

Zeitschrift:	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber:	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band:	56 (2009)
Heft:	3: Fascículo español. Literatura y guerra
Artikel:	Judit, heroína liberadora o mito trágico : su figura en el teatro español en un siglo
Autor:	Paulino Ayuso, José
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-271252

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Judit, heroína liberadora o mito trágico (Su figura en el teatro español en un siglo)

1. Judit, del relato bíblico al imaginario cultural

En el libro bíblico que lleva su nombre se presenta el caso, tan repetido en crónicas y relatos, de la heroína que sale arriesgadamente en defensa de su pueblo o ciudad ante la amenaza de una invasión o un ataque militar. En este aspecto, el libro de *Judit* comienza como un ejemplo de guerra de castigo, mediante la campaña de un enorme ejército, mandado por un general implacable e invencible, y termina con el acto vengativo y liberador de la mujer que mata al general.

Así dice el gran Rey, señor de toda la tierra: Parte de junto a mí, toma hombres de valor probado [...] y una gran cantidad de caballos, con doce mil jinetes; marcha contra toda la tierra de occidente, pues no escucharon las palabras de mi boca.¹

Sin embargo, hay algunos rasgos particulares en que es oportuno fijarse: la mujer no lucha, como en otros casos, bravamente, imitando y superando a los varones, sino que actúa mediante la seducción y la astucia, en una acción arriesgada de preciso cálculo e implacable ejecución. Y además no se sacrifica por el pueblo, sino que mata con premeditación, conservando su virtud y entre oraciones, apareciendo como una ‘santa homicida’². De este modo, el libro, en su secuencia narrativa, presenta dos situaciones paralelas, encajadas una en otra: Judit frente a Holofernes es copia reducida e individual de la situación de Betulia frente al ejército asirio. Los personajes son epítome o sinédoque del conjunto. Pero en la situación termina la semejanza, porque el desánimo de la ciudad y su falta de confianza se han trocado en el coraje y la fe de la joven y atractiva viuda.

¹ *Judit*, 2, 5-6. Cito por la traducción al español de la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1967.

² Así lo considera y destaca Carey A. Moore, en su comentario: *Judith. A new Translation with Introduction and Commentary by Carey A. Moore*, New York, Doubleday and Company, «The Anchor Bible», 1985, p. 31: «Both Jews and Christians are accustomed to hearing about saints who died for their people, men like Jeremiah or Stephen. Judith is the story of the saint who murdered for her people –or, at least, so the book bearing her name would have its reader understand».

Libro emblemático de una acción militar de porte conocido, su historicidad no sólo aparece discutida, sino aun negada por los errores de bullo que se muestran desde su comienzo: en los nombres de los personajes, en la datación y en la descripción geográfica. De esta forma, según la crítica, parece éste un modo deliberado de indicar al lector el carácter fabulístico del relato, en el cual hay que buscar su sentido (religioso y patriótico) y el juego de la sorpresa y la admiración, elementos literarios, más que la fidelidad a los hechos³. Sorprende, a una mirada historicista, como resalta también el autor del comentario, que el enorme y temido ejército asirio —que ha tenido una campaña devastadora— sea derrotado de modo definitivo y casi sin lucha ante una pequeña ciudad de Israel, en Samaria, aunque ni siquiera esa maravillosa ciudad resistente haya podido ser situada y reconocida en el mapa.

La obra presenta dos partes casi equivalentes. La primera relata la acción militar de castigo y sumisión que el Rey Nabucodonosor encomienda a su general, según el texto citado antes. Su recorrido triunfal suele incluir un reconocimiento del poder único y supremo del Rey, presentando al lector —implícitamente primero y de manera más definida, después— el enfrentamiento entre la divinidad, el Dios protector del pueblo de Israel, y el Rey asirio, poseedor de la fuerza. Y así, adquiere el relato cierta connotación de lucha apocalíptica. Mas, a partir del cerco, la acción se centra en los dos personajes que encarnan estas dimensiones trascendentes, pero que se caracterizan, además, de forma bastante clara y precisa, tanto desde el punto de vista de su aspecto físico como psicológico y social. De esta manera pueden presentarse como dos arquetipos humanos suficientes y en perfecta oposición. No obstante, será la mujer la protagonista que lleve la iniciativa de la acción, cuyo designio el lector tampoco conoce previamente.

Para hacer aceptable la acción final de Judit, el narrador procura resaltar, desde el comienzo, su fe y su completa abstinencia sexual, viviendo en retiro y con modesto atuendo. El cual, sin embargo, acepta cambiar, buscando resaltar todos sus atractivos y aun ponerse en riesgo al aceptar la invitación de quedarse a solas con el embriagado Holofernes⁴. Ella

³ Estos elementos no han sido suficientes para que el *Libro* forme parte del canon de la Biblia judía, pero sí de la cristiana.

⁴ Carey A. Moore, *op. cit.*: «[...] almost every chapter of the book breathes a spirit of intense Jewish nationalism and Pharisaic piety...», p. 31.

representa el bien y él el mal. Por otra parte, la brutalidad del jefe militar queda en suspenso y muestra su simplicidad al caer en las redes de esa espía fatal (*avant la lettre*); y el retardo y exclusión de la realización de su deseo sexual hacia ella le llevan a beber inmoderadamente y quedar, de este modo, indefenso.

