

Judit, ¿santa o *femme fatale*?

La representación a través de la mirada femenina de la heroína de Betulia

[Judith, saint or *femme fatale*?

The representation of the heroine of Betulia through the female gaze]

MARIÑA VALIÑO

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: La historia de Judit ha sido uno de los pasajes del Antiguo Testamento en la Historia del Arte, lo cual ha tenido como consecuencia la asociación de este personaje con distintos arquetipos de feminidad. En las siguientes páginas investigaremos desde la perspectiva de género la recepción iconográfica de la heroína de Betulia por parte de dos grandes pintoras, Artemisia Gentileschi y Lavinia Fontana, y analizaremos su impacto para la construcción de la feminidad a lo largo del tiempo.

Palabras clave: Judit, Recepción, Biblia, Perspectiva de Género, Iconografía

Abstract: The story of Judit has been one of the Old Testament most represented passages in the History of Art, which has resulted in the association of this character with different archetypes of femininity. In the following pages we will investigate from a gender perspective the iconographic reception of the heroine of Betulia by two great painters, Artemisia Gentileschi and Lavinia Fontana, and we will analyze its impact on the construction of femininity over time.

Keywords: Judith, Reception, Bible, Gender perspective, Iconography

“For I am the first and the last
I am the honored and the scorned,
I am the harlot and the holy one.
I am the wife and the virgin”
Thunder, the perfect mind 13:16-19.

El relato de Judit, la viuda a la que Dios escogió para salvar Israel del dominio asirio, es uno de los más representados del Antiguo Testamento dentro de la Historia del Arte. El episodio de la muerte del general Holofernes decapitado a manos de una mujer, tras haber caído bajo sus encantos, ha desatado el interés

de muchos artistas a lo largo de la historia, lo cual ha generado una rica iconografía en la que Judit ha sido leída de formas muy diversas. A lo largo de las siguientes páginas veremos algunas de estas lecturas, buscando entender el diálogo entre el texto bíblico y el arte que desemboca en la construcción de diferentes paradigmas de feminidad, explorar los elementos que rigen el modelo de lo que ha de ser o no un modelo de mujer, aquello a lo que debemos de aspirar, y sus variaciones dependiendo de quién realice la lectura.

1. Un recorrido por la iconografía de Judit

Ya en el mundo tardoantiguo las fuentes escritas nos hablan de una representación del s. V decorando, junto a una imagen de Ester, el pórtico de la Basílica de San Félix de Nola (Italia) (Bornay 1998: 42). En el s. VIII, encontramos a una Judit que retorna victoriosa a Betulia decorando las paredes de Santa María la Antigua, en Roma. A pesar del mal estado de conservación de este mural, las fotografías realizadas a finales del s. XIX y principios del XX por el arqueólogo Josef Wilter nos permiten saber que en esta imagen Judit portaba un vestido verde, adornado con tonos dorados (Apostolos-Cappadona 2010: 328). Esta imagen sirvió como modelo de representación hasta el s. XV, cuando Donatello realizó su escultura de Judit.

A lo largo de la Edad Media las representaciones de Judit serán múltiples. La tenemos, por ejemplo, en una Biblia encargada por Carlos el Calvo (alrededor del año 870), en forma de grabado tanto para las Biblias de Sant Pere de Rodes y Ripoll (s. XI), como para la de Pamplona (s. XIII), o en las arquivoltas de la portada occidental del transepto de la Catedral de Chartres (s. XII-XIII) (Bonet 2017: 337-339). Entre todas estas imágenes, el elemento común es la representación de una Judit calmada, que contrasta con la naturaleza del acto que está llevando a cabo. Esto se debe a que en la Edad Media Judit se lee como una prefiguración de la Virgen María, por lo que el elemento a enfatizar es su papel como herramienta usada por Dios para salvar a su pueblo y, por lo tanto, como modelo de fe y entrega, así como de castidad y humildad.

Durante el Renacimiento se empieza a extender entre los artistas una preocupación por dotar a Judit de humanidad y belleza. Esto se evidenciará, por primera vez, a través de la escultura realizada por Donatello entre 1453 y 1457, que servirá como modelo transicional entre la iconografía medieval y la renacentista y barroca. En ella Judit seguirá siendo una imagen modélica, pero aparecerá triunfante y llena de elegancia (Apostolos-Cappadona 2010: 330-332).

Los artistas del Quattrocento se fijarán en Judit y seguirán explorando la imagen inaugurada por Donatello. Mantenga, Miguel Ángel, Giorgione, Cranach o Botticelli serán algunos de los pintores que recogerán su historia y la representarán como una mujer elegante, con talante de heroína con una

extraordinaria belleza y que comienza a erotizarse a través del desnudo (Brine / Ciletti / Lahnemann 2010: 330-332).

Esta tradición iconográfica llega a su máximo apogeo en el Barroco, momento en el que aparecen algunas de las representaciones más importantes y conocidas de Judit, como las de Tintoretto, las de Rembrandt o Rubens, que la retratarán con un marcado carácter sensual y erótico que se traducirá en prominentes escotes y desafiantes miradas. En este momento se recoge también la iconografía inaugurada por Cranach el Viejo, en la que Judit se mimetiza con Salomé¹ y, como ella, servirá de antecedente para el modelo de *femme fatale* decimonónico. Judit ya no tiene la función prefigurativa y didáctica medieval y tampoco es la belleza distante renacentista. El pasaje de Judit y Holofernes se representa en el Barroco desde la sensualidad o desde el sadismo, pero en ningún momento deja al espectador indiferente.

A lo largo de los siglos XIX y XX se consolida la imagen de Judit como *femme fatale*. Entre las representaciones destacan la de Franz Stuck (1924) y las dos versiones de Gustav Klimt (1901-1909). En el caso de las obras de Klimt, la figura central es Judit, que se presenta con los pechos al aire y dotada de unas ropas realizadas con el característico dorado del pintor austríaco, pasando la cabeza de Holofernes casi desapercibida. En la versión de 1901, predomina un color dorado que se combina con la mirada de Judit y su boca entreabierta, remitiendo al momento de éxtasis sexual. Presentada con la cabellera peinada a la moda de la época y el pezón erecto, la obra se ha nombrado a veces como la “Salomé de Klimt”, pues es una imagen tan arquetípica de mujer fatal que se ha llegado a leer como la princesa del Nuevo Testamento, en lugar de como la heroína del Antiguo. Klimt nos presenta a Judit como imagen de placer y sensualidad, pero también de dolor y muerte (Bornay 2020: 210-215).

