al igual que su oponente masculino, su personaje no es plano sino que varía a lo largo de la obra e incluso su carácter adquiere mayor profundidad que el del general asirio. En efecto, si bien hablábamos de la complejidad de Holofernes que se debatía entre la brutalidad y la espiritualidad, entre lo repulsivo y lo atractivo, la figura de Judith pasa por tres etapas sucesivas que contribuirán a hacer de ella un personaje más completo y más complejo a la vez.

La primera etapa se corresponde con el primer acto de la obra. Cuando aparece en escena, la imagen de la Judith de Villaespesa está muy cercana a la Judit bíblica: mujer de

inigualables virtudes, se mantiene fiel a la memoria de su esposo difunto y profesa una fe poderosa que la obliga a resistirse al dominio asirio. De su castidad dan sobradas muestras sus parlamentos con Hegla (Villaespesa, 24, 25) en los que afirma que su pecho es para el amor “como una tumba cerrada” (Villaespesa, 26), y los comentarios que a este respecto realizan los soldados judíos que comentan que desde la muerte de su esposo acaecida tres años atrás ha renunciado a los “goces de la vida” y se ha encerrado “en su cámara” “lo mismo que en un sepulcro” (Villaespesa, 41). Además de la castidad también otras virtudes adornan la figura de la protagonista como son la nobleza, la piedad, la religiosidad, y la valentía (Villaespesa, 35, 41, 60). La generosidad tampoco le es ajena y renuncia gustosa a todas sus joyas y riquezas para paliar con ellas el hambre y la necesidad de sus conciudadanos y conciudadanas: “¿Tenéis sed y hambre?” – le dice a las gentes de Betulia – “Saquead mis trojes (sic.) / matad mis rebaños; mis vinos bebed; / repartid mis joyas... Es vuestra mi casa... / ¡Aquí de sus puertas las llaves tenéis!” (Villaespesa, 71).

Unidos a estos atributos positivos, Judith es también una mujer que mantiene la fe incluso en un momento tan crítico como el asedio de Betulia. Sin embargo, esta fe no la conduce al abandono y a la inacción al igual que el resto del pueblo judío que no sólo ha comenzado a desconfiar de su Dios sino que también ha optado por rendirse al enemigo. La protagonista, impulsada por las voces misteriosas que ya hemos comentado anteriormente, conserva una fe ciega en los designios divinos que la empujan a embarcarse en una peligrosa tarea sin un plan preconcebido, al contrario de lo que sucedía en la *Biblia*, y confiando en que Dios la irá guiando en su camino poco a poco: “No pienso nada. / (Sólo en) Cumplir la orden divina...” (Villaespesa, 60), dice en un momento de la obra, y cuando el Sumo Sacerdote Israelita le pregunta qué intenta hacer para libertar a su pueblo, responde, titubeando: “Yo... nada sé... Cumpro de Dios los designios...” (Villaespesa, 74). La personalidad de Judith en esta primera parte responde claramente con el arquetipo de la heroína bíblica, viuda virtuosa que acepta con agrado desempeñar la difícil tarea que le encomienda el destino. Su actitud queda plenamente resumida en las palabras de un soldado cuando éste la identifica entre la multitud: “¿No la conoces?” – le dice a su compañero – “en lo humilde de su traje y en lo altivo de su porte?” (Villaespesa, 39).

Al final del primer acto y a lo largo de todo el segundo, el personaje de Judith modifica la rigidez precedente para adentrarse en el descubrimiento de sí misma como mujer y, una vez dentro del campamento de Holofernes, deja de ser un mero instrumento divino que ha permanecido en silencio aguardando en momento de actuar. El primer paso para este cambio tiene lugar cuando observa su rostro en el espejo por primera vez después de muchos años para asegurarse de que aún puede resultar atractiva para un hombre. Al enfrentarse con su propia imagen, es como si se contemplase por primera vez:

“(Toma el espejo y se contempla en él, admirada de su propia belleza)

Hace ya tantos años que no he visto
en él mi rostro, que al mirarme siento
la curiosa emoción que siente el niño,
mezcla alegre de orgullo y de respeto,
al ver por vez primera en un estanque
reflejado el milagro de su cuerpo!” (Villaespesa, 61, 62)

Impresionada por su propia imagen, a la que había renunciado tras la muerte de su esposo, no puede dejar ahora de recrearse “en su contemplación” (Villaespesa, 62). Incluso su discurso cambiará y mientras que anteriormente hablaba de la lucha denodada por la libertad ahora se detiene morosamente para describir sus “ardientes pupilas”, sus “ondulosos cabellos”, e incluso “la rosa” de sus labios donde aún florece “la tentación fragante de los besos”. El deleite que le produce la observación de su propio cuerpo le lleva a mencionar el amor, sentimiento que había olvidado, y le pide a Hegla que adorne con collares el cuello “blanco y suave como el de las tórtolas / que se arrullan de amor en los viñedos” (Villaespesa, 62).

Este autodescubrimiento como mujer hermosa va acompañado de un cambio significativo de escenario, y si bien en la primera etapa de su personalidad sus apariciones en escena tenían lugar a plena luz del día, de ahora en adelante tendrán la noche como telón de fondo. Es muy reveladora la acotación que figura en el texto cuando se presenta ataviada en todo su esplendor antes de partir para el campamento de Holofernes: “Mostrándose al pueblo, fulgurante de belleza en la fastuosidad de su atavío, toda envuelta en su manto de

púrpura, como bañada en su propia sangre. *La tarde empieza a declinar*” (Villaespesa, 69, cursiva mía). Cuando abandone Betulia, otra acotación indicará que “Judith, *con el último rayo de sol*, desaparece por la puerta del foro” (Villaespesa, 76, cursiva mía). A partir de este momento el resto de la obra transcurrirá durante la noche y ésta terminará siendo la mejor aliada de la protagonista.

La revelación de su belleza unida a la nocturnidad que la va a rodear desde este momento, hacen que Judith deje de ser la comedia viuda judía para convertirse en una auténtica *femme fatale*. Sus numerosas virtudes dejarán paso a una nueva mujer que se muestra “insinuante” con los hombres (Villaespesa, 146), autocomplaciente y que disfruta contemplando su belleza en las fuentes que encuentra a su paso en una imagen que nos recuerda al mito de Narciso (Villaespesa, 164), y receptiva al voluptuoso hechizo nocturno que la hacen anhelar fundirse con la naturaleza más sensual (Villaespesa, 163). Esta exaltación de los sentidos coincide con una sucesión de víctimas masculinas que son presa de sus encantos, como veremos más adelante, y entre las que pueden citarse a varios soldados y, evidentemente, a Holofernes. Estas relaciones con los hombres, y en especial con este último, señalan el despertar de su sexualidad que yacía aletargada. Así se lo hace notar Hegla que ante sus nuevos sueños, que nada tienen que ver, por cierto, con aquellos que la impulsaban a acometer empresas heroicas, le pregunta. “¿No será que acaso de nuevo, atrevido, / amor impaciente golpea tu puerta? / ¡Lo creías muerto... y estaba dormido, / y ahora a los reclamos de esa voz despierta!” (Villaespesa, 182).

La tercera etapa dentro de la evolución de Judith es, consecuentemente, la resolución del conflicto que su nuevo sentir como mujer plantea frente al compromiso adquirido en su primera etapa como viuda heroica e intachable. En el tercer acto, Judith se ve obligada a decidir entre su “yo” inicial como responsable de la libertad de sus conciudadanos y su nuevo “yo” que aboga por su lado más humano y que reclama ser amada. El primer paso para solucionar este problema es la aceptación de su evolución interior, y la protagonista es perfectamente consciente de su dualidad: “¡Mi alma es una alondra que a ti (a Dios) tiende el vuelo”, - dice en su plegaria - / “y mi carne en celo / es como una fiera que aúlla de placer!” (Villaespesa, 193). El segundo paso es la adopción de

una solución al conflicto, y Judith opta por sacrificar sus deseos en detrimento del bienestar de su pueblo. Al final de la obra, sus últimas palabras serán de dolor al cuantificar el enorme sacrificio que ha tenido que realizar: “¡Señor! / ¡Tus santos mandatos mi mano ha cumplido! / ¡Por salvar tu pueblo, dio muerte a mi amor!” (Villaespesa, 223).

Al mismo tiempo que la evolución del personaje de Judith tenía lugar en su interior, las relaciones de la protagonista con los hombres también pasan por varias etapas que no hacen sino complementar a las anteriores y en las que la mirada desempeña un papel fundamental. El primer hombre en la vida de Judith es su esposo difunto. Si analizamos el tipo de relación que ambos mantenían de acuerdo con lo que acerca de ella se dice retrospectivamente en la obra, nos damos cuenta de que siendo afectuosa, adolecía de la ausencia de pasión debido, fundamentalmente, a la pasividad de Judith. En efecto, ella es objeto del amor de su esposo, y no un sujeto activo. En sus remembranzas de la vida con su difunto marido describe cómo ella era vista y nunca cómo ella le veía a él: “¿Para qué quiero esas ricas / vestiduras y esas galas, / si hoy son polvo bajo tierra / *los ojos que se alegraban / al contemplarme* con ellas / *revestida y ataviada?*” (Villaespesa, 24, cursiva mía).

Tras la muerte de su esposo aún conserva este concepto del amor. Los hombres que se acercan a ella son incapaces de transformar esta visión, tal vez porque ella no les corresponde. Así, cuando Hegla le sugiere que tal vez sienta algo especial por Ozías, el valiente guerrero judío, Judith se lo niega rotundamente aludiendo a la concepción que tiene del amor, ser el espejo que los demás observan y que devuelve la imagen sobre él reflejada, pero no ser un sujeto activo que observe por sí mismo: describe su alma enamorada como un cristal donde el hombre elegido contemplaría su propio rostro, es decir, no mirar, sino ser mirada.

“Sitial que ocupó mi dueño,
tálamo en que reposara,
antes que otro los profane
serán pasto de las llamas...

¡Y lo mismo que con ellos
hiciera yo con mi alma,
*si dejase que otro rostro
en su cristal se mirara!*" (Villaespesa, 26, cursiva mía)

La evolución en su concepto del amor tiene su punto de partida cuando Judith, por vez primera, ejercita su mirada. De este modo, cuando se observa en el espejo por vez primera tras muchos años y descubre la hermosura de su rostro, dejará de ser ella misma un espejo para aprender a abrir los ojos y mirar. El primer objeto de su agrado será, como hemos dicho, su propio cuerpo, en el que se detendrá minuciosamente como preparación previa al despertar del amor real y "activo" que vendrá de la mano de Holofernes.

En efecto, tras este despertar al ejercicio de la propia mirada, Judith pasa a ser un elemento activo en la relación con el sexo opuesto. Judith, por vez primera mira al hombre y fruto de esta mirada es la morosa descripción que hace de él ante la sorprendida Hegla (Villaespesa, 179). El intercambio de miradas es, precisamente, la esencia del amor y lo que mantiene a la protagonista dubitativa antes de acometer la ejecución de Holofernes. "¡Olvidar un momento intento en vano, / sus negros ojos" (Villaespesa, 179), dice confusa, y añade más tarde: "Entreabre los párpados y clava un instante / sus turbias pupilas feroces en mí" (Villaespesa, 205). El poder de la mirada es tal que si Holofernes no hubiera estado tan borracho y no se hubiera quedado dormido la noche fatal – si no hubiera cerrado los ojos -, es muy probable que Judith no lo hubiese decapitado. Así lo afirma la protagonista momentos antes de su ejecución: "¡Si abriera los ojos, no me atrevería!" (Villaespesa, 208).

El aspecto arquetípico señalado por Livia E. Bitton que resulta más llamativo en la *Judith* de Francisco Villaespesa es, como no podría ser de otro modo tratándose de un texto finisecular, el erotismo. Aun así, los aspectos de la virginidad y del heroísmo tampoco quedan fuera del personaje principal de la tragedia que nos ocupa y, al igual que la protagonista atraviesa diferentes etapas en su evolución personal, podemos decir que éstas coinciden con los diferentes aspectos de la judía arquetípica.

En primer lugar, la virginidad atribuida por Bitton a los personajes literarios judíos femeninos es constatable en la Judith de Villaespesa en su primera etapa como viuda fiel al recuerdo de su esposo difunto. Dado que la relación con su marido estaba basada más en el respeto que en la pasión, como hemos comprobado, podemos decir que, aunque no físicamente, la protagonista mantiene una virginidad interna que la lleva a rechazar todo contacto con los hombres. De hecho, en el texto se encuentran datos suficientes para afirmar que es con Holofernes con quien pierde totalmente su virginidad física. Por un lado, la sangre derramada en la decapitación de Holofernes impregna totalmente a Judith que no sólo queda cubierta por ella sino que también la siente dentro de sí en una clara alusión a la pérdida de la virginidad:

“De un tajo, mi espada
su altiva y robusta cabeza segó,
y al saltar al suelo, con su sangre hirviente,
mis ropas, mis manos, mi boca y mi frente
de chispas de rojo fuego salpicó!
Hasta en mis entrañas la siento caer
para devorarme... Como si estuviera
envuelta en las llamas de una inmensa hoguera,
¡Me siento en el fuego de su sangre arder!...” (Villaespesa, 213).

Por otro lado, la escena final de la obra es suficientemente significativa en cuanto al cambio operado en el mundo afectivo de Judith y señala hasta qué punto la pasión que siente por Holofernes es tan intensa que la conduce a la realización de actos necrófilos mostrando, al tiempo, lo novedoso que este sentimiento resulta para la que una vez había sido una esposa sumisa y una posterior viuda ejemplar. Una vez degollado Holofernes y antes de ofrecer el cuerpo sin vida al pueblo judío que aguarda expectante una prueba de su liberación, Judith descubre la cabeza cercenada del hombre al que había amado y le ofrece el beso que le había negado en vida:

“...¡Oh, boca lasciva
que aún, para besarme, te miro entreabierta,

el beso que nunca te quise dar viva,
ahora, pobre boca, te lo daré muerta!...

(Se inclina y la besa. Permanece un instante con ella en los labios" (Villaespesa, 215, 216)².

La segunda característica de las mujeres judías es, según Bitton, el erotismo y la sensualidad, y es en este rasgo en el que la Judith de Villaespesa alcanza una mayor definición. Coincidiendo con su autodescubrimiento como mujer y con su despertar al sexo opuesto que decíamos que tenía lugar en la segunda etapa de su evolución, la mujer fatal que hay dentro de ella emerge con unas consecuencias devastadoras tanto para los hombres en general y para Holofernes en particular, como para ella misma. La atracción que los hombres sienten hacia ella se hace ya patente en su etapa de viuda fiel con el amor no correspondido que Ozías le profesa, pero se intensificará cuando llegue al campamento asirio ataviada con sus mejores galas y plenamente consciente de su belleza. Los hombres irán cayendo a sus pies uno a uno.

El primero será Megabizes, que no dudará en arriesgar su fortuna y su futuro a cambio de su amor: "Sería capaz, por poseerte", dice sacando una bolsa de cuero llena de oro, "de vaciar en tus manos esta bolsa, /aunque después que mendigar tuviese / de senda en senda" (Villaespesa, 105). Ante el rechazo airado de Judith su amor inicial se tornará en resentimiento, y así se plasmará en los frecuentes comentarios misóginos a los que ya hemos aludido con anterioridad. Los segundos en caer víctimas de su hechizo serán los dos soldados que responden al nombre de Sharazer y Asur, que se enzarzan en una pelea en la cual cada uno de ellos trata de hacer prevalecer sus derechos para quedarse con Judith

² Esta escena resulta reveladora en cuanto a las fuentes que Francisco Villaespesa pudiera haber manejado para la redacción de su *Judith*. El acto necrófilo que incluye el beso de una mujer joven a una cabeza decapitada es el broche final de la tragedia en un acto de Oscar Wilde *Salomé* en la que la protagonista, también de origen bíblico, besaba la boca sin vida de San Juan Bautista, degollado por orden suya ante su negativa a corresponder a los requerimientos amorosos de la joven princesa. El tema, muy polémico en su época, (última década del s. XIX), encontró una amplia difusión en la literatura española modernista durante los primeros años del s. XX. Incluso el mismo Francisco Villaespesa escribió unas años después de la obra que nos ocupa un poema extenso titulado "Tríptico de Salomé" en el que recrea la escena retratada por los evangelistas de un modo muy personal pero sin escapar al poderoso influjo del dramaturgo irlandés. Para un estudio más amplio del alcance de esta obra británica en las letras españolas y más concretamente en de la tragedia de Villaespesa, véase el citado libro de Rodríguez Fonseca, Delfina P., *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*.

(Villaespesa, 126 – 143). Y por último le tocará el turno a Holofernes que pagará con su propia vida el ciego enamoramiento que siente por la intrusa judía.

En esta caracterización como *femme fatale*, Judith no sólo cuenta con un enorme poder de seducción, sino que su propio aspecto se corresponde con el requerido por el arquetipo. De este modo, si bien desde el principio sus conciudadanos son los primeros en reconocer su belleza, cuando adquiera consciencia de su hermosura y se transforme en la nueva mujer que trastocará el campamento asirio, sus rasgos parecerán alcanzar una mayor perfección. Así, ella misma contemplará sus “ardientes pupilas”, sus “largos y ondulados cabellos” y su cuerpo magnífico que no dudará en adornar con innumerables joyas que la conviertan en una mujer irresistible (Villaespesa, 62). Si a esta figura cargada de belleza y sensualidad añadimos la depravación del acto necrofilico final antes comentado, el resultado es una Judit paradigmática en su recreación como mujer fatal.

Sin embargo, esta representación como icono de sensualidad y orientalismo, no impide que la protagonista deje de cumplir su cometido inicial de heroína. Como había anunciado al pueblo de Betulia, da muerte a Holofernes a pesar de ser éste el objeto de su amor. El heroísmo, pues, de la Judith de Villaespesa radica no sólo en el cumplimiento de los designios de Dios y la consiguiente salvación del pueblo judío amenazado por el enemigo, sino en la realización de esta difícil tarea a costa de su propia felicidad. Esta renuncia a la pasión amorosa recién descubierta aporta una nueva dimensión a la heroicidad tradicional de la viuda bíblica y sirve de preámbulo a las nuevas interpretaciones que sobre el heroísmo fabularán escritores posteriores.

El conflicto de la protagonista judía con el antagonista asirio se resuelve, como hemos visto, de un modo trágico. Siendo la suya una relación sentenciada desde el inicio al fracaso, el final no podía ser de otro modo. Aunque la pasión que siente Holofernes por Judith es desmedida y esta última atraviesa por momentos de flaqueza, ninguno de los dos podría renunciar fácilmente a sus respectivas religiones y modos de vida. La separación de los amantes y la no consumación de su amor es inevitable. El elemento novedoso que Francisco Villaespesa introduce en su texto dramático al respecto es la consumación

simbólica y a título póstumo que ya hemos analizado y que, además de resultar una innovación importante para la articulación de la figura bíblica en el panorama de las letras hispánicas, entronca su peculiar visión del mito con la tradición literaria de una época en la que Oriente, la pasión y las mujeres despliegan su lado más perverso.

2.3 LA JUDIT LITERARIA EN EL SIGLO XX

“Vine a matar al tirano, al monstruo, a esa figura de espantajo que no nos dejaba vivir, que no me dejaba vivir. ¡Y ya está muerto! ¿No ves que ha nacido un hombre? Delante de mí nació”

Pedro Salinas, *Judit y el tirano*

A pesar de su cercanía temporal y la falta de perspectiva que esto pueda ocasionar, nadie duda que el s. XX es un siglo convulso. Es cierto que había habido con anterioridad conflictos largos y sangrientos así como epidemias rápidas y funestas que habían asolado varios continentes, pero nunca hasta ahora se había producido una guerra de dimensiones mundiales, la primera gran guerra que inaugura el último siglo y que será el preludio de males mucho mayores. A lo largo de estos últimos casi cien años los avances tecnológicos y el desarrollo inusitado de las comunicaciones han permitido una transformación paralela del mapa económico y sociopolítico internacional, dividiendo al mundo en dos bloques antagónicos: los países desarrollados y los que aún están en vías de desarrollo, los fuertes y los débiles, los que definen el significado de la palabra “progreso” y los que ni siquiera pueden permitirse soñar con él. El s. XX ha sido también el que más ha hablado de libertades, de derechos humanos y de igualdad, haciendo que tal vez por ello las tiranías, las injusticias y las desigualdades que ha consentido hayan parecido más numerosas y execrables. No es de extrañar que la figura de Judit y todo lo que ella simboliza haya invadido la cultura de modo masivo en todo este tiempo. La que en su momento fuera una viuda judía resuelta a liberar a su pueblo oprimido de la amenaza asiria, se erige aquí en una mujer contemporánea inmersa en los agitados tiempos que corren, pero con idénticos propósitos liberadores contra la tiranía y la injusticia.

Habiendo puesto fin a la anterior etapa en el año 1913, podemos decir que ésta se inicia con un suceso de vital trascendencia: el estallido de la Primera Guerra Mundial. Mientras un continente y parte de otros luchan en el conflicto más sangriento hasta la fecha, la Revolución Soviética se alza contra los abusos del imperio zarista. Al término de sendas contiendas la sombra de las tiranías en general y de los fascismos en particular planea sobre Europa abocando irremediablemente al continente a una nueva guerra mundial, esta vez aún más cruenta que la anterior y donde se probarán por vez primera las novedosas armas atómicas. Una vez finalizada, la guerra fría, tácita pero no por ello menos peligrosa, vuelve a separar al mundo en dos bloques contrapuestos que utilizan cualquier excusa para manifestar sus posiciones beligerantes más allá de sus fronteras en una guerra no declarada que continuará durante décadas. El s. XXI ha heredado del anterior la confrontación árabe-israelí, las guerrillas, el terrorismo y un sinfín de conflictos políticos tal vez menos llamativos en tanto que muchos de ellos son ajenos a los intereses del llamado Primer Mundo pero igualmente desestabilizadores.

Los cambios sociales no han sido menos notorios. Pese a las dos guerras mundiales que destrozaron países y diezmaron a la población, Occidente continuó ocupando una posición privilegiada dentro del panorama internacional. Fue el primero en beneficiarse de todos los avances técnicos y del progreso gigantesco de la ciencia y la investigación. La consecuencia más visible se traduce en una mayor esperanza de vida, pero la más llamativa es, sin duda, la calidad de la misma. El estado del bienestar logrado en unos pocos países ha convertido a sus habitantes en auténticos privilegiados dentro del orden mundial. Pero, aun así, no para todos. Preconizados en tibios intentos anteriores, las décadas de los cincuenta y los sesenta vieron nacer los movimientos de protesta contra la discriminación de todo tipo y en defensa de los derechos humanos. Las minorías raciales de los países mayoritariamente de raza blanca exigían, y aún permanecen en tal lucha, sus derechos mientras el colectivo de mujeres feministas reivindicaba, y aún continúa reivindicando, los derechos sustraídos a la mitad de la población mundial durante siglos. En esta larga carrera de fondo donde se dan cita grandes logros y grandes fracasos, se debate la difícil tarea de cómo lograr la armonía integrando los deseos de los relegados hasta el momento que desean ser

considerados ciudadanos de pleno derecho. Aunque esto pueda parecer accesorio y ajeno al trabajo que nos ocupa, todo ello hallará eco en los textos que abordan la figura de Judit en el s. XX.

En términos generales y como ya hemos apuntado, las versiones literarias de la historia de Judit que se producen en esta época presentan a la heroína como una mujer contemporánea. Lógicamente hay excepciones, aquí veremos dos, pero no son representativas de las tendencias imperantes sino de todo lo contrario. A pesar de esta diferencia trascendental, los textos se mantienen fieles al relato original en algunos aspectos que conciernen al espíritu básico de la historia. Así, se mantiene el protagonismo femenino, siendo Judit, además de moderna, igualmente heroica y libertadora, aunque, como veremos, el carácter de su liberación varía con las obras. También persiste el conflicto entre debilidad y fortaleza planteado en el relato bíblico llegando incluso a magnificarse, pues lo que se busca en este período es el simbolismo de la confrontación entre dos fuerzas antagónicas y el modo en el que ésta se resuelve. De este modo y al igual que personificaba la lucha del asediado pueblo judío contra los invasores asirios, Judit será la representante de los débiles y de los oprimidos del mundo contemporáneo que luchan contra la fortaleza opresora de las tiranías modernas, no importa el nombre bajo el que éstas se escuden.

Sin embargo, las reescrituras de este último siglo no se caracterizan por sus semejanzas con la fuente de la que beben, sino por las diferencias que las separan de ella. Para empezar, la ubicación espacio-temporal se moderniza al compás de su protagonista. Aunque no falten las obras que se mantienen fieles a los paisajes propuestos por el original, se abandonan los escenarios orientales y los tiempos de Nabucodonosor para iniciar un viaje en el tiempo que nos conducirá directamente a la Francia ocupada por el ejército nazi o las escarpadas montañas canadienses. Estos nuevos paisajes serán sitios concretos como los mencionados o lugares simbólicos sin nombre propio tras los cuales podemos adivinar fácilmente la silueta de la isla de Cuba, los árboles de las selvas vietnamitas arrasados por el napalm o los barrios más deprimidos del País Vasco durante los años ochenta. En otras ocasiones, la traslación no es tan clara y se buscan simplemente espacios simbólicos que admitan múltiples interpretaciones.

Otra diferencia fundamental con el relato bíblico pero que ya se apuntaba en la producción del período anterior, es el abandono del maniqueísmo que caracterizaba al relato primigenio y que contagiaba a todos los producidos hasta bien entrado el s. XIX. Todavía encontraremos alguno que respete la dicotomía originaria, pero no es lo habitual. Esta particularidad es otro de los rasgos distintivos de los textos producidos durante los últimos cien años, que desarrolla una tendencia iniciada con anterioridad y llevada ahora a sus máximas consecuencias. Esta propiedad afecta, lógicamente, tanto a las relaciones entre los dos personajes principales como a la personalidad de ambos. Por un lado las nuevas Judits poseen una mayor profundidad psicológica, abandonan su carácter épico para tornarse más trágicas y emprenden una lucha titánica para discernir el Bien del Mal, algo que ha dejado de ser fácil desde que ya nada es lo que parece en el complejo mundo contemporáneo. Por otro lado, el mayor beneficiado ha sido el personaje de Holofernes, que si bien era la personificación de la fuerza diabólica, ahora admite múltiples interpretaciones que lo convierten en una víctima más de las circunstancias adversas. Sus motivos para encabezar la lista negra de los acólitos de Judit poseen una explicación y con frecuencia sólo estará aguardando la ocasión de ser redimido por la que hasta entonces había sido su implacable verdugo. De hecho, no faltarán versiones en las que el mal verdadero se encuentre oculto en las filas judías.

Aunque dadas estas características las versiones del mito respondan mayoritariamente a otros fines diferentes de los originarios, aún es posible hallar textos que se centren en la exaltación de valores religiosos. En este caso no diferirán demasiado de sus precedentes barrocos o neoclásicos y continuarán ajustándose al modelo bíblico. Este es el caso de la obra teatral española de José Francés que obtuvo en el año 1944 el Premio Nacional de Literatura sin ser una pieza de excesiva calidad e interés – nada que ver, al menos, con *Historia de una Escalera* que recibiría el mismo galardón tan sólo cinco años más tarde – y que analizaremos con detenimiento más adelante. También ocurre lo mismo aunque magnificado con el drama de Felipe Rinaldi, *Judit*, que en 1943 construía una versión de la historia que nos ocupa para incluirla en una colección de “comedias amenas y educativas, sainetes fáciles y graciosos, piezas sencillas para niñas” editada por la Librería

Salesiana de Barcelona (Rinaldi, 2). Su pieza, que modifica la historia para que en ella sólo intervengan mujeres y que es un cuento moralizante y aburrido sirve, al igual que la de Francés, para proferir un enfervorecido alegato de las virtudes típicamente femeninas durante la época franquista española, a saber: la domesticidad, la castidad, la bondad y el sacrificio.

Un caso semejante ocurre con la reciente *Jael. Blessed above women*, publicada por el escritor, profesor y predicador norteamericano Donald Ray Downing en 2002. Aunque el suyo no se trata de un libro de ficción, Downing escribe un ensayo para dar a conocer el sistema de bendición divina – “The God’s Blessing System” – que, según él, opera en tres niveles diferentes, a los cuales, al menos a los dos primeros, todos podemos acceder. Para ello relata en la primera parte del libro la historia de Jael deformándola de tal manera que parece un folletín más que una clarificación sobre la personalidad real de la heroína del Antiguo Testamento. Dado que su intervención en la *Biblia* ocupa tan sólo dos versículos, el autor da rienda suelta a su imaginación para inventarse a una heroína cuya hermosura tan sólo tiene parangón con su bondad y su virtud, asestando un golpe mortal a un Sísera de características tan malignas que resulta irrisorio. Esta vuelta de Downing a los arquetipos maniqueos más propios de la novela decimonónica que del discurso religioso no resulta extraña dentro del contexto en el que se produce. En efecto, la religiosidad exacerbada que inunda Estados Unidos en estos últimos tiempos y la cruzada moral que comienza a extenderse a todos los ámbitos sociales de la nación es la responsable de que aparezcan textos semejantes, que recuperan la esencia de una época ya lejana.

Sin embargo, la exaltación religiosa no es la finalidad primordial que mueve a los autores y autoras de este período. Sí lo es otra que también nos resulta familiar: la utilización de la historia de Judit como instrumento político. En un siglo que ha sido testigo de tantos conflictos y enfrentamientos no podía ser de otro modo. Algunos toman partido abiertamente por uno de los bandos enfrentados, otros se limitan a plantear un dilema político sin apostar manifiestamente por ninguno de ellos. Lo que sí es cierto es que prácticamente todos los mencionados al principio hallan eco de una u otra manera en las reescrituras literarias del mito. Si la Revolución Rusa podía adivinarse ya en la velada

alusión que a Judit hacía Oscar Wilde en la mencionada *Vera or the Nihilists*, donde los personajes, aunque desde el punto de vista más conservador, fraguaban un intento de golpe de estado contra el imperio zarista, es el auge de los fascismos y la Segunda Guerra Mundial los que hallan una mayor difusión en las letras. Como señala Margarita Stocker, según se acerca el conflicto armado Judit se convierte en el símbolo de la histeria militarista masculina, y dado que la Alemania de esta época adoraba a Hebbel, se apropiaron de la protagonista de su emblemática obra a pesar de que en ella ejecutaba al general teutón, llegando a considerarla germánica en esencia (Stocker, 193 – 196). En nuestras fronteras, Laín Entralgo ubicará su *Judith 44* en la Francia ocupada por los nazis y las luchas denodadas de la resistencia por obtener su libertad. La guerra fría y sus consecuencias en guerras como la de Vietnam también será objeto de representación, esta vez de la pluma de Juan Antonio Hormigón.

El largo y sangriento conflicto árabe-israelí hallará igualmente eco en las revisiones del mito y la imagen de Judit será apropiada por el sionismo en este caso. Enfocado como una lucha desigual en la que Israel adopta la forma de Judit mientras que Holofernes es la personificación del terrorismo árabe, la primera se erige también en el símbolo del “nunca más” judío, que tras el Holocausto decide impedir que una masacre y una injusticia semejante vuelva a producirse. Esta Judit que retoma el papel de representante de toda la nación judía encarna, en palabras de Stocker, el nuevo carácter de dicha nación, que no es agresiva en esencia, pero que reacciona cuando se la ataca (Stocker, 208). Esta adopción de su figura como símbolo de Israel se manifiesta por ejemplo en la reedición que, bajo el título *Judith, the Widow of Bethulia*, se hizo en el año 1946 en Londres del texto apócrifo y donde el personaje de Holofernes aparecía caracterizado con rasgos árabes. El auge que la historia ha tenido durante todo este tiempo se traduce, por otro lado, en la representación de Ballets modernos que recrean el relato bíblico, como *Tongues of Fire* de la Batsheva Dance Company o *Judith* de Martha Graham. A modo de anécdota podemos señalar que el nombre de Judit ha vuelto a experimentar un auge entre las niñas judías como símbolo de esta nueva actitud.

Desprovistas de una identificación clara, algunas versiones del mito rescatan el eterno conflicto entre tirano y tiranicida a la luz de las numerosas tiranías que salpicaron, y aún salpican, el mapa mundial. Así, dando forma a la ambigua relación entre ambos, Holofernes se convertirá con frecuencia en el paradigma de tirano y Judit en la tiranicida, poniendo de manifiesto, como veremos, la finísima línea que separa a ambos. Otro tema de actualidad que halla eco en estas revisiones es la lucha de guerrillas y el terrorismo como dos nuevos modos de abordar la lucha dentro del panorama contemporáneo; Judit también adoptará la forma de hábil militante en las filas del bando insurrecto. Esto es lo que ocurre en las piezas teatrales de Hormigón y Lourdes Ortiz, comentadas en este trabajo, o en las obras de Michael Baldwin, *Holofernes*, y David Elgar, *Ecclesiastés*, ambas de 1990. Aunque estas últimas abordan de modo tangencial la historia bíblica, sus protagonistas son mujeres terroristas. En el primer caso se trata de una atractiva secuestradora y en el segundo de la esposa de un vicario guerrillero y miembro más activo en un comando de la Teología de la Liberación. Esta nueva Judit que, como analizaremos más adelante, ha cambiado el filo del sable por las balas del arma de fuego que ahora empuña, es, en palabras de Stocker, la imagen mítica que reproduce una era marcada por la ruptura con el orden establecido (Stocker, 219).

Precisamente dentro de esta ruptura del orden establecido enmarcamos el otro uso más importante que se hace durante este período de la historia de Judit, en este caso el orden patriarcal. La que fuera una viuda judía en las páginas del Antiguo Testamento, sola, valiente y decidida a terminar de una vez por todas con la injusticia, se erige aquí en el símbolo de la lucha por la igualdad y el derecho a decidir por sí misma. Aunque la trayectoria del mito de Judit como prototipo feminista está jalonada por más fracasos que éxitos, ya se han comentado al principio los problemas que su imagen ha suscitado entre feministas y exégetas de todo tipo, cabría esperar que se convirtiese en icono de la lucha del colectivo de las mujeres por ocupar su lugar en el mundo. Aún así, el nombre de Judit no puede evitar ser asociado en ocasiones con la sexualidad femenina y las protagonistas repiten moldes acuñados en épocas pasadas que rescatan la mirada más misógina sobre el mito. Este el caso de José Francés que, influenciado por Hebbel, copia el sometimiento de la heroína germana con respecto a su antagonista, o el de Rinaldi que, como decíamos, la

convierte en el paradigma de virtudes tradicionalmente reservadas al sexo femenino, tan involucionistas como frustrantes. Howard Baker, por su parte, autor de dos obras teatrales, que revisan la historia bíblica en el año 1987 una y en 1990 otra, vuelve a trazar un Holofernes hebbeliano y una Judit confundida que se olvida de sus propósitos en presencia del anterior. En la segunda versión, la protagonista incluso adquiere tintes abortivos y necrofilicos en su deseo de violar el cadáver de su oponente para transmitir un mensaje claro y sencillo: las mujeres no deberían negar sus deseos si no quieren verse abocadas a su ruina personal, y su deseo no es otro que sucumbir a los hombres (Stocker, 240).

Afortunadamente, no todas las versiones ilustran tales ideas y si bien en algunas desempeñarán un papel esencialmente redentor, de mediadora y pacificadora, lo cual ya es todo un logro, otras apuestan por unas protagonistas totalmente contemporáneas en cuanto a su caracterización como versiones feministas de la viuda judía. Este es el caso, como veremos de la tímida propuesta del argentino Nalé Roxlo o la más decidida Jael de Aritha Van Herk en *The Tent Peg*. La misma Van Herk mostrará a otra Judit en su novela homónima que si bien desarrolla el mito de Circe preferentemente, hace que bajo su significativo nombre bíblico su protagonista conjugue una vida feliz con sus deseos de ser una mujer libre. Sara Maitland, en un relato corto recogido en su libro *Telling Tales* de 1983 hace de Jael el símbolo de la ira de las mujeres, pues comete su homicidio bíblico no para defender la sociedad patriarcal sino como un modo particular de venganza contra los maridos que no permiten que sus esposas expresen sus verdaderos sentimientos (Stocker, 238). Por otro lado, Vicki Feaver intenta responder a la pregunta que se formula en la primera línea de su celebrado poema *Judith*: “¿Cómo es posible que una buena mujer asesine?”. La respuesta, que se irá desgranando en los versos posteriores, es bien sencilla: como único medio para evitar el suicidio psicológico al que la sociedad patriarcal aboca a sus mujeres (Stocker, 241 – 242).

¿Qué características posee esta nueva Judit producto del convulso s. XX? Como hemos venido haciendo hasta ahora, podemos definirla tomando de nuevo como referencia su sexualidad, su carácter y su condición de heroína. En primer lugar y con respecto a su sexualidad, la Judit del s. XX abandona progresivamente la virginidad estricta impuesta por

la fuente literaria. Esto no impide que todavía aparezcan protagonistas creadas a imagen y semejanza de la primigenia como es el caso ya mencionado del personaje de Felipe Rinaldi donde exacerba aún más su castidad. Tampoco se cae en lo contrario que, como veíamos, sucedía en algunos textos del XIX, donde a consecuencia de un conflicto entre deber y sentimientos, en ocasiones desembocaban en una explosión de afectos tortuosos y autodestructivos. Otra excepción que confirma la regla es la del texto de José Francés que, basado en la pieza teatral de Hebbel imita la tragedia personal de su heroína. Esto no impide que, aunque no sea la tónica general ni mucho menos, el nombre de Judit continúe evocando en algunos autores la imagen de mujer básicamente sexual, la *dominatrix* de las fantasías masculinas. Esto es lo que ocurre en la novela erótica de Titian Beresford titulada *Judith Boston* en la cual el joven Edward es abducido por la mujer que da nombre a la novela y que lo obliga a desempeñar el papel de sumiso juguete sexual en una escuela femenina.

Sin embargo, todas estas protagonistas minoría. La Judit contemporánea es, en definitiva y como veremos más adelante en los textos analizados, una mujer que se distingue por mantener una vida sentimental plena. De este modo, las hay viudas, como mandan los cánones, que encuentran de nuevo el amor en diferentes personas, la de Bennett en Achior y la de Laín Entralgo en el Holofernes correspondiente. Las hay solteras como las activistas políticas de Salinas y Lourdes Ortiz o felizmente casadas como la de Azorín. Incluso hay jóvenes promiscuas como la Jael de Aritha Van Herk. Aún así es verdad que todas ellas conservan un cierto grado de, llamémoslo de este modo, "virginidad espiritual" que les confiere independencia y libertad tanto de movimientos como de ánimo, que las habilita contemporánea. Por un lado, presenta un novedoso rasgo que la diferencia de sus predecesoras y que en cierto modo atenúa el carácter beligerante de Judit: su reflexividad. Esto es crucial en esta etapa pues, como veremos más adelante, contribuye a definirla como heroína. Por otro lado, también se impone un cambio de estrategia. A tiempos diferentes, diferentes armas, y si antes utilizaba la espada para poner fin a la vida de Holofernes, ahora llevará una discreta y manejable pistola. Algo aparentemente tan nimio, resultará ser de vital importancia para la configuración de la heroína pues la pistola es un instrumento que iguala a hombres y a mujeres como ejecutores.

En efecto, la espada, mucho más grande y mucho más pesada, requiere una fuerza física considerable para que resulte efectiva. De este modo, Judit no puede introducirse en el campamento asirio con el arma mortífera, sus intenciones serían demasiado evidentes y los soldados pondrían fin a su vida y a la de su sierva de inmediato. Por lo tanto, debe utilizar el alfanje del propio Holofernes. Otro de los problemas que suscita el empleo de la espada es su pesadez. De hecho, Judit necesita dar dos tajonazos para degollar a su enemigo, algo que tan sólo puede hacer si éste se encuentra dormido. Pero ¿cómo hacer que Holofernes se duerma?. Aquí viene lo que durante tantos siglos ha alimentado la tarea investigadora con comentarios acerca de la ambigüedad de la joven viuda: ante la superioridad física del general de Nabucodonosor, la mujer no puede hacer otra cosa que mentirle, seducirle y emborracharle para llevar su tarea a buen puerto. Sin embargo, la Judit moderna se ha pasado a las armas de fuego y ya no necesita malgastar tantas fuerzas. Para empezar, una sola bala en el lugar adecuado es suficiente para acabar con su enemigo. Tampoco necesita engañarle desplegando sus armas de seducción – aunque es cierto que muchas revisiones conservan esta parte para conservar el ingrediente erótico de la historia. Por lo tanto, juega más limpio, es posible eliminar la ambigüedad con el consecuente enriquecimiento moral de la protagonista y se bate con Holofernes en términos de igualdad¹. La mayoría de ellas, la Judit de Salinas, la de Ortiz, la Jael de Van Herk... recurrirá al arma de fuego como método ejecutor.

Por último y a pesar de todos estos cambios sustanciales en su personalidad, Judit continúa siendo una heroína en los tiempos modernos. Si en la *Biblia* era precisamente su heroísmo lo que alimentaba la historia para mayor gloria del pueblo judío, veíamos cómo la

¹ Como señala Margarita Stocker, las mujeres armadas son una imagen recurrente del s. XX (Stocker, 210 – 213). Resultado directo del impacto del feminismo, las películas reproducen las historias de mujeres asesinas (*Nikita*, Luc Besson, 1990), militares (*Private Benjamin*, H. Zieff, 1980), justicieras (*Thelma and Louise*, Ridley Scott, 1991) o meras supervivientes en el antiguo Oeste Americano (*Bad girls*, J. Kaplan, 1994). El problema, continúa Stocker, es que en ocasiones estas versiones de mujeres portadoras de armas se convierten en el reverso del feminismo pues según las interpretaciones freudianas, pueden seguir encontrándose connotaciones fálicas en el arma de fuego al igual que se hacía lo propio con la espada. De este modo, si el hombre armado es doblemente fálico, la mujer armada es una aspirante a lo que el hombre ya posee por naturaleza, con lo cual lo que sostiene una mujer en muchas ocasiones es el arma-falo que no tiene y necesita, dotando a su imagen de un alto contenido sexual y, por tanto, absolutamente misógino (Stocker, 217).

protagonista conservaba su carácter épico en las reescrituras literarias producidas hasta bien entrado el XIX. En este siglo la tragedia personal hacía su aparición planteándole al personaje principal un dilema de difícil solución: elegir entre dar rienda suelta a sus tímidos deseos de dejar en libertad a Holofernes o la obligación de degollarlo para liberar a su pueblo, opción esta última por la que siempre apostaba prosiguiendo con su papel de ejecutora. La Judit de esta etapa volverá a enfrentarse de nuevo con el dilema anterior. Con mucha frecuencia se establecen vínculos entre ella y su oponente, por el que desarrolla en ocasiones fuertes sentimientos, pero al contrario de lo que ocurría en el período previo, la protagonista hallará una postura intermedia que la aleja de la heroína épica de la primera etapa y también del trágico melodramatismo de la segunda. Esta última buscará una nueva vía, un camino intermedio en su nuevo papel de reconciliadora y mediadora entre las que hasta el momento habían sido fuerzas antagónicas. Y, por supuesto, continúa siendo una heroína.

Así pues, la nueva Judit representa un cambio en el concepto de heroísmo. Si hasta entonces la heroicidad consistía, siempre dentro de los límites de la historia que nos ocupa, en aniquilar al enemigo sin dudar un instante, admitiendo, pues, que el fin justifica los medios, ahora se valora por encima de todo la compasión, la reflexión, - esa nueva característica de la que hablábamos con anterioridad -, y, en definitiva, la humanización. La tónica general ya no es admitir de modo incuestionable los principios básicos que hasta el momento parecían inmutables, el Bien y el Mal, sino que ahora Judit se aventura a emitir juicios personales y a decidir por sí misma qué es lo correcto y lo incorrecto. Aunque inicialmente adiestrada para desempeñar su destino arquetípico de ejecutora implacable, no se lanza a la acción sin haber escuchado antes a su oponente ni tampoco se deja arrastrar por el maniqueísmo. Establece un diálogo con su víctima y procura comprender sus motivos de los cuales, como cabría esperar, no anda desprovista. Su actitud conciliadora es ahora el arma más efectiva, pues lo que ni siquiera antes había logrado con la violencia y las armas, lo consigue con la compasión y las palabras: la conversión de Holofernes a las doctrinas del bando Judit.

En efecto, la labor de Judit es igualmente heroica pero menos sangrienta. El castigo de Holofernes no es la muerte, sino su rehumanización, en cierto modo, la antigua viuda judía no provoca la muerte, sino que proporciona la vida. Así sucede en los textos de Van Herk, Paso y Nalé Roxlo, claros ejemplos, sobre todo el primero, de este nuevo papel de la protagonista. Es curioso observar que en otras reescrituras como las de Salinas, Laín Entralgo o Azorín, son los mundos a los que pertenecen Judit y Holofernes, las nuevas versiones del "pueblo judío" y la "soldadesca asiria", los que se oponen a esta reconciliación, siendo los causantes directos de que un desenlace esperanzador sea imposible. En ocasiones será el mismo "pueblo judío" el que ostente el papel de representante del Mal, como en el caso de las obras de Lourdes Ortiz y Bennett; en la obra de Ortiz son los aliados de Yudit los que han pervertido toda la causa que en un principio era noble y en la de Bennett la ambición de Ozías resulta ser más perniciosa incluso que la amenaza del general extranjero.

Esta nueva actitud influye indirectamente en la personalidad de la protagonista. Si antes aparecía frecuentemente representada como una amazona eremita que después del combate regresaba a su retiro en compañía de su sirvienta, ahora no renuncia a una vida afectiva. Viuda o soltera su relación con el sexo contrario no será rechazada, al contrario. Pero ella no es la única que se ve afectada con estos cambios. Lógicamente, el principal beneficiado en la nueva configuración de la historia y los personajes es Holofernes. Como decíamos en su momento, el asirio ya aparecía dulcificado en la etapa anterior en virtud de su talante atormentado y típicamente romántico, pero es ahora donde suscita mayores simpatías por parte de la audiencia. Ya no es la personificación del mal, ahora es un hombre equivocado y deseoso de ser corregido. Sus sentimientos, perfectamente equiparables a los de Judit, latían bajo una apariencia poco atractiva y tan sólo necesitaban la mano visionaria de la joven para salir a la luz. No pasa desapercibido el hecho de que este trato de favor otorgado a Holofernes actúa en detrimento de Judit. Así, si esta última había ostentado hasta el momento la categoría de heroína indiscutible, mil veces alabada por su capacidad de aniquilar al enemigo mortal, ahora debe recapacitar, admitir que partía de unos supuestos erróneos y reconocer el más que aceptable fondo moral de su víctima.

Es evidente que dicha actitud puede interpretarse como una merma en la entidad global del arquetipo femenino: el universo de Judit ya no es perfecto y el de Holofernes avanza puestos en la estima general. Sin embargo, es preferible interpretar este cambio de los personajes y la historia como una evolución positiva para ambos, una humanización de los dos protagonistas y el abandono definitivo del siempre limitador maniqueísmo que durante siglos inundó las versiones del relato bíblico. Judit y Holofernes, como representantes de fuerzas opuestas y antagónicas, han dejado de personificar el Bien y el Mal respectivamente dejando al descubierto una realidad que, si bien no es nueva, es definitoria del mundo contemporáneo: nada es lo que parece y no existen verdades absolutas.

Para el estudio de la evolución del arquetipo de Judit en el s. XX hemos seleccionado diez textos de diferentes géneros y diferentes nacionalidades. Evidentemente no son los únicos que han abordado durante este tiempo la figura bíblica pero sí son algunos de los más significativos. Como ocurría en los apartados anteriores, se ha prescindido de aquellos que plantean el personaje de un modo tangencial limitándose a utilizar el nombre de la heroína como referente simbólico y poco más (Titian Beresford, Aritha Van Herk). También se han descartado los que aluden a algún aspecto de la historia de manera genérica sin entrar en el conflicto que centra nuestra investigación (Michael Baldwin, David Elgar). Como es lógico, y en esta ocasión con mucho pesar, no han podido someterse a examen aquellas otras que por razones de disponibilidad o edición ha resultado imposible localizarlas (Vicki Feaver, Sarah Maitland). De este modo, el corpus se compone de diez textos que dan buena muestra de todo lo dicho en este apartado.

Los dos primeros son los más conservadores en cuanto a la ubicación espacio-temporal y, aunque ya con ligeras variaciones, en cuanto al desenlace. La obra teatral de Arnold Bennett y la de José Francés, coincidentes ambas en el título de *Judith*, son dos ejemplos del respeto a los aspectos externos del texto bíblico y un final que propicia la muerte de Holofernes a manos de la protagonista. Aún así, la primera ya resulta novedosa en su planteamiento mientras que la segunda, heredera fiel del drama homónimo de Hebbel

ya estudiado, es un claro ejemplo de la pervivencia de la historia como producto al servicio del sistema político que la genera.

Las cuatro siguientes toman como referencia el libro del Antiguo Testamento para elaborar sendos tratados sobre la tiranía. Las dos primeras, la *Judit* de Azorín y *Judit y el tirano* de Pedro Salinas abordan el tema de un modo genérico, sin identificar en ningún momento el espacio, el tiempo y mucho menos los nombres propios que se ocultan bajo los personajes y la trama. Es evidente que ambas surgen a la luz de tiranías históricas, la primera durante la dictadura de Primo de Rivera y la segunda, aunque redactada en el exilio, con el referente inevitable de la del General Franco. Aún así, no es posible adivinar en estas obras literarias alusión alguna a los hechos que estaban ocurriendo en la vida real pues, a pesar de que Salinas se había visto obligado a huir de España a consecuencia del resultado de la Guerra Civil, en la suya, al igual que en la de Azorín, los tiranos son tratados con magnanimidad e indulgencia.

Los otros dos textos que centran su atención en las tiranías son la *Judith* de Alfonso Paso y *Judit 44* de Laín Entralgo. La primera se asemeja de forma considerable a las dos anteriores, pues el trato que recibe el Holofernes correspondiente es semejante al recibido por los tiranos de Salinas y Azorín. Sin embargo, aquí ya es posible encontrar semejanzas con circunstancias políticas concretas, no en vano la historia se desarrolla en un pequeño país caribeño donde un joven militar de izquierdas acaba de hacerse con el poder tras una revolución de la que ha salido victorioso. La de Laín Entralgo, por su parte, especifica el lugar, la Francia ocupada durante la Segunda Guerra Mundial, y el tiempo en el que se desarrolla, este último presente incluso en el título, el año 1944. La situación en la que se centra es, evidentemente, muy adecuada para la actualización del arquetipo, pues mientras el personaje de Holofernes recae sobre un militar nazi el de Judit lo hace sobre una joven viuda judía militante en la Resistencia francesa.

Los otros dos títulos que vienen a continuación abordan el mito bíblico desde la perspectiva de la lucha de guerrillas y el terrorismo, estrategias militares ambas frecuentes en el fin del siglo que nos ocupa y ciertamente novedosas. La primera es una obra teatral de

Juan Antonio Hormigón, una parábola muy evidente de la Guerra de Vietnam y la lucha del pueblo asiático, el trasunto de la Judit bíblica, por recuperar su libertad y expulsar a las tropas norteamericanas, el trasunto de Holofernes. La segunda, un monólogo teatral de Lourdes Ortiz titulado *Yudita*, es de nuevo una alusión nada velada a una situación política concreta. Esta vez se centra en el terrorismo vasco y las luchas internas por las que una militante, la Yudita del título, debe atravesar al enfrentarse a su misión de ejecutar a un empresario secuestrado ante el impago del rescate requerido. Mientras que esta última se centra en el debate personal de la protagonista, en la pieza de Hormigón se aprovecha la lucha de guerrillas para desarrollar especialmente el tema del enfrentamiento entre fuerzas desiguales para probar cómo, al igual que ocurría en el relato que nos ocupa o en el enfrentamiento también bíblico de David frente a Goliat, los poderosos son en ocasiones vencidos por los más débiles.

Los dos últimos textos examinados en este capítulo pertenecen al escritor argentino Conrado Nalé Roxlo y a la canadiense Aritha Van Herk y en ambos se abandona el aspecto político para centrarse en otra liberación, pero esta vez de índole más personal. El primero, *Judith y las rosas*, es una farsa que parte de las coordenadas espacio-temporales bíblicas para después dar un giro inesperado a la historia y trazar una Judit jovial y decidida que lucha, en primer lugar, por su propia libertad. Como veremos, las propuestas feministas de Nalé Roxlo son aún muy tímidas pero resulta novedoso contemplar a una heroína que no parece tener como objetivo primordial salvar a un desmitificado y decadente pueblo judío, sino lograr su propia felicidad sin que por ello pueda ser tildada de egoísta o ingrata. *The Tent Peg*, la novela de Aritha Van Herk, sí que supone una revisión del mito bíblico, esta vez en la figura de Jael, en clave feminista. Aquí más que nunca la protagonista abandonará su arma mortífera y se dedicará a otorgar la vida en vez de la muerte a todos aquellos que la rodean, tendiendo puentes de entendimiento entre ambos sexos. Como último texto analizado, supone un broche de oro a nuestro análisis por su singularidad y porque aporta una visión totalmente renovadora de un mito no menos singular.

2.3.1 ARNOLD BENNETT: *JUDITH*

Tras la primera guerra mundial la actriz Lilah MacCarthy convence al escritor británico Arnold Bennett, eminentemente novelista, para que escriba una obra de teatro sobre la figura de Judit. Bennett, que había quedado impresionado por esta figura femenina tiempo atrás al contemplar un cuadro acerca de su figura accede, pues la actriz, que ya había interpretado a la protagonista en la obra que Sturge Moore había concebido sobre la heroína bíblica en 1911, se proponía relanzar la carrera del autor y la suya propia con este drama. Sin embargo, el resultado no será el imaginado y esta Judit resultará ser un desastre económico cuando se estrene en 1919, aunque el autor lo considere un éxito por haber sido del agrado del ilustre Thomas Hardy (Stocker, 144). Tal vez motivado por este triunfo personal o simplemente por la fascinación que el personaje ejercía sobre él, Bennett volvió a involucrarse en otros proyectos “judíticos”. El primero de ellos fue una versión domesticada de la historia a petición de Hitchcock, que le había solicitado un guión. La segunda se trataba de un libreto para la ópera de Goossen *Judith* (1929) (Stocker, 187). Pero dejemos a un lado estos últimos trabajos y centrémonos en su obra teatral.

La *Judith* de Arnold Bennett se estructura en tres actos. El primero y el último, éste dividido en dos escenas, transcurren en una calle de la ciudad de Betulia, y el segundo, dividido en tres escenas, se desarrolla íntegramente en el campamento asirio. En total, la acción abarca cuatro días, desde que Judith decide internarse en territorio enemigo hasta que regresa a su hogar habiendo decapitado a Holofernes. Pero aunque el marco espacio-temporal sea el propuesto por la *Biblia*, el contenido variará considerablemente con respecto al texto original.

Cuando se levanta el telón, el escenario nos muestra las calles de una Betulia desolada por la escasez de agua y alimentos. Ozías, el gobernador, guarda para sí unas

gotas que oculta al resto de los ciudadanos y que saborea cuando sabe que nadie puede verlo desde un lugar donde puede observar la casa de Judith, la joven viuda de Manasés. Es sorprendido por Chabris, un anciano y antiguo profeta que ahora vive con su hija alejado del mundo y de la realidad, y que se queja de las condiciones en las que se ve obligado a subsistir. Dado que desconoce las causas por las que la ciudad atraviesa tan graves momentos, Ozías le pone al corriente de los hechos acaecidos en las últimas semanas y de cómo el Príncipe Holofernes, mano derecha de Nabucodonosor, asedia la estratégica Betulia para lograr que ésta se rinda y tener así el paso libre hasta Judea. Su conversación es interrumpida por un grupo de ciudadanos que desean entrevistarse con el gobernador para solicitar la rendición ante la situación insostenible que están sufriendo. Reunida la asamblea Judith baja a la calle después de tres años de luto riguroso para comunicarle a Ozías que ha sido iluminada por Dios y que se dirigirá al campamento enemigo para llevar a cabo un plan secreto y poner así fin al asedio. Mientras Ozías, que se siente atraído por ella y teme por su vida, trata de disuadirla, llega a la ciudad Achior, el jefe de los amonitas en el ejército de Holofernes, y que ha sido desterrado por éste ante sus declaraciones sobre las dificultades existentes para conquistar la ciudad. Sin embargo, la presencia de Achior tampoco es del agrado de los judíos pues, haciendo gala de total sinceridad, menciona la ventaja del asirio sobre ellos si pecan contra su Dios. Tan sólo Judith reconoce la verdad en sus palabras y, tomando al amonita como una señal divina para que emprenda su misión, logra que éste se ponga a salvo de las iras de sus conciudadanos y parte para el campamento enemigo acompañada de su sirvienta Haggith.

El segundo acto tiene lugar dos días después en el valle de Jezreel, donde están situadas las tropas de Holofernes. Haggith, adelantándose a su señora, se encuentra a un soldado asirio, Ingur, al que logra seducir con su parloteo. Ambos son sorprendidos por Bagoas, el eunuco y mano derecha del Príncipe que controla celosamente cualquier movimiento dentro de los límites de su jurisdicción. Poco tiempo después llega Judith, cuya belleza alerta a este último que, advirtiendo el enorme potencial de la hebrea decide vigilarla muy de cerca para que su presencia no conlleve una pérdida de poder por su parte. En efecto, tiene razones para preocuparse: cuando Holofernes la ve, cae rendido ante la majestuosidad de la judía. La segunda escena pone de manifiesto la agudeza dialéctica de Judith que mediante una calculada conversación con Bagoas logra disipar en gran medida el recelo de éste hacia ella. Lo mismo hace con Holofernes, al

cual convence de sus “buenos propósitos” sin renegar en ningún momento de su religión y de su Dios. La tercera escena centra el momento del clímax en el que Judith, haciendo gala de sus dos virtudes más importantes, su belleza y su inteligencia, seduce a Holofernes haciéndole partícipe de un peligroso juego erótico que termina con la muerte de este último.

Finalmente, el acto tercero retoma los escenarios de Betulia adonde llegan Haggith e Ingur, éste portando la cabeza de su general. Haggith se entrevista con Ozías y le pone al corriente de los hechos sucedidos esa noche en el campamento asirio al tiempo que transmite las órdenes de su señora: colocar en las murallas la prueba que atestigua el triunfo sobre el enemigo. Ozías, cuya máxima ambición es alcanzar una buena posición social y el reconocimiento público, comienza a tergiversar la información y envía un mensajero a Judea para que transmita a sus superiores que Betulia ha sido liberada por su propia mano. En la segunda escena, Judith entra triunfalmente en la ciudad. Ozías, que ya se imagina en un alto cargo, le pide que se case con él y le ofrece todas las comodidades que su nueva situación va a reportarle. Pero la joven ya ha oído las falsas noticias que el gobernador ha hecho difundir y le reprocha su falsedad. Judith lo rechaza, pues le sería imposible compartir su vida con una persona de tales características, y decide casarse con Achior, hombre sincero y leal. Despechado y herido en su orgullo, Ozías parte para Judea donde le aguarda un futuro brillante nacido a resultas de una mentira mientras Judith se queda en Betulia junto al amonita con el que llevará una vida tranquila y anónima.