La fortuna posterior de esta historia ha dejado de lado prácticamente la primera parte, la invasión y campaña militar, considerada solamente un prólogo obligado del episodio culminante. Episodio que muestra, además, un evidente carácter potencialmente dramático al enfrentar a dos personajes de intenciones y de caracteres tan opuestos, hasta dar en cierta representación emblemática de lo masculino y lo femenino y de sus armas: el poder y la seducción. Y esa perspectiva dramática viene favorecida por la reducción del espacio y de las acciones, así como por la abundancia de pasajes en estilo directo que marcan una posibilidad teatral. Finalmente, hay que considerar que en la conducta de los personajes aparece solamente el juego de sus cualidades humanas, tanto físicas como psicológicas, la fuerza y tensión de sus deseos —que explican suficientemente la evolución y desenlace del conflicto— sin mediar otro tipo de intervenciones milagrosas o de agentes y fenómenos sobrenaturales. En este sentido, la ambientación creíblemente histórica, aunque no cierta, y la verdad humana se conjugan acertadamente⁵. Todo esto puede explicar tanto la reiteración de las versiones plásticas como la facilidad con que, a semejanza de otros temas de origen clásico, llega a pasar de relato a drama.

En las versiones literarias hay dos aspectos de este conflicto central que suelen ser tempranamente alterados: en primer lugar, queda eliminada la profunda piedad de Judit, que, en el relato bíblico, se refuerza por el ejemplar modo de sostener su viudez, antes y después, hasta su muerte; en segundo lugar, y relacionado con éste, el de la castidad que guarda hasta en el momento más peligroso, ya que, por su parte, no parece sentir la menor atracción o siquiera interés por el rudo guerrero. Su frialdad de ánimo es completa, mientras que la atracción —aunque contradictoria a veces— por el

⁵ Carey A. Moore se inclina por considerarlo un relato que deriva de una cierta tradición folklórica muy reelaborada (frente a las propuestas de historicidad o de relato apocalíptico): «All things considered, 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, who by courageously taking matters into her own hands, defeated the enemy and won lasting fame for herself. Such a message is always in vogue, in a period of peace as well as in time of war», *ob. cit.*, p. 78.

enemigo es constante de las obras modernas. En esa delicada situación la Judit de la Biblia mantiene incluso la pureza ritual mediante la limpieza personal y la preparación de sus alimentos. La pureza sexual y la ritual se conjugan en su conducta, mientras que la piedad y la confianza son agentes importantes del relato y de la convicción moral de Judit. Están en el origen de su fuerza y seguridad y ofrecen una clave para entender la ayuda divina que la acompaña hasta el fin. Pero cambiar estas dos condiciones, la piedad religiosa y la pureza sexual, es abrir el paso a situaciones dramáticas que, manteniendo la apariencia formal, alteran fundamentalmente su contenido. Así permiten pasar desde un relato pseudohistórico —pero, en el fondo, ejemplar— de guerra y liberación, a un conflicto trágico que plantea las ambigüedades de la existencia y alguna inevitable contradicción entre las (buenas) intenciones humanas y sus resultados.

Con todo, donde parece que la imagen de Judit y Holofernes ha tenido más acogida y proyección es en el arte plástico, ocasionalmente en la escultura y, especialmente, en la pintura. No es posible recorrer toda la historia, pero hay que mencionar desde el Renacimiento a Botticelli (con dos cuadros), a Lucas Cranach, Miguel Ángel, Mantegna, Tintoretto, tal vez Rembrandt, y, sobre todo, a los pintores del barroco a partir de Caravaggio, con Artemisia Gentileschi como discípula original y aventajada. Según la época, advertimos que las figuras propenden más al estatismo y la quietud, con actitud, sin embargo, tensa y vigilante que fija un instante; o se retuercen y arremolinan en un torbellino de ropajes y miembros. Pero hay aspectos que marcan también una tendencia semejante a la que hemos ya anticipado de las adaptaciones dramáticas. Por una parte, desaparece el entorno militar y guerrero; hay referencias a un campamento, pero poco destacadas, y el ambiente recrea el interior de la tienda, muchas veces con lujo en la decoración. Y los personajes se reducen a uno (Judit con la cabeza cortada de Holofernes), dos (Judit y Holofernes, Judit y la criada) o tres, aunque la criada tenga entonces una posición y actitud claramente subordinadas.

En cualquier caso, las figuras centrales aparecen en el momento decisivo, porque los pintores se suelen inclinar por representar la escena de la decapitación —tal como muestran Caravaggio, con perspectiva frontal, Gentileschi, etc.—, aunque con la posibilidad de elegir el momento justamente anterior, cuando Judit descubre el lecho donde duerme Holofernes (así en Tintoretto), o el inmediatamente posterior —como muestra Miguel

Ángel en la Capilla Sixtina— con Judit portando la cabeza, mientras, en el otro lado, aparece el cuerpo yacente y mutilado. Así lo apreciamos, igualmente, en otro cuadro de Tintoretto. Es también repetido el paso de abandonar la tienda (Mantegna) o el campamento (Botticelli), con el trofeo oculto en la tela que lleva la criada. Y hay otras posibilidades, como el descubrimiento del cuerpo por los servidores de Holofernes (Botticelli) o la apoteosis de una Judit entre ángeles y cantos. La insistencia en la acción sangrienta y terrible parece apuntar a la eficacia estética del contraste entre belleza (forma, color, figura) y残酷 (sangre, horror, mutilación) como generador de múltiples efectos e interpretaciones. Un nuevo aspecto y significado ofrecen pinturas más contemporáneas en que la escena se suprime para poner énfasis en la figura femenina misma. Se pueden destacar en este aspecto a Goya —en una de las pinturas negras, donde el personaje es una moza fornida, con trazos violentos— y, en el otro extremo, la pintura de Klimt, uno de los iconos más repetidos, que —con el oro del vestido, el pecho desnudo y los ojos semicerrados— ofrece rasgos de especial ambigüedad, de atracción y peligro como destino mortal del deseo masculino, casi líricamente interpretado. En este sentido, hay que añadir la figura más vengativa de Franz von Stuck.