2. La mirada femenina: Artemisia Gentileschi

El Barroco es una época especialmente fructífera para la iconografía de Judit, por lo dramático y teatral de su historia. Son muchos los grandes maestros del Arte que evocan a una Judit seductora y peligrosa, y es también el momento en el que Caravaggio y Gentileschi pintan sus versiones del pasaje bíblico, dos de las más conocidas sobre el mismo, profundamente relacionadas técnicamente y muy alejadas iconográficamente. Es precisamente por el carácter profundamente diferenciador de las obras realizadas por Gentileschi acerca de este pasaje por el que nos centraremos en ellas, pues nos permiten ver el relato de Judit desde la mirada de una mujer en cuya historia podemos encontrar paralelismos y que se

¹ Ver *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista*, *Judith con la cabeza de Holofernes* y *Judith con dos acompañantes*.

aleja de toda la iconografía anterior y posterior de Judit, componiendo una obra marcada por la experiencia femenina.

2.1. Gentileschi, más que una violación

El 8 de julio de 1593 nace en Roma Artemisia Gentileschi, una de las figuras más destacadas del barroco italiano y de las artistas femeninas de todos los tiempos. En contacto con el mundo del arte desde su infancia, se cría en el taller de su padre, el también pintor Orazio Gentileschi, que la iniciará en las técnicas manieristas y el naturalismo caravaggiesco.

A los 19 años, en 1612, Gentileschi se irá a Florencia, dónde realizará encargos para Cosme II de Médici y cuatro años más tarde se convertirá en la primera mujer en formar parte de la Accademia delle Arti del Disegno. Entre 1620 y 1630 estará entre Roma y Venecia, de dónde tendrá que huir a Nápoles debido a la llegada de la peste. Allí vivirá ocho años hasta que reciba la llamada de Carlos I de Inglaterra, bajo cuya protección vivirá entre 1638 y 1641. Finalmente, la artista regresará a Nápoles, donde permanecerá hasta su muerte, en 1656.

Sin embargo, a pesar de esta extensa trayectoria profesional y de haber conseguido alcanzar el prestigio en un oficio “de hombres”, la figura de Gentileschi es principalmente recordada debido a la violación sufrida a los 18 años a manos del pintor y amigo de su padre Agostino Tassi y el posterior juicio del mismo. Por una parte, este hecho se ha leído en clave patriarcal de manera que Gentileschi sería una seductora insaciable, un tipo de mujer provocadora que el patriarcado considera incluso “merecedor” de sufrir un ataque tan grave como una violación.² En contraposición, Gentileschi habría sido leída también como víctima, como una superviviente, una lectura que reconoce el gran valor que supone haber superado un evento tan traumático (Cohen 2000: 51-54). Sin embargo, a pesar de que esta segunda resulta mucho más pertinente, sigue siendo injusta e insuficiente.

Ver a Gentileschi como una víctima superviviente significa, por un lado, aceptar y mantener una lectura de su personaje centrada en su sexualidad y, por otra, situar su valor como individuo en relación a los hombres de su vida. Sería un error obviar la violación y el juicio, pues son eventos que nos permiten entender mejor tanto al personaje como a su obra, sin embargo, es pertinente cambiar la forma en que miramos a la artista. Gentileschi es una pintora en la

² Por ejemplo, Rudolf y Margot Wittkower en su obra *Born under Saturn*, donde realiza un recorrido por la Roma bohemia del S. XVII hace referencia al proceso judicial retratando a Gentileschi como “una mujer lasciva y precoz” (Wittkower 1963) mientras exime a Tassi de cualquier culpa ante lo sucedido.

que podemos ver elementos precursores del feminismo a pesar de haber sufrido una violación a los 18 años,³ y no por haberla sufrido. Es pertinente entender que Gentileschi es capaz de integrar en su persona y en su obra este suceso y de resignificarlo a partir de la construcción de una obra en la que las figuras femeninas conjugan fortaleza y feminidad, al igual que lo hace ella en su vida. Gentileschi pinta desde el hecho de haber sido socializada y posteriormente leída en su contexto cultural como mujer. Esta es una experiencia en la que la sexualidad se utiliza como elemento valorativo del sujeto, en la que los códigos morales alrededor del comportamiento sexual aparecen desde la infancia y en la que en el s. XVII, como ahora, el miedo (y en muchos casos la experimentación en carne propia) a la violencia sexual en todas sus formas, forma parte de la experiencia de ser mujer.

El personaje de Gentileschi ha sido tomado desde los infiernos para pasar a convertirlo en una heroína feminista y después clamar que su historia no es digna de tales halagos. Lo cierto es que cómo viviese Gentileschi lo ocurrido en 1611 solo lo sabrá ella y no es nuestro papel intentar entenderlo. Leer su obra como el resultado de una historia morbosa donde se mezcla sexo y violencia resulta igual de desacertado que negar que haya una impronta del suceso en la misma. No obstante, nuestro papel desde los estudios de género es ver en ella a alguien que consiguió ser una de las grandes maestras del Barroco entendiendo, reivindicando y dignificando la experiencia de ser mujer.

La Historia del Arte es una disciplina que se ha conformado por hombres y para hombres. Esto quiere decir que las mujeres en ella han sido vistas como objetos y no como sujetos. Si aparecemos representadas como musas, acompañantes, o incluso cuando somos protagonistas, es porque hemos sido objeto de la imaginación o el interés masculino (Pérez 1995: 11-24). Si a esto le sumamos que el arte es una disciplina que se conjuga a través de la intersección entre la mirada del artista y la del espectador, lo que nos queda es una historia del arte occidental creada por y para la mirada masculina en la que la mujer es lo otro, lo que es mirado y, por lo tanto, dominado. Sin embargo, Gentileschi es capaz de romper con esta dinámica y de componer desde la mirada femenina, entrando dentro de la dicotomía mirador-mirado jugar con el espectador y romper con el canon tradicional de la mirada masculina y la objetualización femenina.

Para el historiador del arte Michael Fried existen dos tipos de espectadores. Por un lado, el empírico, es decir, el que siempre está presente y se relaciona con la obra, de forma que su implicación con la misma es vital para dotarla de

³ Una postura defendida entre autoras de la talla de Germaine Greer, quién sostiene que la violación, y la consecuente pérdida de honor, la “salvó” de convertirse en la mujer de un artista y por ello pudo desarrollar su obra, para más información ver Greer 1979.

significado⁴ (Fried 1988). Por otra parte, está el espectador virtual, que no interactúa directamente con la obra. Esto conlleva que el espectador pueda llegar a tener un papel vital sobre la valoración de la obra, pero también que esta se pueda componer con una fortaleza tal que su narración sea totalmente independiente del espectador. Esto es lo que consigue Gentileschi, tal y como evidencia el rechazo de la mirada masculina a su legado (Pérez Carreño 1995: 11-24).