Como vemos, la historia original es aquí una excusa para desarrollar otros temas que, si bien implícitos en ella, no estaban desarrollados con tanta profusión. Arnold Bennett construye un drama sobre el poder y cómo éste o su anhelo corrompen el corazón humano. Relacionadas con ello, la ambición y la justicia también aparecen enfrentadas en el escenario personificadas en los personajes principales. Indirectamente, el motivo del héroe, cómo surge, cómo se materializa y, en definitiva, cuáles son sus características, está presente a lo largo de la obra, mostrando a una verdadera heroína y a un falso héroe que pretende apropiarse de las glorias ajenas. Como cabría esperar, para el desarrollo de estos nuevos temas el autor ha variado considerablemente los personajes con respecto al texto primigenio y si bien respeta la nómina de los que ya entonces

aparecían allí, modifica su relevancia e introduce innovaciones sorprendentes en algunos de ellos.

En términos generales, podemos decir que Bennett decide restarle importancia a Holofernes a favor de Ozías, verdadero antagonista de Judit en esta obra. El general asirio es relegado a un mero papel circunstancial mientras que el dirigente judío, hasta el momento limitado a un par de rápidas intervenciones en el mejor de los casos, adquiere un protagonismo inédito hasta el momento. Al igual que Ozías, otros personajes tradicionalmente secundarios ganan en interés interviniendo activamente y desempeñando roles de mayor entidad. Este es el caso de Haggith, la sirvienta de Judith que, como veremos, es un reflejo de su señora, o Bagoas, que trasciende su cometido de mero asistente de Holofernes. Así pues, llegamos a otro de los aspectos innovadores del autor británico, que es la prolongación que tienen los protagonistas tradicionales, la viuda judía y el general asirio, en sus sirvientes, es decir, en Haggith y en Bagoas respectivamente. Estos últimos les dan la réplica y constituyen unos espejos donde sus superiores se reflejan arrojando una imagen distorsionada de ellos mismos. Puede decirse que estas réplicas de los personajes principales constituyen lo que la literatura tradicional esperaba de ellos como arquetipos - una Judit coqueta y dominante, un Holofernes malvado y ambicioso - pero que con el paso del tiempo ya los han superado tras haber adquirido nuevos patrones de conducta.

Otra particularidad de la obra que nos ocupa es la distribución de los personajes en grupos antagónicos estableciendo así dicotomías muy marcadas. Por un lado están los justos, Judith y Achior, enfrentados a los ambiciosos y mentirosos, Ozías y Bagoas. Por otro, las mujeres, minoría en la obra que tan sólo está representada por Judith, Haggith y Rahel, la hija de Chabris, se oponen diametralmente a la mayoría masculina que supone más de las tres cuartas partes del número total de personajes. Esta última clasificación podría parecer muy simplista si el género no fuera determinante y pareciera establecer por sí mismo categorías opuestas. Como veremos en un análisis pormenorizado posterior, las mujeres son las que demuestran tener iniciativa, las que toman decisiones, las que mantienen el orden en el medio de una situación de alerta. Los hombres por su parte, ostentan cargos que ejercen con tiranía, no dudan en mentir para lograr sus ambiciones o, en el mejor de los casos, acatan de modo sumiso las decisiones tomadas por el sexo contrario, como Achior o Ingur.

Estudiemos los personajes y comencemos por Judith. Ozías la define muy acertadamente cuando la compara con un lirio y la denomina "lily of the field", "lirio del campo" (Bennett, 39). En efecto, la protagonista es pura, perfecta, como indica la blancura de la flor y está revestida con todas las virtudes que ya presentaba en el texto original: viuda virtuosa, heroína intachable y joven hermosa. Con respecto a su estado, en la obra se deja muy claro que durante los tres años y cuatro meses que lleva como viuda de Manasés, su conducta ha sido irreprochable. En todo este tiempo no ha salido de su casa y ha llevado una vida de recogimiento de la cual nadie ha podido murmurar ni una sola palabra (Bennett, 15).

También posee todos los atributos que la convierten en la heroína clásica. Como toda heroína, es valiente, pero su valentía no radica solamente en internarse en el campamento enemigo a plena luz del día y sin hacer uso del pasadizo secreto (Bennett, 39, 40), sino en mantenerse fiel a sus principios en toda circunstancia sin temer las consecuencias que esto pueda acarrearle. Cuando esté en presencia de Holofernes seguirá manifestando la supremacía del Dios aún a riesgo de que su interlocutor pueda sentirse peligrosamente ofendido (Bennett, 66). Posee además don de gentes y una inteligencia capaz de convencer tanto a las masas como al adversario. Así, es capaz de calmar al conjunto de conciudadanos hambrientos y exaltados que solicitan la muerte de Achior por haberles obligado a escuchar la verdad acerca de ellos mismos (Bennett, 28), al igual que los tranquiliza arengándolos como una auténtica líder popular antes de partir para el campamento asirio (Bennett, 41). Su dialéctica pasará la prueba de fuego cuando, enfrentada a Holofernes, sea capaz de convencerlo, aun sin renegar de su fe, de que es su aliada (Bennett, 59, 60).

Pero esta Judit se caracteriza por poseer el don de la clarividencia. Nadie como ella sabe leer en el corazón humano, adivinar la verdad y descubrir la mentira. Es la única que reconoce la sinceridad en las palabras de Achior cuando todo el pueblo piensa que se trata de un traidor y un espía. Enfrentada a toda la comunidad judía será quien salve su vida fiándose de su intuición: "By the glance of his eyes I know"¹ (Bennett, 30), afirma sin temor a equivocarse en su juicio. Pero será a Ozías a quien desenmascare

¹ "Lo sé por la mirada de sus ojos" (Bennett, 30), (ésta y todas las traducciones posteriores que se incluyan del texto literario de Arnold Bennet *Judith* son mías).

revelando la iniquidad que se esconde bajo su apariencia solícita. Con sólo verlo, adivinará que le oculta agua al pueblo sediento mientras él dispone de ella sin restricción alguna: "It is no common man that with the parched tongue of thirst can talk thus while unspeakable calamity assails the city"² (Bennett, 23). Poco después, la joven descubrirá que son el orgullo y las glorias mundanas lo que busca y no seguir los mandatos divinos: "Your were comely in my sight. But this day you have revealed your pride"³ (Benett, 35). Al final de la obra, cuando Ozías se sienta más próximo a ocupar un buen lugar en Judea y la solicite en matrimonio, Judith lo rechazará precisamente a causa de su ambición y su iniquidad, que ha pasado desapercibida a todos los betulianos menos a ella (Bennett, 94, 95) y decidirá unirse en matrimonio con Achior, su contrapartida masculina.

Además de este don, su Dios también la ha elegido para que sea ella quien acometa la difícil tarea de liberar a su pueblo. Desde el primer momento en el que Judith dice que ella se encargará de devolver la paz a sus conciudadanos, deja bien claro que ha recibido una revelación de Jehová: "The Lord said to me: Go down to him (to Ozías), thou, a woman"⁴ (Bennett, 24). Y tras dudar si en realidad ha sido ella la designada o todo ha sido un producto de su imaginación, interpretará la llegada de Achior como una señal que certifique la autenticidad de la iluminación recibida: "This I declare" – le dice a Ozías que intenta persuadirla ante el peligro que conlleva su empresa -, "that the Lord has inclined himself to me, and now he has sent Achior for a sign"⁵ (Bennett, 34). Con todo ello Judith pierde iniciativa, algo que como sabemos no es nuevo, pero que contribuye a restarle fuerza a la protagonista que, como declara su sirvienta "is the right hand of the Lord", es decir "es la mano derecha de Dios" (Bennett, 81).

Lo que sí se aleja de la fuente original son las motivaciones de la heroína para darle muerte a Holofernes. Sin albergar duda alguna sobre su pureza y sobre sus buenas intenciones, cabría esperar que Judith degollase a Holofernes con fines religiosos,

² "No es un hombre corriente el que con la boca reseca a causa de la sed puede hablar así mientras una calamidad innumerable asola la ciudad" (Bennett, 23).

³ "Me resultabas atractivo, pero en el día de hoy has revelado tu orgullo" (Bennett, 35).

⁴ "El Señor me dijo: dirígete a él (a Ozías), tú, una mujer" (Bennett, 23).

⁵ "Declaro lo siguiente: que el Señor se ha dirigido a mí y que ahora ha enviado a Achior a modo de señal" (Bennett, 34).

(impedir el avance de las tropas asirias hacia Judea a través de la ciudad de paso de Betulia), o humanitarios, (liberar a su pueblo del asedio y poner fin a su sufrimiento). Sin embargo, sorprende descubrir que en el momento decisivo, junto a estos pensamientos hay otros muy diferentes que la mueven a utilizar el cuchillo con destreza:

“(As she uses the knife; murmuring) Thou that wouldst go against the pleasure of the Most High! Thou that wouldst defile Judea! Thou that hast dishonoured with thy kiss the widow of Manasses! Thou that hast compelled me to guile and deceit and much lying so that I might perform the will of God! The grave shall be thy house”⁶ (Bennett, 75).

Como vemos, a Judith también la mueve la venganza contra Holofernes por haberse visto obligada a mentir e incluso a mantener contacto físico con él. Este motivo, ya presente en la obra de Hebbel y aquí mucho más atenuado, mezcla las obligaciones con los motivos personales en la ejecución del asirio con lo cual su heroísmo adquiere otro cariz. La viuda judía da muerte a Holofernes en escena, con rabia, con saña, llena de ira contra él. Si a esto sumamos todas las mentiras y el juego de seducción en el que lo ha enredado previamente, la heroína tradicional adquiere los tintes de una mujer fatal en toda regla.

En efecto, además de heroína la Judit de Arnold Bennett es aún la *femme fatale* finisecular. Como su modelo, posee una deslumbrante belleza no exenta de una cierta peligrosidad que puede ser advertida por todos aquellos que alcancen a percibirla antes de que sea demasiado tarde y caigan rendidos a sus pies. Bagoas la califica de “damnable beauty” (Bennett, 49), y Holofernes aunque reconoce su extraño poder, - “misteriously afraid” la llama “sorceress” (Bennett, 67) -, no puede evitar ser víctima de su atractivo letal: “My heart thirsts horribly for this Hebrew woman, and I am full of a great madness”⁷ (Bennett, 65). Este magnetismo la convierte de inmediato en una mujer peligrosa, hábil para conseguir todo aquello que se proponga. Es capaz de despertar los recelos de Bagoas, que se teme lo peor y no duda en prepararse para cuando en un

⁶ (Mientras hace uso del cuchillo; murmurando) ¡Tú, que irías contra la voluntad del Altísimo! ¡Tú, que profanarías Judea! ¡Tú, que has deshonrado con tu beso a la viuda de Manases! ¡Tú, que me has obligado a mentir, a traicionar y a mentir abundantemente para que pudiera llevar a cabo la voluntad del Señor! ¡La tumba será tu hogar!” (Bennett, 75).

⁷ “Belleza maldita” (Bennett, 49); “misteriosamente asustado” la llama “hechicera” (Bennett, 67); “mi corazón está terriblemente sediento de esa mujer hebrea, y estoy poseído por la locura” (Bennett, 65).

posible futuro ella se haya erigido en la soberana que dirija sus destinos: "(she) will reach great power, and if I speak not softly to her now she will undo me in that day"⁸ (Bennett, 49). Su belleza es tal que parece conllevar una maldición a todo aquel que la mire y Bagoas ordenará que la envuelvan en velos que oculten su cuerpo a miradas ajenas para trasladarla a la tienda de Holofernes (Bennett, 54). Una vez allí incluso éste último parece temer su presencia y evita mirarla cuando se quedan a solas por vez primera, como si el simple hecho de poner sus ojos sobre su cuerpo fuera a condenarlo definitivamente (Bennett, 57). En efecto, así sucederá, pues Judith no sólo le causará la muerte física sino también la anulación personal y momentos antes de ser degollado renunciará a todo lo que hasta el momento ha constituido su existencia: por ella promete dejar la poligamia, renunciar a sus costumbres y e incluso convertirse al judaísmo (Bennett, 71).

Es su sexualidad, que hasta el momento permanecía adormecida bajo sus ritos de viudez, la que desempeña un papel fundamental en su caracterización como mujer fatal. Su transformación en una mujer extraordinariamente atractiva ya habla de su capacidad de seducción, pero son los juegos previos a la decapitación los que son llamativos. Así, después de hacerlo renegar de sus dioses, Judith se transforma en una poderosa *dominatrix* que da órdenes a Holofernes como si éste fuera su esclavo: la que había sido conducida a la tienda envuelta en ropas como un objeto enviado con cuidado a su propietario (Bennett, 55), es ahora la que dirige los movimientos de su supuesto poseedor:

"HOLOFERNES: (...) Let Holofernes be thy tire-woman (approaching her).

JUDITH: No! (Moving from him to the further side of the couch.) But he shall be my slave to serve me. Pour out the wine, great slave.

(... Holofernes cheerfully obeys)"⁹ (Bennett, 72).

Dentro de este rol Judith hará algo que en la *Biblia* evitaba a toda costa: beberá vino de la mano de Holofernes, – recordemos que en el original sucedía justo lo contrario –, e

⁸ "(Ella) alcanzará gran poder, y si no hablo con ella ahora dulcemente, me causará la ruina en el futuro" (Bennett, 49).

⁹ "HOLOFERNES: (...) Deja que Holofernes sea tu sirvienta (acercándose a ella)
JUDITH: ¡No! (alejándose de él hacia el lado más alejado del sofá) Pero será mi esclavo para servirme.
Sírvenme vino, gran esclavo.
(Holofernes obedece alegremente)" (Bennett, 72).

incluso llegará a besarlo: "kiss my lips", "besa mis labios", le dice al arrebatado asirio para su deleite (Bennett, 74). Lógicamente, sus deseos serán obedecidos de inmediato, aunque sea éste el beso fatal preámbulo de su muerte. Después de esta actuación, todo volverá a su cauce normal, pues cuando regrese a Betulia la aguarda un futuro tranquilo al lado del justo Achior.

Como vemos, Judith conforma la judía arquetípica señalada por Bitton. Por un lado, mantiene una segunda virginidad en su condición de viuda permaneciendo estrictamente fiel a la memoria del difunto Manasés. Por otro, actúa con sensualidad desbordante cuando es preciso, desatando las pasiones en el corazón de Holofernes. Por último, el conflicto con el gentil, se resuelve satisfactoriamente con la salvedad de que el elegido no es el Príncipe asirio en este caso sino su soldado Achior. En efecto Judith, al igual que la mayoría de sus homónimas en esta etapa, pondrá fin a su viudedad uniéndose a un extranjero; la diferencia en este caso es que no será con Holofernes como en otras reescrituras, sino con Achior, el único digno de ella. Judith muestra así que no elige a su compañero tomando como referencia su posición social o su religión, sino fijándose en sus virtudes.

El personaje de Haggith, la sirvienta de confianza, está trazada a imagen y semejanza de Judith. Como ella, es la única que sale de Betulia para internarse en el campamento asirio, seduce a uno de ellos y elige un marido con el que pasar el resto de sus días. Le da la réplica a la heroína ayudándola en su cometido, pero también ejerce de eficaz seductora entre las filas enemigas: es decir es el reflejo que la imagen de la protagonista proyecta en un espejo pequeño y con los cantos ligeramente desgastados. Al igual que Judith, Haggith lleva una vida casta y alejada de los hombres hasta el inicio de la acción: "At Bethulia, being busied all my days with the ordering of your possessions, I had no time for traffic with men; neither desire"¹⁰ (Bennett, 62), le dice a su señora.

Sin embargo, desarrollará con presteza sus habilidades seductoras, primero con los judíos con la excusa de "practicar" y prepararse para lo que les aguarda a ambas en el campamento enemigo (Bennett, 38) y después con los propios asirios. Es aquí donde

¹⁰ "En Betulia, como estaba ocupada todos los días con las tareas en tus posesiones, no tenía tiempo para el tráfico con los hombres, ni tampoco el deseo de ello" (Bennett, 62).

despliega todas sus armas y se convierte en una mujer capaz de cautivar a Ingur, el soldado que, olvidando todos sus prejuicios previos contra los judíos, se convertirá prácticamente en su esclavo (Bennett, 43 - 45). A este respecto, es curioso advertir cómo las técnicas de seducción empleadas por Haggith se asemejan a las utilizadas por Judith. Así, comienza por mentirle y adularlo diciéndole las cosas que desea oír: "When I saw thy great handsomeness I grew afraid, and my tongue was stiffened. In my country there is no man so handsome as thou art"¹¹ (Bennett, 43). También se dirige a él como si éste fuera un poderoso guerrero: "I can hide nothing from thee, mighty wolf" (Bennett, 44), o "my roaring lion"¹² (Bennett, 45) son palabras que hallan una respuesta favorable en Ingur. Y si Judith le daba de beber a Holofernes, Haggith le ofrece a su soldado los higos que trae en la bolsa, según ella, destinados para ser alimento de un rey (Bennett, 44).

El efecto causado por las dos mujeres en ambos asirios es idéntico aunque, para fortuna de Ingur, con un final diferente. Este último cae en las redes de Haggith, la protege de las iras de Bagoas, implacable con las mujeres, e incluso es arrastrado por ella en su vuelta a Betulia. Paradójicamente, será Ingur el que transporte en una bolsa la cabeza cercenada de su antiguo Príncipe, Holofernes. Si bien es cierto que su relación con Haggith lo ha salvado de la derrota y quizás de la muerte que le espera al resto de sus compañeros asirios, este hecho es un símbolo ineludible del grado de domesticación y renuncia que ha alcanzado a su lado. Ella será quien lleve la voz cantante en la relación y así lo manifiesta públicamente para que no quede lugar a dudas. "I have been given to him for his slave, but he is mine and knows it not" (Bennett, 62), le dice a Judith, y al final repetirá: "he shall be my husband, yet he not rule me"¹³ (Bennett, 96).

El Príncipe Holofernes, por su parte, mantiene algunas de las características que lo definían en el texto bíblico. Él es el victorioso instrumento de Nabucodonosor al igual que Judith lo es de Jehová: "Holofernes is the tool of his (Nabuchadnezzar's) wrath"¹⁴ comenta Ozías (Bennett, 12). Como su predecesor, será seducido por la belleza

¹¹ "Cuando contemplé tu gran apostura me asusté, y mi lengua se volvió pastosa. En mi país no hay ningún hombre tan apuesto como tú" (Bennett, 43).

¹² "No puedo ocultarte nada, poderoso lobo" (Bennett, 44); "mi león rugiente" (Bennett, 45).

¹³ "He sido entregada a él para ser su esclava, pero él es mío y no lo sabe" (Bennett, 62); "será mi esposo, pero no me gobernará" (Bennett, 96).

¹⁴ "Holofernes es el instrumento de su ira (la de Nabucodonosor)" (Bennett, 12).

de la joven hebrea hasta el punto de llegar a renunciar a todo, rey y dios, con tal de lograr su afecto. Como veíamos, se transformará en un esclavo sumiso dispuesto a acatar obedientemente todas sus órdenes. Momentos antes de la decapitación, Judith llegará incluso a decirle: "O mighty child, where is thy strength, and where is thy terribleness?"¹⁵ (Bennett, 75). Poco más cabe decir del personaje de Holofernes. El antagonista tradicional pierde, como decíamos, su significancia en la obra de Arnold Bennett. Deja de constituir el reverso de Judith, su imagen en negativo, y pasa a ser una mera excusa para enfrentar a ésta con el verdadero antihéroe, Ozías. Su personaje es necesario porque sin él no habría conflicto, Judit nunca sería una heroína sin un Holofernes al que derrotar, pero éste no pasa de ahí: es una mera excusa sobre la cual el dramaturgo construye una obra sobre el poder y la ambición, pero de ninguna manera lo dota de una entidad significativa. Ni siquiera es el arquetipo del Mal, tan simple como clásico, pues este privilegio le es arrebatado por Ozías, él se limita a ser un patético general invicto en el campo de batalla pero convertido en pelele por una mujer hermosa e inteligente.

Su eunuco Bagoas posee incluso más fuerza como personaje que el propio Holofernes. Bagoas es un ser malvado, tan ambicioso como Ozías pero con la suerte de servir en el bando ganador. Su habilidad lo ha convertido en la mano derecha de su superior y posee sobre él una influencia desmedida que denota una vez más la debilidad del anterior: "There is none greater than he save only the Prince himself"¹⁶, le hace saber Ingur a Haggith (Bennett, 46). Él es el que primero aparece en escena para entrevistarse con ésta y con Judith, el que toma las decisiones pertinentes con respecto a ellas y el que sigue al Príncipe asirio como una sombra. Pero sus intenciones no son preservarlo de todo mal, como cabría esperar de un buen sirviente, sino salvaguardar su posición privilegiada dentro del ejército invasor. Así, tras intentar ocultarla a Holofernes en vano – "I will lead her by the path to the cave, for the Prince will surely not come thay way"¹⁷, le dice a un soldado (Bennett, 50, 51) -, se opone con determinación a que Judith, en la que ha descubierto muy acertadamente su peligroso magnetismo, se entreviste a solas con Holofernes e insiste en estar presente (Bennett, 53, 54). Así ha de

¹⁵ "¡Oh, enorme niño! ¿Dónde está tu fuerza, dónde está tu fiereza?" (Bennett, 75).

¹⁶ "No hay nadie más poderoso como él, salvo el mismo Príncipe" (Bennett, 46).

¹⁷ "La llevaré a la cueva por este sendero, porque es seguro que el Príncipe no vendrá por este camino" (Bennett, 50, 51).

ser debido a su perseverancia, y cuando la joven logre quedarse en la intimidad con su víctima durante el banquete privado que ambos celebran, la silueta de Bagoas se verá ir y venir en la distancia, observando y escuchando con recelo los movimientos dentro de la tienda. Como sabemos, Judith logrará llevar a cabo su misión aún bajo la estricta vigilancia del eunuco.

Pero el personaje verdaderamente negativo, el auténtico antagonista, es Ozías. Su importancia viene dada ya por el número de intervenciones en la obra: él es quien inicia la acción al aparecer solo en las vacías calles de Betulia y él es también quien la cierra con sus palabras finales antes de partir para Judea. Podemos decir que el primer acto y el tercero son suyos frente a la actuación del Príncipe asirio, limitada solamente al acto intermedio. El gobernador de Betulia representa la ambición y las ansias de poder, la ausencia de escrúpulos y el desprecio más absoluto hacia la verdad y la justicia. Él es el Mal y no Holofernes, pues este último desempeña el papel que la audiencia espera de él, - el invasor que amenaza la ciudad judía -, mientras que el anterior se revela como un personaje negativo cuando tradicionalmente venía siendo lo contrario. Incluso la maldad de Holofernes queda atenuada por su patetismo y su debilidad en tanto que la de Ozías viene reforzada por su inteligencia y su habilidad para mentir. La metáfora que lo define a la perfección es la que utiliza Judith para referirse a él cuando le dice "you are like a rushing river", es decir "eres como un río impetuoso" (Bennett, 25). En efecto, Ozías es voluble y cambiante como el agua, inconstante, mudable, fluyendo constantemente según el variable curso que marcan sus ansias de grandeza.

Desde el principio el autor nos lo muestra como ejemplo de mal gobernante, más preocupado por obtener su satisfacción personal que el bien general de su comunidad. La mala fama le precede, y cuando el viejo Chabris, que ha permanecido alejado de la escena social durante largo tiempo se entera de que es él quien dirige la ciudad, comenta: "You are responsible for this city? ... Now I understand my misfortune"¹⁸ (Bennett, 10). En efecto, Ozías no duda en ocultar el agua a sus conciudadanos para poder disponer de ella a su antojo como se nos muestra en el momento en el que comienza la acción, bebiendo a hurtadillas de una botella cuando nadie lo ve (Bennett, 9). De igual modo utiliza su posición de poder para mandar construir un puesto de

vigilancia frente a la casa de Judith desde donde poder observarla a su antojo (Bennett, 16). Como líder es un hombre sin ideas propias, sin iniciativas, capaz de plagiar las palabras ajenas en sus discursos monótonos y poco convincentes, como hace con el comentario de Chabris sobre la superioridad de los asirios, “Nabuchadnezzar has rendered war ridiculous”¹⁹ (Bennett, 13), y que después hará suyo (Bennett, 20). No es capaz de diseñar un plan de defensa contra el enemigo, esto será tarea de Judith, y revelará un talante belicista que añade otro toque sombrío sobre su persona: “the ever increasing magnificence and terror of war is like wine in my mouth”²⁰ (Bennett, 17).

Pero lo que resulta sorprendente es el desprecio que manifiesta contra su pueblo. Constantemente deja claro el bajo concepto que tiene de sus conciudadanos y les dedica insultos en cuanto tiene ocasión. “What is the populace? Poltroons, animals, sheep, rabbits, insects, lice!” (Bennett, 14), le dice a Chabris, e incluso hará ademán de aplastarlos como insectos: “The populace!... Mice! Rats! Beetles! (he makes the motion of crushing with his foot)” (Bennett, 16 – 17). Su odio visceral hará que se lo diga abiertamente y sin tapujos: “Get home all of you. Rabble! Insects! Lice!”²¹ (Bennett, 22), les dirá en un momento de tensión. Aún así, su falsedad le conducirá a mentirles haciéndoles creer que se preocupa de ellos y los tiene en gran estima: “You know I am the servant of the citizens” (Bennett, 19), le dice a Chabris, “There is no cowardice in you. You are not sheep, nor rabbits, nor beetles, nor lice. You are valiant men, and women lion-hearted”²² (Bennett, 21), le dice a al pueblo reunido. Tampoco dudará en manipularlos minimizándoles el peligro, pues dado que él considera que la conquista de Betulia es inevitable, espera hacerse valer ante Holofernes a expensas de su pueblo para así ascender dentro de la sociedad y la política asiria: “I should become the most powerful slave in Babylon”²³ (Bennett, 17).

Con esto llegamos a la siguiente faceta de su personalidad que hace de él un verdadero tirano: su ambición y su avidez de poder. Así parece haber sido desde el

¹⁸ “¿Eres tú el responsable de esta ciudad?... Ahora comprendo mi infortunio” (Bennett, 10).

¹⁹ “Nabucodonosor ha hecho que la guerra sea ridícula” (Bennett, 13).

²⁰ La creciente magnificencia y el terror de la guerra es como vino en mi boca” (Bennett, 17).

²¹ “¿Qué es el populacho? ¡Cobardes, animales, ovejas, conejos, insectos, piojos!” (Bennett, 14); “El populacho!... ¡Ratones! ¡Ratas! ¡Escarabajos! (hace el ademán de aplastarlos con un pie)” (Bennett, 16 – 17); “Volved todos a casa. ¡Chusma! ¡Insectos! ¡Piojos!” (Bennett, 22).

²² “Sabes que yo soy el sirviente de los ciudadanos” (Bennett, 19); “No hay cobardía en vosotros, no sois ovejas, ni conejos, ni escarabajos, ni piojos. Sois hombres valientes y mujeres con el corazón de un león” (Bennett, 21).

momento en que nació y ésta es toda su justificación: "I was conceived for greatness and my mother bore me for mastery, and the huge earth shall shake with the terror of my commands"²⁴ (Bennett, 93). Dado que está dentro de su naturaleza, cualquier dios, cualquier rey es bueno si éste es capaz de ofrecer una buena recompensa por sus servicios. Cuando Achior relate lo ocurrido en el campamento asirio y cómo llegó a enemistarse con Holofernes, Ozías, en vez de valorar positivamente su valentía, le acusa de haber desperdiciado la ocasión de engrandecerse a la sombra de un guerrero tan poderoso: "The protection for the mighty conqueror covered you, and lo! In your folly did you estrange yourself from him. Fool!"²⁵ (Bennett, 30). Sus verdaderas intenciones se revelan más claramente cuando dialoga con Judith y le hace partícipe de sus planes de futuro. La cita, aunque larga, merece la pena transcribirla pues caracteriza a Ozías a la perfección:

"I saw the vastness of the future as in a vision. If the God of Israel perchance is merciful, and the city is saved at the eleventh hour, then it will be said in Jerusalem that there is none like Ozias of Bethulia (...) and great will be my recompense... But that is a dream. Always I have faced the substance of things, and the substance is that Nebuchadnezzar has decreed to rule over the whole earth, and from the east to the west there is no living man that shall not bow down before Nebuchadnezzar; and Holofernes, the chief captain of Nabuchadnezzar, shall say to Nabuchadnezzar: Lo! Here is Ozias the Israelite who resisted thy mighty armies for thirty-four days and yet five days more. Use him if it seem good to thee. An I shall be lifted up to be a satrap of Nebuchadnezzar, and I shall partake of the bright glory of Nebuchadnezzar"²⁶ (Bennett, 24 - 25).

²³ "Me convertiré en el esclavo más poderoso de Babilonia" (Bennett, 17).

²⁴ "Fui concebido para la grandeza y mi madre me dio a luz para gobernar, y toda la tierra temblará bajo el terror de mis órdenes" (Bennett, 93).

²⁵ "La protección del poderoso te cubría y he aquí que en tu locura te alejaste de él. ¡Estúpido!" (Bennett, 30).

²⁶ "Contemplé la vastedad del futuro en una visión. Si el Dios de Israel fuera misericordioso y la ciudad fuera salvada en la hora undécima, entonces se diría en Jerusalén que no hay nadie como Ozias de Betulia (...) y grande sería mi recompensa... Pero esto es sólo un sueño. Siempre he afrontado a la esencia de las cosas, y la esencia es que Nabucodonosor se ha propuesto dirigir toda la tierra, y desde el este hasta el oeste no hay ningún ser viviente que no se haya postrado ante Nabucodonosor; y Holofernes, el capitán jefe de Nabucodonosor, le dirá a Nabucodonosor: ¡Mira! Aquí está Ozías, el Israelita que resistió tus poderosos ejércitos durante treinta y cuatro días y aun otros cinco días más. Haz de él el uso que consideres oportuno. Y seré ascendido y me convertiré en un sátrapa de Nabucodonosor, y compartiré la brillante gloria de Nabucodonosor" (Bennett, 24 - 25).

Ante tal declaración, Judith no necesita poner a funcionar su sexto sentido para adivinar lo que Ozías oculta en el fondo de su corazón. Sus palabras evidencian que lo que ansía es poder, glorias mundanas y no divinas, y que está dispuesto a lograrlo aunque para ello deba vender su alma al enemigo. Judith, tan honesta como siempre, le dirá lo que ha visto en su interior: “thou seek not God, but the vanity of the earth, and you would make all Israel the instrument of your glory, denying the Lord”²⁷ (Bennett, 35). Cuando sea ella quien libere a Betulia y las posibilidades de ascenso social parezcan lejanas, aún Ozías intentará sacar provecho de la situación en lo que constituye un acto indiscutible de ruindad.

En efecto, Ozías intentará participar en el éxito de la hazaña de Judith, primero tímidamente, para terminar erigiéndose en el auténtico héroe de Betulia. En un principio le dirá a Chabris que ambos planearon la estratagema que causó la muerte de Holofernes: “That which I had planned with the lady Judith has come to pass”²⁸ (Bennett, 82). Después hará llegar falsas noticias a Judea a través de un mensajero: “Return ye to Joachim and say to him that the Lord has delivered Bethulia from the Assyrians by the subtlety of his servant Ozias” (Bennett, 85), le dice, y añade que “*Ozias, knowing the weakness of Holofernes, sent down to him secretly a woman, a certain Judith of Bethulia and upon the counsel of Ozias the woman by wile compassed the death of Holofernes*”²⁹ (Bennett, 86, cursiva mía). Incluso llegará a proclamar que el Dios de Israel ha salvado Israel por mano suya: “The God of Israel hath saved Israel, by my hand” (Bennett, 87). Judith descubrirá estas mentiras que Ozías ha difundido cuando se encuentre con el mensajero en su camino de regreso a Betulia y escuche las nuevas que el gobernador ha hecho proclamar; le pedirá explicaciones cuando llegue a la ciudad y éste reconocerá haber manipulado la información. Sin embargo las razones que aduce para haberlo hecho son ciertamente peregrinas y misóginas: “My aim was that thy mighty deed should gain preferment in Jerusalem. But thou art a woman and therefore preferment is not for thee”³⁰ (Bennett, 93). En sus palabras finales antes de abandonar la

²⁷ “No buscas a Dios, sino las vanidades terrenales, y convertirías a Israel en el instrumento de tu gloria y renegarías de Dios” (Bennett, 27).

²⁸ “Aquello que había planeado con Judith ha ocurrido” (Bennett, 82).

²⁹ “Regresa a Joaquín y dile que el Señor ha liberado Betulia gracias a la astucia de su sirvo Ozías” (Bennett, 85); “Ozías, conociendo la debilidad de Holofernes, *envió en secreto a una mujer*, una tal Judith de Betulia y *siguiendo el consejo de Ozías* la mujer consiguió mediante engaños la muerte de Holofernes” (Bennett, 86, cursiva mía).

³⁰ “Mi propósito era que tu poderosa hazaña obtuviese preferencia en Jerusalén. Pero eres una mujer, y así pues, la preferencia no es para ti” (Bennett, 93).

ciudad, su ambición desmedida parece haberle trastornado llegando a creerse su propia mentira: "This night I go to Jerusalem, for I am called to higher things, because I have delivered Israel"³¹ (Bennett, 96). Como contraste, Judith lo despedirá dándole su beneplácito y permitiendo que Ozías usurpe su acto heroico. Ella, al contrario, no aspira más que a una vida tranquila en observancia de las leyes religiosas: "The lord Ozias is called to greatness", repite mientras él se aleja, "Peace go with him"³² (Bennett, 96).

Es precisamente su afecto por Judith lo único que parece redimir el carácter corrupto de Ozías. Ha puesto sus ojos en una mujer virtuosa y ejemplar, lo cual podría interpretarse como que, en cierto modo, se siente atraído por las cualidades de las que carece y que en su deseo de conseguir a la viuda va implícito el deseo de acercarse más a lo que ella representa. Pero ¿es esto en realidad así?. Parece que no. Incluso sus sentimientos afectivos podrían estar motivados por su ambición. Cuando le habla a Chabris de ella, menciona de inmediato su estado económico, antes que sus virtudes o incluso su belleza:

"She is the widow of Manasses, who died of the heat in the barley harvest. And she is childless. And *she is very rich*; for Manasses left her gold and silver and menservants and maidservants and cattle and lands. And she has remained a widow in her house three years and four months, and never has come forth. And *there is none to give her an ill word, for she fears the Lord greatly*"³³ (Bennett, 15, cursiva mía).

Como vemos, primero destaca sus posibilidades monetarias, después sus virtudes y por último su religiosidad, revelando su propia escala de valores. Aún así, Judith conforma la acompañante ideal de un hombre con sus aspiraciones de ascenso social. Además de dinero goza de una reputación intachable, algo que contrarrestaría sus defectos actuando de escudo protector. De este modo, la balanza se equilibraría para configurar la perfecta pareja de gobernantes. "What am I without you", le pregunta a Judith, "and what shall

³¹ "Esta noche me voy a Jerusalén, pues estoy llamado a altas empresas porque he liberado a Israel" (Bennett, 96).

³² "El señor Ozías está llamado a altas empresas, que la paz lo acompañe" (Bennett, 96).

³³ "Es la viuda de Manasés, que murió de insolación durante la cosecha de la cebada. Y no tiene descendencia. *Y es muy rica*, porque Manasés le dejó oro y plata, y sirvientes y doncellas, y ganado y tierras. Y ella ha permanecido viuda en su casa durante tres años y cuatro meses, y nunca ha salido de ella. *Y no hay nadie que pueda decir nada malo de ella, porque teme mucho al Señor*" (Bennett, 15, cursiva mía).

be my dominion and my satrap's throne if you do not sit in majesty by my side?"³⁴ (Bennett, 25). Su estallido de violencia y las amenazas que profiere contra la joven cuando ésta le rechaza por Achior, ponen de manifiesto la dudosa cualidad de su amor: "know that if thou turnest from me, I will make all the nations of the earth to tremble with my fury"³⁵ (Bennett, 94).

Lo que parece poner fuera de sí a Ozías es contemplar el verdadero objeto de los afectos de Judith: Achior, el capitán de los soldados amonitas en el ejército de Holofernes. En una obra donde prácticamente todos los personajes tienen algún defecto del que avergonzarse, él es el único capaz de medirse con Judith. Ambos son sinceros y no temen decir la verdad aunque ello les ponga en situación de peligro, en doble ocasión en el caso de Achior, pues primero lo condenará Holofernes y después estará a punto de ser linchado por la multitud hebrea enfurecida incapaz de escuchar las verdades que tiene que decir sobre ellos. A pesar de ser el elegido por Judith para abandonar su viudedad, las intervenciones de Achior son breves. La primera tiene lugar en el primer acto, cuando lo traen a Betulia después de haber sido desterrado, y la segunda en el tercer acto, cuando salga brevemente a recibir a la heroína. Aún así, sus dos apariciones son suficientes para dejar constancia de su veracidad e, indirectamente, de su valentía, rasgos que, como veíamos, comparte con Judith.

Es este el motivo por el cual la protagonista lo elige como esposo, una elección desprovista de sentimentalismo o deseo sexual, basada fundamentalmente en el sentido común que le indica que Achior es la mejor elección que puede hacer. Y aunque la audiencia sabe de las intenciones de Judith antes que el propio amonita, es de esperar que esta decisión sea del agrado del interesado, pues ya había manifestado su admiración por ella anteriormente. Él será el que comparta el futuro que la joven describe ante Ozías cuando rechaza su propuesta matrimonial: "I will remain obediently in my house, and truth and righteousness shall reign in my house"³⁶ (Bennett, 95). Ciertamente, Achior será el compañero idóneo para compartir con él tales planes de futuro. A este respecto, no deja de resultar curioso que, siendo las mujeres las que eligen

³⁴ "¿Qué soy yo sin ti y que será de mis dominios y de mi trono se sátrapa si no te sientas majestuosamente a mi lado?" (Bennett, 25).

³⁵ "Has de saber que si te alejas de mí, haré que todas las naciones de la tierra tiemblen bajo mi furia" (Bennett, 94).

³⁶ "Permaneceré obedientemente en mi casa y la verdad y la justicia gobernarán en ella" (Bennett, 95).

a sus maridos en esta obra como ya apuntábamos, - Haggith a Ingur, Judith a Achior -, lo hagan fuera de la comunidad judía y, más concretamente, dentro del ejército enemigo que amenazaba con destruirlos. La elección de dos hombres extranjeros, obedientes, rendidos ante ellas, con toda seguridad fieles y amantísimos maridos a juzgar por la devoción con la que las tratan, está bien justificada.

La comunidad judía a la que pertenecen no se caracteriza por sus atributos positivos. Ya hemos hablado con detenimiento de su gobernador Ozías, todo un símbolo de maldad e injusticia, pero el resto, tanto sus superiores como el pueblo llano no le van a la zaga. El alto sacerdote de Judea, Joachim, también es un hombre corrupto como demuestra el mensaje que hace llegar a Ozías a través de un mensajero. Habiendo solicitado éste permiso para hacer uso de los alimentos y bebidas ofrendados a Jehová en el transcurso del asedio, Joachim se lo otorga. Esta actitud no sería muy laudable desde la perspectiva ética del Antiguo Testamento, donde la religiosidad primaba sobre la supervivencia, pero lo peor es que en el comunicado le dice a Ozías que si alguien ya lo hubiera hecho así, sea esto acallado para no perjudicar la reputación de todos ellos: "Joachim hath bidden me to say privily", le transmite el mensajero, "that if any have already in their extremity drunk of the sanctified wine it shall be denied utterly -for the sake of the church"³⁷ (Bennett, 84). Como vemos, en Judea tampoco son ajenos a la falsedad que caracteriza a Ozías.

Con tales dirigentes, es de esperar que el pueblo no se comporte de modo ejemplar. En efecto, cuando la comunidad judía actúa en conjunto, aparece como una masa carente de juicio propio, violenta e implacable incapaz de discernir el bien del mal. Esto es lo que ocurre cuando las palabras de Achior, veraces en su totalidad, atentan contra la falsa imagen que tienen de ellos mismos y se dejan conducir por el taimado Ozías para solicitar la muerte del amonita (Bennett, 26 - 30). Cuando aparecen individualizados tampoco son mejores. El anciano Chabris representa el sentir de los hebreos como único judío que interviene a título personal, además de los protagonistas de los que ya hemos hablado. Chabris es egoísta, preocupado en un estado de emergencia de su falta de agua con la que acompañar sus comidas y obviando la carestía general: "What is pulse without water? I must have water" (Bennett, 14), repite

³⁷ "Joaquín me ha ordenado que te diga en privado que si alguien ya ha bebido del vino santificado en su extrema necesidad, que sea negado firmemente - por el bien de la Iglesia" (Bennett, 84).

incesantemente. También es misógino a la luz de cómo trata a su hija Rahel, a la que no permite que se dirija a él "because being a woman she has the tongue of a woman, and a woman's tongue is unfavourable to meditation"³⁸ (Bennett, 10). Tampoco parece agradecer que ella se haya estado privando de agua para ofrecérsela a él (Bennett, 14), pues está más interesado en obtenerla para satisfacer sus necesidades personales que en descubrir cuál es la causa real de la falta de abastecimiento y la magnitud del sacrificio de su hija. Ésta es, precisamente, la única elogiada de toda la comunidad judía. Con el sacrificio realizado por su padre y su preocupación constante por él a pesar del trato recibido (Bennett, 17), muestra una vez más la superioridad moral de las mujeres en esta obra.

Es así cómo Arnold Bennett, tomando como excusa el conocido relato bíblico, modifica la historia tradicional para construir una obra sobre la ambición y los entresijos del poder. Judith vuelve a ser aquí una heroína épica en su perfección, y sobresale por encima de sus compañeros en virtud manifestando de palabra y de obra su superioridad moral. Sin embargo, al final de la historia ella opta por una vida tranquila lejos del bullicio mientras que Ozías se dirige a Judea a gozar del ascenso que le reportará el haberse apropiado del heroísmo de la joven. Judith contraerá matrimonio con Achior y probablemente lleven una vida agradable dentro del ámbito doméstico, Ozías triunfará en la gran ciudad y se codeará con los sumos sacerdotes, tan corruptos como él. Judith se reafirmará en su heroísmo al rechazar las vanidades y las intrigas que rodean al poder y seguirá manteniéndose incólume. Pero esto demuestra que nada ha cambiado, que su valentía no ha servido para reconocer su valía fuera de los muros de Betulia. Aunque la joven hebrea sea excepcional, continuará moviéndose en el círculo familiar, - hogar, esposo, tal vez hijos -, mientras que será el hombre, indigno además, el que usurpe su puesto y la merecida recompensa, pues no sólo ha salvado la ciudad, sino a toda la religión judía. Esta renuncia ilustra a la perfección las virtudes de Judith, la humildad y la modestia, virtudes deseables en el sexo femenino desde el principio de los tiempos. Un modo muy sutil de reafirmar cuál sigue siendo el lugar de las mujeres en el s. XX.

³⁸ "¿Qué son mis legumbres sin agua? Debo tener agua" (Bennett, 14); "porque siendo una mujer tiene la lengua de una mujer y la lengua de una mujer no favorece la meditación" (Bennett, 10).

2.3.2 JOSÉ FRANCÉS: *JUDITH*

El Premio Nacional de Literatura convocado el 27 de agosto de 1940 fue otorgado a la obra teatral del escritor granadino José Francés que llevaba por título *Judith*. El tema de la pieza, una vez más las hazañas llevadas a cabo por la heroína del pueblo judío, le venía muy bien a un país sumido en la trágica postguerra civil, donde la escasez, las venganzas políticas y el desconcierto estaban a la orden del día. Las luchas denodadas del pueblo elegido contra la amenaza invasora de los asirios podrían haber encontrado un paralelo en la situación real en la que se encontraba España, campo de batalla de dos bandos opuestos e irreconciliables. Sin embargo, tal vez por la férrea censura que se imponía en aquellos años o quizás por mera voluntad del autor, la *Judith* de José Francés, aunque producida en un contexto político y social que habría de convertirse en tema literario recurrente, no evocará de ningún modo la realidad política del momento. Al contrario que las Judits posteriores que servirán de excusa para retratar las luchas políticas en regímenes totalitarios, la heroína judía de José Francés prefiere centrarse más en otros aspectos.

La pieza teatral que nos ocupa narra los momentos de gloria así como la tragedia de una virgen combativa en el cumplimiento de su destino en seis jornadas y en un espacio de tiempo que se extiende durante bastante más de veinte años. La primera jornada, a modo de prólogo, se inicia la noche de bodas de Judith y Manasés. Este último aguarda el momento de pasar a la cámara de Judith y consumir así su unión mientras afuera los jóvenes cantan un significativo epitalamio acerca de los goces del matrimonio. De entre el coro destaca una "voz viril" que alude a la diferencia de edad de ambos contrayentes y al sino que preside la vida de la novia. El recién casado, turbado por esta voz, habla con Jazera, la sirvienta de Judith que, meditando las preguntas que Manasés le formula, ve a su señora por vez primera como una virgen orgullosa portadora de otro destino diferente al matrimonio.

El hombre, percibiendo de igual modo a su flamante esposa, decide sacrificar su amor y su deseo por ella para permitirle que siga manteniéndose virgen, cualidad necesaria para que prosiga el camino que tiene trazado.

La segunda jornada tiene lugar al cabo de quince años. Al cabo de todo este tiempo Manasés se ha mantenido fiel a la promesa que hiciera en su noche de bodas y ha respetado a su esposa limitándose a mantener con ella una relación paternal. Esto no ha impedido que haya sostenido una relación extramatrimonial con otra mujer del pueblo que le ha dado un hijo, el ya adolescente Menachim. Judith, por su parte, aunque ha valorado positivamente la actitud de su marido, no puede evitar sentir la voluptuosidad en su cuerpo aún joven y atractivo que resulta muy atrayente para muchos hombres, incluido Menachim. La sensualidad es todavía más intensa en las tardes estivales de la siega, cuando el calor aprieta y los jóvenes recogen las gavillas en el campo con los torsos desnudos. Es precisamente una de esas tardes cuando Manasés sufre una insolación y muere en los brazos de una abatida Judith.

Si bien en la jornada segunda se hacía una ligera alusión a la amenaza de las tropas de Nabucodonosor, en la tercera, situada cinco años después, ésta es inminente. Achior llega a Betulia tras haber abandonado las filas lideradas por Holofernes para informarles de la gravedad de la situación. Judith, ante la cobardía de sus conciudadanos, decide ser ella misma quien ponga en libertad a su pueblo. La cuarta jornada transcurre esa misma noche. Ataviada con sus ropajes más hermosos y dispuesta a partir para el campamento enemigo en compañía de su criada Jazera, la viuda judía recibe en su casa a Achior para que éste le proporcione toda la información que precisa acerca de Holofernes. El desertor asirio no es inmune a los múltiples atractivos de Judith que, consciente de ello, parece disfrutar viendo a su invitado rendido a sus pies. Aunque él insiste en acompañarla para protegerla, las dos mujeres se ponen en marcha solas bajo un cielo cargado de presagios.

La quinta jornada tiene lugar cinco días después de la partida de Judith. El pueblo de Betulia languidece bajo el sitio implacable de los enemigos. Se sofoca incluso un intento de motín en el que la madre de Menachim, que nunca había sentido simpatía hacia Judith,

muere. En el medio de la desesperación más absoluta, Judith regresa triunfante con la cabeza cercenada de Holofernes. Sin embargo, está cambiada. Compartiendo las vivencias de los últimos días con Achior, le confesará que, aunque ha dado muerte al enemigo, no ha salido indemne de su enfrentamiento. Sin revelar la causa de este cambio de actitud, es fácil adivinar que el atractivo y el lujo que rodeaba a su oponente no la han dejado indiferente, y a pesar de no haber mantenido relaciones sexuales con él, se deduce que su artimaña de seducción ha resultado ser un arma de doble filo.

La sexta y última jornada transcurre al cabo de muchos años en el palacio de Nabucodonosor. Éste, vestido de mendigo, rehuye la gloria militar y las riquezas de sus triunfos en el campo de batalla deseando tan sólo reintegrarse con la naturaleza que ha dejado a un lado en su vida de imparable conquistador. Ante su trono aparece Judith, más anciana pero con su majestuoso rostro intacto, que ha viajado mucho para entrevistarse con el rey. Los dos hablan sobre sus destinos personales, opuestos y sin embargo paralelos. Habiendo partido ambos de la ambición desmedida, ambición de poder él y ambición de grandes gestas ella, han pasado de puntillas por una gloria que no ha sido como habían soñado y que les ha conducido al desengaño, pues ni la riqueza ha demostrado ser dadora de felicidad ni el asesinato de Judith ha servido para ahuyentar a los enemigos de Betulia que ha sido inevitablemente saqueado por otros invasores. Aunque sus destinos se hayan unido en el pesimismo y el desaliento, la obra termina con la promesa de que el tiempo del triunfo verdadero habrá de llegar en el futuro de manos de otra virgen, la Virgen María.

La obra de José Francés presenta unas novedades que la hacen especialmente interesante. Por un lado y como hemos podido observar, la estructura de la pieza abarca un extenso período temporal y añade a la historia central una introducción y un epílogo que arrojan información determinante sobre Judith y su situación personal. La presentación que relata los sueños de virgen heroica y el sacrificio de Manasés así como la jornada final donde la protagonista hace acto de presencia al lado del monarca asirio para manifestar el profundo desengaño en el que se ha convertido su vida, son precisamente las partes fundamentales para la configuración de la Judith de José Francés.

Otro aspecto que resulta muy novedoso es la edad a la que aparece en escena la protagonista. Si bien en la *Biblia* se nos dice que Judit estaba viuda cuando Betulia es asediada y logra dar muerte a Holofernes, también es cierto que se trata de una viuda joven capaz de seducir al general asirio y gran parte de su soldadesca. No obstante, y aunque la obra abarca un amplio espacio de tiempo, Judith no aparece en escena en su juventud más que por alusiones, y cuando se presenta ante los espectadores y espectadoras teatrales en la segunda jornada – o cuando el lector o lectora escuchan su voz por en la primera ocasión – la protagonista ya se ha convertido en una mujer adulta que ya lleva quince años de matrimonio. Incluso se muestra ante el público en su vejez y decadencia, lo cual hace pensar que el autor pudo tener en mente a una actriz concreta cuya edad fuese más propicia para representar a un personaje maduro que no a otro adolescente.

Por otro lado, también resulta curioso el hecho de que la escena capital y que ocupa en prácticamente todas las revisiones del mito un lugar de honor, ocurra fuera del escenario y no sea representada en este drama teniendo noticias de ella tan sólo a través de la reconstrucción oral que la protagonista hace. La escena es, evidentemente, la seducción de Holofernes y la posterior decapitación de éste. El enfrentamiento entre el general asirio y la viuda judía es especialmente relevante aquí dado que la ejecutora cae a su vez víctima del encanto de su enemigo y su conciencia debe pasar por momentos críticos antes de decidirse a darle muerte para cumplir con su destino, insertándose así dentro de una tradición de reescrituras literarias que tienen su antecedente más significativo en el drama de Hebbel del cual Francés es deudor.

Sin embargo, las modificaciones que pudieran parecer peculiares en una historia que recrea el suceso del Antiguo Testamento dentro de su contexto histórico y temporal, no quieren decir que José Francés mantenga direcciones divergentes con respecto al texto original. De hecho, su drama se mantiene fiel al libro bíblico en conjunto, lo que hace es dar preponderancia a las elipsis temporales o “espacios vacíos” que quedan libres a la imaginación de un lector o lectora con cierta predisposición a la fabulación: el matrimonio de Judit con Manasés, la relación de la protagonista con Achior y su vida después de haberse convertido en la heroína del pueblo judío. Al mismo tiempo, el autor pasa de

puntillas por los sucesos relatados con todo detalle en el texto original, como es el caso del encuentro y seducción de Holofernes.

Todos estos cambios están encaminados a desarrollar los temas que el dramaturgo desea llevar a escena y que son, como se puede colegir de la breve sinopsis del argumento teatral, la sexualidad femenina y la ambición, ambos centrados en el personaje de la protagonista. Dos aspectos resaltan en la caracterización de Judith y el primero es su sexualidad. Desde su matrimonio hasta su encuentro con Holofernes, asistimos a su evolución sentimental: su frustración ante el comportamiento de Manasés, los encuentros desafortunados con el sexo contrario y su atracción por el general asirio. Todo ello bajo el prisma de una mujer virgen que desea dejar de serlo, aunque esto último no se atreva a confesarlo abiertamente, y los conflictos que tal estado provocan en sus relaciones con los hombres. Por otro lado, su deseo de realizar un acto singular condiciona igualmente su existencia. Poseedora de unas cualidades muy especiales, su mayor anhelo es salvar a su pueblo y convertirse así en una heroína. Sin embargo, la liberación de Betulia no es tanto un acto de heroísmo desinteresado como un paso más en la consecución de sus ambiciones.

Por ello todos los personajes de la obra de José Francés se articulan en torno a la figura de la protagonista. Los hombres, como veremos, están definidos por las relaciones que mantienen con ella, ya sea motivadas por los sentimientos como en el caso de sus pretendientes y su esposo, o promovidas más bien por una cierta rivalidad de poder como ocurre con Nabucodonosor. Las mujeres, tan sólo dos aparte de ella, también gravitarán sobre la figura de la heroína. Jazera, su fiel sirvienta, desempeñará el papel designado por la *Biblia* de ayudante de su señora en los momentos difíciles, primero disuadiendo al recién casado Manasés de que reclame sus derechos conyugales el día de su boda (Jornada primera) y después en el campamento asirio. La otra presencia femenina, esta vez fruto de la invención del autor, es la mujer con la que Manasés mantiene una relación extramatrimonial y madre de su hijo Menachim. Ésta aparece caracterizada como la oposición diametral de Judith, tanto en aspecto, - una acotación la describe como “una mujer menuda, negruzca, de perfil ávido y rencoroso” (Francés, 59) -, como en su talante, pues momentos antes de que la protagonista parta para el campamento enemigo tratará de

poner a todo el pueblo de Betulia contra ella, haciéndoles creer que bajo su propósito liberador se ocultan unas intenciones reprobables: pasarse al otro bando, seducir a Holofernes y convertirse en "la cortesana de Nínive" adquiriendo así poder, riquezas y hombres dispuestos a cortejarla (Francés, 109). Pero, como decíamos, la auténtica protagonista de la obra es Judith.

En términos generales podemos decir que la Judith de José Francés se ajusta plenamente al arquetipo de judía definido por Livia E. Bitton. Por un lado, su condición de virgen es uno de los aspectos definatorios del personaje. También forma parte importante de la obra su sensualidad y la relación destructiva que mantiene con el sexo contrario a resultas de su característica anterior. Su heroísmo es, como cabría esperar, otro de los aspectos destacados de la protagonista y por último el conflicto con el gentil, en este caso Holofernes, también es explorado en amplitud aunque este último no aparezca en escena ni una sola vez. A pesar de desarrollar todas las facetas señaladas por Bitton, la sexualidad de la heroína es, como veremos, en lo que Francés hace un especial hincapié retomando en cierto modo la línea marcada por las obras de la etapa anterior. Pero comencemos por analizar la virginidad de Judith.

Judith ha nacido para permanecer virgen y conservar este espíritu como condición indispensable para cumplir su cometido. Sus relaciones con los hombres estarán marcadas por su decisión de permanecer intacta y hará de ello el lema de su existencia: "Hacia Dios, sin hombres" (Francés, 27, 75). Así, al inicio de la obra *Jazera*, que es la que mejor conoce los secretos de su corazón, le describe a Manasés su actitud con respecto al sexo contrario, al cual parece ignorar por completo sin albergar ningún tipo de interés hacia él. Toda ella está revestida de una "serena y majestuosa calma que diríase viene de siglos y no tiene temor, ni curiosidad, ni aun el instinto de los deseos sin nombre" (Francés, 23), le comenta la fiel sirvienta, y será la propia Judith la que manifieste posteriormente que "no es señorío de los sentidos el que importa a mi alma" (Francés, 55). De hecho y a pesar del ambiente de sensualidad que inunda toda la obra, saldrá indemne de su encuentro con Holofernes y el resto de hombres que la circundan. Por otro lado, a lo largo del texto se la compara con la Virgen María, sobre todo en la escena final, lo cual refuerza su condición de virgen.

Pero la suya es una virginidad cruel que se revelará implacable para todos cuantos la rodean. La imposición de la virginidad como requisito imprescindible para la ejecución de las altas empresas a las que está destinada acarreará el sufrimiento de los hombres que desean entrar en su vida: Manasés, que debe renunciar a la consumación de su matrimonio, los pretendientes que se acercan a ella que serán torturados por su indiferencia en el mejor de los casos, Achior, que verá frustrado su amor por ella, u Holofernes, que pagará con su vida la determinación de la protagonista. Incluso la virginidad será perniciosa para consigo misma, pues a resultas de ella será la suya una sexualidad atormentada y enfermiza que le provocará un gran sufrimiento.

Con esto llegamos al aspecto más importante de esta Judith: su erotismo. Toda la obra está impregnada de sensualidad y la protagonista será receptiva a ella a pesar de su condición de virgen. La calidez de las tardes de verano, el ambiente de trabajo durante los días de la siega o la presencia de trilladores con el torso desnudo no la dejan indemne. "Cada tarde hay un momento así para mi flaqueza de mujer en que me embriaga sentirme colmada de claridad urgente y fiera. (...) Es casi un pecado" (Francés, 36), confiesa en la segunda jornada. "Danzan hombres y mujeres sobre la pasta perfumada y se les tiñen de frutal sangre las piernas hasta el muslo" (Francés, 56), relata el joven Menachim a Judith que lo escucha extasiada. Tampoco será indiferente al orientalismo, presente sobre todo en el relato de su incursión en el campamento enemigo, y que describirá a su vuelta a Betulia con delectación:

"Todo me fue concedido y además una tienda donde guardaba sus tesoros: arcas colmadas de gemas sueltas en las que era delicioso hundir los brazos hasta el codo y sentir la frescura de los roces cantarines y cogerlas y dejarlas caer en cascadas como el agua de las rocas altas cuando el sol irisa el polvillo húmedo; arcas con maderas y pastas olorosas que se consumían luego en los pebeteros como cánticos de amor correspondido; fardos de telas tejidas al otro lado de los montes y de las playas; barras argéneas de Tarsis y placas áureas de Ofir; coronas y joyeles de príncipes que perdieron reinos y vidas al paso invicto de su tropas" (Francés, 118).

Además de estar inmersa en este ambiente, podemos decir que Judith posee en la obra de José Francés todos los rasgos de la *femme fatal*. Para empezar, posee una belleza innegable capaz de hechizar a todos los hombres que se acercan a ella (Francés, 63) y la extensa lista de sus conquistas da buena fe de ello. Cuando se atavía para dirigirse al encuentro de Holofernes, una acotación la describe morosamente señalando cómo “fulgura toda ella de la hermosura propia y de las bien elegidas preseas que la adornan”, contrastando su “candor juvenil” con “la majestad física y la pesadumbre oriental de sus vestiduras y alhajas” (Francés, 84).