El mismo Klimt nos coloca ante el sentido de la interpenetración de los mitos en la tradición artística y su contaminación. Y es que hay otro cuadro suyo que se refiere a Judit, aunque en su porte y escorzo parece también verosímil (igual y aún más que en el primero) reconocer a Salomé. Hay aquí un nuevo aspecto que sitúa a Judit dentro de un paradigma de la decapitación como victoria de la mujer sobre el varón, del débil sobre el fuerte o de la seducción sobre la fuerza. En este sentido, la Biblia misma ofrece la historia de David y Goliat como imagen del bien. No obstante, la historia de Salomé y el Bautista tuvo una especial repercusión en el simbolismo y decadentismo por mostrar la atracción del mal y la prevalencia de una sensualidad pervertida en el modelo de la *femme fatale*⁶, abocada a amar lo que destruye y a destruir lo que, sin

⁶ Hay una extensa bibliografía de las imágenes del erotismo femenino finisecular. Me limito a recordar las tres obras significativas para el campo de la literatura: Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979; y Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Madrid, Taurus, 1986. También, Hans Hinterhauser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

reconocerlo, ama. Y ésta es la obra de Oscar Wilde. Así que podemos trazar un amplio arco del tema de la decapitación, en el que se incluyen mitos clásicos (Perseo y la Gorgona, esculpido por Donatello, que hizo también una Judit y Holofernes) y otras historias semejantes, como Sansón y Dalila, a la que justamente da réplica la de Judit y Holofernes.

En consecuencia, la modernidad se interesa artísticamente por la historia de Judit y, en ella, oculta o atenúa la dimensión de guerra general para centrarse en el conflicto de los dos sujetos y sus actuaciones. Por ello, se puede pensar que la guerra cambia de plano y es ahora más bien simbólica —pues existe lucha a muerte— pudiendo así la historia dejar de ser religiosa y soportar otros varios significados; los dos personajes centrales no sólo se destacan, sino que, como pasa en la pintura, ocupan el centro y casi la totalidad de la escena, cargándose de complejidad, lo cual, finalmente, abre una dimensión trágica frente a la puramente heroica. Cómo ocurre esto y cómo el relato seudohistórico, religioso y naciona- lista pasa a drama universal de acción y de conciencia, es lo que ahora debemos tratar de analizar, partiendo del doble cambio que se produce: el de la modernización de los parámetros de la historia bíblica, manteniendo ciertas claves de reconocimiento, y el de la trasmigración genérica, de narración a drama.

Ésta es, por consiguiente, la perspectiva con que se plantea este breve trabajo: la transformación genérica del modelo narrativo a dramático y la modernidad que convierte el mito en tragedia y encuentra su mejor expresión entonces en la forma teatral.

Una de las claves de la modernización de la historia se refiere a la cronología de referencia, y aquí caben dos posibilidades desigualmente repartidas. Una prefiere recrear —pero desde la estética contemporánea— la ciudad con motivos arqueológicos (murallas, vestiduras, templos, rituales) más o menos fantasiosos, mientras la otra —más frecuente— se inclina por tomar el rasgo central de las figuras y trasponerlo a situaciones contemporáneas (la guerra anticolonial, la segunda guerra mundial) o simplemente quitarle la localización para dejarlos en una ucronía poética. Desde el punto de vista genérico encontramos también una adecuada variedad que abarca la recreación pseudohistórica del modernismo, la parodia musical, el drama, el monólogo, etc. Antes de comenzar la revisión, hay que excluir algunas obras: la neorromántica *Judit de Welp* (1882), tragedia de Ángel Guimerá, y *Judit* (1936), una comedia de María Luisa Algarra. Dichas

obras sólo coinciden en el nombre de la protagonista femenina y nada tienen que ver con la historia a que me refiero; si acaso, en María Luisa Algarra la supuesta actitud esquiva de la joven frente a los hombres.

En cuanto a la acción, se advierte que las claves para la transcodificación genérica, de relato a drama, estaban dadas en el texto original. He mencionado cuestiones circunstanciales, pero favorecedoras: limitación de personajes, conflicto de intereses y engaño, abundancia de estilo directo, reducción de los espacios, repetición de actos y situaciones, etc. Ahora me queda por justificar lo más importante: la estructura dramática interior, el sustrato de la acción en los términos siguientes: Mientras que la situación inicial corresponde a la figura de la antítesis, el término medio –de transformación de esa situación– corresponde a una inversión o antífrasis, y el desenlace se descubre como una paradoja, atravesada por la ironía. En cualquier caso, el texto narrativo se deja reducir perfectamente a drama e, incluso, parece exigirlo en su contrastada y conflictiva dualidad.