No se trata sólo de que Gentileschi tome como protagonistas de su obra a mujeres a las que dota de carácter heroico y cuyas historias dignifica, sino que lo hace de una forma en la que no se busca llamar la atención de un espectador y una crítica masculinas. Sus historias están dotadas de una contundencia suficiente como para no pasar desapercibidas por sí mismas, porque están desvinculadas de los modos de producción sujetos al paradigma patriarcal. En el caso de la representación que la romana hace del pasaje de Judit esto es evidente y por ello, al igual que por los paralelismos presentes entre los dos personajes, es pertinente acercarnos a su visión del pasaje bíblico.

2.2. Judit decapitando a Holofernes y una pequeña mirada a Caravaggio



Fig. 1. Judit decapitando a Holofernes, Museo Cappodimonte, Nápoles



Fig. 2. Judit decapitando a Holofernes, Galería Uffizi, Florencia

⁴ Por ejemplo, en el rococó el cuadro se concibe como una obra teatral, por ello el autor concibe la obra teniendo en cuenta que para que funcione necesita de la participación del espectador y la compone pensando en él y dependiendo de él para conseguir lograr su objetivo.

Artemisia Gentileschi realizará cuatro representaciones alrededor del ciclo de Judit. Dos de ellas responden al momento anterior al emprendimiento de la vuelta a Betulia, en el que Judit y Abra escapan del campamento asirio. Las otras dos recogen el momento exacto de la decapitación del general⁵ y constituyen un hito dentro de la tradición iconográfica de Judit, tanto por la violencia que recoge la escena como por el tratamiento que reciben sus protagonistas. La primera de estas versiones es pintada entre 1612 y 1613, lo que corresponde con el momento de la violación, y se encuentra actualmente en el Museo Capodimonti de Nápoles. La segunda versión se halla en la Galleria Uffizi de Florencia, es un poco más tardía y habría sido pintada bajo el mecenazgo del Duque Cosme II de Medici (Nutu 2007: 117-143). Ambas obras presentan un importante parecido, por ello, procederé en primer lugar al análisis de la versión napolitana, no sólo por haber sido compuesta en un momento vital importante en la vida de la autora, sino por constituir una ruptura estilística de la obra de Gentileschi frente a la de su padre. Más adelante también trataremos la versión florentina.

Gentileschi escoge una composición vertical y triangular, a través de la cuál hace converger las líneas en la cabeza de Holofernes. A pesar de que la composición triangular es habitualmente utilizada para dotar a las obras de armonía y estabilidad, Gentileschi la usa para ligar a las dos protagonistas femeninas, que se contraponen al vértice del triángulo, la cabeza de un Holofernes, que concentra gran parte de la carga dramática de la obra. Este triángulo central se encuentra colocado sobre un fondo negro que se rompe a través de un foco de luz que surge de la parte izquierda del cuadro y hace destacar la palidez de sus rostros, los colores de los vestidos de las mujeres y, especialmente, el rojo de la sangre del asirio, que contrasta con el blanco de las sábanas. Y es que Gentileschi es una de las grandes maestras de la técnica del claroscuro, y por ello es capaz de jugar con las luces y las sombras, a través de las cuales controla la mirada del espectador. Se trata de una escena de terror que muestra a un Holofernes que intenta luchar a la vez que adquiere consciencia de que está ante su fin, en la que se queda congelado el grito en su boca y el miedo en sus ojos.

En el cuadro se disponen tres figuras, situándose la de Judit y la de Abra sobre la de Holofernes, quién es sujetado por las dos mujeres, de forma que su colocación es vertical y activa frente a la del general, que está en posición vertical y pasiva (rompiendo la tradicional asociación femenino-pasivo).

⁵ La Biblia utilizada en la elaboración de este artículo es: *Sagrada Biblia*. 2014. Primera edición. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/judit/>

Gentileschi plasma a Abra vestida de un vivo color rojo, el mismo de la sangre que brota de Holofernes, de forma que la vida y la muerte están en contacto y tan solo separados por los brazos de la criada y la espada que atesta el segundo golpe a la cabeza del general. Abra aparece arremangada, inmovilizando al general y entregada a la misma labor que Judit,⁶ y su rostro y actitud no difieren de los de la heroína. Entre ellas se crea una relación heterárquica, casi de sororidad, en lugar de la relación sumisa esperable de ama y criada. La razón de esto podría residir en la falta de referentes femeninos de Gentileschi en esta época de su vida (Criswell 2016: 8-10).

Judit porta un vestido de un vivo color lapislázuli, al modo manierista de la pintura florentina (Tedesco 2018: 273-304), que le deja la parte superior de los pechos visible, en lo que pretende ser una muestra de su feminidad y capacidad seductiva. Se nos presenta, al igual que Abra, arremangada, lo que transmite una imagen de fortaleza y poder que amplifica con la concentración, y también seguridad, que se refleja en su rostro. Judit es la figura que controla lo que está pasando, qué actúa desde la racionalidad, a diferencia de Holofernes, que se ha dejado llevar por la lujuria⁷ y el vino durante la cena⁸ y que ahora es sorprendido indefenso. Sin embargo, ni una sola gota de sangre mancha su vestido, pues ella tiene a Dios de su lado,⁹ está matando para liberar a Israel y sin manchar su virtud, por ello, está libre de pecado.¹⁰

La versión florentina de la obra fue pintada por Gentileschi entre 1620-1621. Se trata de un cuadro más grande, en el que los personajes se encuentran más alejados del espectador y dispuestos sobre un espacio más amplio, de forma que podemos observar que Holofernes se encuentra tapado con una manta de un vivo color rojo, un detalle importante porque en esta versión ninguna de las mujeres viste este color. Si en la versión napolitana el vestido de Abra nos anticipa la violenta e inminente muerte del general, en este caso ambas mujeres se presentan totalmente limpias, y el color rojo, símbolo de la sangre y la lujuria, se usa para tapar el cuerpo de un Holofernes que podemos ver que se encuentra desnudo. La cuestión de la desnudez de Holofernes tampoco es baladí, pues nos

⁶ Una representación que no responde a la tradición iconográfica del pasaje, que normalmente muestra a la doncella esperando recoger la cabeza del general.

⁷ “Cuando Judit entró y ocupó su lugar, Holofernes se turbó y, presa de la pasión, sintió un violento deseo de poseerla. De hecho, desde el día en que la vio por vez primera, estaba buscando la ocasión de seducirla” (Jdt 12, 16).

⁸ “Él, fascinado por ella, bebió tanto vino como jamás había bebido en los días de su vida” (Jdt 12:20).

⁹ “Judit gritó desde lejos a los centinelas: «¡Abrid, abrid la puerta! Dios, nuestro Dios, está con nosotros. Todavía despliega su fuerza en Israel y su poder contra nuestros enemigos. Lo ha demostrado hoy»” (Jdt 13, 11).