Por otro lado, en dos momentos cruciales en la obra, la figura de Judith aparece influida por la de Salomé que, como ya hemos comentado, tuvo una gran repercusión en las literaturas hispánicas. Uno de los elementos fundamentales en la historia de la adolescente del Nuevo Testamento es la danza seductora que interpreta ante su padrastro Herodes y que constituye el detonante de la acción, - fascinación del Tetrarca, promesa de ofrecerle un deseo, y la posterior decapitación del Bautista -. Aquí aparece de nuevo la danza ligada a la seducción y a la muerte por decapitación. La primera vez que Judith baila lo hace ante el fascinado Achior que contempla extasiado cómo la viuda ensaya los movimientos que habrán de rendir al enemigo: “Judith, gravemente, empieza a danzar siguiendo el ritmo de la música”, reza una acotación, “Poco a poco se abstrae de cuanto la rodea. Olvida al hombre que con los brazos en las rodillas, la cabeza ente las manos, la mira ardientemente” (Francés, 94). En el momento decisivo, hará lo mismo ante Holofernes instantes antes de ejecutarlo: “Dancé, dancé cómo él jamás vio danzar”, le relata a su antiguo espectador (Francés, 119). Sin embargo, todo esto sería una mera anécdota en su currículo si no fuera acompañado de unas tortuosas relaciones con el sexo contrario en las que los hombres son, invariablemente, víctimas de su comportamiento.

Los dos encuentros previos a su matrimonio con Manasés se saldan con sendas derrotas por parte de los pretendientes. En un caso, un joven extranjero “tímido, fuerte y hermoso a la manera de un ángel” (Francés, 26), se acerca a ella esperando que Judith le dirija en vano la palabra. Harto de humillarse y “hablar junto a una mujer que le ignoraba de vista y de oído” (Francés, 26), se aleja con tristeza de la mujer que ama. En otro,

ocurrido durante el mes julio, dos de los segadores se arriesgan a abrazarla mientras ella pasea entre las gavillas. Uno de ellos recibe un empujón que lo derriba de inmediato en tanto que el otro es víctima de sus iras al sentirse amenazada: "Judith, arrebatándole la hoz", relata Jazera a Manasés, "dióle tal corte en el cuello, que el hombre sangraba cual otro toro también en trance mortal" (Francés, 25). Esta significativa herida anticipa en cierto modo el degollamiento posterior de Holofernes, que como el infortunado segador recibirá una herida en el cuello, y en este caso mortal.

Impresionado por la presencia majestuosa de su nueva esposa, - y tal vez tomando como advertencia el relato de Jazera que le ha mostrado los límites de su violencia contra todo aquél que atente contra su virginidad -, Manasés es otra víctima más de la tortuosa sexualidad de Judith. Ella acepta casarse con él pero lo obligará indirectamente a sacrificar sus deseos en aras de preservar su cuerpo destinado a más altas misiones intacto. Aunque es permisiva y consiente de buen grado que Manasés mantenga una relación sexual con otra mujer fruto de la cual nacerá Menachim, su plan no deja de ser frío y despiadado: Judith rechaza la pasión del segador y el amor del extranjero para aceptar a un marido anciano que entorpecerá su destino virginal. Sin deseo, pues en el caso de que este último reclamase sus derechos tan sólo cumpliría con sus obligaciones maritales sin goce alguno, y sin amor, uniéndole a él el único sentimiento del respeto, seguiría manteniendo su alma pura y dispuesta para acometer la empresa encomendada.

El soldado amonita Achior es otra de sus víctimas masculinas, con la cual mantiene una relación ambigua pero igualmente cruel. Es evidente que él está impresionado por su presencia singular: "sólo en sueños fue dado hasta ahora a un hombre ver una mujer como tú", le dice con admiración mientras "la contempla extasiado" (Francés, 85). La reacción de Judith, sin embargo, no puede ser más sorprendente: lo utilizará calculadamente para trazar un plan de seducción perfecto. Con "graciosa coquetería", según reza en una acotación (Francés, 85), ensaya con Achior los movimientos y las palabras que sean capaces de derribar a Holofernes con el que va a entrevistarse en breve. "Te lo ruego. Sé leal conmigo. Déjame asomar en ti a la conciencia del hombre y muéstrame el camino de su flaqueza" (Francés, 89), le pide al amonita. Los ánimos de éste se enardecerán hasta el punto de

convertirse en un esclavo que aceptaría con sumisión cualquier deseo de Judith: “Si fueses tortura, la recibiera agradecido. Si deshonor, lo aceptara sin avergonzarme; pienso en lo incompleto de la amistad; no podría ir por caminos que de ti me alejaran; tu tierra es donde quiero vivir” (Francés, 91). Pero pese a sus súplicas, Judith también lo rechazará al igual que al resto.

También el joven Menachim, que frecuenta la casa de su padre en compañía de otros jóvenes, caerá bajo el influjo de Judith. Aún ligeramente inconsciente en su adolescencia de la naturaleza de sus sentimientos hacia ella, es significativa la conversación que ambos mantienen y en la que el muchacho le describe cómo es su novia. Ésta, joven como él, no guarda mucho parecido con la protagonista, y él señala cómo intenta cambiar su aspecto para que sea más de su agrado: “¿te fijaste en su peinado?”, le pregunta Menachim, “Se lo hice cambiar para que pareciese el tuyo. Y es rubia también como tú y ojalá hubiesen pasado ya los años para que tuviera esa majestad tuya que domina las cosas, la luz, el paisaje, las gentes” (Francés, 58). El hecho de que Menachim desee que su novia se asemeje a Judith demuestra la atracción que siente hacia esta última.

Pero es Holofernes la víctima mortal de Judith. Anticipada su suerte en el trágico destino del segador, la herida recibida por el general asirio le causará la muerte. Aunque el autor prefiere omitir la escena crucial de la obra, asistimos al engalanamiento de Judith en la jornada cuarta y a su relato posterior en la quinta. Es aquí cuando se pone de manifiesto el éxito obtenido por sus estratagemas y cómo éstas logran despertar primero el deseo del general, - la contempla “tembloroso de deseo” tras haber cenado (Francés, 119) -, y después, como revelará al cabo de los años Nabucodonosor, el amor: “Tú, la matadora de Holofernes, que te amó”, le dice a Judith el viejo monarca (Francés, 134). Si bien los sentimientos del asirio hacia la protagonista no dejan lugar a dudas, los de ella hacia su víctima no se manifiestan con claridad, principalmente a causa de sus conflictivas relaciones con los hombres. Sin embargo, y aunque Judith no se atreva a reconocerlo, sus palabras al referirse a él la delatan.

Antes de conocerlo ya siente cierta admiración hacia su figura y se dirige a él esperando encontrarse con algo muy diferente al guerrero brutal: “No le veo como un héroe desgreado, maloliente y feroz, sino como una estatua viva y fulgurante”, le comenta a Achior antes de su partida para el campamento asirio (Francés, 92). A su regreso, de nuevo el amonita será el interlocutor a quien referirá la impresión causada por el enemigo: “Comprendí el respeto, la fe que en él ponían sus capitanes y sus oficiales, el ímpetu de victoria que transmitía a las masas anónimas de sus combatientes” (Francés, 116). Pero no sólo la impresionan sus dotes militares, sino que también quedará cautivada por su aspecto, que juzga muy atractivo:

“Estaba en su almadrat tal como creí hallarle, pero distinto a como era. Sentado en pieles rubias y blancas se acentuaban los relámpagos mates de su carne morena – los brazos con pulseras de acero y las rodillas y el cuello desnudos. Bajo el coropeo tejido de oro, entre los guñños gatunos de esmeraldas, berilos y crisopacios unidos a la púrpura del baldaquino, era tal la majestad alegre y acogedora de su rostro, que permanecí suspensa de la centella blanca de los dientes entre el hendido amaranto de los labios, y el fulgor negro de sus pupilas encimadas de tersa y abombada frente y de la torre crespada de ébano del cabello que un liso aro de oro ceñía” (Francés, 116 - 117).

Ante tal espectáculo, cargado de orientalismo y sensualidad, Judith afirma haber sentido “calentarse mis mejillas y helarse los dedos de mis manos y encogerse mi vientre en un espasmo violento” (Francés, 116). A su aspecto lo acompaña una voz igualmente seductora: “Tú no me dijiste”, - le reprocha a Achior -, “que su voz tenía del bronce la vibración sonora y arrullaba oírlo cerrando los ojos como ese rumor de marea escondido en las caracolas” (Francés, 117). Los términos empleados en su descripción no dejan lugar a dudas: Judith ha sucumbido al hechizo de Holofernes. Es ella quien se adentra en su territorio con el propósito de embaucarlo y posteriormente lo mata, pero será víctima de su propio juego y será seducida por el asirio. Y aunque su cuerpo y su honor regresen intactos a Betulia no ocurrirá lo mismo con su corazón. Su aspecto cuando llega a Betulia, diametralmente opuesto al que tenía al partir, es un símbolo de su derrota moral: “es una

Judith distinta, desgreñada, ajadas sus galas, sin afeites el rostro, que una expresión de sonámbula transfigura” (Francés, 112).

En su conflicto con el amante gentil, Holofernes, la obra de Francés nos remite claramente a otra que había tenido una gran influencia en su época, exactamente un siglo atrás: la *Judith* del alemán Friedrich Hebbel. Al igual que el Holofernes germano, aunque sin caer en el excesivo titanismo de su precedente, este español es un ser superior. Su aspecto físico dista mucho de ser, como veíamos, la imagen horrible de la que se hace eco la leyenda que circula en torno a él, y su porte majestuoso, unido a la multitud de riquezas que lo rodean, hacen de él un antagonista sumamente seductor al que Judith no puede resistirse. En efecto, después de haber conocido a muchos hombres sacrificados a su superioridad moral, la heroína se encuentra ante uno que sí puede darle la réplica en términos de igualdad y con el que su carácter parece complementarse: “Éramos dos fuerzas iguales al servicio de dos diferentes amos”, le dice a Achior, y añade “lo que en mí hay de débil mujer, adquiriría belleza y resistencia de mármol contra su espléndida estatua humana” (Francés, 117). Después de muerto, Judith le dirá al amonita lo que su homónima le decía a Eliachim en la obra de Hebbel: “¡ni aun muerto, tú, ni ningún hombre más, te podrás parecer a él!” (Francés, 121).

Holofernes vuelve a ser aquí la personificación del superhombre. Un ser superior ante el cual sólo cabe admirarlo y reconocer su singularidad. Así pues, la heroína, una vez más ve mermado su protagonismo a favor de un personaje que ni siquiera sale a escena pero del que todos hablan con un respeto reverencial. No será de extrañar que el mismo conflicto de la Judit alemana de 1841 se repita cien años después. En el instante crucial, Judith duda. Como relata posteriormente después de ejecutar su danza, Holofernes cae de bruces víctima del alcohol con la cabeza contra la mesa. “Si hubiese caído hacia atrás”, reconoce ante el amonita, “si hubiese visto su rostro dormido, por brutal que la embriaguez le hiciera, por cruel que la mueca de la animalidad triunfante fuese, no habría podido matarle” (Francés, 120). Inevitablemente, el heroísmo tradicional de la viuda bíblica se verá aquí considerablemente alterado.

Judith es una mujer destinada a llevar a cabo altas empresas. Así lo atestigua su porte majestuoso y un sinfín de signos que se confabulan para reafirmar su destino. De este modo, en su noche de bodas “una voz viril” entona una significativa canción: “¡Oh, Judith, de Masari hija, / defiende tu sino!” (Francés, 19). Manasés reconoce que hay en torno a ellos esa noche “un misterio de profecía” (Francés, 23), y ella misma se sentirá elegida para desempeñar una tarea alejada del ámbito familiar: “Mi destino es ajeno a los cauces domésticos; mi misión, libre está de terrenales complacencias” (Francés, 62). Pero es la suya una misión perversa que requiere el sacrificio no sólo de ella, sino de cuantos la rodean. La virginidad es el requisito indispensable para el cumplimiento de su destino y marcará su vida, la de Manasés que deberá renunciar a su vida marital y la de los hombres atraídos por su belleza.

Sin embargo, la crueldad de su misión no acaba ahí, lo peor será descubrir al final de su vida que todo ello no ha servido para nada. En la jornada sexta, cuando se entrevistó con Nabucodonosor, la imagen de Judith continua siendo un paradigma de serenidad en su vejez: “Judith, vestida humildemente, con una túnica negra, con un manto negro, sin sortijas, ni collares, ni pulseras. Los cabellos tienen el color de la plata a medio desdorar. Ni es su rostro ni en sus hombros la (sic) dejó huellas y abrumo la senectud” (Francés, 130). Pero su aspecto de heroína desdice lo que ha ocurrido en realidad. La muerte de Holofernes no ha servido para ahuyentar la amenaza asiria del pueblo judío. Aunque en un principio Nabucodonosor había pensado vengar la muerte de su general más valiente arrasando la ciudad de Betulia y ejecutando a Judith para escarmiento público, su ira se extendió a las comarcas vecinas y la decapitación de su mano derecha no impidió que Jerusalén fuera asaltada y sus riquezas saqueadas. El acto de la viuda puso a salvo su ciudad, pero condenó a las demás a la destrucción y a la muerte (Francés, 132 – 133). Su heroísmo acarrió, pues, más mal que bien a la comunidad hebrea. En su parlamento final, la anciana en la que se ha convertido, capaz de juzgar los hechos pasados con la objetividad que da la distancia temporal, reconoce haberse equivocado en sus premoniciones y no ser la heroína en la que creía que estaba llamada a convertirse:

“Yo también veo ahora que no sería mi mano la que desgajara la piedra cimienta del mundo futuro. Faltó a mi virginidad intacta, a la dedicación plenaria de las energías y de todo mi ser, la total pureza de pensamiento y el milagro de engendrar sin varón la forma visible de la omnimoda voluntad. (...) Día vendrá, (...) en que (...) otra Virgen, no fuerte y combativa como yo, sino suave y sacrificada, unida como yo con hombre senecto, que adivinó y respetó su destino, no irá “hacia Dios sin hombres”, sin que traerá a Dios entre los hombres” (Francés, 138 – 139).

Esta otra virgen de la que habla será la Virgen María, que carecerá de los defectos que poseía Judith, - el orgullo de sentirse destinada a grandes empresas, la atracción física hacia el sexo contrario - y que será la que realmente libere a la raza humana convirtiéndose en la madre de Jesucristo. Será paradójico que sea la maternidad el acto heroico que salve al mundo y no la esterilidad de Judith. La figura materna, pura y afectuosa, “suave” y “sacrificada” simbolizada en la Virgen María, será la que triunfe sobre la mujer “fuerte” y “combativa” representada por Judith. Lo único que hará ésta será conducir al infortunio a todos los hombres que tienen la mala suerte de conocerla.

El sexo masculino es, en efecto y en términos generales, la víctima de la protagonista. Los pretendientes de su juventud sufrieron su rechazo, a veces violento. Manasés, su esposo, es un marido que se ve obligado a limitarse a un papel de amigo o padre de su esposa con la que mantiene una relación peculiar, casi mística: “Padre. Hermano. Amigo mío”, lo llama Judith en su lecho de muerte (Francés, 47), “mi diosa de oro”, le contesta él (Francés, 48). Manasés se convierte así en el guardián de su destino, la figura que vigila que su virginidad se mantenga a salvo, y se erige en el prelude de San José, el esposo de la Virgen María que, según los textos bíblico, la respeta dejando su cuerpo intacto y dispuesto para el cumplimiento de su cometido divino. Achior, por otro lado, es el instrumento que utiliza Judith en los ensayos de lo que será su actuación estelar ante Holofernes. Éste último será la prueba de fuego por la que Judith ha de pasar, aquello para lo que se estaba preparando desde hacía mucho tiempo. Y a pesar de despertar en ella sentimientos confusos también se convertirá en su víctima.

Víctima es, igualmente, Nabucodonosor aunque los destinos de ambos aparezcan al final de la obra aunados en el fracaso. Su figura, de la que no hemos hablado todavía con detenimiento, es desmitificada al mostrarlo ya al final de su vida y transformado en un viejo derrotado. Cuando aparece en escena no lo hace portando vestiduras regias o símbolos de poder, sino que por su aspecto podría confundirse con un pordiosero:

“Nabucodonosor está sentado en uno de los pies del Ídolo. No es el Monarca arrogante, señor de los mundos y tirano de las conciencias, sino la humana bestia que las selvas devuelve, astroso, viejo y humilde. Viste desgarrados harapos que deben hedir (sic) a miseria y escremento (sic). Las barbas grises, estoposas; reseco y flaco el rostro, en el que los ojos negrísimo parecen asir su nariz como un cuchillo afilado. La cabellera piojosa se entreabre entre cuatro crenchas por los duros, afilados hombros, y las uñas de sus manos y de sus pies roñosos, le prestan una semejanza de ave rapaz” (Francés, 125).

Este aspecto se corresponde con la etapa final de su evolución en la que primero fue rey y luego bestia para terminar de purificarse y volver a ser simplemente hombre (Francés, 134). Estas tres fases consecutivas se corresponden con su poderoso reinado en tiempos de Holofernes, la venganza que lo movió a cebarse con los judíos tras la muerte de éste y con su purificación y serenidad próxima a la muerte respectivamente. Tres etapas que podrían aplicarse en cierto modo a Judith y que gravitarían igualmente en torno a la decapitación del general asirio. En efecto, los dos son ambiciosos y orgullosos en su juventud. Nabucodonosor ansía poder terrenal, gobernar sobre todos los pueblos conocidos, realizar conquistas que lo erijan en un dios viviente; Judith por otro lado ansía ser la mano derecha de Dios, restaurar el poder divino y derribar al más alto hombre sobre la tierra dándole muerte a Holofernes: “yo pensé que esta mano, invisible para Holofernes en su embriaguez de vino, fuese también la mano invisible para tu ebriedad de gloria y derribara el Ídolo monstruoso para alzar el monte eterno de mi Dios” (Francés, 136), dice ella. El antiguo emperador reconocerá el fracaso de ambos: “bien ves ahora lo inútil de nuestros dos orgullos” (Francés, 136).

Como bien dice Nabucodonosor, ninguno consigue sus propósitos. Él ve sus planes desbaratados a causa de una mujer en cuyas manos su guerrero más hábil pierde la vida, y aunque continúe obteniendo victorias, ninguna lo va a convertir en el ídolo dorado en el que ansiaba convertirse. Ella, habiendo matado a Holofernes, el hombre al que amaba, tampoco ha conseguido nada. Aunque su cuerpo está intacto, su alma no ha salido indemne de tal lid, y su intervención no ha liberado a la nación israelita de las iras del ejército asirio, pues los valles vecinos e incluso Jerusalén ha sido saqueada. Al final, ya en la vejez, ambos superarán el desengaño sufrido y se reconciliarán en esta entrevista con el enemigo. Nabucodonosor, transformado en un hombre de nuevo, conversa con Judith sin albergar odio hacia ella: “Ahora que estás aquí y hablo contigo, todo el pasado rencor se desvanece y quisiera vieses mi alma limpia de maldad hacia ti y hacia tu pueblo” (Francés, 133). También ella se muestra serena ante él, - “no pensara yo tampoco que el verte me sentiría aquietada de ultrices arrebatos” (Francés, 134), le confiesa a su vez -, y capaz de reconocer los fallos cometidos en el pasado y el heroísmo baldío.

Dejando a un lado la de Nabucodonosor, la tragedia de la Judit de José Francés se basa en el descubrimiento al final de sus días de que su virginidad, compañera sombría a lo largo de toda su existencia y despiadada consejera con aquéllos que la amaron e incluso con ella misma, no le ha servido para nada. La hazaña heroica a la que ha consagrado su vida se ha quedado reducido a un acto baldío. Todo su empeño ha quedado en nada. Su vida, vacía, su cuerpo, intacto, y su juventud, perdida, contemplan ahora el fracaso de aquella joven orgullosa que soñaba con salvar a todo su pueblo y convertirse en una heroína para pueblo judío. A cambio, lo único que ha logrado es llevar la desgracia a todos aquéllos que un día la amaron.

El mensaje de la obra no puede ser más desolador para la condición femenina. A la vista de los hechos, ningún acto heroico que venga de la mano de la mujer puede llegar a buen término. El orgullo que late detrás de las ansias de reconocimiento deslegitima automáticamente el acto en sí y lo convierte en algo reprobable. Además, continúa contemplando a la mujer como un ser básicamente sexual, destructivo, una amenaza, en definitiva, para el sexo masculino. El verdadero heroísmo femenino, sugiere el autor, radica

justo en lo contrario, en la sumisión, en el sacrificio y en la maternidad. Cualquier esfuerzo dirigido en otra dirección está abocado al fracaso.

Tales doctrinas, más propias del diecinueve que del veinte, se explican dentro de las coordenadas espacio-temporales en las que se produce la obra. En los primeros años de la dictadura española los valores sociales propuestos por el régimen dirigente estaban fuertemente ligados al catolicismo, sobre todo en lo referente a las mujeres. Así pues, resulta comprensible que la Virgen María se erija aquí en la heroína que aún está por venir. El contexto político también explica que una obra como la que hemos visto, en la cual prima el contenido propagandístico sobre la calidad artística, haya obtenido el Premio Nacional de Literatura. La *Judith* de José Francés es, pues, una obra sobre el orgullo, la ambición y el verdadero heroísmo, sobre todo el heroísmo femenino, un heroísmo que la confina, una vez más, al ámbito doméstico.

2.3.3 AZORÍN: *JUDIT*

Aunque los géneros literarios por los que resulta más conocido Azorín son la novela y el ensayo, su atracción por el teatro fue constante. Tras unas primeras críticas y reseñas periodísticas acerca de temas y autores teatrales que datan de finales del siglo XIX, realizó una traducción de la obra de Maeterlinck, *La Intrusa*, antes de embarcarse en lo que habría de ser su primer proyecto original que llevó por nombre *La fuerza del amor*. El hecho de que esta obra no llegase a ser representada, unido a la crisis personal que sufre en los albores del nuevo siglo, es posiblemente el motivo principal que le condujo al abandono momentáneo de la dramaturgia. Habría que esperar más de veinte años para que Azorín volviera a dedicarse con profusión al teatro¹.

En efecto, entre 1925 y 1928 su producción literaria es principalmente dramática, siendo durante estos años cuando escribe sus obras más conocidas: *Old Spain!* (1926), *Brandy, mucho Brandy* (1926), *Doctor Death de 3 a 5* (1927), *La Arañita en el Espejo* (1927) y *Cervantes o La Casa Encantada* (1926 – 1927). Todas las obras compuestas durante este período comparten una misma filiación artística y una misma intención. El “teatro surrealista” de Azorín, como así lo define el mismo autor, guarda una estrecha relación con los movimientos de vanguardia europeos que se hacían eco en nuestro país y que abogaban por una renovación total de la literatura y las artes. La *Judit* que nos ocupa data de estos años y, como veremos, posee un idéntico propósito².

¹ Así lo atestiguan Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla en la introducción a su edición de la *Judit* de Azorín (p. 11) y que será la que utilizemos para el estudio de este capítulo. El libro está editado por la Fundación Cultural Caja del Mediterráneo en Alicante en el año 1993.

² Para un estudio detenido de las obras teatrales de Azorín compuestas en la década de 1920 así como su filiación con los movimientos de vanguardia, véase el artículo de Mariano de Paco “Azorín en el teatro de la Vanguardia”, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 1998.

La primera relación que tiene Azorín con Judit se remonta a 1919, año en el que publica un artículo titulado “Judit la vengadora” en el que hace alusión a dos traducciones que se acababan de hacer de la ya estudiada tragedia de Hebbel *Judith*³. En él resume la historia de la viuda bíblica diciendo: “Una mujer, hermosa, integérrima, para salvar a su pueblo, entra en amores con un déspota; y enamorado, apasionado de la beldad el tirano, la abnegada mujer aprovecha una ocasión y mata a su amante” (Azorín, 65). Aunque no añadirá nada más al respecto, como veremos, la obra del autor alemán habría de influirle en su tratamiento del libro del Antiguo Testamento.

La próxima referencia que tenemos de Azorín y su *Judit* es en un artículo escrito por L. B. Calvo el 16 de diciembre de 1925 donde, haciéndose eco de las voces de una tertulia literaria, afirma que Azorín está escribiendo una nueva tragedia para la actriz Margarita Xirgu y que llevará por título “Judith”⁴. Continúa diciendo que la suya será una versión de la tragedia de Hebbel y que, aunque aún no se sabe cuándo será estrenada porque “el autor trabaja sin prisa”, será una obra “de moldes nuevos y desconocidos” (Azorín, 76). El artículo de L. B. Calvo es corroborado por una nota que Azorín escribe a Ortega y Gasset en la que el primero confiesa estar trabajando en “una Judit” que le resulta “difícil” y “ardua”. De igual modo, sucesivas entrevistas periodísticas a Margarita Xirgu servirán para confirmar la evolución de la pieza dramática así como su complejidad. Así, la actriz irá revelando aspectos de la obra al decir que se trata de una “obra de abstracciones”, “muy complicada” y sobre todo que “es una trasposición moderna” (sic.) del mito y no “la Judit bíblica” (Azorín, 77 – 79).

Sin embargo, este entusiasmo inicial habría de encontrarse con algunos problemas que impidieron su estreno. Así parecen atestiguarlo las palabras del autor en una entrevista que concede a Javier Sánchez – Ocaña en el año 1927 en la cual afirma no saber aún qué

³ *ABC*, 19 de enero 1919, p. 3. Las traducciones a las que se refiere en este artículo son las de Ramón María Tenreiro, publicada en Barcelona, editorial Estudio en 1918 y la de Ricardo Baeza y E. Rosenberg, publicada en Madrid, editorial Atenea en 1918. Esta última es la edición utilizada en nuestro estudio de la *Judith* de Hebbel.

⁴ L. B. Calvo, “Azorín está escribiendo una tragedia para Margarita Xirgu”, *La Voz de Guipúzcoa*, 16 de diciembre 1925, p. 6 (Azorín, 76).

compañía estrenará su obra⁵. En una entrevista concedida a Ramón Gómez de la Serna tres años más tarde, Azorín atisbaba una nueva posibilidad de estreno una vez pasado “el tiempo que la autoridad prohibía que mi “Judit” cortase la cabeza a la tiranía”⁶. A pesar de ello, Azorín nunca llegó a estrenar ni a publicar la obra.

Como acabamos de ver, desde que Azorín comienza a escribir su tragedia en 1925 hasta que la da por concluida y lista para la representación en 1930 transcurren cinco años durante los cuales el autor somete el texto a revisiones pudiendo hablarse de una redacción primitiva (RP) y otra definitiva (RD). Las modificaciones llevadas a cabo tienden en general a suprimir algunos fragmentos de un texto muy amplio y, en definitiva, a garantizar la “teatralidad” de la obra. Sin embargo, y como afirman Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla en su comentario crítico preliminar, con estos ajustes la obra pierde en contenido alegórico así como parte de su carga social y política originaria, menguando de igual modo su alcance trágico (De Paco en Azorín, 84). En la edición que ambos autores presentan y que vamos a utilizar como objeto de estudio, se incluyen ambas redacciones, con lo cual podremos ver qué soluciones ofrece Azorín en las diferentes versiones.

Los textos originales de la tragedia azoriniana son tres: el manuscrito A (MA), el manuscrito B (MB) y el manuscrito C (MC), todos ellos conservados en la Casa – Museo del autor. El MA es una versión mecanografiada por Azorín y contiene correcciones autógrafas y fragmentos tachados. Fue corregida dos veces, una para la redacción primitiva y otra para la definitiva, sirviendo de fuente directa para ambas versiones y para la copia de los otros textos. Algunas de sus partes fueron publicadas en la *Revista de las Españas* en noviembre y diciembre de 1927. El MB es una copia de la redacción primitiva mecanografiada por un profesional y consta de tres cuadernillos, uno por acto, que permite fijar dicha redacción en su totalidad. Por último, el MC se trata de otra copia también mecanografiada de la redacción definitiva. Está encuadernada en tres cuadernillos, de nuevo uno por acto, y reproduce todo el MA incluyendo las rectificaciones y añadidos

⁵ Javier Sánchez – Ocaña, “Azorín está escribiendo varias obras superrealistas que se estrenarán en esta y en la próxima temporada”, *Heraldo de Madrid*, 21 de abril 1927, p. 9 (Azorín, 80).

⁶ Ramón Gómez de la Serna, “Azorín en la librería”, *El Sol*, 20 de junio 1930, p. 1 (Azorín, 81).

realizados tras las revisiones pertinentes y excluyendo los fragmentos suprimidos por Azorín para esta redacción final (De Paco en Azorín, 104 – 105).

El argumento de la obra que es común a la redacción primitiva y a la redacción definitiva comienza cuando los mineros de una región española indeterminada deciden ir la huelga. En sus luchas obreras reciben el apoyo firme e incondicional del Poeta, un personaje invisible pero latente a lo largo de toda la obra, y de su esposa Judit. Símbolos de este respaldo son la estrecha relación que tiene la pareja con un niño, hijo de mineros, al que tratan como su propio hijo y la bandera roja que enarbolan en su terraza como muestra del partido que toman por la lucha obrera. Tras varios días de lucha, la salud del Poeta se resiente y, al borde de la muerte, manifiesta que su último deseo es entrevistarse con el Presidente del Consejo, causante de las disputas y responsable de las huelgas. Casualmente, el Presidente es el hermano del Poeta, alejado del pueblo donde se desarrolla la acción desde hace veinte años y un antiguo pretendiente de Judit a la que renunció para no entorpecer el amor que su hermano sentía por ella. Ante la problemática petición del moribundo, Judit se reúne con los obreros para discutir la conveniencia de que se produzca la entrevista con el tirano. Aunque ella intercede vivamente para que se cumpla el último deseo de su esposo abogando por la tolerancia y el amor fraterno, los huelguistas no consideran aconsejable el encuentro con lo que la asamblea se disuelve sin haber llegado a ningún acuerdo.

Ante el empeoramiento de la salud del Poeta, el Presidente se acerca a las murallas de la ciudad con el deseo de regresar al hogar familiar. Pero, ante su proximidad, los obreros inician un ataque en el que el niño protegido por la pareja y dos personas de cada bando resultan muertas. Al enterarse de tan trágicas noticias, el Presidente decide entrar en la ciudad sin protección alguna aún a riesgo de un atentado contra su persona, pero cuando llega al hogar de su hermano, éste ya ha fallecido. En el entierro del Poeta, el Presidente se encuentra con Judit que parece trastornada e intenta en vano hablar con ella apelando al pasado que ambos compartieron. Sin embargo, ella lo rechaza y, en ese instante, recibe la presencia de tres Parcas que intentan convencerla para que las acompañe. Las últimas

palabras de la protagonista serán un grito reivindicando la vida que las tres visitantes tratan de arrebatarle.

En la versión primitiva se incluía un cuadro posteriormente suprimido de la versión definitiva y que responde a un concepto vanguardista del hecho teatral. Dejando a un lado las innovaciones técnicas y escénicas que, aunque muy interesantes, no son objeto de nuestro estudio, en un juego metateatral heredero de Pirandello se ofrece un desenlace a la escena anterior que había quedado inconclusa. Ha pasado el tiempo desde el entierro del Poeta y los obreros han ganado finalmente la huelga. El pueblo se hace eco del terrible suceso que puso fin a la vida del Presidente y comentan como, tras haber intentado besar a Judit, ésta le clavó un puñal con la punta envenenada causando así su muerte. Un segundo cuadro de la versión primitiva y también suprimido de la definitiva muestra el trágico destino de Judit. Al cabo de dos años, está recluida en una clínica donde dice ser Ester, ignorando un pasado que ha olvidado por completo. Un joven estudiante acude a visitarla y revive para ella la figura del Poeta. De pronto, todos los acontecimientos sucedidos durante las huelgas retornan a su consciencia y, abrumada por el peso de los recuerdos, vuelve a dormirse en el ensueño que la domina desde entonces⁷.

Aunque la nómina de personajes varía de la redacción primitiva a la definitiva, los tres principales permanecen constantes articulándose sobre ellos la nueva versión del mito bíblico ofrecida por Azorín. De este modo, las figuras de Judit, el Presidente y el Poeta así como las relaciones que existen entre ellos, constituyen el esquema sobre el que se asienta esta versión actualizada del mito y que, como ya apuntábamos, no se basa directamente en los hechos del libro del Antiguo Testamento sino que tiene como referencia otros textos literarios como la tragedia de Hebbel. Aún así, Azorín aporta una visión muy personal de la historia y realiza una revisión del relato en la que analiza los roles de los personajes

⁷ Aunque existan algunas diferencias de contenido entre la redacción primitiva y la redacción definitiva, especificaremos en todo momento a cual de ellas pertenecen los textos que incluyamos en nuestras citas. Del mismo modo, utilizaremos ambos textos en nuestra interpretación de la Judit Azoriniana sin anteponer la importancia de ninguno de los dos, al considerar que ambos son igualmente relevantes para nuestro estudio de la visión del autor acerca del mito que nos ocupa.

principales con un denominador común: cuestionar los mitos y plantear el peso abrumador que éstos suponen para la nueva Judit y el nuevo Holofernes del siglo XX.

Sobre unos personajes fácilmente identificables con sus referentes bíblicos – Judit / Judit, Presidente / Holofernes, Poeta / Dios de los Judíos -, la leyenda mítica se impone a unas figuras que no se ajustan totalmente a los prototipos del Antiguo Testamento. Conscientes de la poderosa influencia de los mitos, el Presidente se resigna a su papel de Holofernes aunque su personalidad revela, como veremos, a un ser humano de cualidades excelentes. Por su parte, Judit se rebelará ante su destino de vengadora lo cual le acarrea una enfermedad que le impide discernir entre su verdadera persona, - un ser más frágil, más débil, que aboga por la paz y la concordia en un tiempo de conflictos violentos -, y su alter-ego mítico, la valerosa, fuerte y vengativa Judit, viuda bíblica que libera a su pueblo dando muerte al tirano.

En la obra de Azorín nada es, pues, lo que debiera: Judit es una mujer enfrentada al peso de su nombre, el Presidente es la víctima resignada e inocente de las luchas y el Poeta, omnipresente, inspirador y oculto como el Dios al que hace referencia, desaparece silenciosamente en el fragor de las luchas. El pueblo, en medio de toda esta trama, es representado como una masa anónima vociferante y enfurecida que arrastra a los tres personajes principales al destino fatal trazado por la leyenda: Judit se convertirá en ejecutora a su pesar y el Presidente será su víctima mortal. Incluso el Poeta morirá de un modo injusto, sin haber visto cumplido su último deseo, al igual que el mismo Jesucristo habría de morir para expiar las culpas de un mundo cargado de pecados.

Veamos cómo se debaten estos personajes entre el mito y la realidad en la obra de Azorín y comencemos por Judit, el personaje principal de la obra y el objeto de nuestro interés. En ella se hace patente el peso de su nombre ya desde su infancia. En el cuadro primero del acto segundo en la redacción primitiva un caballero se dirige a Judit y le recuerda cómo su padre intentaba inculcarle las enseñanzas del libro bíblico: “¿Te acuerdas, Judit, cuando tu padre nos leía versos en el jardín? Tu padre te hacía leer a ti el *Libro de Judit*. Todos te escuchábamos en silencio”, y después de recrear la escena añade

“el nombre de Judit ha pesado sobre ti” (Azorín, 236). Además de su familia, también el pueblo le atribuye las características de la heroína y dan por sentado que se trata de una mujer no sólo fuerte y valiente sino también bella como su modelo histórico. Así se manifiesta en el primer cuadro del acto primero en la redacción primitiva cuando se hace una presentación de las vicisitudes que sufre la ciudad y un personaje, Geos, indaga cuál es la situación en la que se encuentran los obreros. Geos interroga a los huelguistas acerca de si cuentan con alguien que pueda liberarlos y las masas no dudan en identificar la figura de Judit, la esposa del Poeta, con la figura mítica a la que se refiere el anciano:

“GEOS: ¿Quién es Judit? ¿Tenéis vosotros *una* Judit que os libre de la opresión?

TODOS: ¿Sí, tenemos una Judit!

GEOS: ¿Es fuerte como la antigua?

TODOS: Sí, es fuerte como la antigua.

GEOS: ¿Es valerosa como la antigua?

TODOS: Sí, es valerosa como la antigua.

GEOS: ¿Es bella como la antigua?

TODOS: Sí, es bella como la antigua”. (Azorín, 211, cursiva mía).

Sin embargo, la aludida dista mucho de ser como la describen sus conciudadanos. Al contrario que la resuelta heroína bíblica, Judit implora concordia, paz y comprensión antes de tomar decisiones que impliquen violencia: “con voz de súplica, amorosa, suave”, pide a los obreros “un poco de piedad, de tolerancia” y les exhorta a que no impulsen “las cosas hacia la violencia” (Azorín, Acto I, Cuadro I, RD, 121). Contrastando con su referente histórico, la Judit azoriniana no comparte su arrojo y su pronta disposición a la acción, sino que medita acerca de la inutilidad de la lucha a la que caracteriza de absurda e incluso iguala la fuerza, característica que se le atribuye en primer lugar, a la estupidez. Aunque la cita es extensa merece la pena reproducirla en toda su amplitud como uno de los ejemplos más claros de su confrontación con el arquetipo:

“JUDIT: (Comenzando a soñar) Qué inmensa estupidez humana... Siempre el dolor. Siempre la iniquidad. ¿No se podrá comprender al fin lo absurdo, lo inhumano, de esa lucha terrible? Insensatez... Insensatez... Siento un profundo horror... Siento una profunda tristeza; sí, horror, tristeza... Cada vez que pienso en esta hostilidad de

unos contra otros... ¿y todo podría resolverse en la concordia y el amor! ¿Reinarán siempre la fuerza y la estupidez en el mundo? ¿No llegará una era de cordialidad entre los hombres?" (Azorín, Acto I, Cuadro I, RD, 125).

La debilidad de Judit es un motivo que aparece varias veces a lo largo de la obra en boca de personajes que la conocen bien y saben qué lejos está de encajar en los moldes a los que está destinada. Así, el Presidente, su antiguo novio, le dice "haces esfuerzos por ser grande y eres una niña. No puedes tú ser fuerte" (Azorín, Acto II, Cuadro II, RD, 163). También es significativo el diálogo que las tres Parcas, personajes míticos que simbolizan la muerte y que nada ignoran, mantienen con Judit al final de la obra. Éstas también le repiten que es "una débil mujer" que se ha "creído fuerte" siendo "débil como una niña" y añaden que "contra las fuerzas inmensas del pasado no puede nada una débil mujer". Según ellas, "para ser fuerte se necesita despreciar por adelantado la vida" invitándola a acompañarlas hacia la muerte. Pero los gritos finales de la joven son un rechazo a las drásticas condiciones impuestas para adquirir fortaleza confirmando definitivamente su debilidad al exclamar "¡No me llevéis! ¡No quiero ir con vosotras! ¡Quiero vivir!" (Azorín, Acto II, Cuadro II, RD, p. 170).

Pero, como un personaje que responde significativamente al título de Autor afirma en el acto tercero, cuadro primero de la Redacción Primitiva, "los personajes de nuestra imaginación tienen más realidad que los verdaderos" (Azorín, p. 246), Judit, "arrastrada por fuerzas misteriosas" (Azorín, Acto I, Cuadro I, RP, 129), acepta tímidamente la tarea para la que su padre y el destino la han venido preparando. Podríamos decir que más que aceptar su papel activamente, Judit ejerce el rol mítico en la mente colectiva del pueblo que la ve como su heroína y que la aclama como a una auténtica libertadora (Azorín, Acto I, Cuadro I, RP, 212 y 200). Los obreros llegarán a considerarla imprescindible para la lucha e incluso la considerarán de su propiedad: "Judit es nuestra", afirma un obrero sin titubeos (Azorín, Acto I, Cuadro I, RD, 117).

Con respecto a la función mítica que en realidad desempeña dentro de la lucha que se disputa en la ciudad, no hay que poner en entredicho su constante apoyo a la clase obrera y al pueblo que permanece dentro de las murallas, al igual que la cercada Betulia. Los

ánimos y las atenciones que les prodiga a los huelguistas son constantes a lo largo de la obra y así consta en las conversaciones de éstos. Sin embargo, Azorín aportará dos versiones diferentes acerca de la identificación plena de su personaje con el referente bíblico. Como ya hemos comentado al tratar el argumento de la obra, en la versión primitiva del texto teatral se incluía un tercer acto en el cual se hacía mención de los sucesos que habían ocurrido tras el entierro del Poeta. El Presidente había tratado de besar a Judit y ésta le había dado muerte con una espada envenenada. En este primer final el autor lleva el peso del mito sobre su personaje hasta las últimas consecuencias haciendo que se repitan los hechos de la historia una vez más. La joven viuda volvería a ser la ejecutora del enemigo de su pueblo reafirmando las esperanzas que todos habían depositado sobre ella.

No obstante, el mito no habría operado una transformación total sobre la débil y pacífica Judit, sino que sus actos habrían sido un hecho aislado, tan sólo un triunfo momentáneo del arquetipo sobre la verdadera personalidad de la joven. Como se vería más adelante, la viuda del Poeta sería internada en un sanatorio donde creería – y desearía – ser Ester, otra figura bíblica que ha pasado a la historia por haber resuelto un conflicto, pero al contrario que la anterior, de modo pacífico. La locura de Judit no haría más que poner de manifiesto su desajuste mental como una de las terribles consecuencias de no haber sido la auténtica heroína que todos veían en ella. Por otro lado, en la versión definitiva de la tragedia, Azorín suprime la muerte del Presidente a manos de Judit y la posterior enajenación de ésta, poniendo punto final a su obra con la escena ya comentada, donde tenía lugar el encuentro de la protagonista con las tres Parcas que la invitaban a acompañarlas hacia el reino de la muerte. Las palabras finales de la reciente viuda abogando por la vida y rechazando una muerte que la haría tan fuerte como su referente mítico corroboran la distancia que separaría a la primera del segundo. En definitiva, cualquiera de los dos finales propuestos por el autor confirmaría la tragedia de la protagonista atrapada entre el mito y la realidad.

El siguiente personaje enfrentado al mito que le toca emular es el Presidente. Su posición en las afueras de las murallas y en contra de los huelguistas protegidos por Judit lo sitúa como referente de Holofernes. Pero al igual que su antagonista femenina el personaje

azoriniano no se corresponde totalmente con su referente bíblico. En primer lugar, no es un paradigma de fortaleza y posee una salud delicada, síntoma inequívoco de una personalidad sensible. Durante los conflictos, los que le rodean se hacen eco de su palidez y de su excitación debida un carácter nervioso y febril (Azorín, Acto II, Cuadro I, RD, 149). De igual modo, se muestra desposeído de los atributos que hacían de Holofernes una figura violenta y temible y ya en su pasado, revivido de viva voz en diferentes momentos de la obra, hay constancia de sus buenos sentimientos. Como es bien conocido en la ciudad, en su juventud había formado pareja con Judit y fue él quien rompió la relación y “se sacrificó dolorosamente por su hermano al conocer su pasión (la del Poeta) por Judit” (Azorín, Acto I, Cuadro I, RD, 117).

Este gesto de amor fraterno hace presagiar los buenos sentimientos de los que hará gala al mostrarse sinceramente preocupado por sus subordinados e incluso por los obreros, sus enemigos en la lucha. Con los primeros suprime todo tratamiento de cortesía y manifiesta: “Yo ahora no soy el Presidente del Consejo; soy un simple ciudadano” (Azorín, Acto II, Cuadro I, RD, 145). Hacia los segundos muestra un interés sincero por los problemas que les aquejan interrogando al Coronel, representante de los obreros: “¿Hay mucha excitación en la ciudad, Coronel? ¿Qué dicen los obreros? (...) ¿Es dura la vida de los obreros? ¿Cuántos mineros hay en huelga? (...) ¿Viven en casas angostas los obreros?” (Azorín, Acto II, Cuadro I, RD, 147 – 148). Al contrario que el guerrero asirio, el Presidente es humilde y no se considera de ningún modo un hombre poderoso, situándose por debajo de otros hombres mortales y, sobre todo, por debajo de las fuerzas divinas. Así, cuando un pastor le pregunta si él es el amo de todos, le responde negativamente, “Hay otros más altos”, le dice, “y el más alto de todos está donde nosotros no podemos” (Azorín, Acto II, Cuadro I, RD, 153). Incluso un personaje secundario se enfrentará a los obreros para dejar constancia de la superioridad del Presidente: “¡Ya quisierais vosotros tener un hombre como ese! Vosotros trabajáis ocho horas, él trabajaba catorce” (Azorín, Acto III, cuadro I, RD, p. 164).

Pero el Presidente también está abocado a cumplir con su destino mítico. No sólo será el enemigo del pueblo de Judit, odiado y vilipendiado, sino que también está

sentenciado a morir en el enfrentamiento. De este modo, ya viene enfermo a la ciudad, como un presagio de la muerte que se le avecina. Como si estuviera resignado a ella y no la temiera, deseoso de ver a su hermano moribundo y a sabiendas de la oposición de sus enemigos a que esta entrevista tenga lugar, decide entrar en la ciudad. Los más allegados le aconsejan que utilice un automóvil y una férrea protección policial para dirigirse rápidamente hacia su destino y evitar posibles atentados contra su persona. Sin embargo el Presidente decide suprimir las parejas de guardias civiles apostados en las calles para su seguridad particular y acudir caminando al encuentro con su hermano (Azorín, Acto II, Cuadro I, RP, 147). Su temeridad es símbolo de su resignación ante los hechos que ocurren porque, como asegura al ver el odio que hacia él sienten los obreros, "Sí, la excitación contra mí, no sucede nada que no deba suceder" (Azorín, Acto II, Cuadro I, RD, 156).

El tercer personaje importante de la obra es el marido de Judit que responde al nombre del Poeta. Anteriormente ya lo habíamos identificado con el Dios de los judíos que alentaba al pueblo de Betulia en la lucha contra el asirio Holofernes. En efecto, en su matrimonio con Judit, el Poeta se erige en fuerza ideológica que alienta la lucha de los huelguistas de la ciudad al igual que Dios lo hacía con su pueblo elegido a través de la heroína viuda dedicada plenamente al trabajo y a la oración. El hecho de que el personaje azoriniano se encuentre enfermo al inicio de la acción dramática no hace sino establecer otro paralelismo con la divinidad. La mala salud del Poeta, que ya se encontraba resentida, se ha agravado durante los ocho días de paro en las minas (Azorín, Acto I, Cuadro I, RD, 120), puede interpretarse como una imagen del peligro que acecha a la religión judía monoteísta ante el acoso del general asirio que amenaza con conquistar la ciudad. De igual modo, si repasamos brevemente el *Libro de Judit* recordaremos que el pueblo judío sufría durante el asedio de Holofernes las consecuencias de un comportamiento negligente para con sus deberes religiosos. Su Dios les imponía penitencias frecuentes por su abandono y por la falta de fe y el cerco de Betulia era, en definitiva, otra prueba más a la que se veían sometidos. No exentos de pecado, los judíos eran, en cierto modo culpables de haberse olvidado de Dios abrazando el paganismo, del mismo modo que los huelguistas de la obra de Azorín son, a decir del médico que atiende al Poeta en su lecho de muerte, los responsables de su gravedad:

“Vosotros tenéis la culpa”, les reprocha el doctor enojado, “¿Quiénes son los que con sus gritos, con sus pasiones, con sus actos, han hecho que la huelga se agrave? (...)Y al agravarse la huelga, ¿Cómo no habría de agravarse nuestro enfermo? ¿Es que los dolorosos incidentes que todos hemos presenciado no habrían de influir en la enfermedad del Poeta?” (Azorín, Acto I, Cuadro III, RP, 215)

El testamento que el Poeta deja escrito y que es leído tras su muerte ofrece de nuevo una visión desmitificadora del Dios del *Libro de Judit* al que representa. Al contrario que su referente, una fuerza poderosa y castigadora que se manifiesta implacable e incluso violento a lo largo de todos los libros que componen el Antiguo Testamento, el Poeta se revela en su legado como un líder ideológico repleto de dudas. Es la visión revolucionaria de un Dios democrático que se disculpa humildemente admitiendo los posibles errores que en los que sus acciones pudieran haber incurrido:

“...La vida es un tránsito breve. Que me perdonen todos. No sabemos muchas veces cuál es el alcance de nuestros actos. He procurado ser, a lo largo de los años, claro y sencillo. No sé si mi vida, en sí misma, sin proponérmelo yo, habrá sido un reproche mudo para quienes no pensaban ni sentían como yo. No sé, en esta hora suprema, dónde está la verdad. No sé si mis adversarios tenían razón y si yo no la tenía” (Azorín, Acto II, Cuadro II, RP, 234).

Otro claro paralelismo entre los personajes de la obra azoriniana y del texto bíblico es el grupo formado por los huelguistas, imagen del pueblo de Betulia. Al igual que estos últimos, son liderados por el Poeta / Dios de los judíos y ponen sus esperanzas en Judit de la que se espera que de muerte al Presidente / Holofernes. Como veíamos en el comentario al Libro del Antiguo Testamento, los habitantes de la ciudad asediada no son en modo alguno perfectos. Entre sus defectos están dudar de la providencia de su Dios y hacer gala de una cobardía que avergüenza a la misma Judit. También Azorín retratará a un pueblo imperfecto que resulta ser, en cierto modo, el desencadenante del conflicto.

En una de las acotaciones del Acto primero en la Redacción Primitiva, se describe el ambiente que reina entre los huelguistas trazando la imagen de una masa embrutecida que desciende por una espiral de violencia a todas luces imparable. Esto no implica en modo alguno que las huelgas mineras no sean justificadas y que la lucha obrera carezca de motivos de peso, lo que Azorín refleja en sus páginas es el estado de exaltación en el que se encuentra el pueblo tras ocho días de huelga y sin atisbos de llegar a una solución satisfactoria. Aunque la acotación es bastante extensa, resulta muy interesante para el estudio de los obreros:

“(Una ráfaga de pasión y de *locura* pasa por el ambiente. Los rumores más *absurdos* y *contradictorios* circulan de grupo en grupo. Nadie sabe con certeza nada de nada. La muchedumbre se mueve y vibra *con exaltación*. Las personalidades individuales se pierden en el *oleaje tumultuoso de las pasiones*. El alma colectiva, *incoherente* y *veleidosa*, lo llena todo. Los más ligeros incidentes son agigantados. *Se grita sin saber por qué. Se odia sin motivo ninguno*. Gritos, denuestos, imprecaciones, sarcasmos, escarnios, amenazas, van y vienen, toman a venir y toman a ir, por la muchedumbre inmensa, *como oleadas de mar tempestuoso*.”
(Azorín, Acto I, Cuadro III, RP, 141, cursiva mía).

Atrapados en esta vorágine destructiva, son ellos los primeros en atacar a las tropas enemigas en el enfrentamiento que causa la muerte de cuatro hombres y un niño (Azorín, Acto II, Cuadro I, RD, 150), abortando así toda esperanza de una solución pacífica como parece ser el deseo no sólo de Judit sino también del Presidente. Son ellos, en definitiva, quienes obligan a los personajes principales a debatirse entre sus verdaderos deseos y los mitos antiguos que pesan sobre ellos, quienes hacen de la débil Judit una vengadora y del Presidente un Holofernes amenazador abocado a la muerte.

Si bien habíamos visto anteriormente cómo era el pueblo quien había dotado colectivamente a la protagonista con los atributos míticos esperando que ella fuese su libertadora, no es menos cierto que también hacen del Presidente el blanco de todos sus odios e ira ciega. Cuando el coronel, representante de los obreros, se entrevista con el Presidente y le comunica cuáles son los ánimos que reinan entre los manifestantes, el

primero se pregunta abatido “¿Y qué culpa tengo yo de que no me conozcan?”. A pesar de saberse amenazado, será más humano que sus oponentes y atribuirá la causa de esta animadversión injustificada no a ellos sino al hecho de que hayan sido “manejados por aventureros y revolucionarios de todas partes” (Azorín, Acto II, Cuadro I, RD, 158).

Una vez analizado el grueso de los personajes de la obra, resulta evidente que Azorín no pretendía en modo alguno reescribir fielmente el relato bíblico. Como habíamos apuntado al principio del capítulo, sus propósitos eran acercarse más a la interpretación de Hebbel que a la originaria. Así lo afirmaba L. B. Calvo en el artículo antes citado cuando decía que Azorín quería “dar al público una nueva versión de la heroína de Hebbel” (Azorín, 76). En efecto, hemos visto que el autor toma del *Libro de Judit* la circunstancia de un pueblo sitiado, amenazado por un enemigo que aguarda a las puertas de la ciudad y el enfrentamiento entre el enemigo y la mujer que todos consideran su salvadora. Pero ahí terminan las conexiones entre ambos textos, los sucesos discurrirán por otros cauces y el desenlace tampoco será idéntico. En el análisis de los personajes ya hemos visto con detenimiento hasta qué punto los de Azorín difieren de sus referencias bíblicas pretendiendo realizar una interpretación contemporánea de la figura de Judit como lo había hecho Hebbel en su tragedia homónima. Al igual que el dramaturgo alemán, Azorín arrojaba una visión interiorizada del mito ahondando en los conflictos internos de los personajes, destinados a repetir unos esquemas de comportamiento arquetípicos en los que no encajan o para los que no están en absoluto preparados. Sin embargo, la versión azoriniana difiere notablemente de la del germano, evidenciando que los años no pasan en vano para la representación que hasta el momento se hacía de la protagonista. Lo que en este último era un manifiesto del héroe romántico, un adelanto del superhombre nitzscheano, es ahora en Azorín una revisión contemporánea y desmitificadora, plenamente integrada en el sentir del s. XX.

Esta Judit no es poseedora de una hermosura deslumbrante. En un momento de la obra citado con anterioridad, el pueblo afirma que es bella, como un atributo más que la relaciona con la mítica heroína bíblica (Azorín, Acto I, Cuadro I, RP, 211). Esta será la única vez en toda la obra en la que se haga mención a su atractivo físico. La protagonista

azoriniana no sólo no es tan hermosa como su referente bíblico sino que no habrá de poner en juego sus armas de seducción y belleza como medio para solucionar el conflicto. En el final de la Redacción Primitiva en el que el Presidente intentaba besarla a consecuencia de lo cual moría tras ser apuñalado por ésta, el beso del enemigo no era el resultado de ningún plan de seducción por parte de la mujer.

Judit no es tampoco la heroína que todos esperan que sea. Como ya hemos visto, ella es lo que el pueblo cree que es, la libertadora que los obreros desean y necesitan para armarse de fuerza en su lucha contra el Presidente. En contra de la resolución arquetípica de la libertadora bíblica, intrépida y arrojada, cuya valentía ponía en evidencia la cobardía de los hombres de Betulia, esta Judit se ve obligada a cumplir con su cometido sin creer en él.

A este respecto es muy significativa la escena final de la redacción primitiva en la que al cabo de dos años de finalizados los acontecimientos de las huelgas, se encuentra recluida en un sanatorio en el que recibe la visita de un joven estudiante. En la clínica, olvidada de su pasado, vive creyendo ser Ester. Ester es otra heroína judía del Antiguo Testamento que ha pasado a la historia por haber liberado a su pueblo de la opresión de los enemigos que amenazaban sus costumbres y sus creencias. Sin embargo, la intervención de Ester para la resolución del problema que acosa al pueblo elegido en ese momento toma direcciones muy diferentes a la tomada por Judit. Ester, igualmente hermosa e igualmente inteligente logra impresionar positivamente al rey Asuero, enemigo de los judíos, y contraer matrimonio con él. Una vez en el trono, influirá en las decisiones de su marido y conseguirá que sus decretos sean favorables a su pueblo. Evidentemente, la joven reina no realiza una proeza comparable a la de Judit a la que no iguala en valentía y determinación, pero no es inferior a ella en cuanto al mérito de haber cumplido con los objetivos planteados, pues al igual que ésta consigue la libertad para los judíos en tiempos difíciles. Lo que hace de Ester una figura imitable a los ojos de la Judit azoriniana es precisamente la ausencia de violencia en sus métodos, la suavidad con la que logra alcanzar sus fines sin derramar ni una sola gota de sangre. Judit es consciente de que ella habría sido una perfecta Ester, inteligente, cálida y conciliadora. Si el cometido designado por su arquetipo hubiera sido contraer matrimonio con su enemigo probablemente hubiera preferido casarse con su

primer novio antes que darle muerte. Tal vez, en definitiva, la tragedia de Azorín es la tragedia de la Judit que quería ser Ester.

Intimamente relacionado con este último punto, la resolución del conflicto entre la protagonista y el Presidente, representante del *Gentile Lover*, no revela ninguna característica común en las relaciones que mantenía Judit y Holofernes en otras obras. El personaje femenino de Azorín no muestra ni odio enconado hacia el enemigo de su pueblo – precisamente porque sabe que no es tan enemigo como parece- ni tampoco el amor que en otras obras, como en la de Hebbel, ponía a la mujer en un conflicto a la hora de cumplir con su cometido de libertadora. La relación entre Judit y el Presidente podría ser conciliadora, de hecho la primera desea que la entrevista entre ambos hermanos tenga lugar y en ningún momento hace al segundo culpable de la situación por la que atraviesan los mineros de la ciudad. Cuando el Presidente se entrevista con la viuda de su hermano, se acerca a ella abrumado, al igual que ella, por la muerte del Poeta. Se acerca a ella como se acercaría “a un ser impalpable y puro” y la besa en la frente. Judit entonces, “se aparta con una violenta sacudida del Presidente” y grita: “¡No! ¡No quiero! ¡No quiero! ¡No sucede por mí!” (Azorín, Acto II, Cuadro II, RD, 164). Pero aunque desee evitarlo, es el peso de los mitos el que hace que esta relación se haya de tornar tan trágica como en el relato bíblico.

Como vemos, la heroína de Azorín no es una Judit convencional. Al final y tras la muerte del Poeta y del Presidente, termina sus días recluida viviendo a medio camino entre su sueño ideal de paz y no violencia y la realidad de los hechos, la única superviviente y al mismo tiempo la única víctima del peso de su nombre. Sin embargo la Judit bíblica habrá triunfado a pesar de todo creando otra moderna heroína a su imagen y semejanza. Al final de la obra, el pueblo se hace eco de la historia de la ciudad y un ciudadano comenta: “Judit va a tener su leyenda. Dentro de doscientos años, Judit, la nueva Judit, habrá matado otro tirano espantable. Y esa será una de tantas leyendas de esta Edad Media de ahora” (Azorín, Acto III, Cuadro I, RD, 178).

2.3.4 PEDRO SALINAS: *JUDIT Y EL TIRANO*

El hecho de que el presente capítulo tenga por autor a Pedro Salinas y por objeto una obra teatral puede causar sorpresa. Acostumbrados como estamos a asociar su nombre a la poesía o, en última instancia, a la crítica literaria, pudiera parecer que sus obras pertenecientes a otros géneros habrían de ser raras y tal vez poco interesantes. Pero nada más lejos de la realidad. Salinas no sólo es un reputado autor de obras teatrales, catorce en total, un número nada desdeñable si tenemos en cuenta que no es el género en el que más se prodigó, sino que todas ellas son muy sugerentes y en especial la que nos ocupa. En efecto, *Judit y el Tirano* pone de relieve los temas recurrentes de Salinas tanto en su obra dramática como en la lírica y es una atrayente revisión del mito bíblico.