La otra cuestión que planteo es la de la transnificación –al cambiar de marco cultural– desde el relato bíblico (canónico o apócrifo, que esto no hace ahora al caso), de carácter eminentemente religioso y ejemplar, a la modernidad, que busca sobre todo indagar en la complejidad (y contradicción) de las situaciones humanas y de las motivaciones psicológicas, las cuales combinan desde el altruismo hasta el odio. Ambos aspectos, cambio de género y cambio de significación, van juntos y me parece que actúan solidariamente para alumbrar el sentido moderno del drama de Judit y Holofernes. Porque ya Holofernes no será un pretexto o motivo para la gloria de Judit, sino un actante con iniciativa al mismo nivel que su próxima y contraria femenina.

2. Judit en el teatro español: 1910-2008

Quiero aproximarme a las obras dramáticas españolas acerca de Judit con una revisión cronológica, primero, y sistemática, después, aunque entre ambos enfoques se puedan establecer relaciones que someramente detallaré. Ya en el comienzo de siglo encontramos dos versiones contrastadas que corresponden bien a dos niveles y modos dramáticos de notable aceptación. *Judith* (1913), de Francisco Villaespesa, corresponde al tipo de drama que se suele llamar «poético», del que es un buen

representante⁷. Reproduce, con «exotismo arqueológico»⁸ la ciudad de Betulia y la tienda de Holofernes (con tendencia a reforzar el orientalismo de moda en la época) manteniendo una correspondencia adecuada con el modelo bíblico en el planteamiento, desarrollo y final de la historia, excepto en el regreso y recepción triunfal de Judit. Sin embargo, el subtítulo de la obra dice «Tragedia Bíblica en tres actos original de...». ¿Por qué tragedia? Se abre aquí uno de los aspectos fundamentales que acompaña la revisión de esta historia.

En el primer acto se propone el carácter de la heroína: «¡que es para el amor mi pecho / como una tumba cerrada»; y poco después: «¡Para fin más alto / me tiene Dios destinada!»⁹. En el acto segundo se presenta la figura de Holofernes, pero dotada ahora de un carácter romántico derivado hacia el decadentismo: inquieto, insatisfecho, sólo se sacia con sangre, porque su espíritu está atormentado, y tampoco le bastan los placeres o la música. Adquiere, pues, una interioridad nueva, también muy de época. Concluye este acto con el encuentro entre el general y Judit: Holofernes despoja a Judit de todas sus joyas y adornos, incluso de la túnica, y los entrega como botín a los capitanes que la habían detenido. Desnuda, «envolviéndola en su propio manto»¹⁰, la toma en brazos y la lleva al interior de la tienda. El tercer acto se desarrolla entre los preparativos de traición de los aliados de Holofernes y la seducción de Judit. No obstante, ésta aparece llena de dudas y vacilaciones hasta el final. Corta la cabeza del guerrero, pero siente que su sangre le quema dentro. Y vuelve, tomando la cabeza, para decir: «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 brazos*»¹¹. Llegan los guerreros vencedores y Judit defiende los restos, reconociendo que, por cumplir los mandatos del Señor, ha dado muerte a su amor¹².

⁷ Francisco Villaespesa, *Judit. Tragedia en tres actos originales de...*, Madrid, Prensa Popular, «La Novela Teatral», 1921. Otra edición: *Judit. Tragedia Bíblica en tres actos y en verso*, Madrid, V. H. de Sanz Calleja Editores, s.a. (Cito a continuación por esta última, más cuidada).

⁸ Litvak, Lily, *El sendero del tigre*, cit. Así titula el capítulo V, p. 193: «La sonrisa de la Esfinge. Exotismo arqueológico».

⁹ *Op. cit.*, Acto Primero, escena IV, p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148

¹¹ *Ibid.*, pp. 215-216. La edición de Prensa Popular decía más explícitamente: «como devorándola con sus besos».

¹² *Ibid.*, pp. 221-223.

Parece evidente que la versión wildeana de *Salomé*, con su obsesión por besar la boca del profeta, lo que realiza con la cabeza cortada, ha sido determinante para este final. Y así entendemos la forma elemental de la tragedia del Villaespesa modernista, al dotar de interioridad conflictiva a los personajes, en particular a Judit. Y esto puede, a su vez, provenir de la tragedia, modelo de lectura moderna y conflictiva, que es la *Judith* de Hebbel (1840). Merece la pena tener en cuenta, aun sin establecer una relación precisa entre ellas, más que la mera proximidad cronológica, esta versión dramática española y la ‘interpretación’ psicoanalítica de Freud sobre Hebbel, a que luego hago referencia.

La otra vertiente de época es la cómica musical que, derivada de la opereta (*La Bella Helena*), tiene como obra española más representativa *La Corte del Faraón* (1910). La obra se titula *Judit, la viuda hebrea (Opereta bufo-trágica)*¹³. No llega a la misma altura esta adaptación, pero maneja las situaciones bíblicas con soltura paródica y burlesca. Frustración sexual, esclavas, cortesanas, persecuciones eróticas, enamorado ridículo en situaciones cómicas y chistes con frases equívocas. La situación cambia en su inicio, porque es el sacerdote Elazar el que concibe el plan de enviar a Judit para matar a Holofernes. Así se hace. Los cambios son dos: Judith y Holofernes realmente pasan la noche juntos y ella lo mata después. Al regresar a Betulia reclama la cabeza como trofeo suyo y confiesa: «Me amó y le amé... Lo merecía»¹⁴. Entonces quiere besar la cabeza, se horrofiza, pero pide morir: «Dame morir...morir... / ¡Morir de amor!»¹⁵ Y así en efecto sucede, dando sentido final a esa denominación inicial de «bufo-trágico».