¹⁰ “Os lo juro por el Señor, que ha protegido mis pasos: aunque mi rostro sedujo a Holofernes para su perdición, él no me hizo pecar. Mi honor está intacto»” (Jdt 13, 16).

remarca la lujuria que desde un primer momento lo invade, es un personaje en el que confluyen varios pecados capitales (la gula, la ira y la lujuria son los más evidentes) en contraposición a la pureza de Judit.

La figura de Judit también presenta cambios respecto a la versión anterior. En este caso luce un vestido de un vivo color dorado, un delicado peinado y un brazalete en la muñeca, todo lo cual la dota de un aura resplandeciente que destaca sobre el fondo negro. Si examinamos los detalles de la figura de Judit veremos que en su brazalete se recogen escenas de la diosa Artemisa con un arco en la mano. A través de esto Gentileschi consigue varias cosas, por un lado, relacionar dos de sus grandes intereses, como son las heroínas clásicas y las heroínas bíblicas. Por otro lado, establecer un paralelismo entre Judit y la Virgen María, una figura con la que tanto la diosa griega como la heroína bíblica presentan una estrecha relación, pues la visión de Judit imperante a lo largo de la Edad Media la de un antecedente de la Madre de Dios y también es estrecha la vinculación entre la patrona de la caza y la Virgen (Gámez Salas 2019: 109-134). A través de una simple joya, Gentileschi crea un juego de espejos en el que Judit, y por lo tanto ella misma, se asimila a dos mujeres heroicas a través de un punto en común: la virginidad. Lo que está haciendo Gentileschi es recuperar su virginidad y su sexualidad. Su Judit es una heroína pura y ella también.

Es evidente que Gentileschi está yendo mucho más allá de la mera representación de un pasaje bíblico. Los parecidos entre Judit y sus autorretratos son claros, al igual que los de Holofernes y Tassi. Cada detalle de la obra está cuidado y es fruto de un proceso de liberación psicológica que va más allá de la lectura tradicional del paralelismo decapitación-castración.¹¹ Lo que está haciendo Gentileschi a través de su obra es tomar la justicia por su mano y devolverse a sí misma la honra robada. La crudeza extrema que presenta la escena es necesaria en tanto que la experiencia que está recogiendo es extremadamente violenta. La pintora quiere explicitar esa violencia, quiere hacer al espectador partícipe de su dolor y demostrar que se ha apropiado de él, que lo ha hecho suyo.

¹¹ Este paralelismo aparece en diversos momentos de la Historia del Arte, un ejemplo es el caso de la pintura de Caravaggio de David con la Cabeza de Goliat, para más información ver: Bersani / Dutoit 2001.



Fig. 3. Judit y Holofernes, Caravaggio, Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma

Hablar de Gentileschi y de su representación de Judit conlleva a menudo hablar de Caravaggio. Gentileschi es una de las máximas exponentes del caravaggismo,¹² corriente pictórica que sigue el estilo del pintor milanés y que se caracteriza por el uso de la técnica del claroscuro, así como por el gran naturalismo de las representaciones, que a menudo narran escenas de gran crudeza, el *pathos* barroco llevado a sus últimas consecuencias. Además, Caravaggio es autor de otra de las más importantes y conocidas representaciones de Judit y Holofernes, que hoy se encuentra en la Galería Nacional de Arte Antiguo de Roma y que data de 1598-99. La influencia a nivel técnico y compositivo de la obra de Caravaggio en la de Gentileschi es evidente. Sin embargo, a nivel iconográfico están muy alejadas. Es cierto que la obra de Caravaggio coincide con la de Gentileschi en la extrema violencia y crudeza del pasaje representado. No obstante, lo hace a través de la construcción de la feminidad desde una mirada patriarcal, escoge la violencia desde su interés por la representación del dramatismo, mientras que Gentileschi lo hace porque está plasmando una realidad vivida.

¹² A nivel técnico, pues las últimas investigaciones coinciden en recalcar que la influencia de Merisi en Artemisia es especialmente en el uso de la luz y del color, pero que se encuentran iconográficamente alejados. Para más información se puede ver Walker Mann 1997.

El cuadro de Caravaggio presenta una división de los personajes marcada por los brazos extendidos de Judit que conectan la parte derecha del cuadro, protagonizada por Holofernes, y la izquierda, dónde se encuentran situadas las mujeres. Los personajes se hallan situados sobre un fondo negro en el que se coloca una cortina roja, que remite directamente a la teatralidad barroca, y se rompe con una luz artificial e igualmente teatral que hace que la blancura de Judit contraste enormemente con la oscuridad de la obra y la convierte en el elemento principal en torno al que giran el resto de los personajes. La artificialidad de la luz de Caravaggio resulta tremendamente paradójica en contraposición con el realismo de sus obras. No pretende ser mística, sino que se trata de un recurso conceptual a través del cual el autor dirige la mirada del espectador hacia los elementos que le interesan. La obra de Caravaggio constituye una revolución conceptual en la medida en que es la contraposición al clasicismo de Carracci, alabado por la Iglesia del momento, y se muestra cercano al pueblo y a las realidades cotidianas y marginales (Subirana / Triadó / Vallugera 2013: 33-79).

Su interés por plasmar los estratos más “bajos” de la sociedad, las que él más conocía y en las que se movía, lo podemos ver claramente reflejado en la figura de Judit. La modelo que usa para representar a la heroína podría tratarse de una de las prostitutas más conocidas en la Roma del momento, Fillide Melandroni.¹³ Al igual que Gentileschi, Caravaggio juega con las categorías de lo modélico y lo contramodélico, en la medida en que escoge a una figura totalmente marginal para representar un ejemplo de virtud y castidad como Judit.¹⁴ Sin embargo, realiza este juego a partir de un interés de acercar lo santo a lo profano, a su mundo, mientras que lo que pretende Gentileschi es jugar con las categorías de feminidad tradicionales. En ambos casos la representación de la heroína de Betulia se encuentra fuera de la órbita iconográfica tradicional, pero las razones son distintas.

La Judit que pinta Caravaggio es una figura ambigua, que se muestra con los brazos extendidos, en una posición extraña, y el pecho inclinado hacia delante, como si su feminidad constituyese un escudo. Sin embargo, su mirada denota disgusto, incluso asco, y el torso se retrotrae, de forma que su figura se encuentra a medio camino entre el acercarse y el alejarse, cumpliendo su cometido pero arrepiñándose a la vez de hacerlo (Subirana / Triadó /

¹³ En este momento tendría como mucho trece años. La joven entrará poco después en prisión en el marco de una política papal contraria a la prostitución. La joven habría modelado otras obras de Caravaggio, como su *Magdalena Penitente* (1596) que, de hecho, porta los mismos pendientes que Judit.