La composición de la pieza teatral se remonta al mes de mayo de 1945¹, cuando el autor se encontraba exiliado en el continente americano. Es en estos años en los que se asienta en Puerto Rico cuando Salinas se dedica al género dramático con especial energía, escribiendo más de la mitad de sus obras. Sin embargo habrán de pasar doce años hasta que sea publicada en la primera edición de su *Teatro Completo* donde aparece toda su producción teatral excepto *Los Santos* (compuesta entre mayo y diciembre de 1946), publicada por Juan Marichal en la editorial madrileña Aguilar. La edición que utilizaremos para nuestro estudio será la dirigida por Pilar Moraleda García y publicada en la editorial Alfar de Sevilla en el año 1992 bajo el título *Teatro Completo* y que se basa en la obra homónima publicada por Marichal en 1957.

¹ Ruiz Ramón, Francisco, "Para la cronología del teatro de Pedro Salinas", *Insula* nº 540, diciembre 1990. En este artículo se aporta una cronología de la obra saliniana.

La trama de *Judit y el Tirano* desarrolla el tema del terrorismo y la tiranía que, como veíamos en la introducción, son frecuentes en las versiones del mito de Judit durante el s. XX como testimonio de los nuevos modos de confrontación políticos frecuentes en la realidad. La obra se desarrolla en la capital de un país imaginario y en un tiempo actual a la fecha de redacción de la obra. Un grupo de jóvenes activistas políticos que responde al nombre de resonancias clásicas “Los siete contra todos” se protege bajo la inofensiva apariencia de artistas no comprometidos. Tras su aparente encierro en su torre de marfil, planean el asesinato del Regente, la misteriosa figura que gobierna el país con la ayuda de un complicado aparato escenográfico que oculta su verdadera identidad. Al comenzar la obra, los artistas se dan cita para elegir a la persona que haya de poner fin a la vida del tirano. El azar – y el destino – quiere que Judit Velasco, una hermosa joven, culta, elegante, deportista y la más deseosa de llevar a cabo tal empresa, vea sus deseos cumplidos al ser ella la designada para acometer tal hazaña.

El día prefijado para el atentado, se introduce furtivamente en la casa del Regente con la ayuda de una criada y permanece oculta tras unas cortinas hasta que llegue el momento adecuado para dispararle. Desde este escondrijo tiene la oportunidad de ver cómo es el Regente en realidad y se sorprende al advertir su lado humano, tan ausente en sus apariciones públicas. Cuando se dispone a matarlo, dos terroristas de otro grupo de oposición al régimen irrumpen en la sala dispuestos a asesinar al dictador. La situación se resuelve rápidamente: para sorpresa de todos, incluida Judit, ésta dispara sobre los terroristas ahuyentándolos y salvándole así la vida al Regente, que no sale de su asombro. Éste, que acababa de ser alertado por su Coronel acerca de un posible atentado contra su persona, reconoce en la mujer que le ha salvado la vida a la misma ejecutora destinada para terminar con él, pero aún así la retiene en su casa. Para poner a prueba las intenciones reales de Judit decide arriesgarse poniéndose a tiro y, en vista de que ella renuncia a dispararle, la deja después en plena libertad. Sin embargo, Judit ha descubierto el lado humano del que antes creía un tirano y se siente atraída por él, con lo cual decide quedarse a su lado.

Al cabo de un mes el Regente ha dejado de ser un dictador inaccesible para convertirse en Andrés, una persona de carne y hueso. Su lado humano ha vencido casi por completo a su lado tiránico bajo la poderosa influencia de Judit, aprendiendo a vivir y a disfrutar con la vida cotidiana. Pero aún queda una última prueba: un discurso que deberá pronunciar y que ambos amantes ven como el combate definitivo que han de lidiar las fuerzas opuestas que se debaten dentro del Regente. Tras ser pronunciado el discurso y haber quedado puesto de relieve el triunfo de su lado humano, la pareja vuelve a reunirse con el propósito de cruzar la frontera hacia un nuevo mundo donde Judit y Andrés puedan ser felices alejados de todo el aparato político. Sin embargo, el ejército abortará el plan. Los soldados, que no reconocen en el amante de Judit al Regente, le abaten a tiros creyendo que se trata de otro terrorista que planea atentado contra la vida del dictador. De este modo, matan a Andrés para salvar la vida del tirano.

La obra está dividida en tres actos que a su vez se subdividen en cuadros estructurados en escenas. El primer acto está formado por dos cuadros. El primero se desarrolla en la casa de Judit, un modernísimo piso decorado en un estilo vanguardista, lugar donde tiene lugar la elección del artista que habrá de matar al Regente. En el segundo cuadro la acción se traslada a la casa de este último y comienza con la incursión de la joven con el propósito de matarlo esa misma noche. Tras una serie de entradas y salidas del servidor personal del Regente, Fidel, y del Coronel que sirven para poner de manifiesto la personalidad del protagonista masculino, el cuadro termina con el ataque de los dos terroristas y la providencial intervención de Judit que le salva la vida al Regente.

El segundo acto consta de un único cuadro dividido en cinco escenas según los movimientos de los personajes. La acción se desarrolla en un pequeño salón en la casa del Regente y tiene lugar a la mañana siguiente. Judit despierta de su desmayo de la noche anterior tras haberle salvado inexplicablemente la vida a su enemigo político. Dialoga con el Regente que la pone a prueba y una vez demostrado que no atentará contra su persona, es puesta en libertad. El segundo acto termina cuando él expresa sus deseos de volver a verla y ella accede.

El tercer y último acto se divide en tres cuadros y tiene lugar al cabo de un mes. El primer cuadro, que se desarrolla en la casa del Regente, muestra la felicidad de la pareja que acepta ponerse a prueba y tratar de superar el reto del último discurso del dictador antes de unirse definitivamente. El segundo cuadro se desarrolla al cabo de una semana en el hotel fronterizo donde han quedado citados para verse después del discurso. Aparecen en escena unos soldados que temen por la seguridad personal del Regente y que sospechan de Judit, fichada por su anterior y fallido intento de asesinato. Pero sobre todo desconfían del hombre al que está esperando al que creen su cómplice en sus acciones terroristas. El tercer cuadro tiene lugar la mañana después del discurso, en el que se ha demostrado que el lado humano ha salido victorioso en su lucha contra el lado oscuro del Tirano. La pareja se reúne felizmente pero antes de partir para la frontera, los soldados dan muerte a Andrés sin imaginar que se trata de la misma persona a quien tratan de defender.

Como podemos adivinar en este resumen, la obra, a pesar de tratarse de un texto dramático, se hace eco de muchas de las constantes salinianas que encontramos en el resto de su producción literaria. *Judit y el Tirano* es un excelente ejemplo del teatro de Salinas como muestra de los temas recurrentes en todas sus producciones de este género, pero también nos recuerda inevitablemente su obra poética por recuperar algunos de los motivos más característicos de su lírica. Según Pilar Moraleda García el “tema vital” del teatro de Salinas es el descubrimiento de otra realidad distinta de la aparente, es decir, una búsqueda de las esencias tras las apariencias (Salinas, 12). Dentro de este gran tema se inserta otro igualmente recurrente y con raíces unamunianas que es el desdoblamiento de la personalidad. También se puede observar el indudable protagonismo femenino, la presencia del amor como un acto salvador, el estado nominal, el tiempo inmensurable y el juego de los espejos como unos útiles necesarios en el juego de las apariencias. Todos ellos son temas tan propios de su teatro como de su poesía.

Como acabamos de comentar, el motivo de las realidades ocultas tras las apariencias es el tema por excelencia en el teatro de Salinas y en esta obra genera y enlaza el resto de los subtemas. Ya desde el principio el lector o lectora entra en el mundo de las realidades falseadas cuando en el primer acto, primer cuadro y primera escena la acción se inicia en el

apartamento de Judit. En un “salón lujoso” donde se exponen “objetos de arte modernísimo, algunos notoriamente extraños” (Salinas, 365), donde todo rezuma frialdad y exquisitez unos artistas se confabulan para perpetrar un atentado contra el dictador. La fama que ostentan de “ser el grupo de intelectuales más avanzados del país”, y “apolíticos” es, según sus palabras un mero “truco” que les protege de las sospechas de la policía que los considera “un hatajo de chiflados que dan conciertos de música de locos, que pintan disparates, y escriben extravagancias que no se entienden. Terribles como artistas, pero inofensivos como políticos” (Salinas, 368).

Además de los opositores al régimen, el juego de las apariencias se hace especialmente notable en la figura del Regente, aparentemente un ser hueco, vacío y tiránico bajo el que se esconde un ser humano de calidad excepcional. Con la ayuda de “escenografía moderna”, el Regente muestra una “figura envuelta en el capote militar, sin forma, sin cara” con una voz que “sale como de un agujero negro” haciéndose aún “más rara” por los altavoces (Salinas, 368). Cuando habla “no acciona, no se mueve”, es un “puro histrión” y resulta bastante significativo que no se deje retratar (Salinas, 369), como un deseo de mantener una imagen que no pueda ser diseccionada a través de una fotografía. Como lo define Pablo, uno de los integrantes del grupo los “Siete contra todos”, “todo es esperpento asqueroso” (Salinas, 368). Sin embargo, y como se verá más adelante al tratar la figura del Regente en toda su complejidad y extensión, la realidad es muy diferente. En su casa, el Regente actúa impelido por los deseos de todo ser humano: el afecto, los recuerdos familiares, la belleza, la soledad. Su hogar, que es una imagen de su personalidad, es acogedor, con “una chimenea encendida con fuego”, “estantes con libros”, “cuadros”, un “gran ramo de flores” y, en definitiva posee un “aspecto confortable, sin pretensiones y bien entonado” (Salinas, 372). Su aspecto físico, lejos de ser una máscara hueca y hierática como sería predecible a juzgar por sus apariciones públicas, es agradable y sencillo, de “elegante porte” y modales “un tanto tímidos” (Salinas, 373).

Otros símbolos que están íntimamente relacionados con las apariencias y las realidades que ocultan tras ellas son el diccionario que aparece en el segundo acto, los espejos también del acto segundo, la luz y la luna del tercero y la búsqueda de la frontera

que la pareja no llegará a alcanzar. En primer lugar, el diccionario, compendio del léxico de una lengua y que aparentemente posee todas las fórmulas de la comunicación humana, demostrará no tener todas las respuestas. Cuando Judit despierta en la casa del Regente y reflexiona sobre lo que acaba de hacer, salvarle la vida a su enemigo cuando en realidad se disponía a matarle, totalmente confusa acude al diccionario porque según ella “lo que hice tiene un nombre, está en una palabra” y “si no la encuentro me perderé toda”. Como “dicen que todos los nombres están el diccionario” (Salinas, 382), se lanza a buscar al azar aquel término que resuelva sus dudas. Pero el diccionario se mostrará caprichoso y no arrojará respuestas claras, tan sólo insinuaciones que sirven para confundirla aún más.

Los espejos, por el contrario, son los objetos que más valiosos resultan en la lucha incesante por desvelar el secreto que se oculta tras las apariencias. Ante un personaje se enfrentan a él y le devuelven su “yo esencial”. Cuando Judit se entrevista por primera vez con el Regente después de haberle salvado la vida, evita decir quién es para evitar recibir el castigo que le impondrían por terrorista pero también porque aún no se reconoce en el nombre de Judit Velasco: ella ha salvado la vida del Tirano y Judit debería haberle dado muerte. Sin embargo, el Regente, que la ha reconocido, la enfrenta con su propia imagen en el espejo para que vea cómo las dos mujeres, la terrorista y la salvadora, son una misma persona (Salinas, 384). Más adelante, será la propia Judit la que actúe como un espejo. Tras un contacto inicial con Judit, el protagonista ve aflorar una humanidad que hasta entonces le era desconocida. Aceptar esa faceta personal le resulta muy difícil y se niega a reconocerla, pero será ella quien le refleje esta vez la realidad que se niega a admitir: “¡Tenga usted valor! Míreme cara a cara y se verá usted como es” (Salinas, 393).

La luz y la luna se erigen en símbolos de esta verdad que está a punto de desbancar a las apariencias en el acto tercero. Judit, sentada en su habitación del hotel al lado de la radio que acaba de emitir el discurso humanizado de Andrés, está convencida de que él habrá de reunirse con ella una vez superada la difícil prueba. Mirando por la ventana se dirige a la luna y exclama: “¡Qué hermosa es la luna! ¡No por bonita, no! Es que alumbra, alumbra bien...” (Salinas, 403). Aunque la protagonista elogia la claridad de la luna porque así su amante encontrará mejor en la noche el camino que lo ha de conducir hacia ella, la

luz del satélite que “alumbra” también arroja claridad sobre la personalidad desvelada y totalmente transformada de Andrés. Cuando éste entra en su habitación al amanecer Judit dice al verlo “Así tenía que ser... la luz y tú” (Salinas, 409). El Regente, bajo la luz de la verdad, ha dejado de ser el tirano para convertirse en Andrés.

Una vez juntos, los dos amantes planean abandonar para siempre el mundo de las apariencias y marcharse a otro nuevo país donde todo sea real. Para ello han de cruzar la frontera que está próximo al hotel donde ella se hospedará la noche de su discurso. Judit anticipa la alegría de cruzarla en compañía de Andrés: “Sierra Baja² está a media hora de la frontera... Podemos pasarla al otro día. Un hombre y una mujer más que aceptan el mundo..., que entran en él, juntos...” (Salinas, 402). Sin embargo, y a pesar de la transformación de Andrés, la pareja no podrá ver cumplido su sueño y no podrán disfrutar del mundo de las “esencias” condenados a vivir – y a morir – en un mundo de apariencias.

Otro tema presente en la obra de Pedro Salinas, tanto la poética como la teatral, es el protagonismo femenino. El mito de Judit reivindica en sí mismo la importancia de la mujer y pone de manifiesto el papel trascendental que tiene en la trayectoria de un pueblo tan misógino como el judío al hacerla responsable de su liberación en un momento muy delicado de su historia. El autor toma este relato y desarrolla aún más, si cabe, la relevancia de la mujer. Desde el mismo inicio de la obra se pone de manifiesto que en el grupo terrorista “Los Siete contra Todos” existe igualdad entre los sexos. Cuando se enfrentan a la elección del integrante que deba poner fin a la vida del Tirano, Pablo explica que en un principio habían pensado excluir a las mujeres y realizar la votación tan sólo entre los hombres del grupo. Sin embargo, Sofía le dice a Ángel que ellas les han “convencido de que servimos tan bien como un hombre. O mejor” y que todos ellos llevan meses “practicando el tiro de revólver”, con lo cual Pablo concluye que “no sería justo negarle a nadie su suerte” (Salinas, 370). Incluso el Tirano afirmará que “el ser mujer, considerado en absoluto es una superioridad” (Salinas, 389).

² Lugar donde está edificado el hotel.

En una obra en la que el tema principal es la lucha de las apariencias contra las esencias, las mujeres son las que desempeñan un papel más importante en la búsqueda de la realidad que se esconde tras la fachada. En primer lugar, son las que buscan las esencias con más empeño. Judit, como protagonista, luchará por descubrir la verdadera personalidad del Regente a lo largo de toda la obra. Además de su búsqueda incansable también son las mujeres las que poseen más facilidad para adivinar la esencia que permanece oculta. Judit es una clara muestra de ello y así se lo hace notar al Regente cuando éste, temeroso del otro “yo” que se oculta tras la máscara del tirano, niega ser un hombre con sentimientos. “Sólo una mujer – dice Judit – puede reconocer a un hombre ¿No lo sabe usted?” (Salinas, 393).

Esta capacidad especial a la que alude la protagonista, tiene que ver de un modo indirecto con la maternidad y la prioridad de la mujer en la existencia del hombre. Ella es quien tiene poder para crear al hombre, como bien lo demuestra Judit en su papel de “alumbradora” de la humanidad del Regente. Dice ella:

“ Vine a matar al tirano, al monstruo, a esa figura de espantajo, que no nos deja vivir, que no me dejaba vivir. ¡Y ya está muerto! ¿No ves que ha nacido un hombre? Delante de mí nació... Todos, todos nacéis de una mujer... Nacéis de madre, o nacéis, luego, en otra, de esposa, de amante... No hay hombre que no nos nazca...” (Salinas, 393 – 394).

De este modo, y como declaraba la protagonista, Andrés, en su faceta humana, es lo bastante lúcido como para reconocer quién es la artífice del cambio que se está operando en su personalidad: “Vienes tú... y el mundo se abre... por tu mano” (Salinas, 397). Con el paso del tiempo Judit seguirá desempeñando su papel habitual y Andrés reconocerá que ella está ahí, “velando como entonces... sobre mi vida ... y mi muerte” (Salinas, 400). Es en este aspecto en el que las mujeres actúan como espejos de los hombres, algo que ya hemos comentado anteriormente, reflejando todo aquello que en realidad son y sin las cuales no tendrían una imagen que reflejar. Como le dice Judit al Regente, “¡Tenga usted valor! Míreme cara a cara y se verá usted como es” (Salinas, 393).

Relacionado con la mujer está el tema del amor, siempre presente en la obra de Salinas, y la presente tragedia no es una excepción. La relación afectiva que surge entre la terrorista y su víctima es tan intensa como las relaciones de los poemas de *La voz a ti debida* o *Razón de amor*. Ya desde el primer encuentro se adivinan los indicios de la atracción que surgirá entre ellos. Así, aunque hubiera llegado a la casa del Regente con intención de matarlo, cuando los dos enmascarados irrumpen en la estancia y se disponen a dispararle, la protagonista los ahuyenta y le salva así la vida a su enemigo. Este, por otra parte, se mostrará indulgente con su atacante y arriesgará su vida poniéndola en libertad de inmediato. El cambio operado en el protagonista, en definitiva, no sería posible sin el amor que alienta la estrecha unión que surge entre Judit y él.

Otro de los temas importantes de Salinas que también se da cita en *Judit y el Tirano* es el estado nominal o la importancia que poseen los nombres. En efecto, los nombres tienen significado por sí mismos y aluden a la realidad esencial de las personas a quienes representan. Por un lado, el nombre de Judit señala claramente el referente bíblico a la vez que recuerda la hazaña heroica que la viuda judía llevó a cabo para liberar a su pueblo. De igual modo, la protagonista de la obra de Salinas es sin duda igualmente heroica y afronta con entereza y valentía la tarea impuesta por el destino al tiempo que se propone libertar a su pueblo de la amenaza del Tirano que les oprime. Si Judit personifica la acción, Sofía, otra de las integrantes de "Los Siete contra Todos", es, como su nombre indica, quien representa la sabiduría en el movimiento de activistas políticos. Es una más de las intelectuales involucrada en los avatares políticos de su nación y es quien expone la ideología del grupo al recién llegado Angel (Salinas, 368).

Este último, lleva ya en su nombre los rasgos de su personaje. Como recién llegado que es, no sabe gran cosa de los movimientos del grupo de los siete y es la excusa perfecta de la que se vale el autor para introducirnos al resto de los personajes así como los hechos importantes en los que se va a basar la acción de la obra. En correspondencia a su nombre, él es la mano inocente que hace cumplir el destino y que en la elección de la persona que deba matar al Regente saca al azar el nombre de Judit. Por otro lado, Angel resulta ser un agente del Coronel, ayuda del Tirano, que se ha infiltrado en el grupo terrorista con el

objeto de desvelar lo que se oculta tras la apariencia de una tertulia intelectual (Salinas, 377). Aunque este personaje resulta ser un espía enemigo sirviendo así al constante juego de las apariencias que se desarrolla en la obra, su intervención resulta providencial para la salvación del Regente: gracias a su traición el Regente puede identificar a Judit, y gracias a esto puede recobrar su lado humano. Al igual que los ángeles del paraíso, buenos y malos, seguidores de Dios o de Lucifer, el protagonista con este nombre muestra dos facetas diferentes tan duales como el apelativo que posee.

En el círculo del Regente los nombres también tienen una significación relevante. Fidel, el ayudante de cámara, es, como su nombre indica³, fiel a su señor, al que sirve con cariño. Pero la importancia de los nombres es especialmente relevante en el caso del Regente. Desde el principio de la obra, el protagonista masculino no parece tener un nombre propio y en todo momento se alude a él como el “regente”, un apelativo que tan sólo hace referencia a su cargo político como si esa fuera la única faceta de su vida que cabría señalar, - tal vez porque no hay ninguna otra que señalar -. Este apelativo concuerda con la imagen fría, hierática y autoritaria que ofrece en los mítines políticos que pronuncia ante el pueblo. Cuando entra en contacto con Judit y es evidente que se ha operado un cambio en él, aflora su lado humano en el nombre al que responde ahora: Andrés. Este nombre humanizado que nos arroja la imagen de un hombre de carne y hueso señala la evolución interna del personaje hacia la bondad que ha aflorado con la influencia de Judit.

Pasemos ahora al estudio de los personajes y comencemos por la protagonista absoluta de la obra. La descripción que el autor hace de ella en las acotaciones nos la presenta como una joven hermosa, atlética y elegante. Así nos la retrata Salinas al decir que “es una muchacha alta, delgada, fuerte, de gran belleza” que “viste con originalidad de gusto” (sic.) (Salinas, 365). Cuando el Coronel se refiere a ella ante el Regente para advertirle de la mujer que amenaza con matarlo dice que “es una muchacha de buena estatura, un metro ochenta, delgada, pelo castaño, con moño atrás, ojos verdes y rasgados...Piel sonrosada, rostro ovalado” (Salinas, 377). También sabemos de ella que practica habitualmente varios deportes (Salinas, 370) y que es una parte importante del

³ El nombre “Fidel”, procede del término latino *fides, fidelis* que significa “fiel”.

movimiento terrorista de oposición al régimen político del Regente, pues es en su casa donde se celebran las reuniones de "Los Siete contra Todos".

Como *alter ego* de la Judit bíblica, esta Judit contemporánea que ha cambiado el alfanje por la pistola, está destinada desde el principio a cumplir su papel de libertadora y dar muerte al Tirano que amenaza a su pueblo. Cuando al principio de la obra se hallan tan sólo ella y el joven Valentín en espera de que lleguen los demás del grupo, trata de convencer a este último para que haga trampa en la elección del asesino del Regente. Valentín trata de oponerse, un poco por rechazo al engaño, otro poco por el amor que siente hacia ella y el consiguiente temor a ser el responsable de que tenga que llevar a cabo una tarea tan peligrosa. Sin embargo, al final acepta la propuesta de Judit y dice, "Sí, Judit, lo haré... Te veo en la mirada que eres, tú, tú la que tiene que matar. Tú, Judit..." (Salinas, 367). Los planes de ambos se verán desbaratados cuando Pablo perciba la diferencia existente entre el papel en el que Judit ha escrito su nombre y el resto, y se haga una nueva elección en la que ya no es posible en modo alguno hacer trampas. Pero el destino hará que, aún en esta nueva selección, salga el nombre de la protagonista como la elegida para desempeñar la tarea de ejecutar al Tirano.

Si bien el destino de Judit era terminar con el Tirano y libertar a su pueblo, el hecho de que no dispare contra él una vez que están frente a frente, y que incluso lo salve de morir a manos de otros terroristas con idéntico propósito, no impide que la protagonista no cumpla con su cometido. Ante la sorprendente acción de la protagonista la noche que se dispone a acabar con la vida del Regente, el Coronel aporta una explicación:

“REGENTE.- ¿Y me quiere usted decir cómo se entiende que la persona que ha tomado a su cargo la gentil tarea de quitarme la vida me la salve?

CORONEL.- Es difícil... como no sea...

REGENTE.- ¿Qué?

CORONEL.- Celos...

REGENTE.- ¿Celos? ¿De quién, de qué?

CORONEL.- Celos de ellos. Quién sabe si tiene manía de grandezas y aspira a pasar a la historia como magnicida. Esos dos hombres venían a robarla (sic) su

papel. Y ella..., perdone el señor la rudeza de mi expresión..., no se dejó quitar la presa...” (Salinas, 387).

Si bien esta explicación podría ser válida para describir el primer impulso que la lleva a ahuyentar a los terroristas que apuntan al mismo objetivo que ella, no sirve para aclarar la actuación de la protagonista en escenas sucesivas, como por ejemplo cuando el Regente le pide que pruebe su destreza con las armas disparando a un árbol y él se sienta debajo del blanco: Judit duda, pero no le dispara a él. En el gesto confiado del Regente, y en el trato que de él ha recibido hasta ese momento ha visto un atisbo de confianza y de humanidad que le ha permitido adivinar lo que se oculta tras la coraza del Tirano.

La Judit dramática no es tan diferente de la Judit bíblica. De hecho, la Judit saliniana extermina al Tirano - Holofernes haciendo que la humanidad de éste salga a la luz con lo cual queda eliminada de raíz la maldad del gobernante. También libera a su gente, sus amigos y el país al que representa, que se corresponden con el pueblo judío de Betulia, de la tiranía y el abuso del Regente convirtiendo a éste en un ser humano. Judit, en definitiva, ha venido a matar a un Tirano, no a un hombre. Así se lo dice al Regente, explicándole que la humanidad que hay en él lo ha salvado de la muerte:

“Te salvó el hombre que naciste siendo... el hombre que eres..., aunque no quieras... Y cuando hace un momento te ofreciste tú mismo desafiando la muerte, como un hombre, a la pistola, sentándote ahí, junto al árbol... ¿Cómo te iba a matar? Si lo que yo vine a matar no era a un hijo de mujer..., era lo inhumano, el antihombre, tu embuste. Tú, tú te has salvado contra él, tú. Y quiero que me oigas este tú, así, con toda mi fuerza, porque este *tú* te distingue de todo, te señala, solo, único, *tú*. Es la marca de hombre, que te pongo en el alma.. Ahora ya eres de verdad.. Ten cuidado..., tu mentira, el embuste., es lo que puede matarte” (Salinas, 394, cursiva del autor).

En estas palabras de Judit antes de que termine el segundo acto puede apreciarse el modo en el que la protagonista manifiesta claramente las causas por las que no dispara contra el

Regente y lo inicia en el camino de la humanidad. En definitiva, el triunfo de Judit es, en la obra que nos ocupa, la transformación del Regente en Andrés.

El protagonista masculino, el Regente, es el Holofernes saliniano. Sin embargo, no se trata de un personaje tan plano como el asirio del texto bíblico y al contrario que este último, que representaba la esencia de la maldad, la personalidad del héroe de Salinas presenta una naturaleza dual en la que se disputa una lucha interna entre el lado benévolo y el lado perverso. La descripción física que de él se hace cuando aparece en escena en el cuadro segundo del acto primero muestra su lado humano y contrasta con los términos negativos que le han aplicado hasta este momento “Los Siete contra Todos”. De “treinta y cinco años, guapo, elegante de porte, vestido con gran sencillez y distinción, con expresión cansada” y con “modales” “un tanto tímidos”, el autor hace especial hincapié en el aspecto sereno y relajado del Regente indicando que “todo en él ha de evitar la impresión de sequedad o dureza, y ser, por el contrario, muy natural” (Salinas, 373). Los trajes que utiliza son de un color claro, como consta en las acotaciones (Salinas, 383), y sirven para reforzar su talante positivo. También contribuye a formar una imagen de persona sensible su gusto por la música (Salinas, 373) o la ternura con la que recuerda su infancia perdida y su familia, en especial, a su madre (Salinas, 374 – 375).

Contrariamente a lo que cabría esperar de un personaje tan siniestro como el retratado por Judit y sus amigos en su tertulia, el Regente da abundantes muestras de su buena fe. Así, ordena que retiren los cargos que pesan sobre los integrantes del grupo “Los Siete contra Todos” “sin ninguna violencia hasta que se aclaren las cosas” (Salinas, 378), aun a riesgo de su persona. También le ofrece a Judit la llave de la habitación en la que se ha quedado tras haber perdido el conocimiento la noche que había acudido a su casa para darle muerte (Salinas, 389). Incluso le devuelve a ésta la pistola con la que había pensado matarlo perfectamente recargada (Salinas, 390). Como ya hemos visto anteriormente, el hecho de ponerse a prueba ante Judit sentándose al lado del árbol que le solicita tome como blanco en una prueba de tiro (Salinas, 391), es lo que le revela a la protagonista la personalidad que guarda bajo una coraza tiránica (Salinas, 394).

Después de dar estas muestras de un carácter tan positivo, no es de extrañar que la nueva faceta humana no tarde en aparecer bajo la influencia de Judit. Descubierta, y aceptada, su humanidad, buscará lo humano en el mundo que le rodea y descubrirá el encanto de los placeres cotidianos y la satisfacción que produce la proximidad con el resto de la gente. Tomar un taxi o ir al cine son una experiencia nueva que le abre un mundo de sensaciones totalmente nuevo. Antes veía películas en el salón de su casa en completa soledad y las “gentes, bullicio, risas en imágenes falsas”, dice Andrés, “agrandaba más y más mi soledad verdadera, y sentía todo lo fuera que estaba del mundo” (Salinas, 398). Al compartir una sala de cine con “la gente que se reía, que se movía, que daba gritos alrededor” se le va “la mirada de la pantalla” buscando “en la oscuridad los rostros de las gentes, sus facciones, sus cuerpos” (Salinas, 398). Lo mismo ocurre con los coches. Antes de Judit, se movía por la ciudad “furtivamente” y “con las cortinillas echadas” en alguno de sus numerosos coches “negros, solemnes y, lo que es peor, alguno blindado”. Después de Judit tiene “millares y millares de coches... amarillos, rojos, azules, que desfilan por delante, para que escoja..., sólo con una seña” donde “se ve todo lo que pasa” y que “llevan todos los cristales abiertos sin temor” (Salinas, 397). Andrés, al contrario que el Regente, disfruta de la compañía del resto de sus congéneres y se siente más libre mezclado entre ellos que protegido en su fortaleza militar.

Esta cualidad del Holofernes creado por Salinas en su obra teatral es lo que más diferencia el texto dramático de su fuente bíblica. En el *Libro de Judit* el general asirio no aparece en ningún momento retratado como un ser humano sino como una bestia enemiga carente de todo escrúpulo. El autor anónimo eliminaba, pues, de su figura toda la parte positiva inherente a la dualidad del ser humano y nos presentaba a un personaje plano que servía de modo excelente al propósito maniqueo del relato: los judíos, como pueblo elegido, han de triunfar sobre los pueblos politeístas. Sin embargo, Salinas ha preferido imaginar un Holofernes ambiguo, dotado para hacer el mal pero capacitado para hacer el bien. En pleno siglo XX y lejos de los prejuicios que planeaban sobre los viejos textos que rememoraban el mito bíblico, ha creado un antagonista que defiende el papel que le ha tocado jugar en la historia y que demuestra que podría estar perfectamente en el lado “correcto” con un poco de entrenamiento.

Resulta muy interesante contrastar la Judit de Salinas con el arquetipo de judía trazado por Livia E. Bitton. Aunque todos los aspectos están en mayor o menor medida presentes en la protagonista de Pedro Salinas, el más destacado es, sin lugar a dudas, el conflicto entre lo que Bitton denomina la judía y su amante, en este caso entre Judit Velasco y El Regente / Andrés. Para comenzar con la virginidad, es apreciable una posible virginidad física. Es cierto que Judit no está viuda y que en ningún momento se hace alusión a cualquier tipo de voto de castidad. Sin embargo, su frialdad, su determinación y su dedicación a la empresa de derrocar al tirano hacen que su vida sentimental se supedita a sus ideales heroicos y libertadores. Esto es claramente visible en el primer cuadro del primer acto cuando ella espera con su compañero de lucha, Valentín, a que aparezcan el resto de los intelectuales comprometidos. Uno de los motivos por el que el joven accede a hacer trampa en la elección de la persona destinado a disparar al Regente es el secreto afecto que siente por ella. Cuando le confirma que cumplirá sus deseos, la acotación indica que él “la coge por la cintura, la acerca a sí, sin besarla, mirándola a los ojos” (Salinas, 367). Más adelante, Judit se sienta a su lado y le coge la mano, maniobra a la que Valentín responde mirándola “enternecido” (Salinas, 371). La protagonista no responderá de igual modo a sus discretos gestos de cariño, sino que seguirá supeditando sus relaciones humanas a la tarea que ha comenzado. El modo en el que reacciona cuando conoce a Andrés y la fascinación que siente hacia él hacen suponer de igual modo que se trata del primer hombre del que se enamora.

Con respecto a la cualidad erótica de la protagonista, éste es, probablemente el aspecto que Salinas pasa más por alto. Centrado totalmente en la búsqueda de las esencias, el autor dibuja un personaje hermoso y elegante fuera de lo común. Ya hemos comentado sus rasgos físicos en los que se hacía hincapié en la belleza de sus rasgos y el buen gusto de su indumentaria (Salinas, 365 - 377). De igual modo, también hemos aludido al espléndido estilo con el que tiene su casa decorada (Salinas, 365). Sin embargo, su belleza no es determinante para el desarrollo de los acontecimientos, pues, al contrario que en el texto original y en muchas de las reescrituras del mito, en ningún momento es utilizada como arma para vencer al Tirano.

La heroicidad, otro aspecto señalado por Bitton, es el rasgo dominante en Judit hasta que conoce al Regente. Su destino es ser una heroína de su pueblo. Así se lo manifiesta Valentín, que lee en sus ojos: “Te veo en la mirada que eres tú, tú la que tiene que matar” (Salinas, 367). Cuando la elección amañada no pueda tener lugar y se celebre otra en la que no haya posibilidad de trampas, Judit sale elegida para eliminar al Regente como si su destino, irrevocablemente, fuera emular a su referente bíblico. Como hemos visto, no sólo no mata al Tirano sino que le salva la vida disparando contra sus agresores. Aparentemente Judit ha renunciado a desempeñar el papel heroico que el destino le había preparado. Sin embargo ¿Deja realmente de ser Judit una heroína por no matar al tirano e incluso intimar con él?. Los caminos del heroísmo, al igual que los del destino, son impredecibles. Su papel heroico se verá transformado y su hazaña no será quitar la vida al Regente, sino otorgársela. Judit se transforma de mujer justiciera en mujer maternal que ilumina al protagonista masculino alumbrándolo a la vida como si de una madre se tratara. Ya lo dice él: “vienes tú... y el mundo se abre... por tu mano” (Salinas, 397). La Judit saliniana es tan heroica como la bíblica y como el resto de sus arrojadas hijas, pero su heroísmo no consiste en matar al enemigo, sino en salvarlo y convertirlo en un ser humano.

El conflicto entre la protagonista y su oponente masculino es, como decíamos, el aspecto más relevante de la obra. Ya hemos visto cómo la relación entre Judit y el Regente pasaba de ser una relación de asesina / víctima a establecerse entre ellos una relación vital y amorosa. Los problemas que pueden surgir de este vínculo ya han sido previstos por ambos y procuran ocultarse del resto de la gente (Salinas, 396 – 397). También han decidido alejarse del país para construir una nueva vida donde Andrés pueda ser realmente quien es y pueda dejar atrás la figura del Regente que tanto tiempo ha desempeñado. Durante unos instantes se apunta la promesa de una buena resolución para ambos, sin embargo, el final es trágico: el protagonista masculino es abatido a tiros y Judit se queda sola.

El desenlace de la obra de Salinas, aún siendo el mismo que el del texto bíblico, un Regente / Holofernes que pierde la vida y un país que queda liberado de sus amenazas, las consecuencias y el tono que plantea son muy diferentes. Por un lado, el pueblo que

anhelaba eliminar la figura del Tirano hacía tiempo que ya había visto cumplido su deseo con la transformación de éste en Andrés. Por otro lado, la muerte del general asirio no es, de ninguna manera, comparable a la del protagonista saliniano. Al final de la obra no muere un ser demoníaco fiel reflejo del Mal, sino que se mata a un ser humano. El hecho de que haya sido el mismo ejército del régimen dictatorial quien haya disparado sobre Andrés añade una nota irónica al devenir de los acontecimientos. Si a ello sumamos el infructuoso camino al que parece haberle conducido a Andrés el hallazgo de su esencia y su humanidad, el desenlace es ya desolador. El destino se torna cruel e inexorable poniendo un acento trágico y no victorioso. Tras la muerte de este nuevo Holofernes no hay lugar para los cantos triunfales del pueblo de Betulia, sino el llanto y la elegía por la pérdida de un ser poseedor de tantas cualidades.

Ante la versión de la nueva heroína planteada por Salinas en *Judit y el Tirano* cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿Qué habría hecho la Judit bíblica, indiscutible ejemplo de virtudes y de piedad, de haberse encontrado con el lado humano de Holofernes? ¿Habría descargado su espada contra el cuello del asirio de todos modos o, por el contrario, le habría dejado vivir ante la revelación de la humanidad de su enemigo? ¿Habría dudado ante tal disyuntiva o habría intentado convertirlo al judaísmo? El texto bíblico omite esta posibilidad porque, evidentemente, no entra dentro de sus finalidades didácticas y moralizantes. Sin embargo, Salinas elabora una brillante reescritura en la que Holofernes recobra su lado humano y Judit, como parangón de virtudes que nunca ha dejado de ser a través de la historia, decide apostar por él.

2.3.5 ALFONSO PASO: *JUDITH*.

El 24 de marzo de 1962 Alfonso Paso estrenaba en el teatro Lara de Madrid su obra *Judith*. Bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, la actriz Nuria Torray era la encargada de dar vida a una nueva visión de heroína bíblica que abandona los yermos parajes orientales para trasladarse a las antípodas tanto de su localización espacial como de su evolución personal primigenia. El autor abandona momentáneamente las líneas generales de su producción teatral para construir una pieza que aúna la reinterpretación del conflicto bíblico al mismo tiempo que reflexiona sobre la política, el poder y la piedad.

Esta Judith contemporánea que ve la luz en plena dictadura franquista y que tiene como telón de fondo la reciente Revolución Cubana desarrolla su campo de acción en un claro del bosque que rodea San Esteban, una ciudad de relativa importancia próxima al mar. La nueva Betulia, que según el autor podría encontrarse “igual en un país tropical, que en la Alpujarra granadina, que en una llanura francés” (Paso, 83), está situada, sin embargo y de un modo bastante significativo, en una nación sudamericana de difícil localización en el mapa. La acción transcurre durante una noche y se desarrolla en el tiempo real que dura la representación a excepción de un cuarto de hora que se omite entre el primer y el segundo acto.

Este desconocido país americano se halla inmerso en una cruenta guerra civil. La izquierda revolucionaria liderada por Juan Montoro se ha hecho con la práctica totalidad de la nación y tan sólo le queda por conquistar San Esteban, que resiste en unas condiciones extremas bajo el gobierno del dirigente conservador Valcárcel. El sitio a la ciudad rebelde se prolonga ya durante mucho tiempo y desde hace una semana los revolucionarios han cortado la traída del agua dejando a los habitantes sin suministro. Pero si la gente de San

Esteban resiste a duras penas, la situación de los hombres de Juan Montoro no es mucho mejor, hostigados por un clima húmedo, el calor sofocante, los vapores del pantano cercano y las enfermedades. El propio Montoro dista mucho de ser el prototipo de revolucionario triunfador que lidera a toda su tropa con energía y autoridad: sus hombres de confianza, Lázaro y Antonio, planean asesinarlo para hacerse con el poder y sus soldados, que son diezmados día a día por las condiciones adversas, comienzan a dudar del sentido de la revolución que están protagonizando. Además, Montoro padece ataques epilépticos que cada vez se repiten con mayor frecuencia e intensidad y tiene un miedo atroz a todo lo que le rodea, motivo este último que le impide conciliar el sueño desde hace días. Tan sólo Alberto, el médico, permanece junto a él sirviéndole como profesional encargado de cuidar de su salud y también como confidente.

Cuando comienza la obra, la situación que reina en San Esteban se hace tan insostenible que los hombres de la ciudad eligen a Judith Varem, una joven y hermosa virgen de familia judía, para que seduzca a Juan y después lo mate con su propia pistola. La muchacha ha aceptado, alentada por la posibilidad de libertar a su padre Isaías que se encuentra prisionero en el campamento enemigo y a quien en otra ocasión ya se le había intentado rescatar infructuosamente. Así, introducida en el territorio del adversario con la ayuda de dos hombres que fingen ser partidarios de Juan Montoro, Porfirio y Carlos Mestres¹, se hace pasar por una experimentada prostituta que está de paso por la zona. Juan, agobiado por su soledad, decide retenerla durante un tiempo. En tanto, él mismo da muerte a Isaías Varem y Judith, más decidida que nunca a acabar con el asesino de su padre, se alía con Antonio y Lázaro para darle muerte a Montoro, tras lo cual se entrega a su enemigo dispuesta a cumplir su cometido de libertadora de su pueblo.

Tras haberse entregado a Juan, el segundo acto del drama se abre con la transformación de Judith. La mujer que hay en ella despierta de su letargo y hace que dude ante la naturaleza del acto heroico para el que ha sido destinada. Mientras duda, Juan sufre un nuevo ataque epiléptico y es ella quien lo atiende con sumo cuidado, acunándolo entre

¹ El personaje que introduce a Judith en el campamento de Juan Montoro aparece como Carlos Mestres, Carlos Méndez o simplemente como "hombre" indistintamente a lo largo de la obra.

sus brazos donde él se queda dormido por primera vez en mucho tiempo. Judith le quita la pistola para matarlo envuelta en un mar de dudas y cuando Antonio entra en escena dispuesto a asesinar a Montoro, tal y como habían acordado previamente, Judith, dando un giro a la historia, mata al primero salvando de este modo a Juan. Mientras, en el exterior de la tienda donde se ha desarrollado la acción, Lázaro, que cree que todo el plan ha salido como preveían, se autoproclama el nuevo gobernante. Pero Juan, que ha despertado, descubre toda la trama ideada por sus supuestos hombres de confianza y condena a Lorenzo a morir en las ciénagas. Pleno de confianza en Judith, de la que sólo sabe que le ha salvado la vida, se casa con ella. Sin embargo, descubre su imagen en una de las fotografías del difunto Isaías. Su flamante esposa confiesa todo lo sucedido: su plan original, su transformación y el sincero amor que ahora siente hacia él, con lo cual, la situación de la joven se complica. Por una parte, Juan, que había depositado en ella toda su confianza, se siente traicionado y quiere alejarla de él. Por otro lado, Carlos Mestres, que sabe el vuelco que ha dado la situación, le aconseja a Judith que ponga fin a su vida antes de que lo haga la propia gente de San Esteban. Judith, en definitiva, habiendo traicionado a sus conciudadanos y habiendo revelado la verdad a Montoro, es ahora rechazada por ambos bandos.

Mientras tanto, un joven universitario llamado José Arnáiz se rebela contra la lucha fratricida y expulsa a Valcárcel. Al mismo tiempo, los propios soldados revolucionarios ponen fin al sitio de San Esteban reanudando el abastecimiento de agua y disparando contra aquéllos de su propio bando que se oponen a tal medida para evitar que los familiares que están en la ciudad asediada mueran de sed. Arnáiz se presenta ante Juan aconsejándole que huya, pues el grupo de gente que él lidera, ni de un bando ni de otro, es muy numeroso y terminarán tomando el poder para poner así fin a la violencia. Alberto, el médico, se pone del lado del joven universitario así como también lo hacen sus soldados, que llegado a este punto ya no saben la causa de su lucha. Juan se dispone a abandonar el país y procura evitar que Judith se vaya con él, pues se siente culpable por haber matado a su padre, es muy pobre y sabe que sus enemigos lo perseguirán allá donde vaya. Sin embargo, la obra termina con la imagen de Judith desoyendo los consejos de Juan y marchándose tras él.

Como este resumen de la trama habrá dejado ver, la obra se divide en dos partes de acuerdo con los dos actos que la componen. Los dos actos marcan de igual modo la adaptación que Alfonso Paso realiza de la historia bíblica original, pues mientras que la primera, aunque trasladada a otro tiempo y a otro lugar, respeta las líneas generales de la acción de la fuente, la segunda reinventa a los personajes dotándolos de nuevos motivos y sentimientos que los conduzcan a un desenlace diametralmente opuesto al relatado en la *Biblia*. Aún así, pueden encontrarse semejanzas entre ambos textos como por ejemplo la dureza de las circunstancias por las que atraviesa Betulia / San Esteban durante el asedio del ejército enemigo. Por un lado, ésta es la última ciudad que queda por conquistar, la que más resistencia ha opuesto a las tropas del atacante Juan Montoro / Holofernes, la situación, ya de por sí precaria, se complica dramáticamente cuando se les priva de agua durante una semana: cuando Judith llega al campamento enemigo para terminar con Montoro, la situación de San Esteban es desesperada y Porfirio dice que tan sólo podrán resistir “apenas veinticuatro horas” (Paso, 96). Por otro lado, los personajes secundarios que rodean a los protagonistas dan muestras de una debilidad semejante a la que se observaba en los judíos bíblicos. Sin poder resistir más, al borde de la muerte, la gente de San Esteban afirma que “todo queda en manos de Judith” (Paso, 98), haciéndola a ella responsable de sus propias vidas al igual que ocurría en el libro del Antiguo Testamento.

Aunque éstas sean, junto con algunas más que veremos más adelante al hablar de los personajes, las semejanzas más llamativas entre el texto original y la obra dramática que nos ocupa, el autor no parece haber pretendido realizar en ningún momento una adaptación fiel del *Libro de Judith*. Los acontecimientos narrados en su drama no han sido más que el pretexto perfecto para realizar lo que él considera “una tragedia sobre la piedad” (Paso, 79). Alfonso Paso habla sobre el significado último de su obra en unas notas contenidas en dos páginas previas al texto dramático y que titula “Autocrítica”, donde realiza una reflexión acerca del resultado de su creación literaria, el hecho teatral e incluso sobre su concepción de la vida. En esta “Autocrítica” afirma que es posible variar el destino más inexorable, algo que Judith realizará dando un giro total a la historia clásica y que veremos más adelante:

“‘Tú destino era morir pero vas a salvarte porque alguien ha tenido piedad’. Esta frase se pronuncia en mi obra y yo creo que resume las últimas consecuencias de toda ella y mi concepto personal de la tragedia. Pues no estimo que ésta ha de ser cerrada, sin salidas. La tragedia tiene un fondo vital y la vida no se comprende sin esperanza. El hombre puede enfrentarse con su destino, con la aparente fatalidad, con su propio carácter. Pero de todo eso que parece irremediable puede salvarse. Y al final la única manera de superar el destino inexorable es la piedad” (Paso, 79).

Sin embargo, la obra de Alfonso Paso no sólo tendrá la piedad como tema principal. En esta misma autocrítica confiesa su predilección por esta obra por muchos motivos entre los que cita los diversos temas que aborda: “el estudio a fondo de un revolucionario frustrado”, la repulsa a los traidores y la “violencia sin tamices” (sic) (Paso, 80). Todos estos aspectos que el autor cita como ingredientes de su obra no son sólo aspectos secundarios dentro de una tragedia sobre la piedad, sino que adquieren dentro de ella una importancia tal que hace de la violencia y la política las otras dos protagonistas de la obra.

Con respecto a la política, aunque Alfonso Paso ha señalado que su obra puede ocurrir “en cualquier sitio donde estalle una guerra civil” (Paso, 80), es inevitable encontrar paralelismos entre la acción del drama y algunos conflictos reales que se vivían a principios de la década de 1960, fecha en la que fue estrenada la pieza. Por un lado, está la reciente Revolución Cubana, movimiento con el que la historia tiene relación dado que ambas se desarrollan en países sudamericanos e incluso en el texto aparece un personaje secundario que responde al nombre de Fidel, tal vez como un guiño a la realidad del momento o como simple casualidad. Por otro lado, España se hallaba inmersa en una dictadura fruto de una guerra civil que había enfrentado a dos bandos, el de la derecha y el de la izquierda, bandos que Paso critica por igual en su obra.

Aunque los revolucionarios de tendencia izquierdista sean los que aparecen en escena, esto no impide que los métodos de ambos partidos sean expuestos para denunciar sus irregularidades y los fallos que los han conducido a posturas tan extremas que, paradójicamente, llegan a confluir. Se pone de relieve la similitud existente entre los Tribunales Populares de Montoro y los jueces de Valcárcel (Paso, 105), la censura que

opera en ambos bandos con rigor semejante (Paso, 92), e incluso el paralelismo de los discursos pronunciados por ambos líderes políticos, que arengan a sus seguidores desde sus posturas contrarias pero apelando los dos a la libertad, la paz y la igualdad (Paso, 91). Las izquierdas y las derechas se han convertido, como bien dice Judith “en dos cosas que en el fondo son iguales, que utilizan los mismos procedimientos” (Paso, 149), y el mismo líder revolucionario lo reconocerá poniendo de manifiesto la rivalidad ilógica entre los dos partidos:

“Proceden del mismo modo. Los dos tienen su censura, sus boicots, sus nombres intocables, sus intereses. A unos les ayudan éstos a los otros aquéllos. Si algo bueno piensa el de las derechas, dice que no el de izquierdas. Porque los hombres inteligentes y los intelectuales tienen que ser de izquierdas. Es... casi una obligación. Pero...¡ay! si algo piensan bueno las izquierdas, encontrarás a las derechas enfrente gritando: ¡incendiarios, demagogos...! Y en esa lucha estúpida de unos contra otros se consume el país y se pierden las mejores ideas y los hombres mejores se cansan. Ninguno se propuso trabajar codo con codo por algo bueno, ninguno quiso defender la nación antes de nada” (Paso, 119).

Las luchas estériles de los dos partidos políticos enfrentados se agudizan sobremanera cuando acuden a la violencia como arma fundamental para conseguir sus objetivos. Violentos son los discursos que se pronuncian y que contemplan con agrado la llegada de la guerra y la sangre como la única antesala posible para la libertad (Paso, 123), así como son igualmente violentos los métodos expeditivos utilizados, como el asesinato del que se dice en un momento de la obra que puede llegar a ser algo normal, “todo es acostumbrarse”, pues después de haber dado muerte al primer hombre, las demás ejecuciones se hacen “con facilidad” (Paso, 97). La violencia desatada entre ambos bandos se convierte en una espiral que termina engulléndose a sí misma y provocando altercados dentro de los mismos aliados. Así, cuando el centinela abre la presa para abastecer San Esteban, no duda en disparar contra sus compatriotas por la espalda (Paso, 154); Judith reconoce los malos sentimientos que alientan a sus conciudadanos y al ser humano en general y que lo conducen irremediamente a la guerra civil, afirmando que “nuestro pan y nuestra carne es el odio, la envidia, la calumnia, la murmuración, la zancadilla” (Paso, 148); el

compañero del dictador revolucionario y uno de los ideólogos del movimiento, Levrán, es asesinado por no ser "ortodoxo" (Paso, 102), e incluso el mismo Montoro es sospechoso de ser poco "ortodoxo", entendiendo por ortodoxia la falta de un gobierno tiránico que imponga sus leyes mediante la fuerza brutal y siendo ésta la causa por la que, entre otras muchas como la codicia, Antonio y Lorenzo tratarán de acabar con su vida.

Es esta barbarie la que desestima la política de los bandos que la utilizan sistemáticamente como método eficaz para imponerse sobre el contrario. Alberto, el médico del campamento revolucionario que asiste al estallido de tal ferocidad le advierte a Juan: "perdimos la razón al asesinar: es posible que necesitemos la reforma agraria y la colectivización, pero no así" (Paso, 95). Ante esta situación en la que las dos fuerzas políticas han perdido toda su justificación al hacer uso de la violencia, Alfonso Paso propone una solución personificada en el joven universitario Arnaiz, que con un credo "independiente" renuncia a clasificarse en una tendencia ideológica concreta y que, sobre todo, pone fin a la fiereza fratricida de la guerra civil.

Precisamente al servicio de estos temas capitales están algunos de los símbolos utilizados por el autor en su obra. Puede decirse que el ambiente que predomina a lo largo de los dos actos está cargado de señales que subrayan la violencia que late en los conflictos suscitados entre los personajes. No en vano la obra se desarrolla en plena naturaleza, en una selva alejada de la civilización por donde se pasean animales salvajes y peligrosos como el puma que ronda el campamento. El hecho de que la acción del drama tenga lugar en el transcurso de una noche, contribuye a la creación de un clima propicio a toda clase de tensiones. De este modo, una acotación nos dice al principio que "al comenzar la obra es noche cerrada, una noche pesada, densa. Del suelo se elevan vapores cálidos" y, como un coro encargado de poner la música de fondo "los grillos cantan con monótona insistencia" (Paso, 83).

Otro elemento de la naturaleza que actúa como *leit motiv* y que adquiere por sí mismo una gran importancia dentro de la acción de la obra es el viento que sopla cada vez con mayor intensidad hasta desembocar en un huracán que marca el clímax del drama. Así,

al comenzar el primer acto, un personaje comenta que “parece que corre un poco de viento”, a lo que Juan responde que es un indicio de que “el tiempo va a cambiar” (Paso, 115). Más adelante, Judith observa como “el viento comienza a agitar los árboles suavemente” (Paso, 119) y cuando ésta se entrega al dictador revolucionario “el viento comienza a silbar, agitando los árboles” (Paso, 124). Después de su encuentro sexual, “el viento sopla con fuerza” (Paso, 125), pero será en el instante en el que Juan comienza a sufrir su ataque epiléptico más virulento cuando lo que hasta entonces había sido una brisa, se haga eco de los padecimientos del protagonista y se convierta en una ráfaga “intensísima. Por escena cruzan ramas desgajadas de las palmeras, matojos empujados por el viento” (Paso, 129). El preciso momento en el que Montoro sufre la crisis, la naturaleza alcanza su clímax al tiempo que tiene lugar el instante clave del drama y “el viento silba con ruido ensordecedor” (Paso, 131), siendo aquí cuando Judith decide no poner fin a su vida, dando un giro a la historia tradicional. De este modo, el viento ha subrayado la tensión creciente y ha servido como un reflejo de la personalidad atormentada de Juan Montoro.

La estrella de David, símbolo de los judíos, que Judith lleva al cuello en forma de cadena, representa de un modo indirecto el tema de la piedad señalado por el autor o del conflicto de fuerzas antitéticas desatado en la obra, la lucha entre el Bien y el Mal. Judith le explica a Juan el significado de los dos triángulos entrecruzados, uno negro y otro blanco:

“La punta hacia arriba es el bien. La punta hacia abajo el mal. Y todo junto Dios y sus hijos. (...). Basta con cambiar la posición y la punta del mal estará para arriba y para abajo la del bien. Y nada sabemos sino que en el corazón humano mal y bien están así entrecruzados, sin poder asegurar cuándo habla el bien y cuándo el mal” (Paso, 131).

Esta estrella de David también actúa como un símbolo de los personajes principales de la obra, pues Alfonso Paso crea una Judit y un Holofernes que, si bien remiten a sus referentes bíblicos en cuanto a sus posturas antagónicas iniciales, poco tienen que ver en lo referente a la complejidad y la profundidad psicológica. Ambos dejan de ser iconos maniqueos del bien y del mal para erigirse en seres humanos que se debaten entre el deber y el

sentimiento. Para comenzar con el protagonista masculino de la obra, Juan Montoro es el trasunto de Holofernes. Al igual que su referente bíblico, Montoro es un férreo dirigente político que amenaza el pueblo representado por Judith y es, por tanto, la supuesta víctima de sus iniciales planes de asesinato; en la primera entrevista con ésta queda impresionado por su belleza y su inteligencia y aunque sea debido a una enfermedad y no un exceso de alcohol, también él se queda dormido entre los brazos de su enemiga.

Sin embargo, el Holofernes de Alfonso Paso deja de ser un personaje unidimensional, meramente negativo, y se transforma en un ser complejo que, al igual que la estrella de David que veneran los judíos, posee un lado oscuro como dictador violento y asesino y un lado positivo que viene reforzado por una debilidad tanto física como psicológica. Su complejidad se hace de igual modo manifiesta en el reflejo que ambas tendencias contrapuestas se proyectan en sus compañeros más próximos: Alberto, el médico, como imagen de su lado más humano, y Lorenzo, como reflejo de su lado más cruel. Al final, el triunfo del primero y la muerte del segundo representará la victoria del lado bueno sobre el malo, victoria que, es preciso recordar, propicia Judith con su acertada intervención.

En primer lugar, el lado oscuro del protagonista, que aflora en los ataques violentos y asesinatos del dictador revolucionario, es el que mejor refleja sus semejanzas con el Holofernes bíblico, personaje que en el texto original estaba reflejado como compendio de iniquidades. De este modo, ambos comparten una terrible facilidad para poner fin a la vida de las personas. Montoro ejecuta a los prisioneros él mismo (Paso, 87) y cree tener “derecho a matarlos” (Paso, 89) por el hecho de haber llevado a cabo la revolución e incluso afirma que “es un deber nacional acabar con cada hombre que esté frente a nosotros” (Paso, 94).

Sin embargo, una serie de detalles reveladores que ponen de manifiesto su lado positivo demuestran que Montoro no es una persona totalmente cruel. El amor que siempre ha tenido por los animales y la mansedumbre con que éstos le corresponden – un perro en su infancia y un puma que ahora ronda su tienda de campaña - , hace intuir que no sólo está

dominado por sus impulsos destructivos. Así lo corroboran también las buenas intenciones que animan muchos de sus actos y que lo convierten en un ser de gran humanidad. Este es el caso de la instalación del tendido eléctrico, realizada por él mismo en beneficio del pueblo y a riesgo de su propia vida: “¿Ves este cable eléctrico?” – le pregunta a uno de los hombres – “Lo traje yo mismo y yo mismo me subí al poste a ajustarlo, silbándome las balas por la cabeza, para que hubiera luz en el quirófano y se pudiera operar a mis heridos” (Paso, 89). Cuando al final se vea obligado a huir del país y Judith plantee la posibilidad de seguirlo, él trata de disuadirla aduciendo la enorme pobreza en la que se halla: “Anduve muy ocupado haciendo la guerra. No me dio tiempo de robar. Soy más pobre que las ratas” (Paso, 162). Su falta de recursos económicos es un claro indicio de que su labor como revolucionario fue justa y leal, y que no aprovechó su posición de superioridad para prosperar económicamente.

Las consecuencias de estos sentimientos contrapuestos no es más que la división que siente entre su rol de líder político, violento e implacable, y sus sentimientos reales que distan mucho de ir en consonancia con su figura pública. De este modo, cae en la contradicción de ser un revolucionario de izquierdas y rezar por su madre muerta porque, como dice en un momento de la obra “por mucho que lo he intentado no puedo dejar de creer en Dios” (Paso, 120). De igual modo y aunque se casa con Judith en una rápida ceremonia civil, expresa su deseo de haber contraído matrimonio religioso con Judith pues considera que “todo estaría mejor con un cura delante” y que los “echa de menos para estas cosas” (Paso, 141). Estas luchas internas, este Juan Montoro atrapado entre lo que es y lo que se espera de él, desembocan en una serie de disfunciones físicas y psíquicas que le convierten en una persona enferma, solitaria y amedrentada.

Por un lado, sufre la amenaza constante de los ataques epilépticos. El inicio de esta enfermedad se remonta a la muerte de su perro acaecida en la infancia, como señala en varias ocasiones, un coche mata a su perro y ese día aprende una dura lección: “que cierta gente pasa por encima de las criaturas y no se detiene” (Paso, 118). Esto es precisamente contra lo que él se levanta en su revolución y lo que causa sus disfunciones físicas, aunque éstas se ven agravadas tras la muerte de su madre (Paso, 133). Por otro lado, la soledad es

otro problema al que se enfrenta Montoro, y según su médico, su verdadera dolencia (Paso, 93). Cuando cree haber encontrado en Judith a la persona en la que realmente puede confiar, le revela la verdadera tragedia que ha marcado su existencia:

“Me has salvado la vida... pero era algo más que vivir. Importaba más que vivir. Era tener confianza en alguien. Saber que alguien no quería mi muerte no iba a traicionarme. Desde que abracé a mi madre no he abrazado a un ser humano con tanta serenidad, con tanta confianza” (Paso, 145).