Creo que no hay otra versión dramática de esta historia hasta los años veinte, en que Azorín escribe una pieza [1925-1929] que ha permanecido inédita y desconocida hasta hace poco tiempo, relativamente¹⁶. En ella, el conflicto es social. La pobreza y la represión de las autoridades (es el tiempo real de la Dictadura de Primo de Rivera, aunque no de la obra)

¹³ Gonzalo Jover y Juan Eugenio Morant, *Judit, la viuda hebrea. Opereta Bufo-Trágica, en un acto y cinco cuadros*, Música del maestro José Padilla, Madrid, Velasco Impresor, 1917.

¹⁴ *Ibid.*, cuadro IV, escena III, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, cuadro IV, Escena Última [IV], p. 40.

¹⁶ Azorín, *Judit (Tragedia moderna)*, ed. de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla, Alicante, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1993.

conducen a la huelga a los obreros, dirigidos y animados por Judit y por su esposo, el Poeta, que ofrecen el sentido ideal y la expresión que necesitan. Una visita del Presidente al Poeta, su hermano, que está muriendo, da la ocasión para que se desencadene el conflicto, la carga de la policía contra los obreros y la ejecución del Presidente a manos de Judit. La obra de Azorín se mueve en el doble plano de realidad e irreabilidad, con situaciones más supuestamente realistas y otras alegóricas –con personajes como Madre Fe, Geos, Pastor, Damas Enlutadas (Parcas), etc.–, aunque con escasa conjunción, y los personajes se manifiestan en un lenguaje poético y vagamente ilusionista. Así la obra se presenta ambigua ideológicamente e incierta dramática y estilísticamente. Al final, la nueva personalidad que adquiere Judit, convertida en Ester en el Sanatorio mental, señala el posible sentido último, mediante una síntesis sugestiva, y la propuesta (que recogen los editores del texto) de una transacción integradora y también salvadora.

Ya en el teatro español de posguerra encontramos otras versiones que podemos considerar de carácter existencialista y trágico, entendiendo ambos términos en sentido amplio, más que estrictamente técnico. La primera de esta etapa es, cronológicamente, *Judit. Tragedia en seis jornadas* escrita por José Francés en 1940 y publicada en 1944¹⁷. Dramáticamente es poco interesante y recupera un enfoque poético, muy trabajado estilísticamente, con tendencia hacia la plástica y el énfasis sobre la naturaleza. Es imaginativamente arqueológico, en la línea aún del modernismo, y cerca de Gabriel Miró. Como notas interesantes, la concentración absoluta en Judit –viuda y permanentemente virgen– la ausencia escénica del acto supremo de la muerte de Holofernes (que Judit narra con tonos que evocan el baile de Salomé) y una escena final entre Nabucodonosor y Judit, caídas ya sus glorias humanas, en que Judit ‘profetiza’ a la Virgen que traerá a Dios a los hombres, culminación del sentido religioso de la obra (en que Judit es una contrafigura anticipadora de María). En la línea

¹⁷ José Francés, *Judit. Tragedia en seis jornadas*. Galardonada con el Premio Nacional de Literatura. Madrid, «Más Allá», Afrodisio Aguado, 1944. Importante crítico de arte y miembro de la Academia de Bellas Artes, comenzó muy joven su actividad literaria, a partir de 1904-1905. En esta obra destacan su interés por la recuperación del sentido religioso (atendió a la necesidad de restauración de las imágenes de las iglesias) y su concepto estético de unión de la ‘belleza exterior’ y de la ‘emoción íntima’, expresada ya en los años veinte.

que vemos, resulta un texto exótico, pero se entiende, por su adecuación al tiempo, como Premio Nacional de Literatura del año 1941.

La siguiente, de 1945, corresponde al poeta Pedro Salinas, entonces en el exilio. Su título, *Judit y el tirano*¹⁸, situada en la época contemporánea, pero sin precisiones de lugar o fecha. Holofernes es aquí un dictador totalitario y Judit una joven revolucionaria que se ofrece para matarlo. Pero en vez de hacerlo, lo defiende de otros asesinos y llega a establecer una relación amorosa, es decir, personal y transformadora, con ese tirano, en el que descubre y hace aflorar toda su humanidad. Judit destruye el lado abominable, que no es más que una máscara impostada, y salva así al hombre (variante del tema saliniano de la verdad oculta). Pero el destino depende de las acciones anteriores y del azar, y, en la huida, el propio tirano es considerado conspirador y muerto por su guardia, que no puede reconocerlo en su nueva personalidad y mera condición humana. Conviene anotar que el tirano se denomina 'Regente' y que Judit es escritora y pertenece a una célula de artistas.