¹⁴ Un elemento recurrente en la obra de Caravaggio y que llega a su culmen en *La Muerte de la Virgen* (1604-06), dónde utiliza como modelo de María a una joven cortesana que había aparecido ahogada en el Tíber, causando un gran escándalo entre la sociedad de su época.

Valluguera 2013: 33-79). La figura que está a su lado es la de Abra, su criada, que Caravaggio coloca detrás de Judit, marcando no sólo la diferencia social, sino también la distancia entre los dos personajes. Es importante también ver como Caravaggio escoge representar a sus personajes femeninos al modo de una niña y una anciana, negando la presencia de la mujer adulta y consciente. Al igual que Gentileschi el milanés pinta a Judit decapitando a Holofernes, pero le niega la fortaleza, la decisión y el coraje de la que está dotada la representación de la romana.

Caravaggio coloca a Holofernes en la parte derecha del cuadro, en una posición que denota claramente cómo ha sido sorprendido indefenso en el sueño. El juego de luces nos enseña un cuerpo musculoso y atlético, que demuestra el conocimiento de Caravaggio del cuerpo masculino, que en su obra tiene un componente mucho más erótico que el femenino. De hecho, la Judit de Caravaggio no tiene rastro de sensualidad, al contrario que el general, en el que esta sensualidad no cristaliza en erotismo debido a la mueca de horror que se dibuja en su rostro.¹⁵ Caravaggio escoge el momento en el que la espada está traspasando el cuello del general, pero si en el caso de Gentileschi la sangre brotaba de forma descontrolada, Caravaggio la hace caer de forma clara y limpia, casi posando, como si se estuviese plasmando una muerte sacrificial.

Por último, es pertinente observar cómo Caravaggio realiza una disposición de los elementos en la escena que permite que el espectador se aleje de la misma. Desde la frialdad de la mirada impertérrita de Abra hasta la forma en la que la protagonista se aleja de la violencia que está ejerciendo, la representación de Caravaggio le da poder al espectador de decidir hasta qué punto se quiere meter en la obra, hasta qué punto se quiere dejar llevar por la violencia o se puede alejar de ella, decidiendo incluso disfrutar de la composición. Por el contrario, hemos visto cómo Gentileschi implica todos los elementos y los dota de un realismo que no deja indiferente.

2.3. Otras miradas femeninas: Lavinia Fontana

En la Florencia de 1550 se publicaba la primera edición de uno de los libros más importantes para la Historia del Arte, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*,¹⁶ donde el pintor y arquitecto Giorgio Vasari recoge las biografías y valora las obras de algunos de los más importantes artistas de su tiempo. Es en

¹⁵ Que nos recuerda inmediatamente otras dos cabezas decapitadas pintadas en la misma época por Caravaggio: *La Cabeza de Medusa* (1597) y, especialmente, a la de Goliat (*David con la Cabeza de Goliat*, c.1610).

¹⁶ Vasari 1568.

una de estas biografías, la correspondiente a Properzia de Rossi,¹⁷ donde el autor realiza esta reflexión:

“Gran cosa es, que en todas las virtudes, y en todos los ejercicios en los cuáles, en cualquier tiempo, quisieron las mujeres entrometerse con algún estudio, han tenido un éxito excelente y más que famosas, como con un infinito número de ejemplos puede fácilmente demostrarse, a quien quizás no lo crea”.¹⁸

Una afirmación en la que el artista reconoce la valía femenina en diversas disciplinas, particularmente en el arte, contraponiéndose a una realidad en la que la presencia femenina dentro del mundo artístico ha sido escasa y su impronta ha sido enormemente cuestionada e invisibilizada. Sin embargo, a pesar de todas las dificultades, las mujeres están presentes en la Historia del Arte y muchas de ellas han tomado como modelo a Judit.

Lavinia Fontana nace 45 años antes de Gentileschi (Bologna, 1552 – Roma 1614). Ambas tienen en común haberse criado entre pinceles, una carrera exitosa y el interés por la representación de heroínas bíblicas y del mundo clásico. Es pertinente en primer lugar comprender el contexto de la Bologna natal de Fontana, pues en esta ciudad se dan una serie de casuísticas que contribuyeron positivamente al desarrollo intelectual y artístico de mujeres de clase alta como la propia Lavinia.

Desde el siglo XIV los Estados Pontificios habían dominado Bologna, ciudad en la que a lo largo de los siglos XVI y XVII se gestó un clima intelectual y político en el que las mujeres jugaron un papel preeminente. La presencia de la primera universidad pública europea, así como un contexto político de dominio papal conllevan un mayor nivel de rivalidad entre las familias aristocráticas que no se ciñeron al ámbito económico, sino que se tradujeron en la búsqueda de la posesión de un mayor patrimonio intelectual y artístico. La creación de grupos de tipo intelectual, religioso y artístico está, por lo tanto, a la orden del día, al igual que la presencia femenina en los mismos. En este contexto aparece la Escuela de Bologna, cuna del clasicismo Barroco, y que tendrá un gran impacto en el desarrollo artístico de algunas mujeres de clase noble que podrán continuar su formación dentro del clima progresista de la ciudad (Rocco 2006: 46-54). Lavinia Fontana representa uno de estos casos. Criada en el taller de su padre, dedicó toda su vida a la pintura, consiguiendo gozar de una gran fortuna y reputación. Fontana fue una retratista de gran renombre, llegando a establecerse como pintora oficial del Vaticano desde 1603 hasta su muerte, en 1614.

¹⁷ Música y escultora renacentista (Bologna, 1490 – 1530).

¹⁸ Vasari 2022.

A pesar del ambiente favorable de su ciudad y su familia para su desarrollo profesional dentro de las condiciones de la época, Fontana fue relegada a la práctica del retrato, género considerado adecuado para el ejercicio femenino. Sin embargo, la artista consiguió alcanzar la maestría dentro del mismo, tanto a nivel técnico como mediante la introducción de elementos que es pertinente leer en clave de género, tales como la representación de desnudos femeninos o la exploración de las posibilidades del género para construir narrativas identitarias, tanto mediante la realización de retratos a terceros como propios (Rocco 2006: 46-54).

Un retrato es mucho más que la representación en un lienzo del aspecto de una persona. A la hora de retratar el artista busca transmitir una serie de ideas alrededor de la persona que está plasmando. Su actitud, su ropaje y los elementos que lo acompañan son todo parte de un acto performativo que transmite un mensaje conjunto alrededor del individuo. Judith Butler en *El género en disputa* habla de la performatividad de género, afirmando lo siguiente:

“Hence, within the inherited discourse of the metaphysics of substance, gender proves to be performative— that is, constituting the identity it is purported to be. In this sense, gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed”.¹⁹

Aunque parezca que esta afirmación no tenga nada que ver con un género artístico y mucho menos con el relato iconográfico de un paisaje bíblico, particularmente el realizado por una pintora del s. XVI, todos los elementos se ligan entre sí.