Esta soledad en la que vive le hace recelar de todos aquellos que le rodean, desde la mirada acusadora del viejo judío Isaías hasta de sus propios soldados. De este modo, no se separa de su pistola porque, como le confiesa a Judith, es “un pobre hombre muerto de terror”, un hombre que “mata a veces sin saber por qué. Para que no le maten” (Paso, 121). Es por este motivo por el que se halla preso en una espiral de violencia, atentando contra sus enemigos para que seguir sobreviviendo porque “el peón que te has comido no puede nunca darte jaque. Los que has matado no te matarán” (Paso, 101). Así, víctima de otra guerra civil que se debate en su interior, la única salvación posible vendrá de manos de Judith.

Como decíamos al comenzar a hablar de la compleja personalidad de Juan Montoro, éste se corresponde con otros dos personajes que están bajo su mando y que simbolizan a la perfección la lucha que se debate en su interior entre las fuerzas del bien y las del mal, como si fueran las dos voces de la conciencia que tratan de influir sobre el protagonista transmitiendo sus mensajes antitéticos. Por una parte, Lorenzo representa la proyección de la parte negativa del líder revolucionario. De orígenes humildes que han hecho de él un resentido cuya máxima ambición es resarcirse de la pobreza en la que ha vivido hasta el momento, es violento, cobarde y ambiciona el poder que ostenta Montoro, con el único propósito de obtener beneficios económicos. Aunque la traición no entra dentro de los atributos negativos de Juan Montoro, Lorenzo hace buena gala de ella atentando contra su jefe, vilipendiando a Judith, con la que se había aliado y, una vez descubierto, acusando a su compañero Antonio de haber urdido toda la trama que pretendía acabar con el poder de su líder.

Por el contrario, Alberto, el médico del campamento, representa el lado bueno del protagonista y personifica los valores positivos de la integridad, el idealismo y la honestidad. En cierto modo, es la conciencia de la revolución que critica, al igual que hace Montoro, los aspectos negativos de la misma. Así, denuncia la violencia que descalifica a la revolución, - "No somos revolucionarios", dice, "Somos unos contra otros" (Paso, 93) -, e incluso tiene el valor de enfrentarse al mismo Juan diciéndole todo aquello que nadie osa mencionar (Paso, 94 - 95). Esta consciencia de la situación en la que se encuentra el ejército revolucionario y la distancia que lo separa ya de los ideales de justicia que alentaban los primeros combates, lo convierten en un personaje pesimista que realiza algunos de los comentarios más desencantados con respecto a las luchas políticas. "Todos luchamos por la libertad", le dice a Juan irónicamente, "pero ahora nuestra libertad y la de ellos se llama fusilar" (Paso, 87), y concluye de modo demoledor privando al futuro de toda esperanza: "cada generación produce fatalmente un Valcárcel y un Juan Montoro. Y un triste, espantoso número de inocentes" (Paso, 95). Sin embargo, y a pesar de la gravedad de sus afirmaciones, Juan admite sus críticas con la certeza de que tiene razón y refuerzan de este modo la amistad entre los dos hombres. La proximidad entre ambos, hasta el punto de que corren los rumores acerca de sus presuntas relaciones homosexuales, y la importancia que tiene Alberto en la trama hace adivinar que será precisamente este lado positivo de Juan el que triunfará finalmente.

Pero si bien Juan Montoro constituye un personaje muy interesante en la obra de Alfonso Paso, la auténtica protagonista, la verdadera artífice de la evolución del anterior y la figura más compleja de toda la obra es, sin lugar a dudas, Judith Varem. Como imagen de su homónima bíblica comparte con ella algunas de sus cualidades más llamativas: es una joven de moralidad intachable, se la supone en una posición económica desahogada - su padre es comerciante - y está decidida a terminar con el hombre que representa una amenaza para la estabilidad de su pueblo San Esteban / Betulia, aunque, es cierto, no tan desinteresadamente como lo hiciera en el Antiguo Testamento, pues esta vez está en juego la vida de su padre. También en la primera entrevista con Juan / Holofernes (Paso, 100 - 101) sorprende a su enemigo por su belleza e inteligencia, enfrentándose a él verbalmente y demostrando ser su digna oponente. Incluso en el preciso momento en el que se debate ante

la difícil decisión de matar a Juan o dejarlo vivir invoca a Dios para pedir su ayuda mientras el hombre duerme en sus brazos ajeno al peligro que le acecha (Paso, 133 – 134). Pero las similitudes con la heroína de la Biblia terminan aquí.

La Judit de Alfonso Paso queda extraordinariamente delimitada dentro de los rasgos arquetípicos de la judía literaria atribuidos por Livia E. Bitton: virginidad, sensualidad y heroísmo. La protagonista cambia a lo largo del drama y atraviesa tres estadios que coinciden con cada uno de los rasgos mencionados por Bitton: evoluciona desde una virginidad que la aproxima a la androginia y la conduce hasta un despertar como mujer tras una experiencia sexual con el antagonista; a partir de ahí, el concepto de heroísmo cambiará sustancialmente. Su personalidad inicial, una virgen fría y distante y el cambio operado en ella quedan reflejados a la perfección en la cita de A. Maurois que precede la obra:

“Fría, inmóvil, silenciosa como una estatua. No te tentó ningún placer. No hubo hombre ni mujer que te poseyera. Y tú que eres mármol... ¿Cómo te convertiste pronto en ser humano? ¿Qué nuevo latido sonó en tu corazón, qué lágrima inventaste, qué te hizo sentirte una mujer doliente, llena de piedad?” (Paso, 81).

En efecto, Judith es la imagen perfecta de la frialdad. Uno de los personajes secundarios la define al principio de la obra de un modo revelador: “degenerada, incestuosa y altiva. Como una piedra para los hombres” (Paso, 147). Su relación con éstos está marcada por la fuerte figura de su padre Isaías al que venera y admira hasta el punto de confesar que él “fue el hombre. El único hombre sobre el mundo” (Paso, 112). Este afecto tan especial hace que incluso sea objeto de habladurías que insinúan una posible relación incestuosa entre padre e hija, - de ahí los calificativos que utilizan al referirse a ella (Paso, 147) -, al mismo tiempo que marca su destino y determina su actitud con los hombres. Así lo pone de manifiesto Isabel, la sabia anciana que juzga con equidad y clarividencia a todos los personajes de la obra: “tal vez te haya hecho así un amor terrible y furioso por un hombre, por tu padre” (Paso, 116). Motivo éste o no de su frialdad, es un hecho innegable que Judith rehuye el contacto con los hombres y preserva su cuerpo intacto defendiéndose con violencia de todo aquél que intenta acercarse a ella. Cuando Carlos Mestres la presenta a Juan Montoro trata levantarle la falda para mostrarle al dictador sus bonitas piernas, a lo

que Judith responde deteniéndolo “con un golpe que casi es un zarpazo” (Paso, 99). En otra ocasión en la que Lorenzo trata de acercársele, ella “se debate y le muerde un brazo” (Paso, 106) y llegado el momento en el que Juan la toca por vez primera poniéndole la mano en el hombro, una acotación nos dice que “ella se escurre con un gesto de asco” (Paso, 100).

Este rechazo virulento de todo contacto con los hombres hace que, por un lado, los atemorice. Así, cuando los partidarios de la revolución en su pueblo fuerzan a las mujeres, no se atreven a atentar contra Judith, que relata la escena diciendo que “nadie pudo forzarme a mí, porque mis miradas les helaban el aliento a los hombres. Porque me notaban en la cara el asco... el asco espantoso que siento por ellos” (Paso, 112). Paradójicamente, sus mismos conciudadanos consideran que este atributo la convierte en la mujer más idónea para que captive a Juan Montoro: “Hemos escogido a la mujer más bonita de la ciudad” – dice Carlos Mestres al comenzar la obra –, “la más esquiva, la que nunca conseguimos ninguno. Eres casta y eso suele gustar mucho a los criminales” (Paso, 96).

Sin embargo, Judith, a pesar de su virginidad implacable, presenta un erotismo soterrado. La mejor prueba de ello es un suceso ocurrido en su infancia y que le relata a Juan:

“Era muy jovencilla. En Punta Barreda, en la playa. Celebraron una fiesta. Las muchachas bailaban con los pies desnudos y el tambor – tam, tam, tam, tam – no cesaba de sonar. Mi hermano bailaba también. “Saca a Judith, Eliazar” – le dijeron -. Y me sacó. Le miré como si no fuera mi hermano. Hacía tanto calor... De pronto salí corriendo. Tuve miedo. Eliazar se reía. “Es una tímida”, gritó. Pero yo no era una tímida” (Paso, 128).

Este episodio que tiene lugar durante su infancia es bastante revelador en cuanto al potencial erótico que posee la protagonista y revela que, aunque no haya mantenido relaciones con ningún hombre, sí existe dentro de ella una cierta inquietud sexual. También es bastante significativo al respecto el hecho de que el disfraz que elige para presentarse ante su oponente Juan Montoro es el de una prostituta, sirviendo para simbolizar su potencial erótico por un lado y para enfrentar a la mujer virgen y a la mujer sensual que

pugnan por imponerse dentro de ella. El fruto de estas batallas internas que se disputan en su interior es, al igual que en el caso del líder revolucionario, la angustia y los dolores de estómago que confiesa haber padecido por no llegar a comprender del todo sus instintos: “Yo no sabía nada. Yo sentía cosas y como un bicho torpe me avergonzaba de mis faldas a veces. Yo me angustiaba y el estómago se me deshacía en dolores, porque no llegaba a entender bien lo que ocurría a mi alrededor” (Paso, 147).

Sin embargo, tras el encuentro sexual con Juan, todo su pequeño universo de sensaciones se trastoca: “¿Qué me pasa a mí?” – se pregunta a sí misma mientras él duerme entre sus brazos - “¿Qué me han sembrado en el cuerpo que intenta florecer y estallar de pronto?” (Paso, 134). Lo que le ocurre es que, simplemente, se ha enamorado y esta pasión desconocida hasta el momento hace que también su conciencia se trastoque hasta el punto de que se reconoce a sí misma privada de la determinación con la que llegó al campamento: “de pronto te oigo (a Juan)... me besas y... todo se cae por los suelos” (Paso, 129), dice en un momento de la obra, y añadirá más adelante “ahora pienso, Juan Montoro, que ya me quitaste la razón. Y no sé a quién mato ni por qué mato” (Paso, 134).

Esta transformación en su vida afectiva incide, necesariamente, en su cometido originario de modo que mientras que su vida afectiva evoluciona, el heroísmo de Judith evoluciona también parejo a su transformación personal. La protagonista, al igual que la viuda bíblica, estaba predestinada a convertirse en una heroína y al principio de la obra, su heroísmo consiste en disponerse a matar a Juan Montoro. Sin embargo, este concepto cambiará con ella y terminará radicando en la salvación del hombre que había decidido asesinar, lo cual la condenará a ser perseguida por ambos bandos. Veamos cómo se modifica la heroicidad de la protagonista a lo largo del drama.

Como habíamos dicho, Judith ya estaba destinada desde la infancia a desempeñar un papel importante. Por un lado, hereda los atributos de una madre con la que comparte su nombre y que al igual que ella era “fuerte como una roca e implacable como el fuego” (Paso, 108). Por otro lado, también Judith recuerda en un momento de la obra cómo su padre la instaba a ser implacable (Paso, 112). Con esta educación recibida, es fácil

comprender que se dirija hacia el campamento enemigo con serenidad y que, pese a la dificultad que entraña su misión, les diga a sus compañeros de San Esteban que pueden contar con ella para poner fin al asedio de Juan Montoro (Paso, 98). Con la misma responsabilidad de la Judit bíblica sobre sus hombros, la heroína de Alfonso Paso no vacila en disponerse a cumplir su misión aunque sepa con certeza que pone su vida en peligro y que debe sacrificar su posesión más preciada, su virginidad.

El heroísmo de la Judith Varem del primer acto está teñido de ferocidad, la misma con la que defiende su cuerpo del roce de los hombres, y de la barbarie que impregna el ambiente marcado por guerra civil. Acuciada, además, por el deseo de venganza tras la muerte de su padre Isaías, el valor la transforma en “una fiera más grande que Montoro” (Paso, 97) e incluso es arrastrada por la espiral de violencia que asola su país expresando sus deseos de matar a su enemigo “con las manos, con las uñas. Si algo te pediría” – le dice a Carlos Mestres – “sería sólo su cadáver para deshacerlo con piedras, a golpes, a mordiscos” (Paso, 111).

Sin embargo, cuando Judith se entregue a Juan Montoro se humanizará, y su humanización no sólo consistirá en tolerar la presencia de los hombres, sino que también modificará su concepto de heroísmo. Judith no dejará de ser una heroína, pero su gran hazaña no consistirá en asesinar al enemigo, sino en protegerlo y salvarle la vida. En esto es en lo que consiste la piedad de la que hablaba el autor en las líneas preliminares y que constituye la clave de la obra. Cuando se enfrente al representante de San Esteban y le confiese que ha dejado vivir a Montoro, la protagonista expresa con claridad su cambio de actitud:

“Tuve piedad. Una piedad infinita del asesino de mi padre. ¿Y por qué? No sé decírtelo. Porque noté que no estábamos tan lejos, que nos unía un lejano horror por las cosas que nos habían obligado a vivir... Tuve piedad. Esa palabra me ha dado vueltas en la cabeza segundo tras segundo: “Piedad, *un poco de piedad y nos salvamos todos, Judith, renuncia a tu venganza. Tal vez tu piedad sea más fecunda que el odio*”. Castígame Carlos Méndez, preséntame ante los jueces y pide mi

cabeza al pueblo. Gritalo con desprecio: "He aquí un ser que se apiadó" (Paso, 148, cursiva mía).

Su determinación de abandonar su cometido inicial que incluía una nueva víctima mortal y una continuación con la espiral de violencia iniciada con la guerra civil entre Montoro y Valcárcel, descubre una nueva dimensión del heroísmo: la comprensión y la redención. En un momento en el que la violencia se adueña de la voluntad de todos los personajes, Judith abandona las líneas generales por las que se rigen los demás y trastoca la acción de la obra negándose a matar: en unas circunstancias en las que matar es la norma, lo heroico es negarse a seguir matando. Sin embargo, la inversión de este concepto desembocará en la inmediata condenación de Judith como ella misma le hace ver al líder revolucionario:

"De pronto sentí piedad del asesino (...) y me dio una pena infinita del dictador y comprendí lo solo que estaba, lo pequeño que era el todopoderoso Juan Montoro. Y me di cuenta de que alguien tenía que parar en esta carrera de odios y de sangre. Y no me importó ser yo la vencida" (Paso, 153).

En efecto, su decisión no es comprendida por sus conciudadanos que no aceptan el giro que han dado las cosas: evidentemente, la piedad no suele gozar de la aprobación de las mayorías en tiempos de guerra. El representante de San Esteban se hace eco de los pensamientos de los demás en cuanto éstos se enteren de lo ocurrido, y le vaticina un juicio por alta traición (Paso, 149), persecuciones constantes (Paso, 150) y torturas tales como morir apedreada (Paso, 147), le dice que ella es "lo más horrendo que produjo este país, especialista en producir cosas horrendas" (Paso, 147) y llega a acusarla de ser la mujer que ha asesinado a su propio padre Isaías Varem (Paso, 147). Para facilitarle las cosas incluso le aconseja que se suicide antes de que la mate su propia gente (Paso, 150). Pero si sus conciudadanos no la comprenden, tampoco obtiene la protección de Montoro cuando éste descubre que el objetivo inicial de Judith era matarlo (Paso, 153). Así, rechazada por su pueblo y por el hombre al que le ha salvado la vida, Judith se encuentra sola y, como ella misma confiesa, no es "ni vencedora ni vencida" (Paso, 153).

Sin embargo, no dejará que ninguno de los dos bandos la culpabilice por la decisión tomada y se dirige a su padre muerto para decirle: “Padre ... si me oyes, no siento que te he traicionado. Me siento inocente” (Paso, 150). En realidad, Judith no sólo es inocente, sino que es el instrumento que ha utilizado el destino para conseguir que Juan, un hombre que como hemos visto es bueno, se salve. De este modo, cuando él le pregunta a la anciana Isabel si ve algo bueno a su alrededor, ella le contesta que tal vez sea así, y añade: “Pienso que en las tragedias de los hombres no siempre vence el destino. El tuyo era morir. Y no vas a morir porque alguien tuvo piedad” (Paso, 163). La persona piadosa no es otra sino Judith, que además del destino de Juan cambia el destino de la historia de su país, pues si hubiese matado a Montoro, Lorenzo le habría sucedido y éste jamás habría pactado con el joven universitario Arnáiz, con lo cual la paz no hubiera sido posible.

La relación de la protagonista judía con lo que Livia Bitton llama el “gentile lover”, en este caso la relación entre Judith Varem y Juan Montoro, está marcada, indefectiblemente, por los atributos anteriormente comentados – virginidad, erotismo, heroísmo – y la evolución que sufre a lo largo de la obra. Así pues, será enemiga en un primer momento, después será su amante y por último se convertirá en su salvadora. Haciendo una breve recapitulación, veíamos cómo al principio la protagonista acudía al campamento revolucionario con el firme propósito de asesinar al líder político movida por el deseo de libertar a su pueblo y de vengar a su padre prisionero. Cuando pierde su virginidad en los brazos de su enemigo, sufre una transformación radical que la hace dudar de su cometido inicial.

El dilema que se le plantea a esta nueva heroína está agravado por el hecho de que el hombre al que desea salvar es el asesino de su padre, con lo cual el conflicto es, pues, mucho más complejo que si fuera solamente un problema ideológico y cultural, como ocurre en algunos de los ejemplos literarios que Bitton señala en su artículo. Sin embargo, la Judit de Alfonso Paso supera las numerosas dificultades que se oponen a su relación con el antagonista: le salva la vida, y cuando el derrotado revolucionario se ve obligado a huir, solo, pobre y enfermo, lo sigue al exilio renunciando a todo su mundo. Y es de esperar que tan singular pareja encuentre al final una pequeña parcela de felicidad.

2.3.6 PEDRO LAÍN ENTRALGO: *JUDITH 44*

En la década de 1960, cesado ya de su cargo como Rector de la Universidad de Madrid y habiendo publicado la mayoría de sus libros más importantes, Pedro Laín Entralgo, un nombre con suficiente peso en el ámbito cultural de la época, abandona momentáneamente sus múltiples tareas de médico, lingüista y sociólogo para dedicarse a la creación literaria y darse a conocer como autor teatral. “Dramaturgo de verano” (Laín, 11), como él mismo se definía dado que sólo en esta estación gozaba de tiempo suficiente para acometer tal tarea, en un breve espacio de tiempo había escrito una serie de obras de las cuales la mayoría jamás llegaron a estrenarse. Tras el estreno de *Entre nosotros* en Barcelona en el año 1966 y poco tiempo después de *Cuando se espera*, Laín no pudo ver representadas sus obras razón, quizás, por la cual dejó de escribir teatro (Laín, 11).

Una de estas obras que no llegó a escenificarse es *Judith 44*, una pieza breve que traslada la historia de la heroína bíblica al año 1944 y a los conflictos derivados de la ocupación alemana en Francia durante la Segunda Guerra Mundial. El autor aprovecha esta circunstancia para construir una parábola sobre la convivencia, el tema transversal que está presente en todas sus obras teatrales (Laín Entralgo, 13). Además, dramatiza la problemática de los dos protagonistas, unidos por el amor y separados por las circunstancias bélicas adversas planteando así el drama de una Judit enamorada y de un Holofernes justo que luchan estérilmente por salvar una relación condenada al fracaso.

Los acontecimientos que cuenta Laín Entralgo tienen lugar en una pequeña ciudad al norte del país sometida al ejército alemán en el otoño de 1944. El mando de la ciudad ha sido encomendado al justo General Arnold Von Gudden y a su segundo ayudante Konrad Dietrich, capitán de las SS caracterizado por su avidez de poder y del triunfo de la raza aria.

Prácticamente todo el pueblo ha sido sometido y han tomado la fábrica del difunto empresario judío Isaac Bloch, ahora dirigida por su viuda Judit¹ y su hermana Ester, que no han podido oponerse al dominio alemán. A pesar de pertenecer a bandos contrarios, el General y Judit mantienen una sólida relación amorosa en secreto procurando que nadie los descubra, en especial Dietrich, que también se siente atraído por la atractiva e inteligente viuda.

Cuando comienza la obra, la situación se ve agravada por la llegada a la ciudad de Mathieu Laffite, el jefe local de la Resistencia francesa que trata de sublevar a todos los habitantes del pequeño pueblo norteño contra el ejército alemán. Buscando un sitio seguro, se oculta en la fábrica de Judit, pero Dietrich ha comenzado a sospechar e insiste en inspeccionar la fábrica. Para evitar que esto ocurra y Von Gudden sea puesto en un aprieto, Judit acepta ser tomada como rehén en su propia casa. Sin embargo, órdenes directas desde Alemania destituyen al General y otorgan el poder a su ayudante. Ante la amenaza inminente del registro y aprovechando que Arnold estará ausente durante una noche, Judit decide pactar con Dietrich y entregarse a él a cambio de que desista en su empeño, con el propósito de envenenarlo y matarlo después. Todo parece ir bien hasta que el General es obligado a regresar a causa de un corte en la carretera y desconocedor de los planes de Judit, bebe la copa destinada a los labios de su ayudante. Mientras sufre los efectos del potente somnífero diluido en la bebida, Judit entra en la estancia mal iluminada y, creyendo que el hombre dormido no es otro que su enemigo, lo apuñala. Será Ester quien, reconociendo al General, la saque de su error. Dietrich descubre la estratagema que había planeado contra él y la envía a ella y a la familia de su difunto marido a los campos de concentración alemanes.

La obra transcurre en interiores y está distribuida en tres actos. El primero se desarrolla en el puesto de mando del General Von Gudden y en él se plantea el conflicto. Se ponen de manifiesto las tensiones internas de los protagonistas, la profunda humanidad del General, el fanatismo de Dietrich y la firmeza y el carácter de Judit. De igual modo,

¹ A pesar de que en el título del libro el nombre aparezca con una "h" final, "Judith", a lo largo del drama el autor alude a la protagonista como "Judit".

también aparecen en escena otros personajes secundarios de origen alemán que dialogan con el primero y sirven para exponer las principales ideas políticas que se debaten en el drama. El segundo acto traslada la acción a la sala de estar del apartamento que comparten Judit y Ester. Se introduce la figura de Mathieu Laffite y se refuerza la relación existente entre Judit y Von Gudden. Al final de este segundo acto, la viuda de Bloch se siente impelida por la lectura de la hazaña heroica de su homónima bíblica a solucionar la situación matando a Dietrich. Ya por último, el tercer acto transcurre en la misma decoración del primero y se divide en dos cuadros. En el primero Arnold se despide de Judit y en el segundo tiene lugar la resolución del drama. Esta última seduce a Dietrich y mientras ella va a cambiarse de indumentaria, el General regresa. Solo en el escenario, bebe la copa con el champán narcotizado y, rendido a los efectos de la droga, la mujer entra y lo apuñala. A Judit tan sólo le queda descubrir el error y sufrir la dura sentencia de Dietrich.

En la obra, Laín Entralgo aborda el tema de la guerra y sus dramáticas consecuencias. De este modo, la Segunda Guerra Mundial ofrece el escenario perfecto para el desarrollo de las propuestas del autor que denuncian la barbarie de la violencia y la derrota de cualquier bando contendiente, vencedor o vencido, en la medida en la que todo el género humano es la víctima de los conflictos bélicos. Así, Molitor, el hombre de confianza del General Von Gudden que se autoconfiesa un “jurista con ribetes de filósofo”, expresa las ideas subyacentes al conflicto del drama de esta manera:

“ ... Ante lo que va a ser el último acto de nuestra aventura, siento una extraña necesidad íntima de decir que he hecho la guerra con el alma vacía (...) que durante cuatro años he matado y me he defendido con un sordo automatismo de suicida. (...) ¿Por qué he combatido yo, por qué hemos combatido todos nosotros? Por el triunfo de una sangre que para imponerse tiene que declarar indignas a las demás, (...) con nuestra organización de acero, hemos venido a vivir como sonámbulos en camino hacia el suicidio” (Laín, 104).

Este aspecto concreto del tema de la guerra que el dramaturgo expone en esta obra se integra plenamente en lo que Ricardo Doménech denomina el “centro neurálgico” de la obra dramática de Laín y que no es otro que el problema de la convivencia (Laín, 12). Así,

Judith 44 explora la imposibilidad de la convivencia y la desarrolla en dos direcciones diferentes. Por un lado, nos presenta a dos personajes cuya relación es imposible a consecuencia de los enfrentamientos entre sus dos países de origen y por otro, nos enfrenta con otra realidad aún más dramática y que es la privación de libertad.

Sin embargo, y aunque pudiera parecer lo contrario, la obra de Laín Entralgo conserva bastantes detalles de la obra en la que se basa. Trasladada a un escenario contemporáneo y a un conflicto real del que apenas si nos separan sesenta años, la Francia ocupada por las tropas alemanas no difiere tanto de la Betulia judía cercada por el ejército asirio, y si bien Dietrich y Von Gudden son las dos caras de Holofernes, la figura de Hitler puede compararse perfectamente con la del todopoderoso Nabucodonosor. Las similitudes también son extensibles a la misma Judit Bloch que, al igual que su homónima judía, es la viuda de un rico industrial. También utilizará su belleza para atraer a Dietrich / Holofernes y la bebida jugará un papel importante – o al menos debería haberlo jugado – en la derrota del enemigo (Laín, 144). Incluso la Judit de Laín Entralgo, a pesar de no ser judía, elevará una plegaria al cielo momentos antes de asesinar al que ella erróneamente considera su enemigo (Laín, 149). De todos modos y como veremos a continuación, el dramaturgo se aparta del relato del Antiguo Testamento en otros aspectos, en especial, en la caracterización de los personajes, mucho más complejos que los originarios, y en el desenlace del conflicto

Comencemos por los personajes. Aunque, como hemos dicho, la obra desarrolle el tema de la imposibilidad de la convivencia y denuncie la violencia de la guerra, Laín Entralgo pone en escena a diez personajes, seis franceses y cuatro alemanes, de los cuales, son los últimos los que poseen una mayor entidad dentro de la historia. Curiosamente, la mayoría de ellos son “positivos” en la medida en la que se manifiestan en contra de la guerra, y los que lo hacen de un modo más abierto son, precisamente, los que luchan en el ejército germano. Tan sólo Dietrich puede ser considerado como un personaje plenamente negativo, mientras que el resto de sus compatriotas tiende, en general, a enjuiciar la política alemana con una objetividad demoledora. En una cita anterior veíamos como Molitor caracterizaba al ejército al que pertenece como una “organización de acero” que anula a sus

propios hijos” (Lain, 104), Von Gudden considera injusta la persecución sistemática que se les hace a los judíos (Lain, 106) e incluso el ordenanza del General manifiesta su deseo de poner fin a las innumerables muertes que se suceden día tras día haciéndose eco del sentir colectivo del pueblo alemán que ha tenido que abandonar sus trabajos para ser enviado a la lucha (Lain, 110).

Como observación general, es preciso señalar que los personajes favorecidos por el autor, al contrario que ocurría con los protagonistas de la historia bíblica, no sólo son muy complejos sino que además no defienden sus posturas políticas con fidelidad. Así, el General Von Gudden se cuestiona la política del ejército al que pertenece y se enamora de una mujer francesa llegando a colaborar con ella; Molitor, su ayudante, duda igualmente de los postulados que defiende al luchar por su bandera; el Ordenanza, aunque es más reservado, no puede evitar confesar su desacuerdo con la guerra; el señor y la señora Dupont, aunque franceses orgullosos de serlo, colaboran en cierta medida con las tropas de ocupación e incluso Judit, la heroína de la obra, se enamora de un dirigente alemán que utiliza la fábrica de su difunto marido en beneficio de sus soldados y que representa al país que ha enviado a su familia a los campos de exterminio. Los únicos que se mantienen fieles a su patria son Dietrich y Mathieu, y ambos, aunque en distinta medida y en diferentes momentos, hacen gala de su inflexibilidad.

Resultará paradójico que al final sean éstos los triunfadores absolutos de la historia, el primero, al concluir el drama cuando muerto Von Gudden ocupe la dirección del ejército alemán en la pequeña ciudad, el segundo al término de la guerra, cuando las tropas invasoras sean derrotadas y Francia sea devuelta a los franceses. Es de esperar que el resto no goce de victoria alguna: Judit y su cuñada porque serán enviadas a campos de concentración y tal vez no sobrevivan, los Dupont porque serán calificados de colaboradores y sufrirán duras represalias por ello tras la liberación de su país y los alemanes críticos con la política de su nación evidentemente, no disfrutarán de ningún privilegio ni primero cumpliendo órdenes bajo el mando de Dietrich, ni después cuando hayan de sufrir la derrota y la condena internacional de su país.

Adentrándonos en el análisis individualizado de los personajes principales, llama la atención el modo en el que Laín Entralgo traza su Holofernes. Si bien éste era la representación de las fuerzas malignas en el relato bíblico y continuó siendo así en los textos posteriores hasta bien entrado el s. XIX, la dualidad a que su figura fue sometida en la literatura contemporánea alcanza en la obra que nos ocupa su representación más gráfica. En efecto, los dos máximos dirigentes alemanes en el pequeño pueblo francés, el Capitán de las SS Konrad Dietrich y el General Arnold Von Gudden, son las dos caras del enemigo de Judit, en este caso el ejército alemán. Así, el primero representa el enemigo clásico de resonancias bíblicas, el Holofernes despiadado y lascivo que no alberga la más mínima duda con respecto a la suerte que se merecen sus víctimas. El segundo, en cambio, al modo de las reinterpretaciones literarias más benévolas, se incluye en la línea de los Holofernes del s. XX, líderes políticos obligados a esgrimir la espada pero dotados de un lado humano presto a ser redimido por Judit.

La oposición entre ambos militares queda patente en dos enfrentamientos en los que discuten sus ideas respectivas acerca de la política y sobre el problema del antisemitismo. Con respecto al primero, una conversación que mantienen los dos protagonistas anteriores junto con Molitor pone de manifiesto las diferentes interpretaciones de la ley que realizan cada uno de ellos y que sirve para contrastar sus caracteres. Sospechando de Judit Bloch y su familia por el mero hecho de ser judíos, Dietrich confiesa que “viviría mucho más tranquilo” si todos ellos “estuviesen en Dachau” y no en Francia (Laín, 93). El General se opone a que tales medidas sean tomadas porque, según dice, “mientras yo sea el jefe de este sector, ningún judío será en él deportado por el simple hecho de serlo”, y añade significativamente que mientras él mande allí, “serán respetadas las leyes de la guerra” (Laín, 93). Sin embargo, para ambos hombres las leyes de la guerra tienen diferente significado, pues Dietrich pregunta: “¿tiene la guerra otra ley que la de vencer por el camino más corto?”. Es aquí cuando interviene Molitor, un jurista, para considerar la diferencia de significado que le aplicaban a la ley cuando la estudiaba en las aulas universitarias y la dureza con la que se aplica en tiempos de guerra, “quisiera saber lo que en el mundo va a quedar de la ley después de esta guerra”, comenta desesperanzado. Von Gudden, que ni se muestra tan derrotista como su ayudante ni tan tajante como su oponente,

aporta una visión esperanzadora al respecto afirmando que “quedará, por lo menos, lo que hayamos hecho quienes creemos en ella” (Lain, 93).

Más adelante, los dos protagonistas masculinos de la obra vuelven a enfrentarse verbalmente con motivo de la “pasión antijudía” que defiende el Reich y que no comparten por igual (Lain, 106). En esta discusión se pone de manifiesto la diferente actitud que tienen hacia la convivencia: mientras que el General apuesta por ella independientemente de la raza o etnia que sea, Dietrich se niega de pleno a aceptar la igualdad entre los hombres y mujeres. Aunque la cita sea un poco extensa, merece la pena reproducirla en su totalidad, como muestra de sus caracteres antitéticos y de la lucha a favor del entendimiento que Lain Entralgo plantea en la obra.

“DIETRICH: ... ¿Puede usted negar, general, que *el pueblo judío es el primer enemigo de la grandeza del nuestro?*”

GENERAL: Y usted, Dietrich, ¿puede acaso desconocer que nuestro pueblo ha sido grande llevando en su seno un puñado de alemanes de origen judío? Heine, Ehrlich y Einstein son parte de nuestra grandeza.

DIETRICH: Einstein... ¿No sabe usted que uno de nuestros profesores, un verdadero sabio, nos ha enseñado a distinguir la “física alemana” de la “física judía”?

GENERAL: Lo sé. Y pienso que un día nos avergonzaremos de que en nuestro país haya sido escrita tal cosa (Breve pausa). Lo decisivo es que *yo no puedo dejar de ver en cada judío un hombre, una persona*” (Lain, 106, cursiva mía).

Centrándonos en el análisis individualizado de cada una de las caras del mítico Holofernes, para caracterizar a Konrad Dietrich, el lado oscuro del célebre asirio, nos basta recordar el modo en el que él mismo se define ante Judit: “Soy alemán, me siento europeo y aspiro a edificar una Europa de la cual sean dueños sus propios hijos” (Lain, 97). Antiguo ingeniero forestal, evoca con nostalgia los bosques y la naturaleza de su país describiendo emotivamente la belleza que lo rodeaba en su trabajo. De todos modos, la interlocutora a la que desea seducir haciendo gala de su sensibilidad, una Judit Bloch tan inteligente como su referente bíblico, lee entre líneas y revela cuál es en realidad su personalidad:

“... Para usted y los suyos, ser hombre – ser hombre cabal – es un privilegio que sólo poseen ... o conceden los que llevan determinada sangre. (Breve pausa). Admiro su fina sensibilidad para las voces de la tierra. Es tanta, que para usted y los suyos las yemas y los insectos de sus bosques tienen más derecho que cualquier otro judío de carne y hueso” (Lain, 98).

En efecto, Judit no se engaña. Los tres mayores defectos de Dietrich son su odio visceral al pueblo judío, su ambición y su lujuria. Su rechazo hacia los judíos ha sido puesto de manifiesto anteriormente tanto en la discusión con Von Gudden como en las palabras que pronuncia Judit – palabras que, por cierto, no se molesta en rebatir – y en su condición de miembro orgulloso de un cuerpo tan antisemita como son las SS. En este aspecto, Dietrich se asemeja plenamente a Holofernes, como también lo hace en cuanto a su ambición. Sometido a los dictámenes del General Von Gudden, ansía convertirse en máximo dirigente de las tropas alemanas en el pueblo francés donde se desarrolla la acción, en parte por hallarse en desacuerdo con su superior al que considera demasiado permisivo con la comunidad gala, y en parte por deseo de ostentar el poder. Esta ambición se manifiesta en los comentarios triunfalistas que hace con respecto a la guerra que se desarrolla en Europa (Lain, 92), y en sus constantes intentos para ocupar el lugar de Von Gudden (Lain, 140). Y, por último, no habría de ser menos semejante al General asirio en lo tocante a su deseo hacia Judit: todas sus maniobras políticas y sus deseos de exterminar a sus enemigos pasan a un segundo plano si Judit accede a sus deseos sexuales. Con cierta ironía, Dietrich afirma que está dispuesto a pasar por alto el origen de la familia de su difunto marido si ella coopera: “Si accediera a conversar conmigo un poco más amablemente... Después de todo, la seguridad del Reich no ha de padecer mucho porque la señorita Ester Bloch y otros parientes suyos sigan en esta ciudad” (Lain, 119).

La antítesis de Dietrich es el General Arnold Von Gudden, que se opondrá diametralmente a lo dicho con respecto al anterior. De este modo, al racismo del primero opondrá su tolerancia, rasgo que ha quedado patente en la extensa cita reproducida anteriormente; a la ambición política, su afán de justicia, también patente en sus palabras acerca de la justicia y la ley, y, por último, a la lujuria, su profundo amor por la

protagonista, un amor que es correspondido y que aparece como la única esperanza en un mundo caótico amenazado por la intolerancia de la Segunda Guerra Mundial. Arnold Von Gudden, respetuoso con sus subordinados y con las personas judías de su entorno, encarna en definitiva el espíritu de la convivencia por la que el autor apuesta en su obra. Sin embargo, esta lucha interna dentro de los órganos de poder alemanes y, por tanto, de la compleja personificación de este Holofernes contemporáneo, no finaliza de un modo muy esperanzador. El triunfo de Dietrich sobre Von Gudden hace que la obra tome un giro pesimista y en la reencarnación de Holofernes vuelva a triunfar su oscura faceta bíblica: la maldad.

Más compleja que el personaje bíblico que toma como referencia pero sin llegar al desdoblamiento de personalidad del que era objeto su antagonista, Judit Bloch adopta como suyas algunas características presentes en la heroína del Antiguo Testamento. Sin embargo, un detalle curioso es que Judit no es judía, sino francesa, y sólo a través de su primer matrimonio con el judío Isaías Bloch es relacionada con el pueblo tan perseguido por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. De todos modos, tanto su descripción física como la psicológica se corresponden con la de su homónima literaria. Es una mujer joven de treinta cinco años, sencilla y elegante (Laín, 96) que conserva intacto todo su atractivo y que es capaz de enamorar a dos de sus enemigos políticos. Por otro lado da buena muestra de tener una acusada personalidad que no la priva de hablar delante de su más peligroso oponente, Dietrich (Laín, 118 - 120) y sobre la que descansa el mayor peso de la relación que mantiene con Von Gudden (Laín, 123). También es inteligente, haciendo gala de una sutil ironía en los momentos más delicados, como por ejemplo sus encuentros con Dietrich (Laín, 97 - 98), y de una mente capaz de tramar un plan - casi - perfecto para intentar llevar a buen puerto su difícil relación con el General. Además, y sobre todo, es valiente. No duda en ofrecerse como rehén dentro de su propia casa para facilitar las actividades de la Resistencia Francesa (Laín, 108) y en convertirse en el brazo ejecutor del tirano de la obra (Laín, 116).

Comencemos ahora con los rasgos arquetípicos señalados por Bitton. En primer lugar y en cuanto a la virginidad de Judit, es evidente que, al haber estado casada

felizmente con el difunto Isaías Bloch, no puede considerársela como tal. Además, mantiene una relación seria con el General Von Gudden, por lo cual cabe suponer que continúe manteniendo relaciones sexuales. Sin embargo, esta situación no impide en modo alguno que podamos considerarla una mujer virtuosa e íntegra, característica inseparable, como hemos visto en otros textos, de la virginidad atribuida a la heroína judía. En efecto, su amor por Arnold es sincero y la honestidad de ambos es uno de los motivos por los que su relación aún se mantiene en un clima tan adverso.

A pesar de que las Judits sensuales son patrimonio casi exclusivo de las recreaciones de finales del XIX y principios del XX, la protagonista de Laín Entralgo es descrita como una mujer de indudable belleza. Prueba de ello es que no le faltan pretendientes dispuestos a traicionar a su patria a cambio de su amor o sus favores sexuales. Además de la hermosura serena que muestra a lo largo de toda la obra, Judit Bloch se transforma en una auténtica *femme fatale* cuando, al igual que la bíblica, se dispone a tenderle una trampa mortal a su enemigo. Cuando en el cuadro segundo del tercer acto se presente ante Dietrich con la firme intención de seducirle antes de asesinarle, una acotación señala que “Judit vestirá un elegante traje de noche muy descotado (sic). Sobre él una estola de piel. Joyas. Un peinado elegante y vistoso” y, además, que “entra con ademán mundano” y desprendiéndose de la estola de piel y quedando de pie ante Dietrich (Laín, 142). La transformación de la mujer que hasta ahora se había comportado con discreción evitando dar motivos al capitán de las SS para incentivar su deseo, hace que éste se sienta deslumbrado ante la nueva figura que aparece ante sus ojos y a la que califica de “la más hermosa mujer que han visto” sus ojos (Laín, 142). La protagonista abandona su recato para transformarse en una especie de prostituta que vende su cuerpo a cambio de la salvación de su familia judía. Así se lo confiesa sin ambages a Dietrich al decirle “con solemnidad irónica” que se compromete a ser el objeto de su pasión por una noche (Laín Entralgo, 143). El hecho de que Baudelaire ponga la música de fondo en este “intercambio de favores” con su poema “Las dos hermanas”, que no son otras que la Carne y la Muerte (Laín, 145), reviste a Judit con un halo finisecular que la emparenta directamente con sus hermanas literarias de la época caracterizadas, precisamente, por desarrollar la faceta sensual de la figura bíblica por encima de las demás.

Sin embargo, y como cabría esperar a la vista de lo expuesto, el rasgo arquetípico que más caracteriza a la Judit de Laín Entralgo es el de heroína dando muestra de ello a lo largo de toda la obra. En primer lugar, se enfrenta valientemente con Dietrich en un duelo dialéctico en el que el alemán lleva todas las de perder (Laín, 97). No duda en ofrecerse como rehén a cambio de que las tropas invasoras no registren la fábrica en la que se esconde Mathieu Laffite, el héroe de la Resistencia (Laín, 106). Es ella quien traza el plan para terminar con Dietrich y se propone a llevarlo a cabo en completa soledad, con la sola complicidad de su cuñada Ester, que no en vano recibe el nombre de otra célebre heroína bíblica del Antiguo Testamento, pero sin ayuda directa de nadie (Laín, 116). Es aquí cuando el autor señala la conexión de su protagonista con la judía bíblica al hacer que sea esta última quien guíe a la primera desde las páginas de la *Biblia* en el momento preciso. Al final del segundo acto, Judit y Ester se encuentran abrumadas por la sucesión de acontecimientos adversos que se ciernen sobre ellas: la lejana lucha en Normandía, las sospechas de Dietrich, la inminente sublevación de Mathieu y el peligro de que Arnold sea destituido ante el trato favorecedor que otorga a la comunidad judía y que, lógicamente, desagrada a sus superiores alemanes. Ester, confidente de su cuñada, propone llevar a la práctica algo que su familia siempre ha hecho en los momentos más críticos: abrir la Biblia por una página cualquiera y dejar que sea el Libro Sagrado el que ofrezca un comentario, un consuelo o una solución a través de sus textos. “abrámosla al azar”, - dice Ester -, “ y tratemos de encontrar el designio del Señor”. Y ofreciéndosela a Judit, añade: “ábrela tú. Tú eres el timonel de nuestra pobre barca” (Laín, 132). La joven viuda obedece a su cuñada y el texto elegido es el inicio del capítulo octavo del *Libro de Judit*, cuando hasta sus oídos llega la noticia del asedio de las tropas asirias y decide tomar cartas en el asunto. Ester no duda un instante acerca del significado que arroja el texto que acaban de leer las dos mujeres: “la voz de Dios se limita a decirte que eres Judit”, le dice a su cuñada (Laín, 132). Ésta no se rebela contra el camino que las páginas de la *Biblia* parecen indicarle y afirma sin miedo que ella será Judit y que cumplirá “el designio del Señor” (Laín, 133). La conversación entre ambas mujeres es una muestra muy clara de la adopción del papel de heroína por parte de Judit Bloch tomando ejemplo a su referente mítica:

“ESTER: (Decidida y aterrada a la vez) Será Judit... Como Judit matarás al hombre que nos persigue. Impedirás que las órdenes que ha recibido puedan ser ejecutadas. Ganarás el tiempo necesario para que triunfe la sublevación, y con ella la justicia. Serás la adelantada de nuestra libertad.

JUDIT: Seré Judit. Pondré mi parte en la lucha contra el odio y la ignominia. Lucharé como mujer por la libertad de los que están junto a mí. (Con íntima vehemencia). Romperé el cerco que me rodea, abriré una senda hacia la luz y el amor. (...)

ESTER. (...) Te llamábamos Judit. Ahora ya lo eres. Ya eres Judit...” (Laín, 133).

Como se habrá advertido, la protagonista se compromete a derrotar a Dietrich, paradigma del Mal en la obra, y con ello romper “el cerco” de violencia y abrir “una senda hacia la luz y el amor”. Esta nueva finalidad que Judit se propone conseguir con su intervención redentora es un rasgo propio de su heroicidad. En efecto, al igual que la Judit de Pedro Salinas, la de Laín Entralgo, en su lucha por la convivencia, es la “alumbradora” del General Von Gudden, que a través de ella abre los ojos y despierta a la verdadera vida: “tu ley”, – le dice éste a Judit –, “ha sido siempre el amor, pero la mía ha sido la guerra. Sólo junto a ti he descubierto que más allá del juego entre la guerra y la paz puede ser la vida hermosa y verdadera: sólo junto a ti he llegado a sentir que soy algo distinto de lo que hago” (Laín, 101). Esta labor de iniciadora, de guía que conduce a Arnold desde su oscuro y restrictivo mundo bélico hasta el descubrimiento de la hermosura que puede albergar la convivencia pacífica, es otro rasgo heroico de esta Judit contemporánea.

Este último aspecto nos conduce al apartado final y al análisis de las relaciones entre la protagonista y el “gentile lover”. Dado que la obra de Laín Entralgo versa sobre la convivencia, es éste el punto en el que el autor hace especial hincapié, siendo la pareja protagonista y las adversidades que impiden que su relación llegue a buen quienes encarnan el tema central de la pieza teatral. En amor entre Judit y Von Gudden, el “gentile lover” en este caso, se manifiesta desde las primeras páginas. Sus diferentes nacionalidades y los vínculos familiares que la relacionan directamente con la comunidad judía hace que sus mundos estén enfrentados en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y que su amor se sienta seriamente amenazado por las circunstancias. Estas circunstancias adversas

constituyen lo que los dos protagonistas denominan “el cerco” y que puede ser relacionado con el asedio sufrido por las gentes de Betulia. Judit y Arnold, que viven gozosos su amor compartido, se sienten afortunados de experimentar tales sentimientos pero contemplan con horror como otros acontecimientos ajenos a ellos – la guerra, el odio entre sus respectivos países, el mismo Dietrich -, se ciernen sobre su relación levantando un cerco que se estrecha más y más amenazando con destruir toda posibilidad de felicidad. Ellos dos, ajenos al mundo que los rodea, son la única imagen de convivencia que nos ofrece el drama; fuera de ellos, la violencia se vuelve cada vez más intimidante: “Ya no hay guerra, ya no hay muerte”, - manifiesta Von Gudden – “Pero tan sólo dentro de nosotros. Fuera, va creciendo la amenaza”. Judit, optimista, trata de animarlo diciendo: “romperemos el cerco. Venzan unos u otros, tú y yo, en medio de la ruina y el luto, nos sentiremos vencedores”, y añade “Romperemos el cerco. Viviremos” (Láin, 125).

Sin embargo, el suyo es un amor tan abocado al fracaso como el que hubiera podido surgir entre la Judit bíblica y su oponente asirio. “Miro en torno a nosotros y no veo más que muerte”, dice Arnold (Láin, 100), y aunque Judit lucha denodadamente por su relación, sus esperanzas de triunfo son pocas. Ella misma afirma el contraste existente entre la ley que dictamina su corazón y la realidad que la rodea: “Siento en el fondo del corazón la ley del amor, no quiero para el mundo otra ley distinta, y descubro que el mundo sólo nos responde con muerte y destrucción” (Láin, 101). El cerco se estrecha más y más hasta que la protagonista no tiene más remedio que tomar parte activa y planear el asesinato de Dietrich. Pero el autor no se mostrará indulgente con sus personajes y, en consecuencia, no apostará por un final feliz. Judit, como veíamos, da muerte a Von Gudden por equivocación mientras que Dietrich sobrevive para castigarla a ella y a toda su familia.

En la obra de Láin la tragedia no sobreviene porque Judit haya decidido matar a su amante para salvar a su patria como ocurría en algunos textos en los que la protagonista se debatía dolorosamente entre el amor hacia un hombre y el amor a su país, sino que surge de una equivocación que provoca una dolorosa cadena de fatalidades: asesina al hombre que ama y, al tiempo, condena a las personas que intentaba salvar, incluida ella misma. Al matar a este moderno Holofernes, Judit desencadena la tragedia y construye un final

paradójico que plantea el reverso del mito bíblico y de muchas de las reescrituras del mismo. El cerco se ha cerrado definitivamente.

2.3.7 JUAN ANTONIO HORMIGÓN: *JUDITH CONTRA HOLOFERNES*

La editorial madrileña Edicusa, Editorial Cuadernos para el Diálogo, publica en el año 1973 un volumen con las obras de tres autores teatrales. El primero es Luis Riaza con su *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*; del segundo, Francisco Nieva, se recoge una selección de su *Teatro Furioso* con cuatro obras, *La carroza de plomo candente*, *El combate de Ópalos y Tasia*, *Es bueno no tener cabeza* y *El fandango asombroso*. El último autor, el más desconocido Juan Antonio Hormigón, presenta una obra escrita en verso libre y titulada *Judith contra Holofernes*. Miguel Bilbatúa, codirector de la colección junto con Álvaro del Amo, realiza un introducción resumiendo brevemente la situación del teatro en los últimos años de la dictadura franquista la cual califica de “paradójica” (Bilbatúa en Hormigón, 5): además de la censura, los nuevos dramaturgos, ganadores de numerosos premios estatales, no pueden ver sus obras representadas debido al engranaje comercial que sólo se arriesga a producir piezas mayoritarias, a veces de dudosa calidad, de éxito garantizado. El libro que presenta ante sus lectores y lectoras es un buen ejemplo de este teatro alabado por la crítica y rechazado por el público y, como veremos a continuación, el texto de Hormigón es una buena muestra de la producción de los entonces jóvenes dramaturgos españoles.

La obra de Juan Antonio Hormigón tiene, en palabras del prologador, una doble finalidad “estético-ideológica” (Bilbatúa en Hormigón, 16). Finalidad estética por un lado porque cuida los aspectos formales acercándose al teatro brechtiano y finalidad ideológica por otra porque su intención es claramente didáctica. En efecto, el autor realiza un parábola sobre la guerra del Vietnam, un tema de máxima actualidad en esos años, utilizando nombres inventados pero que son claramente identificables. Pero aunque el conflicto que desarrolla es éste, su objetivo es realizar una llamada a la lucha contra el imperialismo y, en

última instancia, a favor de la libertad. Para ello construye una pieza dramática en verso libre dividida en nueve partes a la que titula significativamente "Judith contra Holofernes". A pesar de que el motivo bíblico que da título a la obra tan sólo ocupa una del total, la última y no precisamente la más extensa, toda ella se articula entorno a la confrontación de los débiles frente a los fuertes, siendo la viuda bíblica el símbolo de los primeros mientras que el conquistador asirio representa las fuerza implacable de los segundos.

La primera escena se titula "Lucha contra los hombres de Gal". Los hombres y mujeres de Vit (Vietnam), se dedican a la agricultura y viven felices hasta que son invadidos por los hombres de Gal (los franceses, los galos que invaden la zona en el s. XIX), que se aprovechan de los campesinos para enriquecerse (colonización francesa en Indochina). Guiados por el jefe Ha-Vit-Minh (el líder espiritual vietnamita Ho-Chi-Mihn), se levantan contra sus invasores y tras una lucha, la tierra de los Vit se divide en dos zonas (división histórica en el año 1954 en Vietnam del Norte y Vietnam del Sur a la altura del paralelo 17), aunque el deseo de ambas partes es volver a unificarse en el futuro. Ha-Vit-Minh construye un "territorio habitable" en la zona norte a diferencia de lo que ocurre en la zona sur (situación de Vietnam del Norte frente al Vietnam del Sur tras la división: el norte controlado por el Vietminh y el sur por el emperador Bao Dai y el gobierno de Ngo Dinh Diem). A continuación, el segundo cuadro bajo el título "Razones de la acción" continúa mostrando las diferencias existentes entre ambos territorios, cómo los Vit de las tierras del Norte poseen un autogobierno (el Vietminh) mientras que los del sur permanecen nuevamente dominados. Los primeros envían delegados a la zona contraria para hablar con los campesinos y tratar de liberarlos de la opresión en la que viven.

El tercer cuadro está dividido en tres escenas. La primera, denominada "Chu-Te", narra cómo los agricultores del Sur, alentados por los emisarios del Norte, se han convertido en guerreros (Frente Nacional de Liberación de Vietnam del Sur, el Vietcong), y nombran a un representante llamado Chu-Te. Chu-Te habla con Laot-Tse, el representante del gobierno del territorio del Sur, cuyo gobierno tiránico garantizan la policía y los soldados. La segunda escena, "El gran combate", se inicia con las palabras de Go-Vit-Thiem, máximo dignatario de los estados del Sur (Ngô-Dihn-Diem), que se alarma ante la

amenaza que suponen los campesinos guerreros. Para protegerlo, recibe la ayuda de tres consejeros extranjeros que le ofrecen las últimas novedades en maquinaria bélica, la promesa de la obtención de beneficios personales y la amistad del líder al que representan (el gobierno de los Estados Unidos de América). En la tercera escena, sin título alguno, las ayudas ofrendadas por los emisarios se materializan en la figura de un guerrero perfectamente armado, Go-Vit-Ki. Éste se enfrenta con Chu-Te, pero a pesar de su superioridad técnica es vencido por el segundo.

En “La gran intervención”, escena cuarta, muestra la reacción de la Gran Confederación (Estados Unidos) ante la estrepitosa derrota frente a un enemigo menos cualificado. Para poner remedio a la resistencia campesina envía hombres (soldados americanos) bajo el mando de Macky Round, su representante, que luchan contra los Vit. En estas luchas, los campesinos ven sus cultivos, sus animales y sus familias diezmadas a causa de la violencia de los extranjeros. Tras los ataques, el cuadro quinto, “El transporte de combustible”, escenifica los problemas de los campesinos al quedarse sin combustible líquido. Las mujeres aportan la solución sugiriendo que todo el pueblo transporte una pequeña cantidad desde los proveedores hasta los depósitos de modo que si uno de ellos es apresado la pérdida no resulte irreparable. Viendo lo atinado de la propuesta, llevan dicho plan a cabo y ven cumplidos sus objetivos.

Tras “La gran intervención” viene “El gran combate” en el sexto cuadro (la guerra despiadada). El coro busca a alguien que luche contra Ike Danag, el Paladín de la Quíntuple Alianza (de nuevo el ejército imperialista) y se ofrece una joven del pueblo llamada Trang-Dong (representante de los campesinos soldados de Vietnam del Sur). Ike Danag, armado con las armas más modernas y eficaces, se enfrenta con la joven que tan sólo cuenta con su valentía y su inteligencia. Tras una lucha sin cuartel, el Paladín resulta triplemente derrotado por la selva hostil, la falta de suministros alimenticios y, en definitiva, por la astucia de la muchacha que también cuenta con la colaboración de las gentes de Vit. A continuación el cuadro siguiente se titula significativamente “La Danza General”. Maky-Bond (una agresiva mezcla del espíritu norteamericano y el agente secreto británico James Bond) lanza sobre los campesinos gases y bombas mortíferas acatando obedientemente las

órdenes de sus superiores. De entre los numerosos muertos ocasionados por Maky-Bond surge una máscara blanca (la Muerte) que organiza una danza en torno a ella en la que participan todas las personas caídas en la contienda. Esta danza de claras reminiscencias medievales termina con la "Oda a la duplicidad de la ciencia" en la que se ponen de manifiesto las consecuencias que un mal uso de los avances técnicos acarrea sobre los seres humanos.

Es en el cuadro octavo donde se escenifica la historia bíblica bajo el título "De cómo la frágil Judith consiguió eliminar al muy poderoso Holofernes". Aquí, tres actores representan ante el pueblo un trasunto de la historia bíblica de Judit y Holofernes con el fin de incentivar la lucha entre el campesinado que, tras tantas batallas se halla próximo a la rendición. Al final de la función teatral, los ciudadanos y ciudadanas, alentados por una mujer, otra nueva Judit, prometen continuar oponiéndose a la invasión extranjera hasta conseguir la victoria. Finalmente, un actor expone los propósitos perseguidos por el autor en su obra, que no son otros que animar a la cooperación y a la unión de las fuerzas individuales en un esfuerzo colectivo en la lucha contra el enemigo invasor.

Como hemos podido comprobar a través de este somero recorrido por su contenido, Juan Antonio Hormigón escribe su obra para "excitar en el espectador la pasión de conocer o de participar en la historia de su tiempo" (Hormigón, 16 - 17). En este caso es la guerra del Vietnam, aún sin terminar en la fecha de redacción del texto, la que es elegida como objeto literario presentada siempre desde una perspectiva favorable al Vietcong y contra la intervención estadounidense. Para lograr el acercamiento de los acontecimientos históricos al auditorio, Hormigón toma como punto de partida numerosas dramaturgias y elementos extraídos tanto de la cultura occidental como de la oriental. Por un lado, el mismo autor señala la influencia del teatro chino: "La pieza está escrita utilizando muchos recursos de la dramaturgia china tradicional, en lo que tiene de demostrativa y convencional" (Hormigón, 247). Sin embargo también utiliza elementos propios del teatro clásico como por ejemplo el coro griego y el oráculo, auténtico eje sobre el que se asienta la acción y cuyos integrantes actúan bien como narradores de la acción, bien como actantes de la misma. Los elementos literarios nacionales hallan su eco en la Danza de la muerte que interpreta una máscara en el

cuadro séptimo que, al igual que ocurría con las Danzas de la muerte medievales, sacaba a bailar a los hombres y mujeres de toda condición. También se incluye una muestra de metateatro en la representación de la historia bíblica de Judit y Holofernes dentro de la propia representación de la obra.

Pero la influencia más poderosa en la obra es la de Bertold Brecht. Miguel Bilbatúa señala que, en efecto, *Judith contra Holofernes* “se inscribe en la tradición de las piezas didácticas brechtianas”, pero a diferencia de muchas de éstas, la de Hormigón presenta una estructura abierta y no discontinua sin más, incluyendo en ella elementos propios de otras dramaturgias debido a la actualidad de los hechos que retrata (Bilbatúa en Hormigón, 16). Con el objeto de favorecer una representación fiel a concepción del autor, éste anota una serie de indicaciones antes de comenzar con la transcripción del texto, encaminadas todas ellas a facilitar el trabajo de dirección y actuación. Así, incide en la figura del coro, en la importancia gestual, en el diseño convencional de trajes y escenografía, indica la utilización de máscaras en algunos momentos determinados de la obra, en el trabajo colectivo de los actores y actrices, en el significado de las canciones integradas en el texto que sirven como contrapunto y análisis de la acción o el modo de escenificar los numerosos combates que tienen lugar en escena (Hormigón, 247 – 250).

Otra de las influencias poderosas en la obra que nos ocupa es la *Biblia*. Se trata, como decíamos, de la escenificación de la lucha del débil frente al fuerte y el Libro Sagrado posee numerosos ejemplos que ilustran tal conflicto. Hormigón hace, pues, uso del Antiguo Testamento para mostrar el poder de los más frágiles sobre los más poderosos. Así, encontramos referencias a Jael, la historia de David y Goliat e, inevitablemente, la de Judit y Holofernes. En esta pieza dramática, los nombres de Jael, David y Judith serán sinónimos de los pueblos vietnamitas que en su lucha por la independencia deben enfrentarse a un sinfín de Síseras, gigantes y generales asirios que representan el intervencionismo norteamericano. Como un modo de reforzar la aparente debilidad de los campesinos de Vit, las elegidas para representarlos en la contienda son siempre mujeres, tradicionalmente “el sexo débil”, que bajo un aspecto vulnerable ocultan el auténtico potencial que conduce a su pueblo a una victoria tras otra.