Otra obra significativa, aproximadamente de mediados de los años sesenta, aunque también fue publicada tardíamente, se debe a Pedro Laín Entralgo¹⁹. Aquí la localización espacio-temporal es más precisa: el París ocupado por el ejército alemán en 1944. La guerra está cambiando de signo. Y Laín realiza una transposición modernizadora bastante fiel en cuanto a la situación de los personajes y a su condición social. Judit es también judía (aunque sólo por matrimonio) y viuda; y ayuda a luchadores de la Resistencia. Pero está enamorada del general, un soldado correcto, íntegro, leal, y es perfectamente correspondida. Ambos esperan la paz para poder alcanzar su dicha. Pero el enemigo (de ambos) es el capitán Dietrich, del Servicio Secreto. Judit, queriendo matar a éste, que la acosa, mata involuntariamente a su amado y realiza la acción trágica a que la condena su nombre, tal como ella había aceptado ser. Hay, por tanto, en esta versión, un cuidado por mantener las claves históricas –guerra, ejército, resistencia, etc.– a la vez que el planteamiento revierte sobre la tragedia del amor enfrentado a la muerte y que alcanza también un sentido religioso.

¹⁸ Pedro Salinas, *Teatro Completo*, ed. de Pilar Moraleda, Sevilla, Ediciones Alfar, 1992.

¹⁹ Pedro Laín Entralgo, *Judit 44*, en *Tan sólo hombres. Cuatro dramas*, Madrid, Espasa-Calpe, «Colección Austral», 1991.

Algunas versiones, separadas por una notable distancia temporal e ideológica, vuelven a plantear, en cambio, una perspectiva histórico-política actualizada de esta historia, eliminando, en todos los casos, los elementos religiosos. En el caso de Alfonso Paso, su *Judith. Obra en dos partes*²⁰, se sitúa en un ambiente de república sudamericana en plena lucha revolucionaria. Juan Montoro es el jefe y Judith acude a matarlo para liberar a la ciudad (y a su padre, prisionero que, sin embargo, muere a manos de Montoro). Y éste no es ejecutado por Judit, sino salvado por ella de otros traidores. Como resultado, se casan, aunque ella oculta su nombre real. Desaparecido el enemigo y vencido el jefe por la desafección de su ejército, es desterrado y ella le sigue. El autor quiere concentrar en esta obra su concepto de tragedia abierta a la esperanza, pero no alcanza la dimensión requerida, y ni el aspecto político (se habló en su momento de la alusión a la Revolución cubana) ni el humano, excesivamente recargado y melodramático, resultan convincentes y suficientes.

José Antonio Hormigón escribe *Judith contra Holofernes*²¹, una propuesta teatral programática acerca de los mecanismos del dominio imperialista y del esfuerzo histórico por la liberación de los pueblos, identificando acción dramática e ideología política. Su referente de época es la guerra de Vietnam. La recuperación estricta y muy remarcada de la dimensión bélica –con cierto paralelismo general con el libro de Judit, en cuanto hay un poderoso ejército invasor y un pueblo pacífico y amenazado– proyecta el título como una referencia emblemática a comportamientos colectivos. La representación sigue un modo de relato dramatizado que parte del modelo brechtiano, y, en la sección octava, se narra y representa la historia particular de Judit (que es aquí una niña campesina vendida a un oficial) y Holofernes, el oficial represor y esposo suyo, a quien ella mata para ayudar a la lucha liberadora. En ese contexto, Judit es la heroína que actúa y desaparece después en su individualidad, fundida con su pueblo.

Lourdes Ortiz²², dentro de una serie propia de revisión de mitos femeninos, actualiza y reduce drásticamente el de Judit a una sola situa-

²⁰ Alfonso Paso, *Papá se enfada por todo. Judith*, Madrid, Ediciones Alfil, «Colección Teatro», 1962.

²¹ Sigo el texto de Juan Antonio Hormigón, *Judit contra Holofernes*, en el volumen conjunto con Luis Riaza y Francisco Nieva, *Teatro*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1973.

²² Lourdes Ortiz, *Los motivos de Circe. Yudita*, ed. de Felicidad González Santamera, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer, 1991.

ción, la nuclear: la mujer, *Yudita*, debe matar al enemigo que, en este caso, no es militar, sino de clase. Porque ella es una terrorista etarra a la que han encomendado ejecutar al rehén si no la avisan de que la familia ha pagado el rescate pedido. La obra se limita también, en su planteamiento escénico, a un monólogo del personaje que percibe que se trata de una trampa, que el crimen busca implicarla a ella y obligarle a una fidelidad cuyas razones ya no le son evidentes. Así, el conflicto dramático es reflexivo y aboca a la muerte, pero de la propia ejecutora. El mito ha girado en redondo ante la contradicción de la historia y la pérdida del sentido de la defensa de los valores, tan claros en el nacionalismo religioso del modelo.

Ya por fin, en los comienzos de este siglo, anotamos un cuaderno monográfico con textos de la Escuela de Arte Dramático de Murcia²³ y la versión de un joven autor que muestra a la vez la fascinación por el mito y una cierta perspectiva irónica. Se trata de *Judit* de Antonio Molina Flores²⁴. La distancia se señala en la composición en forma de doble nivel metateatral que contrapone un plano realista y cotidiano (el de la limpiadora Adela) con el plano mítico de la representación de Judit como drama histórico, casi legendario (no muy lejos de Villaespesa). De nuevo, Holofernes aparece reflexivo y melancólico, sólo curado por la belleza de Judit, a la que se entrega, y se recrea esa noche de amor intenso y de muerte, enlazados en un contraste complementario y necesario. Fatalidad de la pasión, pues, nuevamente, que sigue (tal como aparece en el libro bíblico) con la vuelta en triunfo de la mujer a la ciudad, aunque marcada por dos comentarios que cambian el signo del original. Judit: «Todo son acciones humanas. No hay nada más que esto.» Y Adra: «Si ellos supieran... Nunca sabrá nadie lo que allí ocurrió. A mí no me creerían». A lo que parece hacer eco, en su propia clave, la última réplica de Adela: «Mi amor es secreto. Mi amor es secreto»²⁵.