Si el retrato *per se* supone la performatividad del sujeto, una representación de la imagen del *ego* con connotaciones morales, esto alcanza un punto de relevancia mayor cuando artista y retratista son mujeres, pues entra en juego la femineidad y, por lo tanto, la performatividad del género. Hemos hablado de cómo los sujetos femeninos aparecen mayoritariamente en el mundo del arte cuando son imaginados por los hombres. Es la mirada masculina la que representa la femineidad de forma mayoritaria, es el hombre quién construye el paradigma estándar que la mujer ha de buscar alcanzar, performar, para ser considerada como tal. Cuando estamos ante la obra de mujeres como Fontana, Gentileschi o Sirani y vemos sus autorretratos no sólo estamos viendo su aspecto físico, estamos viendo sus formas de construir su identidad, su femineidad y, por lo tanto, de performar su género. Esto es algo que toma una gran presencia en la figura de Fontana, pues al ser retratista la performatividad de lo que ella entiende como pertenecer al género femenino se expande a otras

¹⁹ Butler 2006: 34.

mujeres de su tiempo. No queda reservado solo a su figura, sino que conlleva la generación de un modelo de feminidad alternativo para aquellos sujetos leídos como femeninos en su tiempo.

En el apartado anterior veíamos la forma en la que Gentileschi se plasma como Judit y las razones por las que lo hace. Ahora analizaremos las dos representaciones de Fontana del pasaje bíblico, menos conocidas pero que nos permiten seguir explorando la mirada femenina hacia una figura que ha jugado un papel crucial en el desarrollo de los modelos de feminidad y, por lo tanto, de género, a lo largo de los siglos.



Fig. 4. Judit y Holofernes, Fontana, Fondazione Ritiro San Pellegrino, Bolonia

La primera representación que realiza la pintora del pasaje de la heroína de Betulia se encuentra en la Fondazione Ritiro San Pellegrino y fue pintada alrededor del año 1595. En ella, Judit comparte el protagonismo de la obra con Dios mismo, hacia el cuál alza la mirada en señal de agradecimiento y que la baña de una luz divina. Dentro de esta obra el pasaje se representa de una forma tétrica, casi como si fuese una especie de ritual, de un sacrificio realizado por Judit, del pueblo de Israel a Dios.

De este modo, la cabeza de Holofernes reposa sobre una especie de altar negro, con los ojos cerrados. Los dedos de Judit están enredados en su cabellera,

casi como lo hace Dalila con Sansón. La heroína porta un vestido en el cual cada mínimo detalle está cuidado, desde las veladuras de las mangas hasta las incrustaciones de joyas en el torso, como si se tratase del vestido de fiesta de una sacerdotisa. Toda ella rezuma luz divina y se convierte en el centro del cuadro. Sin embargo, es en la parte más oscura del mismo donde encontramos la imagen más inquietante, pues en ella podemos ver a Abra, con el brazo izquierdo alzado, y el cuerpo degollado de Holofernes, en posición de defensa, colocados como si estuviesen realizando una especie de danza. Realmente lo que está ocurriendo es que la sirvienta está tirando el dosel de la cama sobre el cadáver. Esta acción tampoco está exenta de carga simbólica, pues se trata de una esclava, una persona bajo un doble régimen de alteridad (de género y de clase), que destruye el lujoso dormitorio de un general enemigo, es decir, que acaba con el epicentro de la lujuria del derrotado enemigo de Israel.



Fig. 5. Judit con la cabeza de Holofernes, Fontana, Musei Civici d'Arte Antica, Bolonia

La otra representación que realiza Fontana del pasaje de Judit data del 1600 y se encuentra en el Musei Civici d'Arte Antica, Bolonia. En ella Judit se presenta como una mujer joven, vestida con ricos ropajes y adornada con numerosas joyas, a través de las que Fontana demuestra su dominio técnico. En la mano

derecha sujeta la cabeza de Holofernes, que presenta los ojos cerrados y el rostro sereno, una imagen que se aleja del rostro horrorizado que hemos visto hasta ahora. En la izquierda está la espada alzada tras haber efectuado el golpe de gracia. Detrás de la protagonista, Abra observa al espectador, esperando para recoger la cabeza del general y con una mirada que denota satisfacción y que se contraponen al semblante serio, impasible, de Judit.

Entre la clientela de Fontana sabemos que había un gran número de mujeres viudas, y es muy posible que esta obra fuese encargada de una de ellas pues lo que se recoge en primera instancia es la imagen de Judit como modelo de virtud (Nutu 2007: 117-143). Sin embargo, no se trata de una representación de corte medieval en la que se esté plasmando la victoria de Dios sobre el pecado, lo que se está remarcando en esta imagen es la faceta de Judit como el prototipo de modelo de viuda, que lleva una vida de castidad y oración a la vez que es capaz de administrar los bienes de su marido. Esta primera lectura de la imagen ya nos estaría hablando del interés por parte de las mujeres aristocráticas de la Bolonia del momento de representarse como mujeres poderosas, que vencen a la adversidad, equiparándose a auténticas heroínas (Rocco 2006: 46-54). Sin embargo, podemos efectuar una lectura aún más profunda de la obra.

La figura que presenta Fontana porta un vestido rojo, al modo de las novias de la Bolonia de la época. Este recurso le permite plasmar los dos momentos clave en la vida de una mujer de la época, el matrimonio y la viudedad, con la virtud, con la victoria frente a la adversidad (Rocco 2006: 46-54). Esto adquiere una mayor profundidad debido a las grandes semejanzas que presenta esta Judit con diversos autorretratos de Fontana y, particularmente, con su Autorretrato tocando la espineta,²⁰ una de sus obras maestras y en la que se presentaba a sí misma a su futuro marido. Por lo tanto, Fontana está volviendo treinta años atrás en el tiempo para recuperar su imagen núbil plasmarla como una *donna nobile*, también en la viudedad (De Girolami 2020: 10-32). Fontana está tomando la iconografía de la Judit modélica pero no al modo medieval que la equiparaba con la Virgen o la Iglesia, si no que la toma desde el pensamiento Humanista del Renacimiento. La está tomando como la imagen de una mujer fuerte, culta, poderosa, y está equiparando a sus patronas, y a sí misma, con ella.