Hay en la obra seis momentos en los que diferentes mujeres toman las riendas de la situación y logran el éxito de sus conciudadanos en la lucha contra el invasor, y aunque sean las dos últimas, en concreto la penúltima, las que se refieren directamente a la figura de Judit resulta necesario analizar aunque sea brevemente todas sus antecesoras, pues en ellas se encuentra el germen del heroísmo la caracteriza. La primera figura femenina individualizada aparece en el cuadro número tres (Hormigón, 273 – 276). El primer enfrentamiento entre Go-Vit-Ki, guerrero proporcionado por los tres consejeros extranjeros al gobierno del Sur, y Chu-Te, el campesino convertido en soldado, ya ha tenido lugar. Go-Vit-Ki le ha perdido el rastro a su adversario que ha huido y vaga errante por la selva buscándolo infructuosamente. En su camino aparece una mujer a la que interroga para averiguar el paradero de Chu-Te. Aunque ella sabe adónde ha ido, protege a su compatriota mintiéndole a Go-Vit-Ki, con lo cual éste debe continuar su camino más confundido aun que al principio.

Salvando las diferencias obvias, Go-Vit-Ki es fácilmente identificable con Sísera mientras que la mujer adopta el papel de Jael. El poderoso guerrero se aleja del campo de batalla y solicita la ayuda de una mujer que sale a su encuentro. Si Jael lo traicionaba ofreciéndole comida y cobijo para después asesinarlo, la campesina del pueblo de Vit ofrece el alimento y la protección a su enemigo Chu-Te, como bien reconocerá después: “sólo cruzó un muchacho / que me pidió comida / (...) por un poco de arroz / me dio algunas monedas” (Hormigón, 274 – 275). Además, aunque no mata a Go-Vit-Ki como hacía en el relato bíblico, lo desinforma de tal manera que es la causa indirecta de su fin y del triunfo del guerrero campesino. “Partió hace mucho tiempo, / el sol estaba alto todavía. / Partió hacia allá, / yo creo, / pero pudo cambiar de dirección; / nadie sabe el camino / que finalmente elegiría” (Hormigón, 275).

La importancia de esta mujer es haberse enfrentado con valentía al poderoso soldado enviado por los tres aliados extranjeros. A pesar de manifestar abiertamente su fragilidad – “a mí nadie me ataca / nada tengo”, “¿Cómo podría yo, / una mujer, / ayudar a un fuerte y valerosos guerrero?” (Hormigón, 274) -, se enfrenta con resolución a Go-Vit-Ki

contradiciéndole sin temor. Así, cuando este último intenta convencerla de la maldad de Chu-Te acusándolo de ser el causante de todas sus desgracias, ella lo defiende señalando que sus descripciones no concuerdan con el joven al que acaba de ayudar: “pero ése no tenía / los colmillos salientes / ni la boca / manchada por la sangre / de sus víctimas” (Hormigón, 275). Esta primera mujer es, como reconoce Go-Vit-Ki ante los dignatarios que lo han enviado, el símbolo de la silenciosa rebelión campesina que amenaza con destruir la perfecta organización bélica extranjera:

“Ella conoce su camino
pero le esconde, le protege.
Puedo preguntar una y mil veces
todas las bocas
dirán lo mismo para confundirme.
¿Qué debo hacer, señores?
El sueño y el cansancio
me vencen” (Hormigón, 276).

La segunda intervención de las mujeres para facilitar la victoria de su pueblo tiene lugar en el cuadro quinto “El transporte de combustible” (Hormigón, 293 – 297). Como ya hemos señalado anteriormente, el pueblo de Chei-Ku situado en el Sur del territorio Vit se queda sin combustible tras haber sido destruidas por el enemigo las reservas existentes. El combustible es aún más vital para ellos que el alimento, pues sin él las ambulancias no pueden funcionar ni tampoco pueden continuar luchando. Aunque los compañeros que pelean en las cercanías puedan abastecerles, el verdadero problema es el transporte, pues pueden ser fácilmente interceptados por el adversario. Nadie aporta una solución convincente y la situación parece insalvable cuando las mujeres, que hasta el momento habían estado calladas dedicándose a sus labores domésticas, ofrecen un plan perfecto: dividir el combustible en mil partes iguales para que éste sea transportado por mil campesinos diferentes de modo que puedan pasar desapercibidos y, en el caso de que alguno de ellos sea sorprendido, la pérdida del material no sea irreparable. La estratagema urdida por las mujeres es puesta en práctica y la “Canción de los portadores de combustible” nos informa del éxito conseguido.

Las semejanzas de esta situación y la que reinaba en Betulia durante el asedio de las tropas asirias son evidentes. La escasez de agua que amenaza con acabar con la población judía está aquí traducida en la pérdida del combustible vital sin el cual la lucha por la libertad no puede continuar. Y es de nuevo el género femenino el que tiene la solución: tanto los hombres judíos como los habitantes de Chei-Ku deben rendirse ante la evidencia de que son ellas las que tienen la solución, Judith en un caso y las campesinas en otro. Hormigón insiste una vez más en la debilidad de las mujeres, mostrando cómo se dedican a sus tareas mientras hablan los hombres y tomando la palabra sólo cuando las han finalizado: “una mujer cosía / mientras el viejo combatiente hablaba. / Una mujer limpiaba / mientras Wang-Yu-Yang respondía. / Las mujeres hablaron / al término de sus labores” (Hormigón, 294). En la canción entonada a continuación se incidirá de nuevo en ello cuando los cuatro portadores que simbolizan a toda la comunidad digan que “los más débiles nos hablaron y aprendimos la lección” (Hormigón, 297). El mensaje que se extrae de este incidente es de nuevo el triunfo de la colectividad y cómo si los individuos aúnan su esfuerzo individual, los objetivos pueden ser cumplidos: “El esfuerzo común proporciona / lo más necesario para todos” (Hormigón, 296), señala el coro, “todos unidos lograremos / lo que aislado no hará el mejor. / Transformaremos nuestro mundo / sólo por medio de la unión” (Hormigón 297), cantan los portadores.

Una nueva exaltación del trabajo colectivo y de la fuerza de los más débiles se pone de manifiesto en la tercera intervención de las mujeres. Ésta tiene lugar en el cuadro sexto titulado “El gran combate” (Hormigón, 297 – 319). En esta parte tiene lugar el segundo enfrentamiento entre los extranjeros y los campesinos. Los primeros están representados por, el Paladín de la Quintuple Alianza Ike Danang, un guerrero dotado con las armas más novedosas y despiadadas, mientras los segundos han elegido a la joven Trang-Dong, que tan sólo cuenta con su valentía y su astucia para hacerle frente. Tras una serie de combates consistentes en la conquista de tres colinas, la muchacha resulta vencedora tras recibir la ayuda de su pueblo en el último momento. Inevitablemente, esta escena nos recuerda la historia de David y Goliat, donde el primero, armado tan sólo con una honda, logra al segundo que hasta el momento había sido imbatible.

Las diferencias físicas y armamentísticas de ambos combatientes son insalvables. Ike Danang es un “bello ejemplar del progreso técnico / de la Gran Confederación” (Hormigón, 299), es un gigantesco Goliat, un todopoderoso Holofernes. Recibe atención médica y psiquiátrica para mantener su salud y su moral en forma (Hormigón, 299); ha sido cuidado con esmero “durante treinta días y / treinta noches / para acrecentar su fortaleza” (Hormigón, 298); ha sido dotado de las armas más novedosas: casco de acero con potencia luminosa, una coraza impenetrable y todos los instrumentos necesarios para defender el poder extranjero en la región (Hormigón, 303); la consigna que le inculcan sus artífices es ya reveladora: “tan sólo la victoria / guía tus intenciones; pero aplasta y destruye, / no perdones, no dejes / que la piedad te venza” (Hormigón, 304). Por el contrario, Trang-Dong es un pequeño David, una aparentemente frágil Judit. Sus conciudadanos la denominan “débil hija / de las mesetas” (Hormigón, 303); sus armas son la resistencia de sus propias debilidades – la sed, el miedo –, la astucia y la inteligencia (Hormigón, 300), y de los campesinos recibe todo aquello que éstos pueden ofrecerle, es decir, un trozo de cuerda, agua hervida, una bola de arroz, un cantimplora y una lona impermeable; las consignas que recibe de estos últimos difieren notablemente de las de su oponente:

“Luchas por obtener una vida más justa.
La lucha es sólo un medio
que utilizas y debes
ser cauto (sic.) y ser prudente (...)
Se implacable.
Pero cura al herido, protege
a los que nada saben
de este fuego insensato (...)
Luchas por la defensa
de un pueblo al que se ataca,
no somos asesinos” (Hormigón, 304 – 305).

La conquista de las tres colinas es una metáfora de cómo la débil Trang-Dong vence a Ike Danag haciendo uso de los limitados, pero no por ello menos importantes, dones naturales

que la comunidad campesina posee. Trang-Dong conquista la primera colina utilizando su astucia y haciendo que el Paladín de la Quintuple Alianza se pierda en la selva. Es ésta una selva real, el mismo paisaje desconocido con el que los soldados norteamericanos tuvieron que enfrentarse en Vietnam, un recuerdo de las derrotas que la naturaleza infligió al ejército francés en el s. XIX y el alemán en el s. XX en las estepas rusas. También se trata modo de una selva alegórica, que puede equipararse a la fe judía de Judit que la convierte en vencedora frente a su poderoso enemigo, o también a las ansias de libertad que mueven a los vietnamitas en la lucha contra el intervencionismo.

La segunda colina es conquistada gracias a la inteligencia de Trang-Dong que le arrebató a su adversario los suministros que recibe de los Dignatarios. Ante la falta de alimentos y municiones Ike Danang solicita ayuda a sus proveedores, pero éstos se niegan a facilitársela alegando que resultaría muy arriesgado para ellos exponer sus máquinas a las inclemencias meteorológicas que se avecinan ante el inminente inicio de la estación de las lluvias. De nuevo el todopoderoso Paladín pierde una colina, esta vez debido indirectamente al abandono de los Dignatarios, es decir, al abandono en el que Estados Unidos sume a sus soldados, unas víctimas más de la guerra.

En la lucha por la conquista de la tercera colina, Trang-Dong está a punto de fracasar. Momentos antes había reconocido la que era su mayor debilidad: “mis debilidades son muchas, / la mayor: / creerme invulnerable ante el contrario” (Hormigón, 301). Ahora, próximo el fin de la contienda, viendo a Ike Danang debilitado por la falta de provisiones y sumido en la confusión que le provocan las lluvias, decide atacar confiando excesivamente en sus capacidades. Aunque el Paladín está malherido a resultas del ataque, Trang-Dong necesita ayuda con urgencia y la recibe de los campesinos no están dispuestos a dejarla sola: “Y Trang-Dong, que creía / estar sola, / tuvo de pronto hermanos recorriendo la tierra / para darle su ayuda”. Hormigón vuelve a incidir en la importancia que tiene la colaboración de todos en su salvación: “mil manos se tendieron / juntas / para rescatar el cuerpo de Trang-Dong / de la muerte, / para cooperar en la victoria” (Hormigón, 318). Este final desdice el desenlace de la historia bíblica de David y Goliat o la de Judit y Holofernes, en la que eran las individualidades aparentemente más débiles las que logran vencer al

enemigo poderoso sin ayuda de nadie. Sin embargo, Hormigón transforma los relatos clásicos para amoldarlos a sus objetivos: mostrar cómo la colectividad es la clave para el triunfo y cómo los individuos deben unirse para cumplir sus metas. Así concluye esta parte con la “Balada de Tran-Dong. Canción de la unidad”, en la que se vuelve a resaltar esta consigna:

“Todos los que han cambiado el rumbo de la Historia
para hacer que la tierra sea al fin habitable
lo hicieron con la ayuda de millones de hombres
que, unidos, obligaron al mundo a transformarse.
Entonces yo les dije:
hermanos, ayudadme en esta gran tarea,
todas las manos juntas nos darán la victoria” (Hormigón, 319).

La cuarta intervención femenina individualizada en la obra tiene lugar en el siguiente cuadro, “La danza general” y de un modo muy breve (Hormigón, 320 – 327). En uno de los numerosos ataques aéreos que Maky Bond, el James Bond americanizado que cumple las órdenes de un modo simplista, el pueblo campesino de Phu-Ly es arrasado. Todas las personas que rodeaban la bandera caen al suelo según indica una acotación y tan sólo una mujer “permanece en pie abrazada al mástil” (Hormigón, 324). Esta mujer es la única superviviente de la masacre manifestando una vez más que el sexo femenino, considerado el más débil, resulta ser el de más fortaleza. El hecho de que sobreviva abrazada a la bandera y de que se erija ante el coro en la portavoz de todas las víctimas la convierten en un símbolo de resistencia ante el invasor, en la esperanza de libertad que alberga el pueblo de Vit que se materializará en su discurso final como veremos más adelante.

Es en el cuadro octavo en el que aparecen las figuras de Judit y Holofernes. Al final de la obra, una compañía de teatro ambulante compuesta por tres actores, dos hombres y una mujer, representa una pieza titulada “Judith contra Holofernes” con el objetivo de incentivar al público campesino y animarlo a que continúe la lucha contra la invasión extranjera. Esta octava parte, “De cómo la frágil Judith consiguió eliminar al muy poderoso Holofernes” comienza con una intervención del coro en la que se relata la terrible situación

del campesinado, pese a lo cual la esperanza no les ha abandonado. A continuación los tres actores se convierten en narradores y explican qué es lo que van a hacer y cuál es el motivo que van a representar mientras cambian el decorado y lo adecúan a la pieza que van a interpretar. La actriz la presenta diciendo que la historia es “la transposición / de una vieja crónica / en la que vemos cómo una muchacha / salva a su pueblo / del potente invasor que lo amenaza” (Holofernes, 346). Antes de iniciar la representación los tres interpretan la “Canción de los cultivadores de arroz bajo las bombas” que, como podemos adivinar por su título, aborda los problemas a los que deben enfrentarse los campesinos durante los tiempos de guerra. La canción es interrumpida por un ataque aéreo en el que un hombre resulta herido y una vez que se han ido los aviones de combate, deciden iniciar la acción sin vacilar para no ser sorprendidos de nuevo por otros posibles ataques.

Los tres actores escenifican la historia de Li-Chang, una joven campesina que emigra con su familia a la ciudad donde esperan hallar mejor fortuna. Una vez allí continúan pasando estrecheces y su padre, agobiado por la necesidad, la vende a otro campesino más rico, el Sr. Wu. El Sr. Wu, que malgasta su dinero en opio, ya moribundo, la entrega en matrimonio a cambio de treinta monedas al oficial Tao-Chu, Comandante General de las Fuerzas Imperiales que se dedica a perseguir y matar a los patriotas. Un día el joven miembro de la resistencia Fu-En-Lai llega hasta Li-Chang y la convence para que asesine a su esposo y libere así a sus hermanos oprimidos. A partir de ese momento, Li-Chang se muestra más amable y solícita que nunca con el temeroso Tao-Chu hasta que logra ganarse su confianza. Una noche en la que él está especialmente preocupado, ella lo consuela y le proporciona bebida en abundancia. Una vez que su marido ha quedado dormido, y tras un instante de duda, Li-Chang lo hiere mortalmente con un puñal. Al final, los tres actores comunican al público que la intervención de la joven evitó muchas muertes y que ella misma se unió posteriormente al grupo de Fu-En-Lai sin que nada haya vuelto a saberse de ella.

Tras esta interpretación el coro debe hacer frente a un sector de campesinos que, considerando su situación desesperada, desea rendirse al enemigo como un mal menor. Es entonces cuando una mujer, otra nueva Judit, toma la palabra para alentar a sus

conciudadanos y disuadirles de su deseo de rendición. Ante las dos posturas opuestas, el alcalde organiza una votación en la que los campesinos deben decidir sobre su futuro, si desean rendirse o seguir luchando, saliendo elegida esta última opción por mayoría. Tras haber emitido su voto, todo el pueblo entona una canción final rebotante de esperanza, prometiendo continuar la batalla contra la invasión extranjera que aún no ha terminado.

Los personajes ficticios de esta versión del *Libro de Judit*, son fácilmente identificables con sus proyecciones reales. La joven protagonista campesina, una Judith de rasgos orientales, es el símbolo del pueblo vietnamita, dedicado a las labores agrícolas y que sobrevive sin demasiados avances tecnológicos. Su padre representa el gobierno autóctono, y la venta que se ve obligado a hacer al Sr. Wu, se refiere a la colonización francesa que a partir del s. XIX tuvo lugar en el país. La degradación del Sr. Wu alude al descuido del imperio francés por su colonia y su traspaso al fiero comandante Tao-Chu, el Holofernes de Juan Antonio Hormigón, aborda el problema de Vietnam cuando éste debió enfrentarse a la nueva invasión estadounidense. Los nuevos amigos de Li-Chang, Fu-En-Lai y su grupo de opositores al régimen dominante y represor, son los soldados del vietcong que luchan por la reunificación del país. A partir de ahí, el resto son suposiciones. El asesinato de Tao-Chu a manos de Li-Chang representa el sueño que el autor espera ver cumplido en un futuro no muy lejano: el poderoso gobierno y ejército estadounidense vencido y derrotado por los campesinos vietnamitas.

Comencemos a analizar los personajes de esta versión de Hormigón. Los rasgos que caracterizan a la protagonista son, para empezar, su juventud, pues su padre dice que tiene doce años cuando está negociando la venta con el Sr. Wu (Hormigón, 351). Es “obediente y sumisa, / callada y dócil” (Hormigón, 354), bonita y trabajadora: “Es hermosa, pero fuerte; / trabaja como un chico / sin cansarse, / sus dientes están sanos / y su aliento es muy limpio” (Hormigón, 352), continúa su padre tratando de convencer al Sr. Wu. Paradójicamente, no parece estar en absoluto capacitada para llevar a cabo una empresa de envergadura. Ella misma confiesa ser “frágil” cuando Fu-En-Lai trata de convencerla para que asesine a su marido y libere así a sus compatriotas (Hormigón, 356). Su inteligencia,

otra de sus cualidades más notables, será mucho más importante que su aparente debilidad y será la que triunfará sobre la fortaleza del enemigo.

Como podemos observar, ésta se distancia doblemente de la Judit bíblica: se trata de uno de los personajes de una obra teatral interpretada por una actriz vietnamita, otro personaje literario más que a su vez deberá ser interpretado por otra actriz de carne y hueso dentro de otra obra teatral. A pesar de todos estos niveles de distanciamiento del personaje original, Li-Chang tiene puntos en común con el anterior, sobre todo en la escena crucial, es decir cuando asesina a Tao-Chu. Por una lado ella es la elegida para llevar a cabo la liberación de su pueblo, en la *Biblia* lo era por Dios, aquí por Fu-En-Lai, el que lucha por un mundo mejor para ella y los suyos. Ella y sólo ella puede cumplir con tal tarea, nadie más se atreve, en el caso del texto bíblico, o nadie más podría hacerlo dado que ella se encuentra en una posición privilegiada, en esta versión. También Li-Chang procura que su víctima beba alcohol en abundancia para que sus sentidos queden nublados: “hacia la medianoche, / yo servía / y el vino caía en su garganta. / Bebe, mi señor” (Holofernes, 358). Aunque sin llegar a seducir a su oponente como lo hacía su predecesora, Li-Chang se esfuerza en parecer afectuosa y complaciente: “Desde aquel momento / fui más amable, / más dulce, / más solícita que nunca con Tao-Chu” (Hormigón, 357). De igual modo, duda instantes antes de asestar el golpe mortal, aunque se sobrepone de sus temores a tiempo para matarlo antes de él se despierte:

“Veo al oficial sobre su lecho
profundamente dormido,
vestido con su traje de guerra.
Heme aquí, vacilante,
abandonar la alcoba
para disipar un instante mi angustia. (...)
(Transición)
Mis dudas desaparecen,
se esfuman mis sobresaltos.
Debo tener el pulso firme
y la mano

dispuesta al golpe último.

Debo guiar mi brazo

con fuerza y con astucia.

Mi decisión está tomada.

(La actriz regresa junto al actor 1º que duerme. Saca un puñal, hiere mortalmente al actor 1º)" (Hormigón, 359).

Esta Judit continúa conservando los rasgos de la heroína judía a pesar de la distancia espacio-temporal del texto con su fuente. Mantiene la pureza necesaria para ejecutar a su enemigo de modo desinteresado, por el bien de la colectividad y no por el éxito de logro personal. Aunque nada sabemos de su virginidad física, sí manifiesta su pureza moral cuando acepta llevar a cabo el cometido de Fu-En-Lai: "Li-Chang comprendió / y se unió a sus hermanos / porque su corazón era joven y limpio, / porque nada tenía, / sólo sus manos abiertas / y dispuestas" (Hormigón, 356). Su sexualidad, como hemos visto, no está tan desarrollada como en el texto originario, pues se limita a "ganarse la confianza" de Tao-Chu mediante la dulzura y la sumisión. Este cambio de registro se debe en cierto modo a la relación existente entre ambos en esta versión. Ella le pertenece, están casados a juzgar por cómo se alude al Oficial: "El nuevo amo, / el esposo / de la apacible y dulce Li-Chang" (Hormigón, 355). Así pues, una seducción como la de Judit a Holofernes, en la cual la primera contaba con la ventaja de que él ni la conocía ni había mantenido relaciones sexuales con ella anteriormente, no habría tenido sentido. Sí en cambio lo tiene la actitud consoladora que adopta la joven campesina con su esposo la cual, en los momentos difíciles por los que atraviesa, resultaría mucho más eficaz que un intento de seducción.

Li-Chang es, claramente, la heroína que libera a su pueblo. Así lo pronostica Fu-En-Lai cuando habla con ella: "Tú puedes, / sin que nadie lo impida, / liberar a tu pueblo de la fiera" (Hormigón, 357). Ella cumple con su cometido en solitario haciendo gala de su valentía, evitando con ello numerosas muertes, como sabremos después, con lo cual su heroísmo está probado. Su inteligencia, a la que ya hemos aludido como una de sus cualidades más importantes, es precisamente lo que la hace vencer a su oponente: "¡Cómo la inteligencia / la virtud y la astucia / vencen la fuerza bruta del tirano!", se señala al final de la representación de la historia de Li-Chang (Hormigón, 360). Y estas eran virtudes que,

recordemos, habían hecho victoriosas a mujeres que con anterioridad habían vencido también a poderosos contrincantes.

Sin embargo, es preciso señalar que, a diferencia de lo que ocurría en la *Biblia*, la idea del asesinato y de la consiguiente liberación no parte de ella, sino de Fu-En-Lai y de sus compañeros. El anterior, designado para hablar con Li-Chang por los demás se dirige a su casa y habla con ella durante largo tiempo: “conté a Li-Chang / por qué luchábamos, / por qué moríamos, / por qué nuestras cabezas adornaban / las calles” (Hormigón, 356). Es entonces cuando ella comprende y se compromete a unirse “a sus hermanos” y a ejecutar a su marido. Esta diferencia con el texto originario tiene una explicación lógica. Si bien en el *Libro de Judit* se hacía hincapié en la hazaña de una mujer que de modo individual ejecutaba al tirano y liberaba a su pueblo, a Hormigón le sirven las segundas características, pero no la primera. La soledad en la que la viuda judía ponía fin al conquistador que amenazaba con invadir sus tierras no es del agrado de un autor cuya obra se articula entorno a la importancia del trabajo colectivo, con lo cual transformará la historia de tal modo que, sin variar los hechos fundamentales, le sirva para ilustrar sus ideas. El asesinato del tirano se convierte así en una tarea colectiva en la que Li-Chang / Judit es la cabeza visible, pero tras la cual se oculta el esfuerzo de un amplio grupo de opositores al régimen. El heroísmo de la primera no será por ello menos desdeñable, pues sin ella la trama urdida por sus compañeros no habría tenido sentido alguno, y por otro lado, todos ellos son héroes y heroínas en la liberación del pueblo.

El Holofernes de Juan Antonio Hormigón es Tao-Chu, el hombre que se casa con la joven campesina Li-Chang y que representa las fuerzas estadounidenses en Vietnam. Al igual que su modelo bíblico Tao-Chu es un militar de alta graduación y con ciertas responsabilidades: es el oficial que dirige las fuerzas represivas del emperador o, como se dice unas líneas más adelante, el comandante general de las fuerzas imperiales (Hormigón, 355). Al igual que ocurría con el asirio, su comportamiento también es muy negativo. Si bien el anterior amenazaba con conquistar Betulia para engrandecer los dominios de Nabucodonosor, éste persigue “implacablemente a los patriotas”, los tortura, pone “sus cabezas en las picas / por las calles y plazas” y lanza los restos a los perros (Hormigón,

355), contribuyendo a mantener de este modo un gobierno imperialista y sanguinario. Él es, como lo define uno de los actores, el “insaciable Tao-Chu” (Hormigón, 356), “el tirano Tao-Chu” (Hormigón, 357).

Sin embargo, no todo en él es terrible. Aunque el Holofernes de Hormigón comparte con el bíblico bastantes de sus rasgos más negativos, también posee otros que lo humanizan haciéndole más próximo a los tiranos de las reescrituras contemporáneas. Es cierto que no llega a adquirir las características del protagonista de Pedro Salinas o del militar alemán que retrataba Laín Entralgo, ni siquiera llega a alcanzar el tormento del Juan Montoro de Alfonso Paso, de todos modos, los temores y las dudas que alberga Tao-Chu lo acercan a todos estos afligidos y ansiosos neo-Holofernes. En efecto, a lo largo de sus escasas intervenciones, – se limitan a tres en total –, manifiesta su angustia con claridad. Así lo hace notar Li-Chang relatando su estado al público: “Él temía / y su temor no ahorraba el descanso. / Temía en todas partes / de todos / y a todos vigilaba. / (...) Todos le aterraban” (Hormigón, 357 – 358). Tao-Chu está obsesionado por una premonición que, para su desgracia, se tornará certera: “Mi futuro es de sangre. / Sólo veo mi sangre / coagulada en mi cuello” (Hormigón, 358). La causa de esta angustia permanente y de sus temores es una mezcla de mala conciencia - el remordimiento existente ante la certeza de haber obrado mal -, y el miedo a haberse granjeado demasiados enemigos. Así, cuando Li-Chang intenta mostrarse afectuosa con él, al preguntarle por el motivo de sus pesadillas, él contesta:

“He matado en exceso.
He matado toda la hierba que crecía,
toda raíz fructífera;
pero hierbas y plantas
han crecido
y persisten.
Mis manos están sucias de sangre
y, sin embargo,
los enemigos crecen a mi lado.
Ya no tengo soldados,
ni comisarios jefes

en quienes pueda confiar.
Sólo tengo enemigos que me acechan
y aguardan
el momento preciso para partir
mi cuello" (Hormigón, 359).

Si estos sentimientos de dolor e inquietud hacen albergar hacia él, si no simpatía, al menos compasión, no resulta menos patética su petición final a Li-Chan para que vele sus sueños y así lo proteja de todo mal. Poco ha de imaginar que su ángel de la guarda será la causante de su muerte: "Sí, duermo; / pero queda a mi lado, / vigila nuestro sueño" (Hormigón, 359). Como vemos, este Holofernes, antagonista en una obra de finalidad tan claramente propagandística, no resulta tan maniqueo como sus antecesores renacentistas o barrocos. Incluso militando en las filas enemigas en una obra al servicio del compromiso político más declarado, la imagen del arquetipo ve renovada su cara más oscura y se contagia del humanismo de sus homónimos contemporáneos.

Si Tao-Chu es el nuevo Holofernes, Fu-En-Lai, el representante del grupo opositor al régimen, actúa como un Jehová que elige a la protagonista para que ésta lleve a cabo la empresa liberadora. Después de meditar "largamente" (Hormigón, 357) lo que va a hacer, Li-Chang se compromete a ayudar a su pueblo y establece un plazo para la realización de su cometido, cuatro días, los mismos que en la *Biblia*: "Contad conmigo, hermanos; / dentro de cuatro lunas, / a medianoche, / el tirano Tao-Chu ya no será u peligro / para nosotros" (Hormigón, 357).

Los otros dos personajes que aparecen en la obra que escenifican los tres actores ante los campesinos son el padre de la joven y el Sr. Wu. Si bien del primero no hay mucho más que decir, el segundo resulta interesante por una analogía bíblica que aparece en el texto. Como habíamos dicho, él representa el imperio francés caracterizándolo como decadente, malgasta su tiempo y su dinero fumando opio (Hormigón, 353), y opresor, intenta regatear en la compra de Li-Chang ofreciéndole a su padre mucho menos de lo que ella vale en realidad (Hormigón, 352). Cuando debido a su mal gobierno se vea obligado a vender de nuevo a Li-Chang, esta vez al tirano Tao-Chu, recibe a cambio treinta

significativas monedas (Hormigón, 354). No resulta gratuita la coincidencia de la cantidad por la que la joven es vendida: el Sr. Wu es un nuevo Judas entregando la protagonista a su ejecutor, a un futuro sombrío del que ella logra salvarse gracias a su acción heroica. El asesinato que llevará a cabo será, de este modo, una especie de resurrección gloriosa que demuestra que hay vida después de la muerte, es decir, libertad para el campesinado más allá del imperialismo.

Después de la representación de esta obra teatral el coro nos dice que el teatro se ha convertido en una sala municipal en la que se va a llevar a cabo una votación para decidir mayoritariamente si el pueblo va a seguir resistiendo al invasor o si, por el contrario, va a entregarse ante las pocas expectativas de éxito. Un campesino interviene para apoyar esta última propuesta, pero es entonces cuando una acotación nos indica que la misma mujer que sostenía la bandera en el cuadro séptimo en señal de resistencia, eleva su voz entre los hombres para disuadirlos y alentarlos a seguir luchando: "¿Quién habló de rendirse? / Hermanos, que tenéis en vuestras manos / las mejores victorias: / ¿Quién puede decir atrás?" (Hormigón, 362). Según irá revelando en su discurso, se trata de una mujer solitaria, que ha perdido a su esposo en la guerra y cuyos hijos ya han abandonado el hogar. Durante mucho tiempo se ha dedicado por completo a las tareas propias de las mujeres de su pueblo, la labranza y la costura. Pero al ver cómo asesinan a su marido decide intervenir para evitar que los abusos de los invasores sigan teniendo lugar: "el fusil era mi aguja. / Y aprendí / a conocer las cosas, / a cubrir mi ignorancia. / Quien aprendió a rendirse / ya está muerto. / Quien dijo atrás / está ya sentenciado" (Hormigón, 363).

La intervención de esta campesina nos lleva inmediatamente al momento en el que Judit tomaba la palabra en la plaza de Betulia para reprender a sus conciudadanos por su deseo de rendirse a las tropas asirias. Ambas son viudas y se encuentran solas, y las dos son las más fuertes de sus respectivas comunidades. Sus palabras son de aliento e incitan a la resistencia y, si bien la hermosa hebrea resultaría ser la artífice del triunfo del débil pueblo judío sobre el poderoso enemigo, los ánimos que la mujer Vit infunde en sus compañeros harán que éstos prosigan la batalla contra el todopoderoso invasor estadounidense y, eventualmente, hará que consigan la victoria sobre él. Aunque el desenlace del conflicto no

se recoja en la pieza teatral debido a que al término de la misma la contienda aún no había terminado, la historia nos dirá que las palabras de la mujer serán escuchadas y bien asimiladas:

"Esta es nuestra tierra,
éste es nuestro pueblo,
cultivemos la tierra y el pueblo que nos toca.
Cada luna es un mundo,
cada mundo un conjunto,
seamos una parte.
Volvamos a empezar
siempre que nos destruyan.
Esta tierra que es nuestra
la haremos renacer
tras el incendio" (Hormigón, 364).

Estas últimas palabras pronunciadas por la mujer, serán, como decíamos, efectivas. Los campesinos unirán sus fuerzas y decidirán luchar contra el invasor olvidando toda idea de rendición. El propósito de Juan Antonio Hormigón se ve así cumplido, pues, como bien expresa a continuación en el epílogo de la obra "el poeta que ha escrito esta parábola / quiere también decirnos / que un hombre solo es siempre vulnerable, / es un bambú flotando en las estepas. / Sólo el cañaveral resiste al viento, / al torrente ya el hacha" (Hormigón, 366 - 367). Con su obra ha querido mostrar el triunfo del débil sobre el más fuerte y la mayor eficacia en esta lucha de la colectividad frente el individualismo. Vietnam derrotaría en años venideros a la superpotencia americana poniendo de manifiesto la validez de sus ideas y corroborando al mismo tiempo las proféticas palabras que Ho-Chi-Minh pronunció antes del desenlace del conflicto y que ilustran con claridad el ideario del propio Hormigón: "el tigre desangrará al elefante".

2.3.8 LOURDES OTRTIZ: *YUDITA*

El Teatro del Círculo de Bellas de Artes de Madrid acogió en el año 1988 el estreno de *Yudita*, obra teatral de la escritora Lourdes Ortiz, dirigida por Francisco Ortuño e interpretada por la actriz Marta Belaústegui. Tres años más tarde, en 1991, el texto dramático fue publicado en la Biblioteca de Escritoras de la editorial Castalia junto a otros seis relatos de la misma autora: “Eva”, “Los motivos de Circe”, “Penélope”, “Betsabé”, “Salomé” y “Gioconda”. Todos ellos tienen algo en común. Sus protagonistas son siete mujeres cuyas historias nos son familiares por formar parte del bagaje cultural del mundo occidental. Dos de ellas pertenecen al mundo homérico, una al arte pictórico y cuatro a nuestro libro más popular, la *Biblia*. Pero además de las fuentes inspiradoras, todas las piezas literarias comparten un enfoque inusual hasta el momento. Los textos originales, relatados por hombres, son ahora contados por las mujeres, las protagonistas relegadas generalmente a un segundo plano que se erigen ahora en narradoras de su propia historia.

Yudita es el monólogo de la mujer que da título a la obra y en él desgana toda su vida desde su infancia hasta el momento de la acción. Militante de un grupo terrorista, que con toda seguridad se trata de E.T.A. aunque no se aluda a esta organización directamente, lleva ocho días encerrada en una casa con un empresario al que han secuestrado y por el que están esperando el pago del rescate. Ella ha sido la elegida para matarlo si sus hijos no entregan el dinero convenido, y ante la proximidad del plazo acordado, baja a hacerle compañía al hombre amordazado y atado que aguarda su hora en una esquina del cuartucho donde lo han encerrado. Mientras espera que sus compañeros llamen por teléfono para detener el asesinato, Yudita le habla de sus orígenes humildes en un pueblo de Andalucía y de su emigración hacia el Norte, así como de su triste panorama familiar: su padre, alienado por el trabajo en la fábrica, se ha convertido en un borracho; su madre se refugia de su

frustración en el consumismo; su hermano mayor, el Tano, se ha convertido en un chulo para poder tener todos los lujos que envidia a los más adinerados y de los que no podría disponer de otro modo, y su hermano menor, el Churri, que con tan sólo diecisiete años es un despojo humano a causa de la droga. También recuerda cómo entró en contacto con el grupo terrorista al que pertenece a través de Pachi, un joven idealista con el que mantuvo una intensa relación platónica y cuyas propuestas la sedujeron de inmediato. Tras la muerte de éste, por lo que sabrá después a manos de sus propios compañeros, comenzó su vida de activista alentada por la rabia, la frustración y el poso que las palabras de Pachi habían dejado en ella. Pero poco a poco comienza a cuestionarse la validez de la lucha que comparte con sus compañeros de armas, muy alejados de todo lo que su amigo muerto representaba, y, sobre todo, comienza a aborrecer la violencia a partir de un atentado en el que tomó parte y que ocasionó la muerte de tres niños. Convencida de que la reinserción no es posible para ella, una emigrante a la que se le exige probar su valía en todo momento, se encuentra atrapada y tomará la única salida que le queda: cuando el plazo fijado para la entrega del dinero se ha cumplido y sus compañeros no han dado señales de vida, en vez de matar al empresario secuestrado como era lo pactado, dirige el arma contra sí misma y dispara.

El texto bíblico y la obra de Lourdes Ortiz presentan diferencias notables. El Oriente de hace cuatro mil años que actuaba como marco espacio-temporal en la primera se traslada ahora al País Vasco de finales del s. XX. La lucha contra el ejército asirio que amenazaba con invadir Betulia se traduce aquí en el activismo terrorista de Euskadi contra el estado Español, y el desenlace triunfal del relato del Antiguo Testamento termina en esta ocasión con el suicidio de la protagonista. Sin embargo, y a pesar de todas estas diferencias, Lourdes Ortiz retoma el mito bíblico para trasponerlo al mundo y a los conflictos actuales, aportando una óptica diferente del relato que confirma una vez más su plena actualidad. Además de las semejanzas patronímicas entre ambas protagonistas, (“Judit”, “Yudita”), la historia sigue siendo la de una mujer que debe afrontar sola la ejecución de un hombre para la salvación de su comunidad. Pero no sólo es la trama y la figura femenina principal las que se ajustan a la fuente original, sino que también el resto de personajes bíblicos hallan eco en la pieza teatral. Así, el empresario que aguarda silenciosamente ser asesinado es el

poderoso Holofernes cuyo destino es ser ejecutado; Pachi, el joven idealista, posee resonancias divinas en las palabras de Yudita y los demás terroristas mencionados en su monólogo, Mikel, Chito y Antón, son la imagen del pueblo judío voluble y corrupto que se ha alejado de Jehová, es decir, de los propósitos iniciales de la organización a la que pertenecen.

Yudita es, de todos modos, el personaje que articula la obra dramática y la que constituye el nexo de unión con la historia del Antiguo Testamento, y aunque Felicidad González Santamera, prologadora de la edición literaria, no considere que sean muchas las semejanzas entre ambas protagonistas¹, lo cierto es que la joven activista es la réplica contemporánea de la viuda hebrea. Pero al contrario que esta última, que no evolucionaba como personaje, Yudita nos muestra en su monólogo su transformación paulatina y los cambios que experimenta desde su condición de adolescente emigrante hasta el momento en el que debe enfrentarse a un asesinato a sangre fría. Esta transformación vital halla de igual modo eco en su discurso, el cual no presenta la misma vehemencia al principio que al final. Así lo señala González Santamera:

“Comienza en su primera intervención Yudita, como un personaje que aparenta tener una gran confianza en sí misma y en lo que está haciendo; pero, a medida que avanza la obra, va a plantearnos y a plantearse sus dudas sobre lo que hace, sobre la organización a la que pertenece y que vamos conociendo por dentro, sobre los crímenes que cometen, sobre el terrorismo... y va viendo con claridad; y como consecuencia su seguridad y su mundo se van hundiendo” (González Santamera en Ortiz, 38).

Sus orígenes son, como decíamos, humildes. Hija de emigrantes andaluces, se traslada con sus padres y su hermano menor al País Vasco huyendo de la miseria. Sin embargo, tampoco aquí, la “tierra de promisión” de resonancias bíblicas (Ortiz, 126), encuentran una situación favorable. Su padre, cambia “la obra por la fábrica”, no soporta la “puñetera humedad (que)

¹ “La Yudita del relato de Lourdes Ortiz, sin embargo, sólo tiene en común con la Judith bíblica el ser una mujer encargada de matar a un hombre por la supuesta liberación de su pueblo”, (Felicidad González Santamera en Ortiz, 125).

le ha destrozado los nervios” y se ha convertido en un borracho (Ortiz, 126, 127). Su madre, “de otra pasta”, más fuerte, trabaja limpiando suelos y se conforma con los electrodomésticos que su mísero sueldo les permite adquirir (Ortiz, 126, 127). Su hermano de diecisiete años, el Churri, se ha ido enganchando a la droga desde que comenzó a probarla cuando la repartían gratis a las puertas del instituto y ahora es, en palabras de Yudita, “sólo un despojo, una mierda” (Ortiz, 135). Su hermano mayor, el Tano, “de buena planta” pero “de poca cabeza” (Ortiz, 127), aunque no es víctima de la emigración, sí lo es de la pobreza y de las diferencias sociales existentes en su tierra natal. Deseoso de poseer todo aquello que los escasos medios familiares no podían facilitarle, se ha quedado en Andalucía para ejercer de camarero y “chico para todo”, en “un señorito”, “un macarra que nunca se ha manchado las manos” (Ortiz, 127).

Tampoco ella lo ha pasado mucho mejor. Su condición de andaluza en el País Vasco la ha hecho sentirse extraña y discriminada en numerosas ocasiones, sobre todo cuando con el paso de los años el trabajo comienza a escasear y los emigrantes empiezan a ser considerados ladrones que roban las oportunidades laborales a los oriundos de la región. Su deseo es ser aceptada como una más: “yo soy tan de aquí, te lo digo, como tú mismo, y probablemente más porque hablo mejor que tú esa lengua que seguramente tú desprecias” (Ortiz, 132), le dice al hombre al que apunta con una pistola. En efecto, dispuesta a pasar “las pruebas de pureza de sangre” (Ortiz, 132), ha ido aprendiendo la lengua que ella califica de “difícil” y “puñetera” con enorme esfuerzo, pero con voluntad, pues según afirma “cuando creo en algo lucho por ello y a mí me parece que es justo que, si hay que hablar, se hable” (Ortiz, 132). Todos los problemas familiares y personales que sufre dejan en ella un poso de resentimiento, una amargura que se va haciendo cada vez más intensa y que la hacen albergar deseos de venganza contra lo que ella considera una situación injusta.

Toda su frustración halla una puerta abierta en Pachi, que primero le ofrece consuelo y después una razón más por la que luchar. Pachi es un joven de familia adinerada con el que comienza a salir cuando ella apenas tiene dieciséis años. Aunque a ella le atrae físicamente, ambos mantienen una relación platónica basada en largas charlas, los paseos y, en definitiva, todo lo contrario de lo que hacen los chicos y chicas de su edad. Las palabras

del joven son justo lo que ella necesita oír, palabras que la reconcilian con el entorno y la hacen albergar esperanzas de un mundo más justo: “fue él el que empezó a decirme que nadie era mejor o peor por tener un nombre, una raza o un apellido”, comenta Yudit, “todo lo que decía te llegaba muy dentro porque tenía una voz cálida, convincente, una voz suave que te hacía como cosiquillitas en el pecho y todo el mundo de repente te parecía hermoso, como que merecía la pena vivir y tener un ideal y luchar y...” (Ortiz, 134). El efecto de sus discursos es casi narcotizante para esta Judit que, inmersa en una realidad deprimente, se ve liberada de todos sus temores y frustraciones a través de sus charlas con Pachi:

“Él hablaba y hablaba y desaparecían las esquinas llenas de tipos doblados, desaparecía el miedo y la abulia de mi padre, la mema satisfacción de mi madre que toda su vida seguiría fregando suelos y estaría agradecida porque había conseguido un ascensor... Para él no había barreras, sabes... mi dio seguridad... yo no era extranjera, una chavala, hija de obreros... era una igual a él... él, que vivía al otro lado de la ría... allá cerca de los tuyos... él, que comía con cuchillos de plata y que me miraba por primera vez como si yo fuera un ser humano sin adjetivos, sin encasillamientos... yo era de aquí, de la tierra, del mundo... era una ciudadana con todos los derechos” (Ortiz, 140).

Pero el destino no va a permitirles continuar con su idilio. Después de una riña tonta pasa un tiempo sin verlo, y al cabo de dos meses lee en los periódicos que ha sido encontrado muerto con tan sólo veintiún años, aparentemente a causa de las palizas recibidas en la comisaría. La trágica muerte de Pachi alimentará aún más su resentimiento y se decidirá a entrar a formar parte de la banda terrorista en la que él había militado². Se convierte así en una activista arrojada y decidida. “Es verdad... fui fanática entonces... fui como una

² Resulta interesante constatar al respecto los comentarios de Robin Morgan en su libro *The Demon Lover* recogidos en el libro de Margarita Stocker ya citado. Según Robin Morgan, muchas mujeres terroristas son reclutadas por sus amantes, el “amante demoníaco” que da título a su trabajo. Estas mujeres se convierten en subordinadas femeninas de sus amantes y por tanto en anti-Judits. En efecto, si la Judit bíblica trabaja sola y no sigue a ningún hombre, es más mata la figura masculina simbólicamente al darle muerte a Holofernes, este amante que la introduce en las filas del terrorismo sería un *alter ego* del patriarcado que priva a la réplica judítica de toda la fuerza originaria (Stocker, 227- 228). Sin embargo, las palabras de Robin Morgan no son aplicables a la Yudit de Lourdes Ortiz. La figura de Pachi será, como veremos, el trasunto de la figura de Dios, no de un hombre, y por otro, la protagonista del monólogo que nos ocupa mostrará su autonomía cuando opte por salir de la espiral de violencia en la que ha estado atrapada renegando así de la organización terrorista de la que ha formado parte.

máquina”, reconoce Yudit ante el hombre mudo, “yo os odiaba con todas mis fuerzas” (Ortiz, 147). Su militancia en la formación terrorista era comprometida y arriesgada: “al principio, no me hacía preguntas... estaba convencida y no me importaba el riesgo” (Ortiz, 148). Su deseo de venganza y de resarcirse personalmente por la muerte de Pachi alientan sus acciones y ella misma afirma que “había como un deseo inconsciente de reunirme con él, de ser digna de él, de que aquellos golpes, a aquellos moratones, aquella raja en el costado tuvieran sentido”, es una especie de “desafío” y unas “ganas ocultas de llegar junto a Pachi” (Ortiz, 148).

Sin embargo, esta lucha ciega no dudará mucho y las preguntas pronto comenzarán a asaltarla. Para empezar, Yudit no comparte con sus compañeros de lucha sus ideales políticos y patrióticos. Incluso reconoce que tal vez no entendiera del todo el sentido real de las palabras de Pachi pues “todas esas pamemas de la patria, de la tierra, de las tradiciones”, afirma, “me parecen monsergas que ni me iban, ni entendía demasiado” (Ortiz, 133). La joven no distingue entre “la patria chica y la grande” (Ortiz, 134) y su motivación para luchar, además del referente de su novio muerto, era la necesidad de canalizar su rabia siguiendo el ejemplo de todos aquellos que luchaban por las injusticias que mermaban la existencia de su familia. Creía en un principio que el activismo era algo necesario y que pondría fin a todo su dolor y frustración.

Pero pronto descubrirá que nada es como se lo imaginaba y que dentro de la organización terrorista sigue sufriendo la misma discriminación que en el exterior por su condición de emigrante. Desde el principio percibe una actitud “tremendamente racista” y paternalista, como si dijeran “chavala tú estás aquí pero vas a tener que ganártelo a pulso” (Ortiz, 142), pues parece que “si eres Gómez, es como si tuvieras una mancha” (Ortiz, 141). Así pues, sigue sin ser aceptada por sus compañeros con la consiguiente angustia que esto conlleva: “Te hace daño ver que para los mismos compañeros, que para los que están contigo tú no dejas de ser una extraña, alguien que tiene como una marca y que continuamente debe estar justificando, porque es como si desconfiaran” (Ortiz, 141), dice dolida Yudit. Es por ello que, al contrario que al resto de terroristas vascos, a ella nunca se le permite mostrar el más leve indicio de debilidad bajo riesgo de ser considerada una

traidora: “si a mí, a alguno como yo se le ocurre manifestar dudas, cansancio, agotamiento, entonces ya está, es como si se confirmaran sus peores sospechas, como si desde siempre hubieras sido un traidor” (Ortiz, 143).

Además de esta discriminación, Yudita también sufre la desilusión de descubrir que sus compañeros no son como Pachi, seres idealistas y superiores, sino seres humanos corrientes o, en ocasiones, todo lo contrario, militantes violentos para los cuales las ideas de libertad no son prioritarias:

“Cuando te metes dentro te das cuenta de que él (Pachi) era un tipo de otro mundo, algo así como un cura, porque la gente que luego te encuentras es normal, como uno mismo, gente de todo tipo, a veces siniestra como Chito, a veces dura y fría como Mikel, a veces tonta, alelada y sin saber a dónde va, como Lalo y Koldo, que son dos tipos casi anormales, que no tienen dos dedos de frente y que son como dos niños grandes que hacen lo que sea, sin pensar, como si fueran peones, muñecones, como dos máquinas” (Ortiz, 138).

Es entonces, al cabo de un tiempo de militancia, cuando la asaltan las primeras dudas: “fue después... cuando comencé a observar a los demás, a preguntarme por qué estaban allí, por qué hacían lo que hacían” (Ortiz, 148). La violencia cotidiana y la desilusión que sufre con sus compañeros merman la confianza de Yudita en la vida que ha adoptado. A todo esto se une la confesión de un compañero, Antón, que le dice que se sospecha que Pachi no fue asesinado por la policía sino por sus propios compañeros, que lo consideraban un elemento peligroso dentro de la organización a causa de su idealismo e integridad. El golpe definitivo que confirma su rechazo sucede cuando se ve obligada a tomar parte junto con Mikel y Chito en un atentado contra un coche patrulla en el que mueren tres niños inocentes. La muerte de los niños le provoca una aguda crisis nerviosa y la reprobación de sus compañeros que la consideran débil, inestable y un peligro para la organización. Después de esta experiencia considera que la vida del grupo es “una basura” y que todos son “unos bárbaros” (Ortiz, 155). El empresario que la escucha en silencio en una esquina de la habitación será testigo mudo de una confesión reveladora:

“¿Sabes una cosa? Te quedarás de piedra cuando te diga que yo me doy asco, que todo esto me da horror, que creo que los que son como yo merecerían ser colgados, que no hay derecho, que si pudiera me entregaba ahora mismo para que todo acabara de una vez, que creo que eso es un horrible disparate, un monstruoso disparate, pero lo que pasa es que me da miedo, me da mucho miedo entregarme...porque... ¡no sé si podría resistir!” (Ortiz, 146).

Tras esta revelación y tras considerar que la reinsertión para militantes que no son auténticamente vascos es imposible, decide suicidarse para lograr la liberación personal del único modo que es capaz. Dado que sus deseos de paz ya no son posibles, su modo de renunciar a la violencia es poner fin a su vida y liberar al rehén secuestrado, es decir, el reverso de lo que se esperaba de ella.

Totalmente alejada del contexto bíblico, la Yudit de Lourdes Ortiz no presenta las características de la judía literaria señaladas por Livia E. Bitton con la misma claridad que sus predecesoras. Sin embargo, sí es posible distinguir en ella algunos de los rasgos característicos latentes en las demás Judits. Por un lado, la virginidad que garantizaba la pureza de la misión de la protagonista está reflejada en esta reescritura castellana. La relación que la joven mantiene con Pachi es, en ocasiones a su pesar, casta. Ambos paseaban junto al mar, hablaban durante horas y limitaban su contacto físico a cogerse de la mano (Ortiz, 138). Yudit reconoce que Pachi “tenía algo de monje”, “algo muy puritano” que convertía su relación en meramente platónica, “parecíamos unos anacoretas siempre solos y dándole a la lengua y luego nada de nada”, dice (Ortiz, 143). Ella no está segura del tipo de afecto que él sentía: “yo creo que él me quería pero era raro, pienso que no se atrevía, que aquello, lo del amor, le parecía algo sin importancia, que podía distraerle de su tarea” (Ortiz, 139). Sin embargo, tal vez por su compromiso con el grupo terrorista o tal vez porque ése era su carácter Yudit mantiene su cuerpo intacto durante esta etapa en la que ambos son novios.

El aspecto sexual de la protagonista es aquí el que menos relevancia tiene. De todos modos ella desea a Pachi y es aquí donde se manifiesta su sexualidad. “La verdad es que me hubiera gustado que me besara allí mismo, que me achuchara..., sentía un hormigueo,

algo que me subía por las piernas, ganas de acariciarle, de cubrirle de besos, de encogerme allí, acurrucarme” (Ortiz, 143 – 144). Dado que él rechaza todo contacto físico, Yudita decide irse con otro joven pretendiente, Javi, con el que sale por despecho y con el que se acuesta más para castigarse a ella misma que para darle celos a Pachi sin que su determinación sirva para nada, pues, como confiesa, se quedó “mal, como si todo fuera de nuevo una basura” (Ortiz, 145).

Otra vez debemos hacernos aquí la misma pregunta que formulábamos en algunos de los textos anteriores. ¿Es esta Judit contemporánea una heroína al igual que lo fue su predecesora? ¿Realiza Yudita algún acto que pueda considerarse heroico cuando renuncia a matar al rehén y se da muerte a sí misma? La respuesta es rotunda: sí. Felicidad González Santamera señala en la introducción que “esta Yudita no será una heroína, como Judith, porque ha sabido elegir su propio camino, que es distinto al que le habían marcado” (González Santamera en Ortiz, 38). Sin embargo, y en total discrepancia con estas palabras, el heroísmo de Yudita radica precisamente en eso: en elegir su propio camino sin importarle lo diferente que sea al que le han marcado originalmente. Aunque con el paso del tiempo el miedo y las dudas se apoderen de ella, la protagonista no es precisamente cobarde, sino que a lo largo de su vida da sobradas muestras de valentía. El miedo nace precisamente como fruto de la violencia gratuita a la que debe enfrentarse día a día y que la convierte en una víctima más: “yo estoy aquí tan presa como tú, tan atada como tú mismo”, le dice al hombre (Ortiz, 156).

El acto heroico de Yudita es atreverse a salir de la espiral de barbarie en la que se encuentra atrapada, abandonar la militancia terrorista regida por violentas pautas masculinas y lograr su liberación personal de la única forma posible. A distintas coordenadas espacio-temporales, distintas soluciones y distintas formas de heroísmo. Resulta curioso observar que un siglo antes las redactoras de *La Biblia de la mujer* y las primeras feministas rechazaban los modelos de Judit y Jael por considerar que sus acciones, si bien revertían en la liberación de su pueblo, convertían a ambas mujeres en ejecutoras de las agresivas leyes patriarcales. La Judit de Lourdes Ortiz habría sido de su agrado: lejos de cumplir con el papel asignado por los hombres que la rodean – recordemos que debe matar

al rehén por orden expresa de Mikel que desea probar su fidelidad a la causa y alejarla aún más de la tan deseada reinserción social – decide tomar sus propias decisiones al respecto y seguir el camino que a ella le parece justo.

El “pagano” es en este caso el hombre que permanece atado y amordazado durante todo el monólogo en una esquina del escenario y que habíamos identificado con Holofernes anteriormente. Este rehén, un empresario a juzgar por los comentarios de Yudit, es el enemigo al que ha de matar cuando se inicia obra, el símbolo de todo aquello que atenta contra los ideales de la protagonista y los suyos. Como hombre adinerado, es lo opuesto al mundo del que procede Yudit y la clase social a la que pertenece es la causante, según ella, de todas las desgracias que pesan sobre su familia: es la que ha explotado laboralmente a su padre y lo ha convertido en un borracho, es la que humilla a su madre día tras día, es la que ha seducido a su hermano mayor hasta conducirlo a la prostitución y la que no tiene que sufrir el tormento de la droga por el que atraviesa el pequeño. Es, incluso, la clase privilegiada que no necesita superar las pruebas de sangre necesarias para ser ciudadanos de pleno derecho. El hombre es, en definitiva, el objetivo de la organización terrorista y, en un principio, la suya propia, el Holofernes amenazante que es preciso ejecutar para la liberación política y personal de Yudit: “Esto es una guerra, ¡ya te lo he dicho!” le grita ella al principio, “y esto no es un crimen... sino... una ejecución” (Ortiz, 130).

Sin embargo, tras ocho días encerrado con él en la casa y paralelamente a la evolución de sus dudas y miedos, Yudit va estrechando los lazos con el secuestrado. En primer lugar, lo convierte en su confidente, confesándole secretos que no ha compartido con nadie como la realidad de la muerte de Pachi (Ortiz, 148), contándole toda su trayectoria vital, sus alegrías, sus penas y sus temores porque, según le dice, “me ha parecido que era justo que tuvieras algo de compañía, que era justo que te avisara” (Ortiz, 130). Llegará a considerarlo como un amigo, el amigo que nunca ha tenido: “me da la sensación de que al estar aquí juntos es como si hubiera creado un lazo especial entre nosotros – yo amigos, amigos nunca, nunca he tenido –” (Ortiz, 143). A lo largo de su monólogo da sobradas muestras de compasión hacia él. En un momento determinado, una acotación nos dice que ella “se acerca y hace un gesto como si fuera a desatarle. Él cierra

los ojos y espera. Ella duda un momento y se sienta a sus pies. *Sin darse cuenta acaricia el pantalón gastado*” (Ortiz, 126, cursiva mía). Más tarde se lamenta de que sus hijos no parezcan estar dispuestos a pagar el rescate por él (Ortiz, 136) y incluso intenta animarlo para que no sufra del mismo modo que ella intenta darse ánimos a sí misma: “imagínate, como yo intento imaginarme en este momento, que todo esto es sólo un mal sueño, una pesadilla” (Ortiz, 156). La relación entre ambos se estrecha, e incluso Yudit se aproxima físicamente a él como reza en una acotación: “Ahora se ha acercado al hombre y, casi sin darse cuenta apoya la cabeza en sus rodillas. Hay un tono de cuchicheo, de secreto compartido” (Ortiz, 141).

El que en un principio era su enemigo va dejando de serlo y se va convirtiendo en una víctima. “Nosotros no tenemos nada en contra tuya... absolutamente nada... pero esto es una guerra” (Ortiz, 126), reconoce en un principio. Después admitirá que en el fondo no les separan demasiadas cosas:

“Tú a mí no me caes mal... podría desatarte, podría quitarte esa mordaza y seguramente si habláramos, acabaríamos estando de acuerdo... en muchas cosas... En realidad tampoco tú tienes mucha culpa... Uno nace donde nace... es el destino, podría estar yo ahí y tú aquí y... pero nos ha tocado que las cosas sean de este modo... te desataría y probablemente llegaríamos a... pero no puedo hacerlo... no puedo, porque Mikel no me lo perdonaría...” (Ortiz, 128).

Cuando el tiempo de las confidencias se termina y la hora fijada se acerca, Yudit se da cuenta de que ambos, el rehén a quien debe matar y ella misma, tienen algo en común: ambos son víctimas de la violencia, él porque debe ser ajusticiado, ella porque debe convertirse en verdugo contra su voluntad. Es por esto que el desenlace es completamente opuesto al del relato original. La relación entre esta Judit y este Holofernes contemporáneos es el reverso del arquetipo bíblico hasta el punto de ser ella la liberadora de él, acercándole una navaja con la que, como dice la acotación final “tal vez logre desatarse” (Ortiz, 158) mientras ella decide poner fin a su vida para liberar a ambos de sus respectivas condenas.

El resto de los personajes que aparecen mencionados con cierta relevancia en el monólogo de Yudita son sus compañeros dentro de la formación terrorista a la que pertenece. Ellos son la réplica del pueblo asediado de Betulia, la comunidad judía amenazada. Y al igual que ocurría en muchas reescrituras, no salen muy bien parados. Ya comentábamos que la protagonista sufre una decepción cuando descubre que se trata de personas normales y no seres excepcionales, que es lo que ella esperaba encontrar. De entre todo el grupo hay tres que aparecen destacados: Antón, Chito y Mikel. Por un lado está el primero, que ahora se encuentra en la cárcel condenado a cincuenta o sesenta años y que es el que le ha confesado lo ocurrido con Pachi. Antón es “de ley, un tipo honesto, no muy listo, pero buena persona”. Este es uno de los tipos de terroristas que más abundan, “tipos simples” que “hacen las tareas más ingratas” y que, como no tienen maldad y jamás delatarían a nadie, son, en terminología militar que es la empleada por Yudita en este caso, “como soldados rasos, (...) de los que se manda a primera línea y si caen, como apenas saben de los entresijos de lo que aquí en verdad se cuece, no suponen ningún peligro” (Ortiz, 149). Justo en el lado contrario están los terroristas que son como Chito, gente degenerada que disfruta matando indiferentemente si las víctimas son policías, empresarios o niños. La violencia es una especie de alimento espiritual: “a Chito estas cosas le estimulan, le gustan, es como si se sintiese más realizado, más hombre” (Ortiz, 131).