²³ *Cuadernos de Dramaturgia* de la Escuela Superior de Teatro de Murcia, dedicado a *Judit. Versiones de un mito bíblico*, Murcia, Esad «Serie Textos», 4, 2000. Editado y presentado por Virtudes Serrano, contiene hasta 21 textos breves, resultado de un ejercicio de curso de estudiantes de la escuela, dirigido por la profesora Serrano.

²⁴ Antonio Molina Flores, *Judit*, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata, «El Teatro Moderno», 2008.

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

3. Del riesgo de la acción al conflicto de la persona

Es, por tanto, frecuente la revisión de esta historia bíblica y su adaptación al teatro español. No cabe reivindicar ahora una novedad que no existe más que por efecto del desconocimiento²⁶. Sólo tres versiones corresponden a dramaturgos de éxito, pero el asunto ha interesado en particular a intelectuales y poetas porque se encuentra un interesante personaje femenino y un valor paradigmático en la situación y en el significado de su acción. Y es esta dualidad de situación y significado lo que, respectivamente, se mantiene y cambia.

En efecto, para que la versión se reconozca como tal tiene que mostrar sus lazos con la obra original. En este caso, el nombre del personaje femenino apunta una primera señal de identidad. Pero no es suficiente, porque puede ser engañosa. Los mitemas fundamentales derivados del modelo parecen ser tres: el enfrentamiento, que supone dos personajes en condición contrapuesta de mujer y varón; el sacrificio o muerte que la mujer inflige al varón (que podría plantearse como simbólica, pero termina por ser efectiva); la liberación que esa muerte representa, con el triunfo de la mujer y de su causa, aunque en la época moderna sea frecuente un final modificado, inverso al esperado y, por ello, irónicamente trágico. Hay que incluir también el elemento ambiental, que es la guerra (sustituida a veces por alguna otra forma de violencia) para justificar la acción dramática. En este proceso, como en el relato, es Judit quien lleva la iniciativa. En definitiva, el nombre sí incluye, en este caso, su acción y su destino.

A partir de aquí, y pese a que en algún caso se mantengan referencias religiosas muy transformadas, es el aspecto precisamente humano el que

²⁶ Hay ya referencias críticas a algunas de las obras aquí mencionadas en la «Introducción» a la edición de *Judit*, de Azorín (cit. en nota 8). Por ello no es aceptable el comentario de Antonio Molina Flores, en la nota de solapa de su versión: «Resulta extraño que un personaje tan fascinante como Judit apenas haya tenido vida literaria fuera del texto bíblico» [Nota de la cubierta de la edición citada]. Para épocas anteriores, puede consultarse, por ejemplo: John Fitz-Gerald, «La historia de Judit y Holofernes en la literatura española», *Hispania*, 14.3, 1931, pp. 193-196; y Catiana Cortés Ruiz, «Judit en el teatro español y francés de la primera mitad del siglo XX», *La Biblia en el arte y la Literatura: V Simposio Bíblico español*, Vol. I, Valencia-Pamplona, Fundación Bíblica Española/Universidad de Navarra, 1999, pp. 169-179. Para un planteamiento más general, José Paulino, «Modelos bíblicos y lecturas modernas en la literatura dramática española del siglo XX», *Congreso Internacional Biblia, Memoria histórica y encrucijada de culturas*, Zamora, Universidad de Salamanca/Asociación Bíblica Española, 2004, pp. 317-330.

más interesa en las adaptaciones. Tampoco la dimensión patriótica o nacional resulta esencial y necesaria, aunque aparece en Hormigón como la lucha del pueblo contra el injusto invasor y en Lourdes Ortiz (precedida por Salinas) como la ejecución de un explotador, también en contexto de violencia. Sólo en Laín la ocupación alemana de París resulta el ambiente histórico más propiamente justificado en relación con la historia (que permite introducir la acción secundaria de la ocultación del enlace de la Resistencia), mientras Alfonso Paso sitúa la acción como lucha civil revolucionaria. Y, por fin, la castidad y la pureza ritual de la Judit bíblica dejan lugar para el amor y para la fuerza de la sexualidad. Éste es el aspecto externo más llamativamente modificado, la dimensión erótico-sexual que desarrollan algunas obras y que, en el momento del principio del siglo XX, viene a resultar marcadamente transgresora. Cuando Freud²⁷ se refiere al tabú de la virginidad (1917) en ciertas culturas, cree que el dramaturgo Hebbel ha puesto al descubierto, en su versión, la verdad del origen de esa historia: la ruptura del tabú que protege a la mujer, incluso en el matrimonio (por lo que siente la relación como una violación), y la venganza (con el simbolismo de decapitación por castración) tras la relación sexual. Tal sería el sentido oculto tras el motivo patriótico. La interpretación, si vale para Hebbel, puede también valer, aunque más restringidamente, para algunos dramas españoles. Con mayor o menor grado de idealización o estilización, con modos realistas o poéticos, casi todos los autores establecen una relación de atracción y seducción recíproca entre los personajes principales y mantienen un vínculo que los enlaza con los nudos del amor y de la muerte. Por ende, lo que se añade finalmente es la interiorización de la acción dramática, tanto respecto de la subjetividad de cada personaje como en la relación intersubjetiva.