Hay un último elemento en esta primera versión del cuadro que resulta interesante y es el trasfondo erótico que Fontana consigue dejar patente. Si hay algo que tienen en común todos los elementos que hemos visto hasta ahora es la pureza. La figura representada es un prototipo de esta virtud dentro de la viudedad. La modelo de la misma es una mujer aún virgen y en la obra no se presentan rastros de sangre o de horror. Sin embargo, Fontana consigue ligar

²⁰ 1577, hoy en la Academia di Luca

esta visión con la incipiente tradición de Judit como *femme fatale* y que había inaugurado Lucas Cranach el Viejo a principio de siglo (Bornay 1998: 62-63).²¹ De este modo, Fontana crea un relato a través de los pliegues del vestido de Judit, colocados de forma que nos recuerden a una vulva, sobre los que se intuye la pierna adelantada de la mujer (que nos hace pensar en su desnudez, aunque esté cubierta) y que se encuentran en línea con la espada erecta y que se culmina a través de la presencia de Abra, que nos lanza una seductora mirada.

3. Conclusiones

El recorrido realizado a través de la iconografía de Judit conlleva la aparición de múltiples interrogantes que se superponen sobre una gran pregunta: ¿quién es Judit? Se trata de un personaje de enorme complejidad, a veces incluso contradictorio, y que es posible leer desde diferentes arquetipos de feminidad. Es un personaje que se construye para transmitir una forma de ser mujer en un contexto determinado pero que se acaba dilatando, e incluso mimetizando con otras figuras, a través del tiempo. A continuación, reflexionaremos sobre esta cuestión, así como sobre las miradas realizadas por los diferentes artistas hasta nuestros días, con el fin de intentar resolver algunas de las incógnitas que nos presenta este personaje.

“Señor, Dios de mi padre Simeón, tú pusiste la espada en su mano, para vengarse de los extranjeros que rasgaron el seno de una virgen, dejaron desnudas sus piernas y deshonraron con furia su seno. Tú habías dicho: “No hagáis eso”, pero ellos lo hicieron. Y tú entregaste a sus jefes a la muerte, y su lecho, testigo de sus engaños, lo dejaste cubierto de sangre” (Ju 9, 2-4).

De este modo comienza Judit su plegaria a Dios antes de prepararse para partir en busca de Holofernes, emulando a un Dios que con anterioridad había dotado a diversos héroes israelitas de la fuerza suficiente como para vengar los pecados cometidos contra su Nación y destacando en primer lugar los delitos de carácter sexual cometidos contra las hijas de Israel. Se trata de palabras con un cariz vengativo, que se mantendrá a lo largo de la oración, donde la heroína rogará a Dios que emprenda violentas acciones contra sus enemigos y que la dote de la fortaleza suficiente como para que pueda llevar a cabo sus designios. Son palabras que transmiten una fortaleza moral que no teme al ejercicio de la violencia en pro de la justicia. Podrían haber sido pronunciadas por cualquier hombre, pero son pronunciadas por una mujer. Sin embargo, no es momento aún

²¹ Este pintor (Franconia, 1472 – Weimar, 1553) es el primero en representar a Judit como una *femme fatale* despiadada, así como de equipar su iconografía con la de Salomé, lo que consigue mediante la realización de dos obras prácticamente iguales de las dos mujeres. Este tipo de representación se irá haciendo cada vez más importante hasta alcanzar su colofón en el siglo XIX.

de hablar de este personaje como una especie de heroína feminista y rupturista de los roles de género. Al contrario, Judit sabe que si su Dios la elige para derrotar al ejército asirio y para demostrar su grandeza, pues Él es “el valedor de los pobres, el defensor de los débiles, el protector de los deprimidos, el salvador de los desesperados” (Ju 9, 11), elementos que nos remiten a la concepción medieval de la Judit modélica, sumisa a su Dios y al recuerdo de su marido y, por ello, escogida para llevar a cabo su hazaña. La oración remata, sin embargo, con el siguiente ruego: “haz que mis palabras seductoras hieran de muerte a los que traman crueles designios contra tu alianza” (Ju 9, 13), es decir, Judit está dispuesta a mentir y a matar desde el primer momento, a dejar aflorar su carnalidad letal, al modo de las *femme fatale*. Parece que el referirnos a esta oración no ha favorecido en nada al esclarecimiento de la naturaleza del personaje. Sin embargo, nos ayuda a adquirir conciencia de que la dualidad es el gran elemento que caracteriza a este relato, lleno de contradicciones en los que la subjetividad de la mirada del lector juega un papel primordial en la interpretación del mismo, razón por la que centrarse sólo en la lectura de uno de los elementos dicotómicos del personaje conlleva una pérdida de la perspectiva completa del mismo.

La castidad de Judit ha sido alabada por los padres de la Iglesia y en el propio texto bíblico se recoge como una de las razones por la cual la hazaña de Judit ha de ser alabada (“Su virtud no se vio ultrajada ni su castidad violada” (Ju 13, 19-20)). Por razón de esta virtud y por el hecho de que su larga viudedad se puede ver como una especie de virginidad recuperada (Nutu 2007: 117-143), Judit ha sido leída comparada con la propia Virgen María. De hecho, del mismo modo que María concibe sin pecado original a Jesucristo, el carácter célibe de Judit se ligará con la seguridad del pueblo de Israel pues el texto bíblico nos indica que, a pesar de tener muchos pretendientes, nunca se volvió a casar y que “Nadie se atrevió a amenazar a los hijos de Israel mientras ella vivió, ni mucho tiempo después de su muerte” (Ju 16, 25). Esta lectura modélica de la castidad de Judit se podría ver, sin embargo, truncada si interpretamos que responde a una decisión propia, pues supondría haberse apartado de los circuitos patriarcales presupuestos para una mujer de la clase y condición de Judit en la sociedad hebrea de la época. Además, supondría una condena implícita a la sexualidad masculina encarnada en Holofernes (Stocker 1998).

En relación con esta Judit más libre e independiente, que algunos han visto como una especie de referente feminista de la literatura antigua, es posible entender que para las receptoras del texto la aparición de un personaje como Judit habría supuesto un modelo de feminidad activo y rupturista. Sin embargo, esta visión resulta demasiado optimista pues Judit habla en todo momento de su feminidad como el elemento a través del que Dios muestra su grandeza, pues

consigue vencer, e incluso humillar²² a los soberbios y poderosos a través de los más débiles.

Hay quién ha visto en Judit una figura emancipadora,²³ al igual que se ha tomado su brillantez y sabiduría con el afán tergiversador de hacer de ella un personaje frío y cruel, una *femme fatale* ejemplo del pecado y el peligro inherente a la mujer. Lo cierto es que Judit en el relato mata y miente, cuestiones que en la recepción medieval se eliminan tomando su castidad como característica compensatoria de los pecados cometidos. El elemento central que se usa para juzgar a Judith es su sexualidad, y esto es una cuestión que tiene tanto peso porque hablamos de un sujeto femenino y su comportamiento sexual va intrínsecamente ligado a la valoración de su naturaleza y sus méritos. Santa por su celibato, manipuladora y cruel por usar sus encantos para seducir a Holofernes, astuta por lograr escapar sin ser violada o *femme fatal* porque su cuerpo y sexualidad constituyen sus armas.