Pero el más peligroso es, sin lugar a dudas, Mikel y los activistas como él. Aunque es semejante a Chito en el uso que hace de la violencia, Mikel es el prototipo del fanático que posee ideales en los que basar sus acciones, diferenciándose de Antón en este punto. Sin embargo, estos ideales distan mucho de ser como los de Pachi, basados en los conceptos de igualdad y justicia. Al contrario, Mikel considera la lucha como un medio para adquirir poder y ejercer la tiranía sobre los demás: “es un soldado, un... policía... que odia y que ama el poder... ama la sumisión de los otros. Da órdenes y tiene acojonados a los que dependen de él ... es como un tanque... A veces pienso que ni siquiera tiene alma” (Ortiz, 148). Éste considera que se hallan inmersos en un estado de guerra y que “en una guerra no caben las flaquezas” (Ortiz, 152), con lo cual este estado de excepción le da permiso para dominar a todos los que le rodean, como ocurre con Yudita. Como inteligente que es, sospecha que la joven desea reinsertarse y es él el que la obliga a asesinar al rehén,

para que con una muerte sobre sus espaldas ya no tenga posibilidades de abandonar la organización.

El único terrorista que muestra ciertos rasgos positivos es Pachi, al que ya hemos identificado con el Dios de los Judíos del relato original. En efecto, Yudit se refiere a él en numerosas ocasiones empleando términos que lo divinizan. Así, dice que “tenía algo de monje”, era “como un profeta, como un mesías” (Ortiz, 139), “era un tipo de otro mundo, algo así como un cura” (Ortiz, 138), “como un santo (...), alguien que garantiza la pureza de la causa” (Ortiz, 143). Su mensaje, la ideología que comparte con Yudit, es un mensaje de autoridad igualmente divina: “Todos los ojos se le iluminaban y a uno al oírle le parecía que era casi la palabra de Dios, que era la verdad misma” (Ortiz, 137), una especie de “buena nueva” (Ortiz, 147). Al hablar de su muerte, expresa la impresión que su cuerpo destrozado le causa y cómo su reacción es comparable a la de los profetas después de la muerte de Jesucristo:

“Y entonces entendí a los apóstoles, entendí que uno puede volverse loco... que cuando ha visto el madero, el cuerpo joven allí, la lanza, el costado que sangra... cuando ha visto la carne crucificada, torturada... uno se lanza con las sandalias a los caminos y comienza a predicar la buena nueva” (Ortiz, 145, 146).

Al igual que ocurre con esta imagen, el mensaje que Pachi predica se acerca más al Dios del Nuevo Testamento que al del Antiguo, aunque es cierto que conserva elementos de ambos. Sus ideas están cercanas a la liberación del ser humano, a la paz y a igualdad entre todos los ciudadanos, recordemos que a su lado Yudit se siente en paz consigo misma y que no se siente discriminada por primera vez en su vida (Ortiz, 138, 139). De todos modos, no descarta la acción como un medio para conseguir sus fines. Predica el activismo de los jóvenes para conseguir aquello a lo que tienen derecho como única solución a sus males (Ortiz, 137), y Yudit, al igual que la Judit bíblica, se siente elegida por su dios particular para cumplir su misión sobre la tierra. Así, la joven afirma: “Yo era él a partir de ese momento... Él me había elegido” (Ortiz, 146), y añade “era como si de pronto todo adquiriera un sentido, como si yo, Yudit, tuviera una misión, como si el ángel se me

hubiera aparecido para conducirme a la batalla... algo así como Juana de Arco” (Ortiz, 147).

Como vemos, los personajes integrantes del grupo terrorista se identifican claramente con el pueblo judío que aparece en el *Libro de Judit* y que es recreado una y otra vez en las reescrituras literarias. Mientras que Jehová es el Dios justo de la comunidad hebrea, ésta ha abandonado sus preceptos y se ha alejado de él en numerosas ocasiones. Si bien los habitantes de Betulia rara vez suelen estar retratados de modo favorable, en este caso Lourdes Ortiz da un paso más y los convierte en auténticos deicidas, siendo los propios compañeros los que matan a Pachi a causa de sus ideales y por considerar que “estorbaba” (Ortiz, 149). No es de extrañar que, al igual que en la *Biblia* Judit reprendía con vehemencia a sus conciudadanos por su cobardía y su falta de fe, ahora Yudita se oponga a continuar formando parte de un grupo fratricida y sin ideales que se mueve en una espiral de violencia difícil de detener.

La autoinmolación con la que termina la obra tiene una doble interpretación. Por un lado, su muerte será tan inútil para el futuro de la causa por la que lucha como la hazaña de Judit lo fue en su tiempo en la confrontación del pueblo judío contra los ejércitos asirios: su suicidio no detendrá la violencia en el País Vasco del mismo modo que las tropas de Nabucodonosor no se detendrán tras la muerte de Holofernes y continuarán imparables sus conquistas en Oriente. Desde esta perspectiva la existencia de Yudita se torna gris, vacía, prácticamente inútil, una mera anécdota en el historial de la banda terrorista. Después de una infancia miserable y una adolescencia marcada por la desgracia, la militancia de su juventud no supone la solución que le habían prometido inicialmente con lo cual la muerte no es más que la solución más rápida a su frustración.

Sin embargo, el final admite otro enfoque diferente. Dirigiendo la pistola contra sí misma y no contra el rehén que aguarda inmovilizado en una esquina, Yudita desobedece los mandatos de sus superiores y toma las riendas de su propio destino. Es como si después del banquete, la Judit bíblica se tomase un tiempo para meditar en el silencio que sigue al exceso festivo, aprovechando el profundo sueño en el que se ha sumido

Holofernes. Y Judit decide renunciar a su destino mítico dejando vivo al general asirio que duerme despreocupado. Desde esta perspectiva el final ya no es tan desalentador. Yudit se ha liberado de las ataduras impuestas por el arquetipo bíblico, se ha negado a basar el heroísmo en la violencia y ha optado por redefinirlo de un modo menos convencional. En definitiva, se ha convertido en heroína de sí misma

2.3.9 CONRADO NALÉ ROXLO: *JUDITH Y LAS ROSAS*, *FARSA EN TRES ACTOS Y CUATRO CUADROS*

En el año 1941 el escritor bonaerense Conrado Nalé Roxlo (1898 – 1971), más conocido por su labor poética, estrena su primera obra teatral titulada *La cola de la Sirena* en el teatro Marconi. Su estilo cercano al simbolismo supone una bocanada de aire fresco en la escena argentina cuya tendencia general realista pretendía reflejar las circunstancias políticas y sociales de la época sin dejar mucho espacio a la imaginación, y obtendrá por ella el Primer Premio Nacional de Teatro. Tres años más tarde obtendrá el Segundo Premio con su comedia *Una viuda difícil*, insertándose esta obra de nuevo en una renovadora concepción de la dramaturgia en la que se aúna la visión del poeta y del humorista para abordar temas universales y atemporales. Dentro de esta línea está su pieza *Judith y las Rosas*, a la que subtitula *Farsa en tres actos y cuatro cuadros*. Estrenada en el teatro Liceo en 1956, de nuevo obtuvo premios por ella, esta vez el Premio Nacional de Comedia bienio 1954 / 1956 y la Medalla de Oro de la SADE, y será publicada al año siguiente junto con otras obras teatrales del autor.

Nalé Roxlo aborda en ella el motivo bíblico de la viuda judía que libera a su pueblo triunfando sobre el poderoso ejército asirio al clavar sobre las murallas de Betulia la cabeza cercenada de Holofernes. Hasta aquí el parecido con el texto original. El poeta argentino transformará la historia primitiva rebotante de patriotismo y religiosidad en una farsa donde se ridiculizan precisamente estos principios y donde los personajes son más importantes que los ideales que sostenían la comunidad judía. Estructurada en tres actos, como ya indica su título, el primero transcurre en la casa de Judith. Ésta vive en compañía de Melita, su alegre y fiel sirvienta griega, Miriam, una joven hebrea y Sarah y Rebeca, las hermanas

solteronas y pacatas del difunto Manasés. La joven y hermosa Judith se afixia bajo la vigilancia constante de sus cuñadas y sueña con viajar a Babilonia, lugar donde residen los mejores profesores de danza, para convertirse en bailarina y así poder dar rienda suelta a toda la energía que lleva dentro. El conflicto estalla el día en que la comunidad se queda totalmente desabastecida de agua a causa del cerco que el ejército asirio ha tendido a la ciudad. Tras una violenta disputa, decide abandonar Betulia pero Sarah y Rebeca la acusan de traición a la patria y de impudor. Acorralada por los jueces judíos y por el pueblo exaltado que solicita su cabeza, Judith trata de defenderse de la multitud enardecida inventando una farsa: ha tenido un sueño en el que Dios le pedía que partiese para el campamento asirio con el objetivo de seducir a Holofernes, degollarlo y liberar así la ciudad. El engaño surte efecto y la joven sale acompañada de Melita mientras sus cuñadas son ridiculizadas públicamente.

El acto segundo se traslada a la tienda del general asirio. Un violento Holofernes aparece en escena haciendo gala de su gusto por las batallas militares, la crueldad, la bebida y las mujeres hermosas. Esto último queda patente cuando un soldado hace entrar a Judith que trata de ganarse el favor del brutal asirio desplegando ante él todas sus artes seductoras. A punto de ser forzada por éste, entra en la tienda el verdadero Holofernes que despidió al anterior, descubriendo así que este último se trataba de su doble Anubiasis, al que utiliza para que desempeñe todas las tareas que a él le desagradan, es decir, todas aquellas relacionadas con la vida militar. Y es que él es en realidad un artista floricultor de destino trágico. Dedicado plenamente a sus rosas en su ciudad natal, Babilonia, todos los años competía en un certamen oficial en el que se premiaban los rosales más bellos. Las suyas habrían merecido todos los premios de no haber sido por Nabucodonosor que, a pesar de presentar rosas de calidad inferior, obtenía todos los premios porque los jurados no se atrevían a agraviarlo. Sin embargo, el envidioso monarca era consciente de la superioridad del modesto floricultor y para alejarlo de su vista decidió nombrarlo capitán de sus ejércitos, el trabajo que peor se acomoda al carácter de su súbdito. Éste último, deseaba la derrota de sus tropas para así ser destituido de su cargo y poder dedicarse plenamente a sus rosales, pero sus errores de estrategia que causaban el desconcierto en las tropas del adversario unidos al terror de su leyenda alimentada por la ferocidad de su doble Anubiasis,

provocaba la desbandada general del enemigo ante la sola mención de su nombre. Así pues, Holofernes vaga de un lado a otro, logrando victorias que cada vez lo alejan más de su gran sueño: conseguir una rosa perfecta a la que, acaba de decidir al ver la belleza de la recién llegada, bautizará "Judith". La joven hebrea, que ha empezado a enamorarse del general por su gentileza y sensibilidad, decide liberarlo del destino que lo aleja de la consecución de sus objetivos. Le manda que decapite a su doble y que coloque su cabeza en las torres de Betulia para que su ejército, al creerse sin general, huya despavorido causando así la derrota de las tropas de Nabucodonosor. Holofernes duda en un principio pues es reacio a la violencia, pero deseoso de cultivar su rosa perfecta, accede. Le solicita educadamente a Anubiasis el sacrificio y éste da su consentimiento aunque solicita un último favor: degollarse él mismo. El asirio se lo concede y el soldado sale un instante para volver con la cabeza cercenada de un hombre de rasgos semejantes: también él se había buscado un doble, cuya cabeza será la que cuelgue de las murallas de la ciudad judía.

El acto tercero se divide en dos escenas que transcurren en el oasis donde Holofernes, Judith, Melita y Anubiasis se han instalado tras la derrota del ejército del primero. Judith ha seguido al general movida por el amor que siente hacia él, pero éste tan sólo tiene ojos para sus rosas y no ve en ella más que la belleza externa y superficial que él mismo cultiva día y noche en sus rosaledas. Harta de que Holofernes no se fije en ella como mujer y de que la considere una simple flor a la que cuidar y adornar, decide partir hacia Babilonia y abandonar el oasis. Cuando se inicia la segunda escena ya ha pasado algún tiempo y pueden verse las rosaledas marchitas formando parte del paisaje. También Holofernes ha cambiado. Ha abandonado el cultivo de las rosas pues se ha dado cuenta de que lo que deseaba en realidad no era lograr la flor perfecta, sino a Judith, a la que no supo ver tal como era en su momento. Mientras comparte sus lamentos con un viajero, aparece la joven que ha decidido regresar para ver si su floricultor ya se ha dado cuenta de lo que en realidad deseaba. En efecto, así es, y mientras celebran el reencuentro, los jueces y las gentes de Betulia llegan hasta al oasis para hablar con Judith después de muchos meses de búsqueda infructuosa. Desean que vuelva a la ciudad que ha liberado y que la considera una heroína para rendirle los honores como se merece y donde la aguardan la fama, los

homenajes y los pretendientes adinerados. Pero dado que lo que ella desea es unirse con Holofernes, decide volver a Betulia para casarse con él rechazando todo lo demás.

Como decíamos, la obra de Nalé Roxlo conserva el motivo de la decapitación, el asedio de Betulia y el triunfo del pueblo judío sobre el ejército asirio gracias a la labor de una mujer, Judith. Sin embargo las diferencias son numerosas. Desde el tono, que al contrario que en el texto bíblico es aquí alegre, burlón e incluso ligeramente antireligioso, hasta la caracterización de los personajes. Éstos, además de ser la contrapartida de sus homónimos bíblicos, si en el relato del Antiguo Testamento eran arquetipos del Bien y del Mal, adquieren aquí mayor complejidad psicológica evolucionando a lo largo de la obra. La finalidad de la pieza teatral ya no es aleccionar política y religiosamente, sino mostrar las acciones de unos personajes, sus pensamientos, sus emociones, sus deseos y comprobar cómo éstos logran alcanzar la felicidad. *Judith y las rosas* no es de ningún modo una obra como las que hemos visto anteriormente, que servían a propósitos propagandísticos claros, se trata de un texto dramático que, como ya indica su título, se inserta en el subgénero de la farsa.

La profesora Inés de la Rocca, autora de las notas introductorias a la edición del año 2000, señala que en efecto “sí es una verdadera farsa, porque Nalé transforma en ridículo y hasta grotesco un libro de la *Biblia*”. Además, continúa diciendo, “hay un tono irreverente, una verdadera desmitificación, una desacralización de la historia” (Nalé, 26). El autor realiza una crítica al integrismo religioso presente en el relato originario y en buena parte del Antiguo Testamento utilizando dos procedimientos. Por un lado, ridiculiza a algunos personajes representantes del orden judío como ocurre con los tres ancianos del consejo Jeroboam, Barbalión y Nefutuim. Ellos, la máxima autoridad de Betulia y que ostentan la ley y el orden en la ciudad, utilizan un lenguaje tan barroco como incomprensible, se dejan engañar por la mentiras de Judith y hacen gala de su incompetencia. Las cuñadas de Judith, Sarah y Rebeca, son una creación del autor que las utiliza como contrapartida de la protagonista. La observancia moral exacerbada que ellas pretenden imponerle a la heroína es la misma que la Judit bíblica mantenía en la historia original y que en el contexto de la obra de Nalé resulta totalmente fuera de lugar. Por otro lado, éste introduce voces

disidentes en su obra que manifiestan mediante la ironía del lenguaje o mediante sus actitudes una crítica al sistema religioso. Es el caso de la propia Judith, cuyo carácter es diametralmente opuesto a su referente bíblico, y el de su sirvienta Melita que utiliza su condición de extranjera griega para denunciar todo aquello que su ideología no comparte.

Además de ridiculizar la rigidez de la moral judía, el escritor también aprovecha para burlarse de la práctica militar y política, otro de los aspectos fundamentales en la historia de Judit. Así, el que antes fuera un héroe invicto es ahora un floricultor cuyos triunfos en el campo de batalla se los debe al desconcierto que su nulidad como estratega causa en sus enemigos, y la derrota que antes suponía su muerte es aquí el pasaporte a la consecución de sus sueños. La vida militar gloriosa con la que soñaba Anubiasis se ve reducida al cuidado de los camellos en el oasis e incluso la muerte es objeto de burla cuando la cabeza del emisario que Betulia envía para pactar con Holofernes es devuelta aderezada de modo ridículo, “con un gorro extravagante con cascabeles y cintas de colores” (Nalé, 96). El tono, aun participando de la farsa, se vuelve más crítico cuando en un momento de la obra Judith reflexiona sobre el origen del imperialismo de Nabucodonosor: “¡Oh, la historia!”, exclama, “¡Pensar que los pueblos gimen oprimidos, que la sangre corre a raudales, que la faz del mundo se transforma por un quitame allá un ramo de rosas!” (Nalé, 115).

Además de la crítica religiosa y política Nalé Roxlo aborda varios temas en su obra. Por un lado, el motivo del doble, - de la doble personalidad, de las apariencias - y su uso para conseguir los objetivos personales. El tema ya había sido utilizado por el germano Johann Nestroy en su parodia de la tragedia de Hebbel un siglo atrás, donde la Judit que seducía a Holofernes no era la viuda judía, sino su hermano travestido. Aunque esta Judit es en cierto modo la doble del arquetipo bíblico, en la pieza argentina no es ella, sino el general asirio el que desarrolla más ampliamente el tema del doble, haciendo uso de Anubiasis para que lo sustituya en aquellas tareas que le desagradan y que componen, en definitiva, lo que la historia espera de un “auténtico Holofernes”.

Por otro lado, está la rosa y todo lo que ésta puede simbolizar. Aparece aquí asociada a la belleza, la juventud y a la virginidad y al amor. También es sinónimo de sueño o logro personal. La mayor aspiración de Holofernes es conseguir una rosa roja perfecta y como bien apunta Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de Símbolos*, “la rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección” (Cirlot, 392). Y como esta rosa soñada será bautizada como la protagonista, la rosa estará ligada a la figura de Judith, o bien para establecer semejanzas, - belleza, lozanía, frescura -, o bien para contraponer a ambas - la rosa símbolo de las apariencias externas contra las que lucha la heroína, como la no interiorización, como la vampira que amenaza con suplantar y anular la personalidad de Judith a los ojos de Holofernes y a los suyos propios -.

Pero el tema fundamental es el análisis psicológico de los personajes y en especial el de Judith. Como bien señala Inés de la Rocca, “en las comedias (farsas) y en los dramas de Nalé, el papel protagónico lo ocupa una mujer y su nombre, generalmente, da título a la obra” (Nalé, 21). Para este buceo en el personaje femenino se apoya, según de la Rocca, en la teoría psicoanalítica de Freud y en las ideas sobre la mujer de los dramaturgos nórdicos Ibsen y Strindberg, en cuyas obras las protagonistas veían limitadas sus posibilidades vitales por los prejuicios y las costumbres de la época (Nalé, 22). Una lucha semejante tendrá que disputar Judith.

La Judit del poeta argentino es, en términos generales, hermosa, inteligente y aún joven al igual que la bíblica: en el primer acto Melita alude a ella comparándola a una rosa sin marchitar, utilizando aquí el símbolo como sinónimo de belleza y juventud (Nalé, 90), y las estratagemas que utiliza para salir de Betulia primero y para liberar a Holofernes de su destino de guerrero después dan buena muestra de su ingenio. Pero a diferencia de su homónima es alegre e independiente. Su alegría se manifiesta en los pequeños detalles que adornan su casa y que se describen en la acotación inicial. Las ventanas están cubiertas con “cortinas de vivos colores” a través de las cuales pueden verse “los árboles de un huerto, higueras y granados” y de la pared cuelga “un espejo de cobre” donde Judith contempla su rostro con frecuencia (Nalé, 87). También denotan alegría las canciones que la joven interpreta al ritmo de la tiorba que tañe Melita para acompañar las labores de hilado y que

versan sobre novias que aguardan expectantes la llegada de sus prometidos (Nalé, 97 – 98). Su ansia de libertad es una de las características que mejor define el personaje de la protagonista y que articula todos sus movimientos. Esta Judith busca ser dueña de su propio destino, ser ella misma y no el arquetipo establecido por la historia y que coincide con el que sus cuñadas desean imponerle. Así pues, la imagen del pájaro que Rebeca mantiene enjaulado en la casa se convierte en el símbolo de la propia viuda presa entre las cuatro paredes gobernadas por sus cuñadas que afirman significativamente al respecto: “¡Un pájaro en libertad! ¿Pero no te das cuenta de que eso va contra las leyes de la naturaleza?” (Nalé, 97). Judith liberará al pájaro abriéndole la jaula antes de abandonar la ciudad, como si con su acto anticipara su propia huida hacia un mundo más libre (Nalé, 99).

Pero la protagonista no es un personaje plano, sino que evoluciona a lo largo de la farsa. En un momento del tercer acto Holofernes reconoce la dualidad de su compañera, una dualidad que, según matiza ella misma, se extiende hasta poder distinguir tres fases en la maduración de su personalidad:

“HOLOFERNES.- (...) Había algo en ti que no alcanzaba a comprender, una mezcla curiosa. Por un lado la mujer sensible, capaz de comprender los sueños del hombre, de acompañarlo en su vuelo desinteresado, y, por otro, la aventurera audaz que se lanza a un campamento en busca de un soldado a quien no conoce para satisfacer sus ambiciones, bien aleccionada por una proxeneta. ¿Cuál era la verdadera Judith? JUDITH.- Quizá ninguna de las dos; quizá una tercera que nació después” (Nalé, 126).

En efecto, Judith atraviesa por tres etapas sucesivas hasta lograr su objetivo al final de la obra. Es un recorrido que va desde el arquetipo bíblico hasta ser dueña de sí misma y de su destino, una especie de camino interior jalonado en tres momentos diferentes: el arquetipo tradicional, la aventurera o artista y la mujer verdadera y plena.

La primera es la que se corresponde con la imagen representada en la *Biblia* y con la que ofrecen la mayoría de las reescrituras anteriores. La “mujer capaz de acompañar al hombre” de un modo desinteresado de la que habla Holofernes no es otra que la Judith

durante su etapa como esposa de Manases previa al inicio de la obra, al cual, a pesar de lo que prefieren creer sus cuñadas, acompañó en su vejez “como un agua fresca y tranquila” (Nalé, 94). De igual modo también afirma haber puesto “amor y respeto” en las túnicas que hiló para él, siendo esto símbolo de la vida serena que llevó a su lado, como se esperaba que hiciese toda judía respetable (Nalé, 93).

Tras la muerte de Manasés, libre del vínculo conyugal pero oprimida por la “estupidez y la sordidez” de la casa donde vive (Nalé, 97), inicia su segunda etapa donde se convierte en la “aventurera audaz” mencionada por Holofernes. Aparece aquí un sub-tipo de personaje que se corresponde con el de la “viuda alegre” que tanto le gustó al autor y que retrató en muchas de sus viudas literarias. Pero como bien señala Inés de la Rocca, “es oportuno señalar que “alegre” no es sinónimo de “inmoral” o “impúdica”, y añade que “generalmente estas viudas – o viuditas – alegres son coquetas, seductoras, y también, por qué no, un poco frívolas” (Nalé, 23). En efecto, Judith es coqueta como señalan los espejos que cuelgan de las paredes de su casa en los que se contempla de perfil y de frente para arreglarse el pelo (Nalé, 92), y es seductora en su incursión en el campamento enemigo ante Anubiasis (Nalé, 109). Se convierte, pues, en el contrarquetipo bíblico tomando el ayuno en canto y los sacos rodeando su cuerpo en espejos que reflejen su bonita figura.

Pero en esta segunda etapa, más que su condición de “viudita alegre”, lo que la caracteriza es la búsqueda de sí misma. Después de ajustarse a su modelo histórico, la protagonista de la reescritura argentina desea explorar nuevas facetas y convertirse en aquello que se aleja diametralmente de lo que hasta el momento ha sido: bailarina. Así se lo confiesa a Melita en secreto en el primer acto:

“Lo que yo quiero es ser bailarina... ¡Es maravilloso!... Sentir que la música como las manos de un escultor invisible van modelando en la arcilla de mi cuerpo una infinita sucesión de estatuas fugaces, livianas, embriagadas; sentir que un ritmo me crea y otro me destruye, que de mi ser se desprenden cientos, miles de mujeres diferentes y que ninguna deja de ser yo misma.. Y no sólo mujeres: ¡soy tantas cosas cuando danzo!... Si tiendo un brazo así, siento que ha pasado un cisne por mi alma, y si huyo, envuelta en el chisporroteo de tu instrumento, siento que soy la

gacela que escapa de un bosque en llamas... y si me dejas caer con un acorde desfalleciente, soy la lluvia suave del verano que se derrama sobre la hierba fresca de los prados... y si me levantas en un trémulo apasionado, siento que soy la mujer eterna, mudable y siempre igual que viene del misterio de los tiempos y va al misterio ciego del amor sosteniendo la vida con sus pechos y calentando el mundo con sus ojos" (Nalé, 95).

Este deseo suyo de llegar a ser en bailarina es, por un lado, lo último que esperaríamos de las Judits anteriores, pues recordemos las connotaciones paganas y sexuales de la danza. Por otra parte, el hecho de que la protagonista anhele bailar para poder convertirse en otras mujeres y otras cosas diferentes a ella misma habla de su búsqueda interna. Aún no sabe quién es ni qué es lo que desea hacer con su vida, pero sí sabe que desea averiguarlo por sí sola, experimentando todas aquellas sensaciones vedadas para una mujer en la opresiva Betulia. Lo único que posee Judith en la casa de Manasés y de sus cuñadas es su cuerpo, y mientras que las leyes imponen la pasividad y la inmovilidad femenina, la heroína decide oponerse a ellas con el moviendo incesante y armonioso al ritmo de la música. La danza es en definitiva un acto de rebeldía contra los moldes que la sociedad y la moral imperante le proponen. Así, Rebeca le recrimina su pasión por la danza diciéndole: "¡Tú, que deberías llevar la ceniza en la frente por la muerte de tu marido, bailas como una loca!", a lo que Judith les responde a ella y a su hermana: "¡Bailaré, bailaré hasta que se hunda el piso, hasta que se mueran de rabia!" (Nalé, 98).

Pero esta "Judit aventurera" se transforma en la "Judit verdadera o auténtica" cuando conoce a Holofernes. Su búsqueda ha terminado. Al conocer al floricultor asirio descubre el objeto de sus deseos y la danza como expresión de su indagación constante pasa a un segundo lugar. Ahora que ha conocido al hombre que ama sabe que lo que quiere es ser amada por él. Sin embargo, nuestra protagonista no se conformará con cualquier tipo de amor. Como no cabría esperar otra cosa de ella, Judith no desea ser besada y amada sin más, sino que desea que Holofernes conozca cómo es en realidad, que ame su esencia y no su apariencia. Y en este juego de las apariencias las rosas del título juegan un papel fundamental.

Como ya apuntábamos, las rosas pueden asociarse al carácter de Judith. Cuando ésta entra en la tienda del asirio ve una rosa encerrada en una jaula. Esa rosa es la propia Judith, hermosa y joven, pero encerrada, al igual que el pájaro, en la cárcel de las apariencias. Sin embargo aquí las rosas no son las aliadas, sino las enemigas de la protagonista. Ellas simbolizan todo aquello de lo que la hebrea trata de huir, son la belleza idealizada, de nuevo el molde femenino donde ella debería encajar según el sentir de la sociedad – hermosa, pasiva e inútil -. Holofernes, en su búsqueda obsesiva de la rosa perfecta no ve la perfección que se despliega día a día ante sus ojos en la figura de Judith. Como esta última le dirá al final de la obra cuando se reconcilien, “no podías verme mientras las rosas nos separaran” (Nalé, 133).

Pero las rosas no son simplemente un obstáculo para la consecución de los fines de Judith, son también una amenaza. En efecto, amenazan con suplantarla y la envuelven peligrosamente intentando capturarla y transformarla en la belleza estática que ellas representan. Para empezar, las rosas del oasis que cultiva Holofernes le arrebatan el nombre. Cuando el floricultor menciona el nombre de “Judith” en sueños no es a la mujer real a la que alude, sino a la flor, y cuando besa los labios de la anterior no expresa en su acto afecto hacia ella sino el anhelo por la consecución de su sueño: “No fue tu boca lo que besé”, le dice a la joven, “sino tu nombre” (Nalé, 112). La invasión de rosas durante su estancia en el oasis oprime a Judith que, una vez más, siente asfixiarse bajo su influencia. “No puedo dormir porque siento la cama llena de espinas”, le confiesa a Melita, y añade: “de noche siento que los rosales trepan por los lienzos de la carpa, que alargan sus tallos buscando mi cuello para ahogarme”. Incluso en sus sueños se cree morir bajo tal presión, pero no como un ser humano, sino como una flor, deshojándose (Nalé, 123). Sin embargo, Judith es una mujer fuerte que logrará deshacerse del influjo nocivo de las rosas. Logrará vencer el estatismo impuesto por el lento influjo de las flores y se rebelará contra ellas. Decidirá marchar a Babilonia para que Holofernes, en su ausencia, se de cuenta de quién es en realidad y cuando éste le regale su rosa perfecta, ella la destruirá deshojándola “lentamente, estrujándola” (Nalé, 128).

A pesar de ser tan diferente a sus homónimas, la Judith de Nalé Roxlo también se ajusta al modelo de judía literaria propuesta por Livia E. Bitton. Su virginidad, aunque no es tan evidente como en textos anteriores, sí se correspondería con su etapa primera durante su matrimonio con Manasés. Lo poco que sabemos sobre su unión arroja datos significativos al respecto. Su esposo era un hombre débil según señala su propia hermana Rebeca y carente de voluntad (Nalé, 93). La metáfora empleada por su viuda para referirse a su relación con él y que ya hemos señalado con anterioridad, - ella estuvo a su lado “como el agua fresa y tranquila” (Nalé, 94) -, indica igualmente más una relación fraternal que marital. Esto último se refuerza cuando Judith, para responder a las acusaciones de sus cuñadas que la tildan de mala esposa, les dice que ella ansiaba tener hijos pero fue Manasés quien no fue capaz de engendrarlos: “puse una gran esperanza en los pañales del niño que él no me *supo* dar” (Nalé, 93, cursiva mía). El hecho de que Judith utilice el verbo “saber” y no “poder”, como habría sido lo correcto en el caso de esterilidad masculina, parece indicar que la joven no mantuvo relaciones sexuales con su esposo durante su matrimonio.

Con respecto al sensualismo, está claro que esta “viudita alegre” hace buena gala de su potencial erótico sobre todo en el primer acto y parte del segundo, correspondiéndose con su segunda etapa de “aventurera”. Joven, hermosa, ligeramente coqueta y aspirante a bailarina, posee todos los ingredientes para resultar atractiva ante los ojos masculinos. Así lo prueba su actuación ante el pueblo judío donde convence a la audiencia del sexo contrario de su inocencia antes que a sus congéneres después de lucir su bonito cuerpo ante la comunidad de Betulianos de modo falsamente inocente (Nalé, 101), y ante el falso Holofernes interpretado por Anubiasis. Sin embargo, no podemos decir que esta Judith sea una auténtica *femme fatale* a imagen y semejanza de algunas de sus predecesoras. Si la protagonista configura en ciertos aspectos morales, políticos y religiosos la antítesis de su homónima bíblica, también lo es en el aspecto sexual. Al contrario que las demás, no es ejecutora de ningún hombre. Aunque la propuesta de colgar la cabeza del general en las torres de su ciudad es ciertamente suya, libera Betulia sin ser la autora material del derramamiento de sangre necesario para tal fin. Ni siquiera seduce al Holofernes verdadero, el que cuenta en definitiva, diciendo mentiras o mostrando su faceta más seductora. Aunque coqueta, alegre y libertaria, esta Judith se muestra considerablemente más honrada y

virtuosa que sus predecesoras a pesar de ser éstas, en términos generales, de fines más honorables. Resulta curioso observar que todo cuanto tiene de mujer perversa se queda reducido a la “leyenda negra” que sus cuñadas han hecho circular sobre ella, totalmente falsa, donde afirman que ella fue la verdadera causante de la muerte de su marido, al que mató como hubiera hecho una auténtica mujer fatal. Ella misma alude a las falsedades que Sarah y Rebeca difunden calificándolas de “infamia” y “tontería”: “Que yo lo maté con mi juventud y mi fuego; que ardió sobre mi pecho como una rama seca; que mis brazos lo ahogaron”, repite en una letanía bien aprendida después de tanto oírlo (Nalé, 94).

Si bien es cierto que es virginal y sexualmente atractiva, cabe realizarse la siguiente pregunta: ¿es esta contraarquetípica Judith de Nalé Roxlo también una heroína? La respuesta es “sí”. Esta Judith, a pesar de sus peculiaridades morales y religiosas ya mencionadas, constituye una auténtica heroína, quizás más completa que el resto de sus compañeras de inspiración textual. Ella es no sólo una heroína para la comunidad judía de la que forma parte, sino que también lo es para seres individuales como Holofernes y, sobre todo, para sí misma. Por un lado, libera a Betulia de la amenaza asiria con su ingenio desbaratando el ejército invasor (Nalé, 116 – 117). Con ello pasará a formar parte de las páginas de la historia que la reconocerá posteriormente como una heroína. Sus últimas palabras antes de que caiga el telón en el acto tercero son: “¡Ya que no triunfé en el teatro triunfaré en el teatro de la historia!” (Nalé, 135).

Pero aunque la posteridad reconozca su valía por devolverle la libertad a la comunidad judía no lo hará por haberlo hecho con un hombre concreto, Holofernes. Atrapado en una existencia desdichada, Judith le proporcionará por dos veces la oportunidad de cumplir sus sueños. En primer lugar, liberándolo de su misión militar y devolviéndolo a su existencia de floricultor, lo que es en realidad, y después librándolo de sus propias fantasías de artista, abriéndole los ojos y mostrándole el camino hacia la verdadera felicidad. Sin embargo, el verdadero heroísmo de esta Judith radica en haberse convertido en la libertadora de sí misma. En unos tiempos adversos y recluida en una sociedad opresora, es capaz de hacer realidad sus sueños. Utilizando las mismas armas que su predecesora bíblica, su hermosura, su ingenio, la fe - en sí misma- y, sobre todo, su

valor, logrará encontrar la libertad para elegir su propio destino y no el que se le impone. Es esta Judith, pues, una auténtica heroína contemporánea emparentada, como bien decía Inés de la Rocca, con las heroínas nórdicas de Ibsen o Strindberg. El tratado por Nalé, no es sólo el heroísmo patriótico limitado a defender fronteras y preservar libertades nacionales, sino que es además otro heroísmo más “doméstico” y por ello más cercano, el que trata de preservar las libertades individuales y lograr la dificultosa tarea de la felicidad personal y la de aquéllos que nos rodean.

Con respecto a su relación con el “amante gentil”, está claro de qué manera se resuelve el conflicto. Holofernes no sólo es opuesto a ella en el aspecto religioso y político por su condición de asirio invasor frente a su judaísmo amenazado. También se contraponen ideológicamente a Judith por representar al artista obstinado en búsqueda de la belleza artificial simbolizada en la rosa roja perfecta mientras que ella ansía el mundo de la realidad, de la verdad. El conflicto entre ambos mundos se solucionará felizmente con la “conversión” de él al universo de ella logrando unificar los criterios en una unión que se aventura perfecta.

Holofernes, como en la mayoría de las reescrituras teatrales de la historia bíblica, no hace su primera aparición en escena hasta bien entrado el acto segundo. Por las referencias que el auditorio tiene de él a lo largo del primer acto espera encontrarse la réplica exacta del guerrero violento y aterrador al que la literatura le tenía acostumbrado. Sobre él se ha difundido una leyenda negra que lo retrata como a un monstruo terrible, cercano a los animales mitológicos. De él se dice “que tiene tres cabezas con tres barbas espantosas; una de fuego, la otra de serpientes y la tercera tan horrible que nadie se atreve a describirla”, y que esta “bestia repugnante” (Nalé, 103) se come a los niños crudos (Nalé, 98). Cuando un agresivo militar abre el acto segundo respondiendo al nombre del general asirio, aunque evidentemente los comentarios sobre él habían exagerado, podemos pensar que responde al modelo del tirano bárbaro y cruel. Este Holofernes es, en efecto, cruel con los enemigos a los que ordena decapitar sin compasión, incontinente en su desmedida afición al alcohol y agresivo en su relación con las mujeres (Nalé, 108). Sin embargo, hemos entrado de nuevo en el juego de las apariencias. Con la aparición del Holofernes real se revelará que éste era

Anubiasis, el doble del general y el encargado de difundir la leyenda personal del conquistador que en nada se ajusta a la realidad.

El verdadero Holofernes es, al igual que ocurría con Judith, la antítesis del arquetipo bíblico. En vez de conquistador implacable deseoso de agrandar las fronteras, es un floricultor obsesionado con el cultivo de la rosa perfecta; en vez de rudo militar es un ser delicado y sensible que nunca ha proporcionado trabajo al verdugo (Nalé, 117); en vez de asesino cruel es un hombre pacífico que ordena la suspensión del ajusticiamiento de sus enemigos (Nalé, 111); en vez de bebedor y mujeriego impenitente es cortés con su invitada hebrea y manifiesta no tener demasiado interés en el sexo contrario (Nalé, 111). Este Holofernes ya no es el guerrero destructivo que fue su referente, sino todo lo contrario, un creador, un artesano o, como él mismo se define, “un floricultor prisionero” (Nalé, 113). En efecto, el origen de su carrera militar responde a una rivalidad entre floricultores de desigual posición social y a través de sus palabras es fácil descubrir el espíritu del verdadero artista. Cuando Judith le pregunta por qué continuaba presentándose a los concursos florales a pesar del riesgo que conllevaba enemistarse con Nabucodonosor, su respuesta es reveladora:

“¿Podrían tus profetas, cuando se sienten en posesión de la verdad, callarla, aun con la espada del verdugo pendiente sobre sus cabezas? No; pues bien, mis rosas son para mí como la verdad divina para ellos. Cuando consigo una variedad nueva, y todos los años logro una mejor, no puedo ocultarla en el fondo de mi jardín para recrearme egoístamente en su belleza. ¡Tú no sabes lo que es la pasión de un artista!” (Nalé, 114).

El rasgo característico de este Holofernes es ser, pues, un artista obsesionado con un sueño, con su obra: la consecución de la rosa perfecta. Ésta es para él el símbolo de la belleza absoluta que los artistas y las artistas persiguen. Sin embargo su sueño demostrará ser pernicioso y destructivo para los demás y para sí mismo. En primer lugar es lo que saca a la luz su parte más oscura y cruel. Pacífico y bondadoso, tan sólo se decide a ordenar un ajusticiamiento cuando Judith le propone el plan perfecto para liberarse de Nabucodonosor y poder dedicarse a sus flores: decapitar a su doble y colgar su cabeza cercenada en las

murallas de Betulia. Ni Judith, ni su propia libertad personal, tan sólo la imagen clara en su mente de la rosa perfecta puede lograr que lleve a cabo el asesinato de un hombre (Nalé, 117 – 118). También su sueño es, como veíamos, el causante de conflictos bélicos y de la muerte de seres inocentes. Y en lo que supone el núcleo del conflicto teatral, las falsas apariencias y la realidad, provoca igualmente el sufrimiento de Judith, que se ve anulada por sus rosas.

Son numerosas las ocasiones en las que Holofernes confiesa no ver a la Judith real sino a la rosa de su sueño encarnada en ella. Así, él le dice: “cuanto más te miro te voy encontrando más parecida a mi flor ideal” (Nalé, 115), y no puede contemplar su boca sin que se le represente “la imagen cada vez más perfeccionada y bella” de su rosa (Nalé, 116). La propia Judith, más perspicaz que él, se lo habrá hecho notar anteriormente, antes de que él pudiera incluso percibirlo:

“Tú no puedes verme ya tal como soy. No me viste antes con tus ojos naturales de hombre; me ves ahora envuelta en el velo de mi nombre, que ni siquiera te parece bello por ser mío, sino porque lo llevará tu obra. No, tú no puedes verme; tú sólo ves lo que llevas dentro” (Nalé, 113).

Holofernes, el artista condenado a ser general de éxito, seguirá siendo un “floricultor prisionero” de su propio sueño hasta que Judith, la heroína de la pieza, le devuelva la libertad de la que dicho sueño le había privado. Al final de la obra será capaz de discernir entre apariencia y realidad y ver, en definitiva, la esencia de las personas, en este caso de Judith. “No podías verme mientras las rosas nos separaran”, comenta la joven hebrea una vez que se han reconciliado, y añade, “no era un pétalo de rosa (lo que nos separaba), era tu sueño, y nada es más fuerte que un sueño” (Nalé, 133). Él mismo terminará reconociendo su error ante un soldado desconocido que se detiene en el oasis a descansar de su viaje. Éste le formula unas simbólicas preguntas: “¿Para qué sirve una rosa? ¿Se bebe, se come, se la puede abrazar?”. La respuesta del nuevo Holofernes es igualmente simbólica: “Sí, todos los tontos cultivamos rosas” (Nalé, 131). Finalmente, ha reconocido la inutilidad de los sueños que alejan al ser humano de la verdadera felicidad.

El resto de personajes que deambulan por la farsa pueden dividirse en dos grupos: aquéllos que poseen referente bíblico y los que son producto de la invención del autor. Dentro de los primeros cabe destacar a Melita, la sirvienta de Judith que en otras reescrituras recibía nombres diferentes. Al igual que estas otras, es la que mejor conoce a su señora, a la que ha servido durante largo tiempo, y la que la acompaña en todo momento: en su incursión en el campamento enemigo y, en este caso, durante su estancia en el oasis y en Babilonia. Sin embargo, las diferencias con sus predecesoras son notables, comenzando por la mayor entidad que posee en la farsa argentina en comparación con las versiones anteriores. Pero las discrepancias más relevantes tienen que ver con su carácter.

Por un lado Melita es de origen griego, con lo cual introduce costumbres más liberales en la cerrada comunidad judía como en el caso de la música. La tiorba, instrumento musical de cuerda parecido al laúd, la acompaña a todas partes a pesar de haber causado confrontación en la sociedad hebrea (Nalé, 90). Melita con su música y Judith con sus cantos y sus bailes suponen la vitalidad en la casa de Manasés constantemente amenazada por la presencia de las dos cuñadas contrarias a todo lo que no sea el luto y el duelo riguroso. Por otro lado, su condición de extranjera hace que sea muy crítica con las costumbres judías. Así, no duda en criticar las estrategias del ejército de Betulia (Nalé, 89), el falso patriotismo (Nalé, 90) e incluso desconfiar de la bondad de Jehová (Nalé, 88). Su reputación tampoco parece ser la más idónea para que la defienda ante los recelosos hebreos. En un momento de la obra afirma haber robado dátiles para alimentar a Judith, lo que por otra parte es una muestra de fidelidad hacia su señora, justificándose diciendo que “los griegos tienen fama de ladrones” (Nalé, 89). En cuanto a su pasado, por lo que dice, había desempeñado la profesión de cortesana en Grecia (Nalé, 90 – 91) y Holofernes alude a ella como “proxeneta” (Nalé, 126). Aún ahora parece desempeñar cierto celestineo con Judith y Holofernes. De todos modos, Melita es la compañera fiel de su señora, a la que conoce mucho mejor que el resto de personas que la rodean: “Sólo yo”, le dice al floricultor asirio, “que la perfume y la seco cuando sale del baño, sé cuánta es su belleza, el tesoro secreto que ningún hombre ha visto jamás” (Nalé, 118).

Los ancianos del consejo, Joroboam, Barbalión y Nefutuim, son, como ya decíamos, una parodia del caduco poder judío. En sus breves intervenciones, tan sólo una en el primer acto y otra en el último, hacen gala de su incompetencia al emitir juicios totalmente equivocados. Éste es el caso del falso sueño que improvisa Judith ante el enardecido pueblo de Betulia y en el que afirma haber recibido la iluminación divina que le ordenaba introducirse en el campamento asirio y derrotar a Holofernes. Este falso sueño, “ridículo y grandioso” como reconocerá posteriormente la propia Judith (Nalé, 112), es aceptado como cierto por los tres ancianos, quedando así en ridículo ante el auditorio que sabe que todo es una invención de la joven (Nalé, 101 – 103). También añaden una cierta nota cómica al utilizar un lenguaje arcaizante y solemne con el que el autor pretende burlarse de la, a veces, farragosa sintaxis bíblica:

“(Visten largas túnicas, lucen impresionantes barbas, calvas y cabelleras mesiánicas. Se alinean en medio de la escena, carraspean, se arreglan los pliegues de las vestiduras, se pasan las manos reflexivamente por las barbas. Todo con mucha lentitud y prosopopeya)

JOROBOAN.- Y vendrán los tiempos.

NEFUTUIM.- Y a estos tiempos sucederán otros tiempos.

BARBALION.- Y otros tiempos vendrán después. (...)

JOROBOAN (levanta el brazo solemnemente) .- Y entonces...

NEFUTUIM.- Oye, Joroboan, si tú profetizas, yo profetizaré.

BARBALIÓN.- Y si vosotros profetizáis, yo profetizo.

JOROBOAN.- Y entonces habrá una gran confusión de lenguas” (Nalé, 100).

El pueblo de Betulia tampoco sale muy bien parado. Tanto los soldados como el grupo de hombres y mujeres que hacen su aparición en el acto primero para juzgar a Judith están retratados con poca benevolencia. Dan muestras de xenofobia ante la extranjera Melita (Nalé, 97) y poseen poco criterio personal como demuestra su comportamiento ante las palabras de la protagonista, a la que primero quieren lapidar y después bendecir (Nalé, 101 – 103). Los dos locos que se creen Holofernes, merecen una mención aparte. Ambos aparecen al principio y al final de la obra, como dice Inés de la Rocca, para enmarcarla y darle un “toque de locura general” (Nalé, 27). Son una comparsa divertida que ofrece la

visión que se tiene de Holofernes, creyéndose unos guerreros terribles en el primer acto (Nalé, 91 - 92), y portando sendas calabazas que pasan por la cabeza decapitada del presunto guerrero muerto al final del tercero (Nalé, 134).

Dentro de la galería de personajes creados por el autor para la ocasión, destacan las dos cuñadas de Judith, Sarah y Rebeca a las que ya hemos aludido en ocasiones anteriores. Como decíamos, ambas representan la estricta moral bíblica e intentan que la joven viuda de su hermano se mantenga tan observante de las leyes judías como su homónima bíblica. Nalé desea parodiarlas y en ningún momento resultan atractivas al auditorio, son, como afirma Inés de la Rocca, "*las cuñadas* llevadas a lo grotesco" (Nalé, 27; cursiva de la autora). Ellas conforman lo opuesto de lo que simboliza Judith. Son viejas, solteronas y de físico poco agraciado, lo cual les confiere un cierto resentimiento hacia la juventud, la vitalidad y el encanto de la joven viuda. Son medrosas y asustadizas frente a la valentía y resolución de su cuñada y, sobre todo, están atentas a las apariencias mientras que esta última busca incansablemente la esencia y la realidad de las cosas: "Hay que evitar el escándalo, salvar las apariencias", le dice Rebeca a su hermana mientras que Judith pretende saber qué es lo que ellas piensan en realidad acerca de ella (Nalé, 94).

Otros dos personajes inventados que tienen cierta participación dentro de la obra son Miriam y Anubiasis. La primera es una joven doncella hebrea amiga de Judith y que actúa a modo de satélite suyo (Nalé, 27). Aunque más candorosa y tímida que esta última, también es en cierto modo un contrapunto de las dos cuñadas por su belleza, su inocencia y su juventud. Anubiasis, por otro lado, es el doble de Holofernes y, como dice Inés de la Rocca, "su esencia es, precisamente, la de no ser más que apariencia" (Nalé, 27). En efecto, "disfrazado" de Holofernes se muestra violento y agresivo, como corresponde a la leyenda del conquistador asirio. Sin embargo, una vez desenmascarado y condenado a seguir a su general al oasis, se despoja de su apariencia terrible para convertirse en un inofensivo ayudante de floricultor cuyo principal cometido es proporcionarle a su señor estiércol de camello para abonar sus rosales.

Como acabamos de ver, Conrado Nalé Roxlo aborda en su farsa múltiples temas: el arte y la belleza, las relaciones entre apariencia y realidad, la lucha personal de una mujer decidida a ser libre en una sociedad adversa... Por eso la ya citada Inés de la Rocca considera que “hay tantos hilos cruzados que resulta difícil para el espectador poder desenmarañarlos y mantener el interés hasta el fin de la obra” (Nalé, 27). Aunque es cierto que la profusión de temas y la multiplicidad de significados que algunos símbolos poseen, en especial el de la rosa, pueden dificultar la interpretación del texto en ocasiones, también es cierto que la versión que el poeta bonaerense realiza de la historia bíblica resulta francamente innovadora. Nalé construye una fábula sobre los personajes y situaciones arquetípicas en la que nada es lo que parece. Su protagonista, una Judit fresca y vitalista, hace de su bandera la libertad, no sólo para su comunidad sino para ella misma, demostrando así que los finales felices en el plano personal también son posibles para esta historia bíblica

2.3.10 ARITHA VAN HERK: *THE TENT PEG*

La entonces joven escritora canadiense Aritha Van Herk publicó en el año 1978 su primera novela titulada *Judith* donde, pese a su título, retomaba el conocido mito clásico de Circe para contar la historia desde el punto de vista de su protagonista femenina¹. Tras obtener el premio a la mejor primera novela otorgada por The Seal Books, en la segunda, escrita y publicada tres años más tarde volvió a inspirarse en una figura femenina ampliamente conocida en la cultura occidental. Esta vez sí tomó la *Biblia* como referencia y más concretamente el *Libro de los Jueces*, cuya Jael es el núcleo de su celebrada *The tent peg*². Pero si la visión que la autora había arrojado sobre la historia clásica en su primera obra no era nada convencional, lo mismo puede decirse de esta segunda, en la que traslada los acontecimientos a la actualidad y los sitúa en las solitarias tierras del norte de Canadá. Aunque su protagonista realizará un acto liberador para una comunidad amenazada, el conflicto no es tan evidente y material como en el texto original, los enemigos no estarán tan claramente definidos y la heroína deberá superar sus propias crisis personales antes de ayudar a los demás.

The tent peg cuenta la historia de J.L., una joven estudiante canadiense de veinticuatro años que consigue trabajo como cocinera en un campamento geológico durante los cuatro meses que dure su expedición. El campamento está liderado por Mackenzie, un experto geólogo metódico y poco hablador, y está compuesto por otros ocho hombres más cuyo objetivo será la búsqueda de uranio en las hostiles tierras del Norte del país, en las

¹ Aunque la protagonista que da título a la novela se llama Judith y, al igual que la viuda bíblica, también se trata de una mujer fuerte y solitaria, la historia que Aritha Van Herk toma como referencia es el mito de Circe y cómo la joven afronta una nueva vida alejada de todo cuanto había constituido su existencia hasta el momento rodeada de cerdos en su granja en el norte del país.

² El título de la obra, *The tent peg*, alude directamente al clavo que se utiliza para fijar las tiendas de campaña al suelo y que es el instrumento con el que Jael causa la muerte de Sísara (Jue, 4, 21), así que podríamos traducirla de modo literal como *El clavo de la tienda* o, simplemente, *El clavo*.

montañas Yukon. Las intenciones que la han llevado a aceptar un puesto de tales características, aislarse de la gente, en especial de los hombres, y encontrar un poco de soledad en la que refugiarse, se desvanecen al darse cuenta de la reacción que suscita en sus compañeros: de la sorpresa inicial al ver que una mujer compartirá con ellos el campamento, pasan a la curiosidad que se traduce en someterla a una observación constante. Pese a pequeños incidentes iniciales y a la aversión que siente hacia ella el segundo hombre al cargo de la expedición, Jerome, todos parecen encontrarse a gusto con J.L. pese a lo atípico de su físico, huesuda y lisa como un muchacho, y de su comportamiento, taciturna y solitaria. Ella y sus compañeros son portadores de un problema interior. Si a los últimos les hace mantener una lucha constante consigo mismos, ella opta por refugiarse y replegarse sobre sí misma tratando de evitar todo contacto con los demás evidenciando una falta de aceptación personal.

Ayudada por la correspondencia que mantiene con su amiga Deborah, una cantante totalmente opuesta a ella en cuanto que irradia femineidad y belleza, y por la presencia de una enorme osa gris que ronda el campamento, descubrirá cuáles son sus propios fallos y comenzará a superarlos. A partir de aquí, todos y cada uno de los hombres que la rodean sentirán que su presencia casi mágica transforma y da sentido a sus vidas, haciéndoles ver cuáles son las soluciones a sus problemas personales. Aunque la búsqueda del uranio resulta prácticamente infructuosa, Mackenzie, descubre un importante yacimiento de oro durante la semana que Jerome se toma de vacaciones, con lo cual los ánimos del campamento terminan de elevarse. Al regreso de Jerome, éste se siente peor que nunca ante la actividad que sus compañeros han desplegado en su ausencia y culpando a J.L. de todo lo ocurrido, la ataca e intenta violarla. J.L. se defiende y logra detenerlo haciendo gala de su fuerza. El campamento termina el verano con una fiesta en la que J.L. baila para los ocho hombres que han sido liberados de sus demonios personales gracias a su intervención.

En la obra se abordan diversos temas, no todos ellos relacionados con el objetivo de nuestro trabajo³. Así que, dejando a un lado los diferentes aspectos que la autora pretende

³ Ariitha Van Herk indaga en el concepto de libertad y, como bien se señala un artículo sobre la novela reproducido en la página web de la Universidad de Calgary y escrito por I.S. MacLaren en el año 1987, *The tent peg* puede ser considerada como una nueva e imaginativa redefinición del mapa del Norte de Canadá para

explorar en su novela, nos centraremos en la particular reescritura que realiza del personaje bíblico. Aquí, Van Herk traza la figura de una Jael contemporánea cuyo heroísmo adquiere, como veremos más adelante, un nuevo significado, apartado de la violencia bíblica y de sentido totalmente diferente. Con respecto a la estructura, la novela está construida sobre la base de diferentes voces narradoras que cuentan la historia desde su perspectiva en presente simple. Así, tenemos a los diez integrantes del campamento, incluida J.L., el piloto que los abastece una vez por semana, el supervisor del programa que les hace una visita al final, dos observadores externos e incluso aparece la voz de Deborah que le envía a su amiga la letra de su última canción. Aunque J.L. es la protagonista absoluta de la obra y todo gira en torno a ella, sus intervenciones no son más numerosas que las del resto, diecisiete en total. También podemos distinguir en la novela dos partes bien diferenciadas. La primera coincide con la mitad de la estancia del campamento en las montañas y apenas si existe comunicación entre J.L. y los hombres. La aparición de la osa y un alud de rocas pone fin a esta primera sección e inicia el comienzo de la segunda. En esta última, la protagonista, transformada tras el contacto con la osa, comienza a actuar sobre los que la rodean transformándolos a su vez y devolviéndoles la paz interior que necesitan.

Aunque las distancias entre el texto original y la novela son evidentes, es posible encontrar un paralelismo entre ambos. Para comenzar, la guerra entre los judíos y las tropas enemigas de la historia bíblica es en este caso el conjunto de todos los conflictos internos que atormentan a los nueve hombres que integran el campamento geológico. Por otro lado, el carácter de Jerome, un Sísera belicoso y perturbador, desestabiliza la situación creando problemas constantemente. Jael, que debía enfrentarse a su víctima en solitario, halla continuidad en la soledad en la que se encuentra sumida J.L., una sola mujer rodeada de nueve geólogos con los que deberá “luchar” sin ninguna ayuda externa. Su triunfo final sobre ellos garantiza una paz interior duradera tanto en los corazones de ellos como en el suyo propio, un reflejo de la paz de cuarenta años que su homónima bíblica conseguía tras asestar el golpe mortal en la cabeza de Sísera. Sin embargo, es en el carácter de la

contrastarlo con el trazado masculino y para transmitir un diferente sentido del lugar (www.ucalgary.ca/library/SpecColl/vanherkbioc.htm). Como se verá, la novela de Van Herk es muy interesante y ofrece muchas posibilidades de investigación, sin embargo, y por razones obvias, me limitaré a analizar aquellos aspectos relacionados con el relato bíblico.

protagonista donde la autora prefiere indagar para, desde el personaje inspirador, trazar las líneas de lo que será la nueva Jael.

J.L. comparte con su referente literario su nombre y una fortaleza que, aunque la Biblia nada nos dice al respecto, podemos presuponerla en un personaje de tales características. Desconocemos también si esta última atravesaba alguna crisis en el momento de su actuación histórica, pero lo que es cierto es que Aritha Van Herk sí ha decidido trazar una protagonista inmersa en un marasmo personal. J.L. a sus veinticuatro años, aún no ha conseguido aceptar su condición femenina y, como consecuencia, tampoco ha logrado integrarse felizmente en la sociedad. Según MacLaren, "J.L. must face the dilemma of contemporary female life: how to balance womanhood and personhood with the inhuman roles that some men impose upon women"⁴ (MacLaren). Debido a ello, tiende a rehuir a la gente en general y a los hombres en particular, negándose a conocerlos y a comprenderlos. A lo largo de estos tres meses estivales en el campamento, aprenderá a aceptarse como mujer y mostrará a los demás cómo es en realidad una mujer. El suyo es, podríamos definirlo así, un viaje hacia el conocimiento interior que la catapulta simultáneamente hacia el exterior.

Cuando se inicia la novela todo en J.L. nos recuerda a un hombre, desde su nombre hasta sus pequeñas manías. Aunque su nombre verdadero es el bíblico "Jael", la propia J.L. confiesa habérselo cambiado por las iniciales porque la gente solía unir las vocales de modo que sonaba como cárcel: "Jail", cárcel en inglés, en vez de "Ja-el" (Van Herk, 14). Más adelante reconocerá que las iniciales son más propias del género masculino que del femenino, - "only one gender has initials, the rest of us are misses and mistresses with neither the dignity of anonymity nor the prestige of assumption"⁵ (Van Herk, 23) -, con lo cual pasará ante Mackenzie por un hombre, el encargado de contratarla para el campamento de verano, que además de ser poco observador se deja engañar por un nombre de

⁴ "J.L. debe enfrentarse al problema de la vida de las mujeres contemporáneas: cómo equilibrar su identidad como mujeres y como personas con los roles tan inhumanos que algunos hombres les imponen" (MacLaren) (traducción mía)

⁵ "Sólo un género tiene iniciales, el resto somos señoritas o señoras sin la dignidad del anonimato ni el prestigio de la suposición" (Van Herk, 23), (la traducción de esta cita y de todas las que posteriormente se incluyan de la obra literaria de Aritha Van Herk *The tent peg* son mías).

connotaciones masculinas. La verdad es que tampoco su aspecto ayuda demasiado. J.L. posee un cuerpo liso y plano como el de un chico, huesudo, y que siempre va cubierto con ropas que acentúan su androginia: vaqueros azules y botas, y el pelo recogido bajo un sombrero viejo que rara vez se quita de la cabeza. Según observa Zeke, un espectador ajeno al campamento geológico que es testigo de la sorpresa de Mackenzie cuando éste descubre que su cocinero es en realidad una cocinera, “only her eyes and the corner of ther mouth show she’s a girl”⁶ (Van Herk, 22).