Hay que resaltar, pues, junto a la recurrencia de los elementos centrales (mitemas) la enorme variedad de planteamientos dramáticos y de significados. Estas versiones son recepciones productivas de nuevas obras y, como tales, aportan perspectivas de significado diferentes. Los elementos

²⁷ Sigmund Freud, «El tabú de la virginidad», *Obras Completas*, tomo III, (1916-1938) [1945], Madrid, Biblioteca Nueva, 1981 (4^a ed.), pp. 2444-2453. Al final de este trabajo resume el autor el complejo vínculo arcaico de signo contrario de la mujer hacia el hombre: como ligadura o atadura duradera y hostilidad, que puede tomar formas patológicas, p. 2453.

de la sexualidad son los más señalados por el teatro a comienzos de siglo (incluida la parodia). Villaespesa pone de manifiesto su simbolismo en el desenlace, con la imagen de la mariposa que se quema en la llama de la lámpara. La versión de José Francés aporta una lectura del simbolismo en clave católica y mariana. Pero ya en las versiones de Azorín, Salinas, Laín, sobre todo, domina la dimensión existencial (realización humana, autenticidad personal, lucha con el destino, etc.) y, en su caso, social y poética, en síntesis más o menos fieles y logradas teatralmente. La dimensión histórico-política es la central en la obra de Hormigón, y Lourdes Ortiz la aborda desde la subjetividad radical. La versión más reciente parece tratar el mito desde una perspectiva que podemos llamar literariamente posmoderna, volviendo al juego del erotismo y de la ambigüedad.

Pero si miramos atrás y planteamos el asunto del significado de la historia de Judit en los términos de la relación entre el relato original y las adaptaciones dramáticas, podemos reconocer en todas ellas una amenaza exterior, ominosa y difícil de vencer –como propone la primera parte del libro de Judit– y de la cual la guerra se constituye ahora más bien en metáfora. A partir de aquí, la resolución del conflicto ofrece dos alternativas:

el triunfo de aquellas causas que se consideran justas, con la inversión irónica de que el débil domine al fuerte, empleando sus cualidades como armas (en la misma tendencia del relato bíblico)

la tragedia humana que se esconde en la lucha por la autorrealización (que incluye la relación sexual), en un clima hostil, mediatizado por la violencia y el poder. Aquí se da también la ironía, pero como el núcleo de una inversión trágica.

Las versiones modernas, sin abandonar el primero, muestran preferir el segundo, y, en cualquier caso, relativizan y ponen en cuestión el éxito de la acción de Judit, porque el resultado, sin librar a su enemigo varón amado, recae trágicamente sobre ella misma. Esta negación y destrucción de la heroína constituye el núcleo trágico fundamental. Aun en la versión de Hormigón se enfatiza la tragedia del pueblo, a pesar del sentido históricamente optimista de la lucha. En el otro extremo, Yudita, de Lourdes Ortiz, decide autoinmolarse, prisionera de su propio laberinto vital en una espiral de reflexiones que llevan a un planteamiento dramático muy alejado formalmente del modelo. En los demás casos, la tragedia es la de los amantes, víctimas de la situación creada por ellos mismos. En defini-

tiva, tal como anticipaba al comienzo de estas páginas, dichas aportaciones confieren a la historia de Judit un carácter mucho más ambiguo (frente al claro planteamiento del original) y tienden a presentar una imagen problemática e incluso contradictoria del personaje, bien en el plano ideológico-político, bien en el existencial, o en ambos. A ello ayuda, naturalmente, la modernización que se hace de las circunstancias espacio-temporales y de las motivaciones psicológicas o históricas del drama.

En un nivel más abstracto, dos parecen ser los rasgos semánticos de valores universales implicados en la acción de esta historia y aptos para ser objeto de drama: el valor de la vida y la libertad. La amenaza sobre la vida de los personajes (descubierta por ellos gracias a la relación amorosa) surge a la vez desde el exterior y desde el interior de esa relación, marcada desde el inicio por una dimensión conflictiva de amor/odio; estos son los elementos determinantes que impulsan la acción dramática en un sentido trágico. Pero, además, se destaca otro aspecto central, pues es el punto de partida y origen del encuentro: el esfuerzo dirigido hacia la liberación, que es ahora personal y recíproca, mediante la superación de las diferencias previas y el reconocimiento del ‘otro’, a pesar del clima de violencia o intolerancia en que esto ocurre²⁸. Ésa parece ser la tarea que proponen los dramas como realización de su dinamismo interno. En general, pues, en estas representaciones del conflicto humano como conflicto dramático que son las reescrituras del acto de Judit para la escena, lo que se impone es la perspectiva que considero su rasgo moderno y más propio: la reversión del mito heroico hacia las dimensiones conflictivas de la existencia y la constatación de que la libertad comporta una dimensión trágica.

José PAULINO AYUSO
Universidad Complutense de Madrid

²⁸ El mal ahora no es algo ajeno, sino, sobre todo, parte de la condición propia de los personajes, que debe ser superado y vencido, pero que, una vez ha alcanzado dimensiones objetivas y fuerza social, crea su propia red de compromisos y amenazas. Ésta es la realidad metaforizada por la guerra, la tiranía, el terrorismo y los otros elementos aparentemente exteriores de la situación dramática.