Es posible que no haya una respuesta única y definitiva a esta cuestión, todas las visiones contienen una parte de verdad, pero ninguna es suficiente por sí misma. La figura de Judit rompe con los parámetros de representación femenina tradicionales, si bien, es anacrónico y carece de sentido vincularla de cualquier forma al feminismo, pues lo que se estaría haciendo es desproveer al personaje de su origen y contexto para insertarlo en nuestro presente cambiando totalmente su naturaleza. De la misma forma, es totalmente inapropiada la lectura decimonónica del mismo. La evolución que sufre este personaje hasta convertirse en un elemento paradigmático y representativo del arquetipo de *femme fatale* es una respuesta misógina y fruto de un pensamiento patriarcal que se ve amenazado ante la eclosión de los primeros movimientos en pro de los derechos de las mujeres (Bornay 2020: 53- 66).

No es de extrañar, pues, que este personaje cuente con una riqueza iconográfica tan amplia y variada, donde el único elemento común es el interés del artista por plasmar aquella faceta de la historia que le resulta más interesante. Esto conlleva que la gran mayoría de las representaciones del pasaje bíblico realizadas por mujeres escojan el arquetipo de *femme forte*. Además de las de Fontana y Gentileschi, podríamos haber mencionado a otras artistas como Elisabetta Sirani, Fede Galizia o, en época contemporánea, Judy Chicago. En contraposición a esta abrumadora mayoría de mujeres que resaltan la hazaña de

²² En una sociedad misógina y patriarcal, que Holofernes sea vencido por una mujer a la que tampoco consigue ultrajar es muy posible que se leyese como una humillación para el asirio.

²³ Defensores de esta postura son autores como George W. E. Nickelsburg o P. J. Jordan. Para un desglose más profundo de las posiciones académicas presentes alrededor de la cuestión ver: Eftimiadis-Keith, 2010.

Judit, su valentía y su sabiduría, nos encontramos una mirada masculina que gira en torno a la valoración del comportamiento sexual de la protagonista.

Estamos ante un relato en el que los roles de género presentan una gran dualidad, en la que el ajusticiamiento del pecador pasa por la pérdida metafórica de su falo, de su masculinidad a manos de una mujer. Es cierto que no podemos sacar a Judit de contexto, que es una herramienta y que nunca consigue huir de los estándares de género, pero es evidente que constituye un retrato inspirador de la feminidad dentro de la literatura antigua. Además, es de gran relevancia que este componente rupturista del relato se pierda en los pinceles de los hombres en la medida en que el arte conlleva la creación de un ideario, de una realidad esperable para un determinado tipo de sujeto.

La iconografía de Judit, más allá de la gran riqueza artística que presenta, nos permite corroborar cómo los estereotipos y las normas de género son fruto de una historia que ha sido narrada desde un cishetereopatriarcado que busca eliminar todos aquellos elementos que se salgan de un rígido canon inalcanzable para una gran mayoría. Lo que entendemos como masculinidad y feminidad son categorías variables y cambiantes, en las que aquellos colectivos sistemáticamente apartados del poder y la cultura habrían hecho mutar las connotaciones que históricamente hemos entendido como propias de cada uno. La figura de Judit es una figura dual, contradictoria, difícil pero también valiente e inspiradora, como lo son todas aquellas artistas que han querido representar a través de ella lo que para ellas significaba ser mujer, y que han pasado a la historia a pesar de todas las dificultades y han ido mudando el paradigma para que ahora podamos seguirlo haciendo nosotras.

Bibliografía

- Apostolos-Cappadona, Diane, 2010: “Costuming Judith in Italian Art of the Sixteenth Century”. En: *The Sword of Judith: Judith Studies Across the Disciplines*. Cambridge: 325-343.
- Bersani, Leo / Dutoit, Ulysse, 2001: *Caravaggio's secrets*. Cambridge, Mass.
- Bornay, Erika, 1998: *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: imágenes de la ambigüedad*. Madrid.
- 2020. *Las hijas de Lilith*. Madrid.
- Brine, Kevin R. / Ciletti, Elena / Lähnemann, Henrike, 2010: *The Sword of Judith: Judith Studies across the Disciplines*. Cambridge.
- Butler, Judith, 2006: *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York.

- Cohen, Elizabeth S., 2000: “The Trials of Artemisia Gentileschi: A Rape as History”, *Sixteenth Century Journal* 31/1: 47-75.
- Criswell, Hannah, 2016: “Artemisia Gentileschi: Judith Reimagined”. En: *Proceedings of The National Conference on Undergraduate Research*. Asheville: 269-281.
- De Girolami Cheney, Liana, 2020: *Lavinia Fontana’s Mythological Paintings: Art, Beauty, and Wisdom*. Newcastle-upon-Tyne.
- Efthimiadis-Keith, Helen. 2010. “Judith, Feminist Ethics and Feminist Biblical/Hebrew Bible Interpretation”, *Journal of Theology for Southern Africa* 138: 91-111.
- Fried, Michael. 1988. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago.
- Gámez Salas, José Miguel. 2019. “Artemisia Gentileschi: drama, venganza y feminismo en su obra”, *Asparkía. Investigación feminista* 34: 109-134.
- Greer, Germaine. 1979. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. London.
- Nutu, Ela, 2007: “Framing Judith: Whose text, whose gaze, whose language?”. En J. Cheryl Exum / Ela Nutu (eds.): *Between the text and the canvas: the Bible and art in dialogue*. Sheffield: 117-143.
- Pérez Carreño, Francisca. 1995. “Drama y espectador en Artemisia Gentileschi”, *Asparkía. Investigación feminista* 0/5: 11-24.
- Rocco, Patricia. 2006: *Performing female artistic identity: Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani and the allegorical self-portrait in sixteenth and seventeenth-century Bologna*. McGill University.
- Stocker, Margarita, 1998: *Judith: Sexual Warrior: Women and Power in Western Culture*. Yale.
- Subirana Rebull, Rosa María / Triadó, Juan-Ramón / Vallugera, Anna (eds.), 2013: *Caravaggio, 400 anys després*. Barcelona.
- Tedesco, Cristine, 2018: “História e imagem personificações do feminino na obra de Artemisia Gentileschi”, *Tempos Históricos* 22/1: 273-304.
- Vasari, Giorgio, 2022: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid.
- Walker Mann, Judith, 1997: “Caravaggio and Artemisia: Testing the limits of Caravaggism”, *Studies in Iconography* 18: 161-85.
- Wittkower, Rudolf y Margot, 1963: *Born Under Saturn*, New York.