Otros aspectos que rodean a J.L. la acercan a las filas de lo que característicamente se considera masculino. Entre sus trabajos anteriores, por ejemplo, figura el de taxista (Van Herk, 49), después de la cena suele jugar al póker con los geólogos (Van Herk, 92) y se pasa el día silbando, no tan propio del género femenino del que se espera que, en vez de silbar, cante (Van Herk, 178). Le gusta la soledad y no teme el aislamiento, de hecho su deseo de alejarse de los demás es lo que la ha llevado a aceptar un trabajo lejos de la ciudad y la civilización. No es muy comunicativa, - “she doesn’t invite company”, refiere Ivan, el piloto (Van Herk, 92), ella es “cool”, “secretive”, según Roy, el piloto de abastecimiento⁷ (Van Herk, 128) -, y le gusta abandonar el campamento en sus ratos libres para irse sola a pasear. A pesar de ser reservada, esto no le impide defender con vehemencia sus opiniones y manifestar su agudeza verbal, especialmente en las confrontaciones con Jerome. Además, tiene en su haber una larga lista de amantes con los que ha practicado el sexo sin sentir hacia ellos ningún sentimiento amoroso, lo cual es, definitivamente, un comportamiento tradicionalmente masculino.

Así, Hearne, el fotógrafo del campamento, saca algunas fotografías de ella tomadas desde atrás, pero al revelarlas observa que “she looks just like one of the men” (Van Herk, 102), mientras que Milton, el jovencito marcado por la religión, está asustado ante todo lo que concierne a la cocinera, pues ésta no se ajusta a nada de lo que le han dicho que debe ser “lo femenino” y señala que “she is defiant, she thinks she’s as good as any man”⁸ (Van

⁶ “Sólo sus ojos y las comisuras de su boca muestran que es una chica” (Van Herk, 22).

⁷ “No invita a la compañía” (Van Herk, 92); “fría”, “reservada” (Van Herk, 128).

⁸ “Es exactamente igual que uno de los hombres” (Van Herk, 102); “es desafiante, se cree tan buena como cualquier hombre” (Van Herk, 178).

Herk, 178). Y en el fondo, ella misma confiesa que a veces le gustaría ser un hombre pues, según cree, todo resulta mucho más fácil para ellos:

“Am I really that indistinct? I’ve never been taken for a man before, although I sometimes wish I were one. It seems so much simpler for them, everything is clearcut, laid out from the moment they’re born. (...) I do look somewhat like a boy. It’s a disguise rather than a denial. It’s useful to be small and thin and flat. It saves me from myself.”⁹ (Van Herk, 37 - 38).

Ella es, en definitiva, todo lo contrario de su amiga Deborah, que representa la otra cara de la moneda, es decir, la feminidad. El personaje de Deborah, referente evidente de la profeta bíblica, tiene un bonito nombre, una belleza fuera de toda duda y una actitud hacia los hombres diametralmente opuesta a la de la protagonista. Paralelamente a su referente bíblico, Deborah es una cantante de éxito, visceral, dotada de una voz profunda con la que interpreta canciones, el trasunto de las profecías bíblicas, sobre la historia y la tradición. Aunque su excepcional físico atrae poderosamente a los hombres, a sus veinticinco años tan sólo ha mantenido relaciones con tres de ellos, pues su filosofía al respecto es, al contrario que la de J.L., “pocos, pero selectos” (Van Herk, 113).

Si bien cierta parte de la crítica considera que la unión de las figuras bíblicas de Jael y Débora eran el equivalente canónico de Judit, la heroína que conjugaba las aptitudes que ambas tenían por separado (Stocker, 14), algo parecido podemos decir de la pareja de amigas de la novela. J.L. y Deborah constituyen la suma de los contrarios, la oposición binaria que representa a dos tipos diferentes de mujeres y sirve para evidenciar las erróneas presuposiciones masculinas al respecto. De este modo, J.L. es una mujer atrapada en un cuerpo y una personalidad generalmente considerada poco femenina o, incluso, masculina. Por esta razón los hombres dan por hecho que no le atrae el sexo contrario, que, como parecen interpretar por su aspecto, no está interesada en ellos, cuando en realidad es todo lo

⁹ “¿Me parezco tanto a ellos realmente? Nunca antes había sido confundida con un hombre, aunque algunas veces desearía ser uno de ellos. Parece tan sencillo para ellos, todo está tan claro, dispuesto desde el momento en el que nacen (...) Sí que parezco un chico. Es un disfraz más que una negación. Es útil ser pequeña y delgada y lisa. Me pone a salvo de mí misma.” (Van Herk, 37 - 38).

contrario: "Men are more likely to be first attracted to my head and what I say. And they always express amazement at my desire, as if my kind of body should not be capable of it"¹⁰ (Van Herk, 38).

A la inversa, la belleza de Deborah hace que los hombres se fijen más en su aspecto que en su voz: "they parded her first for her beauty and then for her voice" (Van Herk, 112). De igual modo, al contemplar su cuerpo perfecto creen que está permanentemente dispuesta para el sexo, mientras que nada hay menos certero: "And they're always surprised, oh she surprises them, a woman with a profane body that is underneath as cold as steel; surprised to find, when they reach for that softness, a trap, a brain as uncompromising as her body seems inviting"¹¹ (Van Herk, 38). Aunque de modo opuesto, ambas son víctimas de las falsas expectativas masculinas fruto de siglos de desconocimiento y falta de interés hacia sus compañeras. Aunando sus fuerzas, J.L. y Deborah, lograrán derrotar al enemigo, la ignorancia y el desinterés masculino en este caso, y golpearán con su martillo y su clavo personal las mentes de los hombres convirtiéndose así en una nueva clase de heroínas.

Pero antes de transformar el interior de los demás, J.L. debe transformar el suyo propio. Su rechazo de los hombres y de su propia femineidad deben ser superadas antes de acometer empresas de mayor envergadura. El desencadenante del proceso evolutivo en la protagonista tiene lugar cuando se encuentra con una poderosa osa gris. La osa, enorme, seguida de sus dos oseznos, se acerca al campamento cuando todos excepto ella, Ivan y Cap, el radiotelegrafista, están fuera. Cap está atemorizado, pues si decide atacar el campamento, están perdidos, pero lo que la osa busca es ponerse en contacto con J.L.:

"J.L. stands beside the cooktent, perfectly relaxed and easy, and facing her, twenty feet away and reared up on her hind legs, is a huge goddamn grizzly bear. J.L.'s

¹⁰ "Es más probable que los hombres se sientan atraídos primero por mi cerebro y por lo que digo. Y ellos siempre muestran asombro ante mi deseo, como si mi tipo de cuerpo no fuese capaz de desear" (Van Herk, 38).

¹¹ "Ellos se agolpaban ante ella primero por su belleza y después por su voz" (Van Herk, 112); "Y ellos siempre se sorprenden, ¡Oh, sí!, Ella los sorprende, una mujer que bajo un cuerpo sensual es tan fría como el acero; cuando tienden la mano para tocar esa suavidad, se sorprenden al encontrar una trampa, un cerebro tan intransigente como su cuerpo parece incitante" (Van Herk, 38).

face is tilted up and the she-bear's face is tilted down and they're looking at each other like they've met before. And then J.L. sweeps off her hat and bows at the same instant that the bear seems to shrug, and drops to her feet. For a moment more they stand there as if in conversation, then they both turn. J.L. goes back into the cooktent and the bear lumbers away down the valley. From behind the corner of the tent two little cubs scurry to follow her. She ignores us completely"¹² (Van Herk, 108).

El oso es en alquimia, según Cirlot, "la "nigredo" de la primera materia: por ello corresponde a todas las etapas iniciales, a lo instintivo" (Cirlot, 351). Esta particular visita que recibe J.L. hace que, en efecto, entre en contacto con la naturaleza más primitiva y en definitiva con su yo interno. La osa es la forma en la que Deborah decide presentarse ante ella para ayudarla en el momento en el que las cosas en el campamento van peor, - sufre el acoso del mujeriego Cap, el rechazo virulento de Jerome y la persecución de Hearne, que desea hacerle fotografías -. "I knew her (Deborah)", dice J.L., "She came to me in the she-bear. She came to me and she reared herself up big and beautiful and wild and strong and she said, "Wait. Don't let them drive you away"¹³ (Van Herk, 111). La extraña conversación que Cap afirma que mantuvieron la enorme osa y J.L. es reproducida por esta última más adelante. En ella Deborah, siempre bajo la apariencia del animal, la aconseja enfrentarse a sus problemas, es decir al grupo de geólogos con todas las expectativas que tienen de ella como mujer, y tratar de solucionarlos: "You thought you'd leave all that behind?", le pregunta a J.L. refiriéndose a sus desafortunadas relaciones con el sexo masculino, "There isn't a place in the world without it. You can try to escape, but it's better to face it head on"¹⁴ (Van Herk, 111).

¹² "J.L. está de pie al lado de la tienda-cocina, completamente tranquila y relajada, y frente a ella, a veinte pies y levantada sobre sus patas traseras, hay una maldita osa gris enorme. La cara de J.L. está inclinada hacia arriba y la de la osa hacia abajo y se miran una a otra como si ya se hubieran encontrado anteriormente. Y entonces J.L. se quita el sombrero y se inclina al mismo tiempo que la osa parece encogerse de hombros y se pone a sus pies. Por un momento más parece que estuvieran conversando, y después se dan la vuelta. J.L. vuelve a entrar en la tienda-cocina y la osa regresa pesadamente al valle. Desde detrás de la esquina de la tienda dos pequeños oseznos se apresuran a seguirla. Ella nos ignora por completo" (Van Herk, 108).

¹³ "La reconocí (a Débora). Vino a mí bajo la forma de la osa. Vino a mí y se alzó ante mí grande y hermosa y salvaje y fuerte y dijo: "espera. No dejes que te intimiden" (Van Herk, 111).

¹⁴ "¿Creías que ibas a dejar todo eso atrás? No hay un lugar en el mundo en el que eso no exista. Puedes intentar escapar, pero es mejor afrontarlo de una vez por todas" (Van Herk, 111).

La joven cocinera seguirá sus indicaciones y a partir de entonces las relaciones entre los integrantes del campamento comenzarán a cambiar. Buena muestra de ello es la avalancha de piedras que tiene lugar pocos días después. La montaña al lado de la cual se hallan situadas las tiendas sufre un deslizamiento durante la noche y, milagrosamente, el derrumbamiento no afecta al campamento. Tan sólo J.L. percibe el rumor de la naturaleza instantes antes de que las piedras comiencen a rodar ladera abajo y sólo ella contempla el alud de rocas mientras el resto de los hombres duermen tranquilamente en sus tiendas de campaña. Este suceso señala el inicio de los cambios que a partir de ahora van a producirse indicando que las conciencias, al igual que la montaña, tan estática, tan firme tras tantos siglos de inmovilidad, están preparadas para un derrumbamiento que las conduzca a un nuevo estado. Es muy significativo el hecho de que haya sido ella y sólo ella quien haya percibido el deslizamiento, al igual que también resultan reveladoras las diferentes actitudes que los hombres y ella adoptan ante el fenómeno natural que acaba de ocurrir: mientras que los primeros están aterrados e incluso hablan de trasladar el campamento, la segunda no se inquieta en absoluto. Todo esto indica que los consejos de Deborah han surtido efecto en J.L., que ha entrado en contacto con la naturaleza y que ya está preparada para servir de guía a los demás.

Es ahora cuando la protagonista inicia su labor liberadora convirtiéndose en lo que podíamos definir como una alquimista. Volviendo de nuevo a Cirlot, en su diccionario de símbolos define la alquimia como “un proceso simbólico en el que se buscaba la producción de oro como símbolo de la iluminación y de la salvación” (Cirlot, 78). El trabajo de J.L. es, en efecto y salvando las distancias, semejante al del alquimista. Ella transforma las verduras, las carnes y la harina en salsas, asados y panes deliciosos, de hecho, todos reconocen no haber conocido cocinera de semejante talento. Sin embargo, es más significativo aún el hecho de que el campamento, que un principio buscaba uranio, termine descubriendo una importante veta de oro. El oro, objetivo de los alquimistas, es de nuevo un símbolo de gran importancia en la novela. El oro simboliza “todo lo superior, la glorificación” y puede asimilarse a la luz solar o la inteligencia divina. El oro constituye también elemento central “del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar,

imagen de bienes espirituales y de la iluminación suprema” (Cirlot, 350). Este descubrimiento inesperado, el sueño de todo geólogo a juzgar por los comentarios de los hombres que integran el campamento, es el resultado simbólico del cambio que J.L. ha operado en todas las personas, incluida ella misma.

Por un lado, J.L. actúa como alquimista de su propio yo, transformando su insatisfacción en la aceptación de su condición personal. Esta aceptación implica estar dispuesta a actuar como guía y como centro aglutinante de los problemas masculinos. En efecto, a lo largo de toda la novela se reitera la circularidad y la posición central que la protagonista ocupa dentro de este círculo invisible que la rodea. J.L., sin pretenderlo, es el centro del campamento geológico. En primer lugar, la cocina, el lugar que la define, es el centro del campamento, no sólo físicamente, pues todas las tiendas están instaladas en torno a ella, sino también espiritual, pues, además de ser el lugar donde todos se alimentan, donde repostan energías, después de la cena los hombres pasan allí los únicos momentos de descanso que tienen a lo largo del día, bien hablando o bien jugando a las cartas. También hay en la novela alusiones a esta posición central que ocupa J.L.: “she centers this whole summer for us” afirma Thomson, ayudante de Mackenzie (Van Herk, 126) y añadirá después “after the slide she has somehow become our center, we all orbit her”, (Van Herk, 151); “she’s like a pillar in the middle of the camp. We all shuffle around her, matrixed”¹⁵, confiesa Franklin, el geólogo-poeta de la expedición (Van Herk, 168).

Esta posición central en un campamento integrado por diez personas es nuevamente simbólico, pues, volviendo a las palabras de Cirlot, el círculo “tiene correspondencia con el número diez – retorno a la unidad tras la multiplicidad, por lo que simboliza en muchas ocasiones el cielo y la perfección o también la eternidad. Hay una implicación psicológica profunda en este significado del círculo como perfección” (Cirlot, 136). El lugar central de este círculo formado precisamente las por diez personas que integran el campamento, lugar que ocupa J.L., se reserva siempre en las representaciones cósmicas para el creador (Cirlot,

¹⁵ “Ella centra todo este verano para nosotros” (Van Herk, 126); “Después del desprendimiento ella, de algún modo, se ha convertido en nuestro centro, todos giramos en su órbita” (Van Herk, 151); “ella es como una columna en el centro del campo. Todos nos arrastramos entorno a ella, como si fuera nuestra matriz” (Van Herk, 168).

131), y ella es, en cierto modo, la creadora de estos nuevos hombres que han de nacer de nuevo bajo su influencia. Una vez que ella ha aceptado ocupar su lugar, ese centro del que rehuía, todo está dispuesto para que la reencarnación de la heroína bíblica ejecute su cometido.

Pero es aquí donde Aritha Van Herk decide interpretar de un modo muy personal la historia de Jael y Sísera. Es cierto que J.L. asesta un golpe certero a Jerome, el único hombre que se resiste a ser transformado y por tanto el Sísera en la interpretación literal de la historia. Sin embargo, el arquetipo de la heroína bíblica es susceptible de otra interpretación en *The tent peg*. Como veíamos en la primera parte del trabajo, se ha señalado en varias ocasiones la “masculinidad” del papel desempeñado por Jael en el texto bíblico. El *Libro de los Jueces* era, según Susan Ackerman, un libro sobre los hombres que construían Israel (Ackerman, 2) y la actuación de la mujer quenita entraba dentro de las líneas de actuación reservadas para los hombres (Ackerman, 7). Como ya veíamos este rol masculino que servía a los propósitos de una sociedad patriarcal era precisamente la causa por la cual las mujeres que estudiaron los textos sagrados para reflejar sus interpretaciones en *La Biblia de la mujer* no consideraron a Jael como un personaje femenino digno de alabanza. Y es precisamente este aspecto el que Van Herk decide subsanar en su novela.

Si Jael actuaba “como un hombre” dentro de un mundo patriarcal manteniendo así el *status quo* dentro de esta sociedad, esta otra J.L. actuará como una mujer dentro del microcosmos masculino del campamento, símbolo de toda la sociedad, sentando así las bases de la destrucción del arraigado universo patriarcal. J.L. no matará al enemigo, el género masculino en general, aunque en un principio desease hacerlo – si no matarlo, si habría deseado huir de él, alejarse, mantener su soledad para evitar todo contacto con el adversario -. “You can try to escape, but it’s better to face it head on”, recordemos que le había dicho su amiga oculta bajo la apariencia de la enorme osa gris (Van Herk, 111), y eso es precisamente lo que hará: utilizando unas armas menos sangrientas cambiará el corazón de los hombres que la rodean y tenderá un puente de comunicación entre ambos sexos. Las palabras y el afecto, las armas esgrimidas por esta nueva Jael, resultarán ser más convincentes y más efectivas que la violencia y, sin lugar a dudas, infinitamente más

transgresoras. El acto violento que conllevaba el martillo y el clavo se transforma aquí en un acto de amor.

La incisión del clavo bíblico en la sien de Sísara se convierte en un aldabonazo en la consciencia masculina. J.L. golpea con sus palabras las mentes de los hombres que la rodean y los conduce al conocimiento. Así lo afirma MacLaren: "transforming the biblical story of Ja-el (Judges 4, 5) from a literal hammering of a peg through Sisera's temple, Van Herk uses her character to hammer the realization of the Pauline¹⁶ enjoiner through the temple, the seat of reason"¹⁷ (MacLaren). Este nuevo significado de los instrumentos utilizados por la bíblica Jael aparece reforzado en los comentarios que realiza la joven cocinera: "It's time we laid our hands on the workman's mallet and put the tent pegs to the sleeping temples, if ever we are going to get any rest"¹⁸ (Van Herk, 173). Como veremos, después de estas palabras acometerá la empresa satisfactoriamente, transformando las viejas creencias en el conocimiento verdadero. En efecto, aunque no todas las transformaciones tengan que ver con un cambio en las relaciones entre los hombres y las mujeres, como bien señala MacLaren, todas ellas ayudan a los hombres a contemplarse a sí mismos tal y como son en realidad, a hacer las paces con su propia humanidad y, en consecuencia, los habilita para la vida en comunidad.

Aquí es donde J.L. comienza a ejercer de alquimista. Retomando las palabras de Cirlot, éste señala que "la evolución alquímica" puede resumirse en una sola fórmula: *solve et coagula*. Esta conlleva un triple proceso: "analiza todo lo que eres, disuelve todo lo inferior que hay en ti aunque te rompas al hacerlo; coagúlate luego con la fuerza adquirida en la operación anterior" (Cirlot, 79). Al igual que los viejos alquimistas J.L. liberará a los hombres que la rodean siguiendo tres fases que se corresponden con las anteriores y que, al mismo tiempo, también hallan su referente en la historia bíblica. Observando con

¹⁶ La figura de San Pablo aparece a lo largo del artículo citado como el símbolo del origen de la misoginia en las Sagradas Escrituras, y los protagonistas masculinos son, así pues, aludidos como los seguidores de San Pablo.

¹⁷ "Al transformar la figura bíblica de Jael (Jueces 4 y 5) a partir del golpe literal con el martillo al clavo que atraviesa la cabeza de Sísara, Van Herk utiliza a su protagonista para martillar el conocimiento de los seguidores paulinos en el cerebro, el lugar donde reposa la razón" (MacLaren), (traducción mía).

¹⁸ "Ya es tiempo de que cojamos las mazas e insertemos los clavos en los cerebros dormidos si es que queremos tener descanso algún día" (Van Herk, 173).

admiración una pieza de oro, J.L. dice: "you can see why the alchemists tried to turn scrap metal into gold"¹⁹ (Van Herk, 201). Al final del proceso ella habrá conseguido exactamente lo mismo en el plano espiritual.

En primer lugar, J.L. tranquiliza a los hombres y logra que en su presencia sean capaces de liberarse de la pesada carga que los abrumba. Esta sería la fase analítica del proceso alquímico y el momento en el que Jael otorgaría alimento y protección a Sísara. "Ah Deborah, it's started", le cuenta a su amiga, "they're coming to me one by one, pouring their pestilence into my ears, trying to rid themselves of the poison", y aunque a veces no le agrada cumplir la tarea de confesora, los escucha porque, según dice, "I know that if I repulse them, they may never speak again, they'll have lost their only opportunity to become men"²⁰ (Van Herk, 172). Así, aunque muchos de ellos sean reservados y poco proclives a exteriorizar sus sentimientos, sin darse apenas cuenta, se encuentran ante ella explicando la naturaleza de sus problemas. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con Ivan, que le confiesa su terror a morir en un accidente de aviación: "finally I can't help myself, I say to her what I've never dared to say to myself" (Van Herk, 186). También Thompson siente la necesidad de confesarle sus dudas acerca de su relación con su novia y, sin proponérselo se encuentra a sí mismo "leaning toward her, spilling everything"²¹ (Van Herk, 157).

La segunda fase alquímica, la fase de disolución de todo elemento inferior para la purificación, se correspondería con la imposición de manos simbólica que J.L. realiza sobre los hombres. En efecto, después de haberlos liberado de sus respectivas cargas, J.L. entra en contacto físico con ellos mediante un ligero toque de manos o un abrazo. Como señala MacLaren en su artículo, la imposición de manos posee distintas interpretaciones en el Antiguo y el Nuevo Testamento. En este último significa algo positivo, una bendición, un

¹⁹ "Ahora se ve con claridad por qué los alquimistas intentaban convertir el simple metal en oro" (Van Herk, 201).

²⁰ "¡Ah, Débora! Ya ha comenzado. Van viniendo a mí, uno a uno, destilando su pestilencia en mis oídos. intentando deshacerse del veneno"; "Sé que si los rechazo, puede que no vuelvan a hablar jamás, habrán perdido su única oportunidad de convertirse en hombres" (Van Herk, 172).

²¹ "Finalmente, no puedo evitarlo y le digo a ella todo lo que nunca me he atrevido a decirme a mí mismo" (Van Herk, 186); "Inclinándome hacia ella, soltándolo todo" (Van Herk, 157).

acto curativo. Sin embargo, en el Antiguo Testamento implica la transferencia a un animal de la propia culpa. MacLaren explica de este modo esta interpretación: dado que el nombre de Jael significa "cabra salvaje" es posible que Van Herk, por un lado, esté recordando todas las acusaciones que los intérpretes bíblicos habían vertido sobre ella y por otro, convirtiéndola en la cabra sacrificial sobre la que Aarón había impuesto las manos para confesar y redimir todos los pecados del pueblo de Israel para después enviarla lejos, a las tierras no habitadas (Lev, 16, 21 - 22). Habiendo percibido las culpas de los hombres que la rodean, J.L. no se convertirá esta vez en otra cabra sacrificial enviada a las tierras sin dueño: "this reading of her laying on of hands", continúa, "suggests that she is reinforcing for each man the realization he has reached about himself. At one and the same time, her act seems both to comfort and bless, and to issue a stern rebuke"²² (MacLaren). De este modo, al igual que Sísera dormitaba plácidamente entre las piernas de Jael, J.L. descansa su mano sobre la de Ivan (Van Herk, 187), abraza a Cap (Van Herk, 193) o besa a Mackenzie (Van Herk, 212).

La tercera fase, lo que en alquimia sería la unión con la fuerza adquirida en el proceso anterior y que en el relato bíblico se correspondería con el golpe mortal en la cabeza de Sísera, es aquí el denominado "aldabonazo en la consciencia", es decir, el conocimiento y la liberación. Todos los hombres, - recordemos: excepto Jerome -, han sido "bendecidos" por ella, y al término del libro celebran el fin del campamento, el descubrimiento del yacimiento de oro y, aunque sin saberlo, su nuevo estado. En el transcurso de la fiesta J.L. también celebra el éxito de su tarea: "and in their faces I see my transfiguration, themselves transformed, each one with the tent peg through the temple cherishing the knowledge garnered in sleep, in unwitting trust"²³ (Van Herk, 226). Como bien manifiesta Mackenzie al final, la interpretación del golpe bíblico es otra, y todos ellos son Síseras alcanzados por el golpe liberador de J.L.:

²² "Esta lectura de la imposición de manos, sugiere que ella está reforzando a cada uno el conocimiento que sobre ellos ha alcanzado. Y al mismo tiempo, su acto sirve para consolar y bendecir y también para emitir una severa reprimenda" (MacLaren), (traducción mía).

²³ "Y en sus caras veo mi transfiguración, ellos están transformados, cada uno con el clavo atravesándole la sien acariciando el conocimiento obtenido durante el sueño, en la confianza inconsciente" (Van Herk, 226).

“Ah Sisera, I would trade with you. I would give all I had to die at her hand, to have her offer me bread and milk, to feel her smoothing a rug over my tired frame and, yes, to lie asleep and innocent as she lays one hand on the mallet and the other on the tent peg and gently, oh so gently that I might never wake, nails me to the earth, pierces my ear, my temple, with her loving wrath and bestows on me respite, peace. (...) I know the peg still lodges in my skull. I will never forget”²⁴ (Van Herk, 227).

Mackenzie, el jefe de la expedición, es precisamente el que recibe una mayor ayuda de J.L. De carácter tranquilo y reservado, su problema es desconocido para todos, incluso para aquellos que, como Thompson, lo tratan desde hace bastante tiempo. Después de diez años Mackenzie aún no ha podido superar el hecho de que Janice, su esposa, abandonara el hogar con los hijos que ambos tenían en común sin ninguna explicación. Al cabo de todo este tiempo no ha logrado asumirlo y todavía conserva la enorme casa donde vivían todos juntos esperando que ella decida volver. J.L. le hace ver que, aunque él era lo que tradicionalmente se admite por un buen esposo, no fue capaz de comprender a Janice, de reconocer sus necesidades y sus deseos del mismo modo que tampoco fue capaz de reconocer en ella a una mujer cuando la contrató pensando que había seleccionado a un cocinero para el campamento. Así, J.L. le hace ver que Janice necesitaba su propio espacio y tomar sus propias decisiones. Gracias a ella Mackenzie se reconcilia con el sexo contrario y aprende a no dar por sentado nada en lo referente a las mujeres. “Let me never take for granted the wonder of a skin like hers”, dice de J.L. tras haber comprendido la verdadera razón de la marcha de su esposa, “the flush and pallor of her soft acceptance, the way she turned her body this way and that for me so that I could get a sense of it again, the way a woman feels”²⁵ (Van Herk, 213).

Al igual que Mackenzie, su ayudante Thompson también está atormentado por la relación con otra mujer, esta vez su novia Katie. Optimista y entusiasta, él es el primero que

²⁴ “¡Ah, Sísera! Me cambiaría por ti. Lo daría todo por morir por su mano, por que me ofreciera pan y leche, por sentir su suave manta sobre mi cuerpo cansado, sí, por yacer dormido e inocente mientras ella descansa una mano en el martillo y la otra en el clavo y suavemente, oh, tan suavemente que es posible que nunca llegara a despertar, me clava a la tierra, perfora mi oído, mi sien, con su amorosa ira y me confiere tranquilidad, paz. (...) Sé que el clavo aún yace en mi cráneo. Nunca lo olvidaré” (Van Herk, 227).

cree que J.L. puede ayudarlo a superar sus problemas: "She (J.L.) doesn't even know Katie, but I have a feeling she would understand" (Van Herk, 88). Unido a ella sentimentalmente desde hace ya más de seis años, él desea casarse mientras que ella prefiere seguir compartiendo su vida con él sin contraer matrimonio. Thompson, que la quiere realmente – "I still can't believe that I found her, can hardly believe that someone like her exists" (Van Herk, 88) –, no puede vivir tranquilamente temiendo que a la vuelta de los diferentes campamentos en los que toma parte por motivos de trabajo ella haya desaparecido para siempre. El problema es que no parece haber ningún modo de asegurarle que Katie vaya a estar ahí para siempre. Lo que esta vez hace J.L es enseñarle a Thompson a respetar la independencia de Katie, "You could marry her a hundred times and she would never belong to you"²⁶ (Van Herk, 158) le dice, y a alegrarse todos y cada uno de los días que ella decida permanecer a su lado.

Cap y Milton son otra pareja que necesita solventar las ideas preconcebidas que tienen sobre las mujeres. La vida de Cap, radiotelegrafista y chico para todo en el campamento, gira en torno a las mujeres y al sexo: "if Cap even hears a feminine pronoun he sobers up fast"²⁷, dice Thompson (Van Herk, 40), y es precisamente el sexo lo que dice echar más de menos durante el verano (Van Herk, 153). Así pues J.L. se convertirá en su objetivo aunque ésta no se distinga por su atractivo físico, y al ser rechazado por ella pasará del cortejo al odio de modo instantáneo. Necesitado de un cambio de mentalidad que le haga dejar de ver a todas las mujeres como meros objetos sexuales, J.L. iniciará su labor curativa contando públicamente tres relatos para que él, y de paso todos los demás, los oiga y extraiga sus conclusiones (Van Herk, 153 – 155). El primero es el mito clásico de Zeus e Io en el que desea mostrar cómo los deseos masculinos pueden humillar a las mujeres, el segundo versa sobre la degradación del amor verdadero y la última ilustra cómo la elección de este amor verdadero tiene más que ver con los afectos que con el aspecto físico. Esta

²⁵ "Que nunca dé por hecho la maravilla de una piel como la suya, la plenitud y la generosidad de su suave aceptación, el modo en el que giró su cuerpo de este modo y de aquel otro para que pudiera apreciarlo de nuevo, la manera en la que siente una mujer" (Van Herk, 213).

²⁶ "Ella (J.L.) ni siquiera conoce a Katie, pero tengo el presentimiento de que lo entendería" (Van Herk, 88); "Todavía no puedo creer que la haya encontrado, apenas si puedo creer que exista alguien como ella" (Van Herk, 88); "Podrías casarte con ella un centenar de veces y ella todavía no te pertenecería" (Van Herk, 158).

²⁷ "Con tan sólo oír un pronombre femenino, Cap se excita" (Van Herk, 40).

desmitificación es el primer paso, pero como el cerebro de Cap no parece ser muy receptivo a este tipo de estrategias sutiles, J.L. le enseñará a respetar el cuerpo femenino abrazándolo estando ambos desnudos. Por primera vez Cap tocará a una mujer sin sentir deseo hacia ella, considerándola un ser humano antes que un objeto sexual (Van Herk, 193).

El problema de Milton, el geólogo religioso, es diametralmente opuesto al de Cap. Como buen cristiano anabaptista, Milton sufre la represión que le impide beber alcohol, apreciar los aspectos positivos de compartir el trabajo con los geólogos en el campamento y, lo que es más importante, también le impide considerar a las mujeres como seres humanos ajenos al pecado. Las ideas preconcebidas que tiene sobre ellas las convierte a sus ojos en seres tentadores y lascivos, y el sexo es, como cabría esperar, algo maldito y prohibido. Por otro lado, Jael rompe con todas las expectativas que él tiene sobre las mujeres, "our elders would say that she is lost" (Van Herk, 82), medita asombrado. Su fortaleza y su independencia la convierten automáticamente en sinónimo de "pecado": "She makes me feel scratchy and bad, like I've done a sin just looking at her" (Van Herk, 148). Pero aunque el sexo sea algo prohibido, eso no significa que no piense en él. Milton se siente atraído por una joven de su comunidad y la idea que lo atormenta es el hecho de que, según le han dicho, sólo se pueda besar a una chica después de haberse casado (Van Herk, 101, 148, 161). A lo largo de su estancia en el campamento aprenderá a confiar en J.L. hasta el punto de estar decidido a preguntarle cómo se besa a una mujer: "I'm waiting for a chance to ask her how you kiss a girl. She could tell me"²⁸ (Van Herk, 199). Pero no le hará falta: cuando J.L. bese a Mackenzie en su manera particular de bendecirlo, él observará el modo en el que ambos lo hacen y así su problema quedará resuelto (Van Herk, 212).

Los problemas de Ivan y Hudson no tienen nada que ver con los de sus compañeros citados. Ivan, el piloto, tiene la suerte de realizar el trabajo que le apasiona, volar, pero, paradójicamente, le obsesiona la idea de morir en un avión. "I've always dreamed that I'll be killed flying" (Van Herk, 119), afirma, y lo que más teme es ese error que sabe que cometerá algún día y que será la causa de su muerte (Van Herk, 162, 186). Al contrario que

²⁸ "Nuestros mayores dirían que está perdida" (Van Herk, 82); "Me hace sentir sucio y malo, como si hubiera cometido un pecado con tan sólo haberla mirado" (Van Herk, 148); "Estoy esperando una oportunidad para preguntarle cómo se besa a una chica. Ella podría decírmelo" (Van Herk, 199).

en otras ocasiones, J.L. no hará nada. Dejará que Ivan exprese verbalmente todos sus temores y una vez que haya terminado posará la mano sobre la suya y se limitará a decir: "you won't get killed flying. You'll die in bed. I promise". Ivan, que desde el principio había percibido cierta magia en ella, halla el consuelo que tanto necesitaba: "I believe her. Maybe it's irrational, but I believe her"²⁹ (Van Herk, 187).

Los temores de Hudson, el ayudante de Jerome, tampoco tienen nada que ver con las mujeres. Hudson es un joven británico de clase acomodada para el cual la expedición a las montañas canadienses supone un cambio considerable en su modo de vida. El hecho de que se vea obligado a ser el ayudante del tiránico Jerome convierten lo que en un principio había pensado que fuera el verano más interesante de su vida en una prueba extrema de fortaleza física y mental. El desolado paisaje del norte, el trato brutal de su jefe y la compañía del reprimido Milton con el que comparte la tienda, hacen que esté a punto de rendirse. Además de darle algún consejo sobre cómo afrontar la nostalgia del hogar que le impide apreciar el presente y la belleza del paisaje canadiense, lo que esta vez hará J.L. será, principalmente, enseñarlo a ser fuerte y a no dejarse pisotear por Jerome. A raíz de esta conversación, Jerome y Hudson mantendrán una disputa pública de la que el último sale vencedor, golpeando al anterior y ganándose el aprecio de todos sus compañeros, que en realidad habrían deseado ser ellos quienes hubiesen asestado el golpe. Ivan y Hudson, si bien deben afrontar problemas diferentes, ambos aprenden a enfrentarse a la vida con valentía y fuerza y a recuperar la confianza en sí mismos olvidando los temores que les impide disfrutar de los buenos momentos y del trabajo que les apasiona.

Otra pareja de hombres unidos por una obsesión común es la que forman Franklin y Hearne. Franklin es un geólogo con vocación de filósofo, poeta y monje, todo ello a la vez, y busca incansablemente la perfección absoluta y el conocimiento exacto de las cosas. "His life is a long course in self-improvement", reconoce J.L. Sin embargo sus ideas entorno a la belleza y al conocimiento no lo llevan a ningún sitio porque no profundiza lo suficiente, no analiza los objetos reales, sino sólo las apariencias: "he does his work but he seems to have

²⁹ "Siempre he soñado que moriría volando" (Van Herk, 119); "No te morirás volando. Morirás en la cama. Te lo prometo"; "La creo. Puede que sea algo irracional, pero la creo" (Van Herk, 187).

no connection to the rocks at all”³⁰, concluye la joven (Van Herk, 138). Ella será quien le proporcione la perfección absoluta en una bolsa que ha tejido rellena del musgo que ha conformado el paisaje durante toda su estancia en el campamento. Así, le hará ver que los conceptos más grandes – Belleza, Perfección, Conocimiento –, se hallan casi siempre al alcance de la mano y ocultos bajo la forma de lo más diminuto.

Hearne, por último, el fotógrafo de la expedición, tan sólo ve el mundo a través del objetivo de su Nikon. Al igual que Franklin también busca la perfección, en concreto, la imagen perfecta que represente y capture la realidad de un instante igualmente perfecto. Sin embargo todo parece estar contra él. J.L. es reacia a dejarse fotografiar y cuando lo hace sin que ella se dé cuenta, su cuerpo no se distingue con claridad (Van Herk, 102). En otras ocasiones las imágenes resultantes no reflejan lo que él había visto en realidad, como sucede con el desprendimiento de rocas (Van Herk, 147). Pero finalmente J.L. le proporcionará la fotografía perfecta. Cuando los geólogos están delimitando el yacimiento de oro que han descubierto, J.L. les hecha una mano. Hearne tomará una fotografía donde ella aparece clavando una estaca en el suelo. Esta será la fotografía perfecta, no sólo porque es la que Hearne ha estado esperando con ansiedad todo este tiempo, sino porque es la que mejor refleja lo que ha ocurrido durante verano: al igual que ahora clava la estaca de madera en la tierra, J.L. ha clavado las estacas del conocimiento en las consciencias de todos, incluido él. Al igual que Franklin, Hearne ha aprendido a ver la belleza y la perfección en lo pequeño, en lo inesperado, en lo que se oculta bajo las apariencias.

“This is my perfect picture.

I can hardly fumble my camera from my pack, open the case and remove the lens cap and focus on her standing over that stake, leaning herself and the hammer into the ground until she becomes a movement of striking, driving that post deep into the temple of the earth, driving it smooth and sure and knowing absolutely where I will go. For a moment it is as if she is hammering that stake into everything I have ever known or photographed, hammering the very pulse of life”³¹ (Van Herk, 210).

³⁰ “Su vida es un largo curso de perfeccionamiento personal”; “Hace su trabajo pero no parece tener conexión con las rocas en absoluto” (Van Herk, 138).

³¹ “Este es mi fotografía perfecta. / Apenas puede sacar mi cámara de mi mochila, abrir la caja y quitar la protección de la lente y enfocarla a ella de pie sobre la estaca, inclinando su cuerpo y el martillo sobre el suelo

Al final del verano todos ellos han sido transformados, y como un recuerdo de este cambio J.L. les entrega una bolsita de tela que ella misma ha hecho llena de musgo. Una vez en sus respectivas casas, este regalo les hará recordar quiénes son ahora, en qué se han convertido. Como vemos, estos ocho hombres pueden ser considerados como Siseras, los destinatarios del golpe certero en la sien, del aldabonazo en la consciencia que los transforma definitivamente. Sin embargo, también podríamos ver en ellos la sombra de Barac, el guerrero israelita que luchaba contra el poderoso ejército de Sísara. Como ya sabemos, Barac recibía los consejos de la profeta Débora, sin la cual no se consideraba capacitado para actuar, y era ayudado en última instancia por Jael, que era quien finalmente mataba a su enemigo. Bajo esta nueva perspectiva, los ocho hombres son Baracs contemporáneos, atrapados en una lucha interna en la que el viejo modelo masculino y patriarcal, sus Siseras particulares, se bate con el propuesto por la nueva sociedad en la que no menos nueva generación de mujeres contemporáneas se niega a aceptar por más tiempo los papeles impuestos durante siglos de silencio y sumisión. El ejército israelita y su líder deben enfrentarse a lo desconocido, a un adversario para el que nadie los ha preparado y que en realidad se encuentra en su interior: el mundo de presuposiciones sobre los diferentes sexos y sobre ellos mismos que los inhabilita para la nueva sociedad y, como consecuencia, para la felicidad. En esta lucha, la ayuda de las dos mujeres de la historia, Débora y sobre todo Jael, resultará fundamental, y ellas serán las verdaderas artífices de sus victorias sobre el sibilino enemigo.

Pero si estos ocho hombres son Baracs, ¿quién es Sísara? La respuesta sólo puede ser una: Jerome. Jerome, el segundo hombre al mando de la expedición geológica, es el paradigma de lo peor del comportamiento masculino tradicional. Aunque no es el jefe, adora el poder y se comporta como el auténtico dirigente del campamento, haciendo de la violencia y el abuso algo cotidiano. "It should be my program"³², afirma en su primera intervención al tiempo que desacredita a Mackenzie como jefe de la misma por considerar

hasta que toda ella se convierte en un martilleo, introduciendo ese poste en las profundidades de la tierra, introduciéndolo con suavidad y seguridad, sabiendo hacia dónde se dirige. Durante un momento es como si ella estuviera clavando el poste dentro de todo lo que he visto y fotografiado, martilleando el pulso mismo de la vida" (Van Herk, 210).

³² "Debería ser mi programa" (Van Herk, 26).

que debería tratar a sus subordinados con una dureza que no emplea (Van Herk, 26). Eso es precisamente lo que él hace con Hudson, su ayudante, al que le encarga todas las tareas pesadas y desagradables al tiempo que lo insulta y lo humilla en público y en privado (Van Herk, 48, 52, 66, 103, 129, 169). Su carácter violento se materializa en la Magnum 44 que se ha traído al campamento y de la que no se separa, pero además de todo esto, su actitud hacia el sexo contrario es lo que lo define como un Sísera dentro de esta nueva interpretación del texto.

Jerome es un misógino declarado que continúa creyendo en la superioridad de su sexo. Considera que la geología es un campo exclusivamente masculino (Van Herk, 27), que las mujeres sólo causan problemas (Van Herk, 28), que utilizan el sexo para conseguir aquello que desean (Van Herk, 29), y que necesitan estar dominadas por los hombres (Van Herk, 97). J.L. lo define de un modo certero, "if he can't shoot it or fuck it, he's not interested. That's all you can say about him"³³ (Van Herk, 137). Lógicamente, Jerome no soportará la idea de que una mujer vaya a compartir con el grupo de geólogos todo el verano, "I have never seen a man hate a woman so bad", comenta Roy en una de sus visitas semanales al campamento (Van Herk, 189) -, y desde el principio se prevee una confrontación entre ambos: "I know I'll end up having to keep him away from her"³⁴ (Van Herk, 31), señala Mackenzie al inicio del verano.

No es de extrañar que Jerome odie visceralmente a J.L. Si él representa el universo patriarcal que se resiste a contemplar al sexo femenino en términos de igualdad, ella es la representante de las mujeres que reclaman ser vistas tal y como son en realidad. Jerome no acepta que las mujeres sean otra cosa diferente a lo que él cree que son, es decir, ajenas a los estereotipos afianzados en la cultura occidental tras siglos de supremacía patriarcal, - débiles, inferiores, meros objetos sexuales -. Es por ello que se niega a aceptar la transformación que sufren sus compañeros a través de J.L. y descubrir la realidad que yace bajo las apariencias. Así, tras haberla acosado todo el verano, - "I was always anticipating the moment when he'd try to corner me alone", señala J.L. (Van Herk, 190) -, y haciéndola

³³ "Si no puede dispararle o follárselo, no está interesado" (Van Herk, 137).

³⁴ "Nunca he visto a un hombre odiar tanto a una mujer" (Van Herk, 189); "Sé que tendré que terminar apartándolo de ella" (Van Herk, 31).

responsable de su mala fortuna, - ella no se ha ajustado a sus estereotipos femeninos, él no ha participado en el descubrimiento del yacimiento de oro y se ha granjeado el odio de todo el campamento -, decide atacarla. Cuando regresa de su semana de vacaciones en la ciudad, semana en la que el resto de geólogos ha aprovechado para delimitar el yacimiento aurífero, realiza una incursión nocturna en la tienda de J.L. con el objetivo de violarla a punta de pistola (Van Herk, 219 - 220). J.L., al igual que su homónima bíblica, reducirá al adversario apoderándose de su pistola "as fierce and steady as an old warrior"³⁵ (Van Herk, 221), y, aunque lo tiene en el punto de mira de la Magnum 44, le perdonará la vida. He aquí la historia bíblica reproducida casi literalmente: Jael venciendo a Sísera en su tienda, sin recibir ninguna ayuda. Pero esta vez ya no es necesario matarlo, este Sísera ha sido estrepitosamente derrotado al ser vencido públicamente por el sexo que creía inferior, y además esta Jael no utiliza la violencia bíblica, sino el amor. Esta "woman with a gun" ha decidido dejar las armas de fuego para enarbolar otro tipo de estrategia más poderosa y liberadora. La derrota suprema de Jerome ha sido precisamente ésta: negarse a aceptar el nuevo estado de las relaciones humanas, resistirse a ser alcanzado por la redención de J.L., y, en definitiva, quedar incapacitado para su inserción en la sociedad. Esta nueva sociedad, en armonía, festeja el término del verano y J.L. ejecuta una danza final en el centro del círculo que conforman el resto de los hombres que han sido transformados por ella. Esta danza, "pantomima de la metamorfosis (...) que tiende a convertir al bailarín en dios" (Cirlot, 168), celebra las transformaciones operadas en todos ellos al tiempo que estrecha aún más sus vínculos.

Si en un principio la protagonista parecía atrapada en el arquetipo masculino de su referente literario, recluida en la cárcel simbólica que su nombre bíblico le impone, a lo largo de la novela J.L. evolucionará hasta convertirse en una heroína totalmente femenina. La nueva Jael no mata, redime. Y a diferencia de la anterior, no sólo redime a un pueblo que no es el suyo, en este caso a la comunidad masculina, sino que además se salva a sí misma. También ella insertará el clavo del conocimiento en su propia sien, paso previo y

³⁵ "Siempre estuve esperando el momento en el que me encontrase sola para acorralarme" (Van Herk, 190); "Tan fiera y segura como un guerrero antiguo" (Van Herk, 221).

necesario para llevar a cabo con éxito su tarea posterior: tender puentes de entendimiento entre ambos sexos en los albores del s. XIX.

CONCLUSIONES

Conclusiones

A lo largo de este recorrido histórico y literario hemos visto a las bíblicas Judit y Jael ataviadas con los ropajes de las mujeres virtuosas, actuando como heroínas resueltas sobre las que recae la responsabilidad de la liberación de sus pueblos y desenvolviéndose libremente como cortesanas diestras en el juego de la seducción. Hemos asistido a luchas desiguales libradas en muy distintos paisajes. Desde las llanuras de Oriente Próximo, hasta las montañas canadienses sobrevolando los edificios de la Francia ocupada y las grúas de una ciudad industrial víctima de la violencia terrorista. También hemos sido testigos de las diversas resoluciones de los conflictos planteados entre protagonista y antagonista, habiéndose reiterado no sólo la victoria clásica de la primera sobre el segundo sino habiéndose abierto también puertas a la redención y al perdón. Mientras que la historia tradicional ha experimentado cambios puntuales, la singularidad de las heroínas permanece.

En efecto, no todo son cambios en las diferentes versiones del arquetipo de Judit / Jael. Como hemos comprobado, la “Judit literaria” mantiene sus constantes a lo largo del tiempo. La virginidad simbólica, el erotismo y la maternidad espiritual de su comunidad se conservan de un modo u otro intactas en todas las revisiones literarias analizadas. Un aspecto suele predominar sobre los demás en un determinado período, pero sin implicar la anulación del resto. Tampoco la historia originaria cambia de modo radical en contra de la impresión que las obras de la última etapa puedan causar. El paisaje, la ubicación cronológica y la solución final aportada en cada caso pueden variar, pero la trama argumental continúa siendo la misma: la confrontación desigual entre dos fuerzas antagónicas que se resuelve con el triunfo contra todo pronóstico del contendiente más débil en apariencia. No importa el nombre que reciban las partes

enfrentadas ni en qué consista el triunfo concretamente: la historia se repite una y otra vez, la heroína es siempre la misma.

Así pues y en términos generales podemos decir que las historias de Judit y Jael han ido evolucionando con el paso del tiempo, reflejando el pensamiento, los conflictos y las inquietudes de la sociedad que los recrea. Desde el sometimiento a los cánones bíblicos hasta la configuración de ambas mujeres como heroínas contemporáneas inmersas en el convulso palpitar del s. XX, Judit y Jael han sido santas, asesinas, amantes y guerreras dependiendo de lo que la sociedad esperaba – o temía – de ellas. Como señala Stocker, el modo en el que la figura mítica de ambas ha sido utilizada en el pasado y continúa siendo utilizado en el presente en nuestra cultura occidental, conforma una historia alternativa de nuestras actitudes hacia el sexo, la política y el poder (Stocker, 23). Sus historias han suscitado el interés de críticos y artistas desde su aparición hasta ahora y no parece que por el momento vaya a dejar de ser así. Como señala Moore al referirse al *Libro de Judit* pero podemos hacer igualmente extensible a Jueces 4 y 5, su protagonista es como un diamante: su corte y su belleza dependen de sus muchas facetas. Para su época era religiosa, para todas es valiente e inteligente, para muchas es brutal. No encaja en los moldes tradicionales de masculinidad pero tampoco en los de feminidad. De tal diversidad están hechas las joyas literarias (Moore, 65 – 66).

Hemos visto el pasado del arquetipo femenino representado por Judit y Jael, hemos visto el presente pero ¿cuál será el futuro que le aguarda al antiquísimo mito occidental?. Todo pronóstico es arriesgado pero a la luz de su trayectoria hasta el momento podemos aventurarnos a vaticinar las líneas principales que gobernarán las versiones de los textos bíblicos que nos ocupan en años venideros. Resulta innegable que los materiales sobre los que se asientan ambos relatos continúan siendo atractivos para el mundo contemporáneo, cada vez más violento, cada vez más ávido de emociones fuertes. Por otro lado, los temas que configuran las historias son, como decíamos, universales. Ya existían desde el origen de los tiempos y no parece probable que vayan a perder ahora su vigencia en un mundo cada vez más dividido en bandos antagónicos de fuerzas desiguales. Parece fácil predecir que, pese a las críticas constantes a las que la religión es sometida de modo sistemático, continuaremos siendo testigos de nuevas Jaels y sobre todo de nuevas Judits literarias. Seguirán existiendo Judits mientras sigan existiendo conflictos políticos imperialistas, mientras los débiles

Conclusiones

no pierdan la esperanza de abandonar su condición de oprimidos y sigan albergando esperanzas de rebelión contra los más poderosos, mientras las mujeres continúen reclamando su lugar en el mundo. El proceso de revisión de Judit y Jael no ha hecho más que empezar.

Conclusiones

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografia

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

AZORÍN: *Judit*, MARIANO DE PACO y DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio, editores, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante, 1993.

BAILEY ALDRICH, Thomas: *Judith and Holofernes*, Houghton, Mifflin and Company, Boston, New York, 1896.

BENNETT, Arnold: *Judith, a play in three acts founded in the Apocryphal Book of Judith* (1975), Books for libraries Press, Pain view, New York, 1975.

Biblia, La: Editores de autores cristianos de la Editorial Católica, Madrid, 1969.

CAVEDA y NAVA, José, ed.: *La Judith en Colección de Poesías en dialecto asturiano*, (1839). Edición facsimilar Alvíoras Llibros, Oviedo, 1989.

CHAUCER, Geoffrey: *The Canterbury Tales*, Penguin, London, 1977.

COMELLA, Luciano Francisco: *La Judit Castellana. Comedia heroica en tres actos*, cervantesvirtual.com.

DELONEY, Thomas: *The Overthrow of Proud Holofernes and the triumph of the vertuous Queen Iudith*, www.pbm.wm/lindahl/deloney.

FRANCÉS, José: *Judith*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1944.

Bibliografía

GONZÁLEZ VILLAR, Juan: *La Judit*, ARIAS CABAL, Álvaro editor, Academia de la Llingua Asturiana, Oviedo, 1996.

GRIFFITH, Mark, ed.: *Judith*, University of Exeter Press, 1997.

HEBBEL, Friedrich: *Judith*, Traducción y Edición de BAEZA, Ricardo, Atenea, Madrid, 1918.

Historia verdadera de la Gloria de Bethulia por la heroica Judith contra Holofernes, Sucesores de Hernando, Madrid, (s.f.).

HORMIGÓN, Juan Antonio: *Judith contra Holofernes*, Edicusa (Editorial Cuadernos para el Diálogo), Madrid, 1973.

LAHOR, Jean: "Judith" en DIKSTRA, Bram: *Ídolos de Perversidad*, Debate, Madrid, 1994.

LAÍN ENTRALGO, Pedro: *Judit 44 en Tan sólo hombres. Cuatro dramas*, colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

LANESFORD CUSHING, Eliza: *Esther, a Sacred Drama with Judith, a poem*, www.netlibrary.net/WorklHome.html.

LOPE DE VEGA, Félix: "El triunfo de Judit" en AZPEITIA, Javier: *Poesía Barroca. Góngora, Lope y Quevedo*, MacGraw Hill Clásicos Literarios, Madrid 1996.

LÓPEZ DE SEDANO, Juan José: *Jael*, BARREA-MARLYS, Myrta editora, Editorial Alpuerto, Madrid, 1996.

Bibliografía

MARULIC, Marco: *Judith*, COOPER, Henry R. Ed., East European Monographs, nº ccciii, 1991.

MIRA DE AMESCUA: *El clavo de Jael*, www.ciberoteca.com.

NALÉ ROXLO, Conrado: *Una viuda difícil. Judith y las rosas*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2000.

ORTIZ, Lourdes: *Los motivos de Circe. Yudita*, Castalia, Biblioteca de Escritoras, Madrid, 1991.

PASO, Alfonso: *Judith*, Ediciones Alfil, Escélicer, Madrid, 1962.

RAY DOWNING, Donald: *Jael. Blessed Above Women*, Xulon Press, Fairfax, 2002.

RINALDI, Felipe: *Judit*, Librería Salesiana, Barcelona, 1943.

SALINAS, Pedro: *Judit y el Tirano en Teatro completo*, MORALEDA GARCÍA, Pilar, ed., Alfar, Sevilla, 1992.

SAWA, Miguel: *La ruta de Judith*, Los Contemporáneos, Caños, Madrid, 1910.

SYNGE, J. M.: "Queens", www.libraryutoronto.ca/utel/rp/poems/synge.2.html.

VALLE INCLÁN, Ramón M^o del: *Voces de Gesta. Cuento de Abril*, Espasa Calpe, Colección Austral, Madrid, 1960.

VAN HERK, Aritha: *Judith*, McClelland and Stewart-Bantam Limited, Toronto, 1978.

- *The Tent Peg*, McClelland and Stewart Limited, Toronto, 1981.

VILLAESPESA, Francisco: *Judith*, Sanz Calleja Editores, Madrid, (s.f.).

Bibliografia

WILDE, Oscar: *Vera or the Nihilists* in *The complete works of Oscar Wilde*, Blitz Editions, Leicester, 1990.

COMPLEMENTARIA

ACKERMAN, Susan: *Warrior, Dancer, Seductress, Queen. Women in Judges and Biblical Israel*, The Anchor Bible Reference Library, Doubleday, New York, 1998.

ALONSO DÍAZ, José: *Antifeminismo y feminismo en la Biblia*, PAC y Edicabi, Madrid, 1978.

ASIMOV, Isaac: *Guía de la Biblia, Vol. I y II*, Editorial Laia, Barcelona, 1985.

BITTON, Livia E.: "The Jewess as a fictional sex symbol", *Bucknell Review*, 21:1 (Spring 1973), 63 – 86.

BOLING, Robert G.: *The Judges. A new translation with introduction and commentary*, The Anchor Bible Reference Library, Doubleday, New York, 1973.

BURKE, John: *An Illustrated History of England* (1974), Guild Publishing, London, 1989.

CALVO MARTÍNEZ, J.M., y NAVARRO CORDÓN, T.: *Historia de la filosofía*, Anaya, Madrid, 1988.

CANELLA SECADES, Fermín ed.: *Poesías selectas en dialecto asturiano*, Imprenta de Vicente Brid, Oviedo, 1887.

CANSINOS ASSENS, R.: *Salomé en la literatura*, Editorial América, Madrid, 1919.

Bibliografía

- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de Símbolos* (1958), Círculo de lectores, Madrid, 1998.
- CRAVEN, Toni: *Artistry and Faith in the Book of Judith*, Sbl Dissertation Series 70.
- DIJKSTRA, Bram: *Ídolos de perversidad*, Debate, Barcelona, 1994.
- DÍAZ CANEDO, Enrique y FORTÚN, Fernando: *La poesía Francesa Moderna* (1913), Universos, Gijón, 1994.
- DUMAIS, Monique: *Las mujeres de la Biblia*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1987.
- DUNN MASCETTI, Manuela: *Diosas. La Canción de Eva*, Robin Book, Barcelona, 1998.
- GARCÍA DE LA FUENTE, Olegario: *Mujeres de la Biblia*, Editorial Planeta, Barcelona, 1976.
- GRAVES, Robert y PATAI, Raphael: *Los mitos hebreos* (1963), Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- GUIMERÁ, Ángel: *Judit de Welp*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1892.
- HEITZMANN PÉREZ, María Luisa: *Nombres bíblicos en el santoral católico*, Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 1982.
- LITVAK, Lily: *Erotismo fin de Siglo*, Bosch Editor, Barcelona, 1989.
- *El Sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del s. XIX (1880-1913)*, Taurus Ediciones, Madrid, 1986.
- LÓPEZ DE LAS HERAS, Luis: *Cómo leer la Biblia*, Cuadernos BAC, Madrid, 1978.

Bibliografía

MaCLAREN, I.S.: "The tent peg – Re-drawing the map" (1987),
www.ucalgary.ca/library/SpecColl/vanherkbioc.htm

MATEOS, Juan y SCHÖCKEL, Luis Alonso, editores: *Nueva Biblia Española*, Ediciones cristianas, Madrid, 1975.

McDOWALL, David: *An Illustrated History of Britain* (1989), Longman, Essex, 1992.

MERTENS, Heinrich A.: *Manual de la Biblia*, Herder, Barcelona, 1989.

MESTRES, Carlos y STORNILO, Ivo: *Historias de Rut, Judit y Ester. Introducción a tres libros del Antiguo Testamento*, San Pablo, Madrid, 1996.

MOORE, Carey A.: *Judith. A new translation with introduction and commentary*, The Anchor Bible Reference Library, Doubleday, New York, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich: *Así hablaba Zaratustra en Obras Inmortales, vol. III*, Edicomunicación S.A., Ediciones Teorema, Barcelona, 1985.

PACO, Mariano de: "Azorín en el teatro de la vanguardia", Publicaciones de la Escuela Superior de Arte dramático, Murcia, 1997 – 1998.

POLLOCK, Griselda: *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London, 1999.

RODRÍGUEZ FONSECA, Delfina P.: *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, KRK ediciones, Oviedo, 1997.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, editor: *Lengua Castellana y Literatura I* (1998), Akal, Madrid, 2001.

Bibliografía

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: "Ecos en Voces de Gesta: sugerencias de un retablo primitivo" en AZNAR, M. y RODRÍGUEZ, J., editores, *Valle Inclán y su obra*, Bellaterra, 1995.

SHOWALTER, Elaine: *Sexual Anarchy*, Penguin, New York, 1991.

STOCKER, Margarita: *Judith: Sexual warrior. Woman and Power in Western Culture*, Yale University Press, New Haven and London, 1998.

TRIBLE, Phyllis: *Texts of Terror. Literary-Feminist Readings of Biblical Narratives*, Fortress Press, Philadelphia, 1984.

VV. AA.: *Saints and She-Devils. Images of women in the 15th and 16th Centuries*, The Rubicon Press, London, 1987.

WARNER, Marina: *Alone of all her sex. The myth and the cult of the Virgin Mary* (1976), Picador, London, 1990.