

La *Judith* (1910) de Ramón Goy de Silva en la revista “Prometeo” de Marta Palenque

...su belleza cautivó su alma,
y el alfanje segó su garganta.

Libro de Judit, 16, 11

La historia del *Libro de Judit* es una de las más populares del Antiguo Testamento y ha dado lugar a un gran número de interpretaciones en el mundo del Arte desde el Medievo hasta nuestros días. En las letras españolas de inicios del siglo XX se observa el llamativo interés de que ha gozado en el teatro, circunstancia que ha deparado varios ensayos en donde se analizan títulos tales como *Judith. Tragedia bíblica en tres actos* (1913), de Francisco Villaespesa; *Judit. Tragedia moderna* (1925), de José Martínez Ruiz Azorín; y *Judit y el tirano* (1945), de Pedro Salinas. Hay otros ejemplos (Ramón del Valle-Inclán: la Ginebra de *Voces de gesta*, 1911; Josep María de Sagarra: *Judit. Poema*, 1929; José Francés: *Judith*, 1944...), también de distinto género literario¹. Ha pasado desapercibida, sin embargo, *Judith. Poema épico*, de Ramón Goy de Silva, breve pieza dramática de carácter simbolista inserta en las páginas de “Prometeo. Revista Social y Literaria”, en 1910². En este artículo me centro en la lectura de este texto, que pongo en relación con el imaginario en torno al personaje.

El mito de Judit

Judit destaca, junto a Débora, Jael y Esther, entre las heroínas del Antiguo Testamento. Su nombre significa «la judaica» o «la madre de la patria», y suele ser descrita como modelo de fidelidad a las leyes del Señor. No es un relato histórico, sino ejemplar, aunque se cree que alude a circunstancias de los siglos III y II a.C., y debió de escribirse como signo de oposición política a la dominación extranjera sobre Israel en esta última centuria. El *Libro de Judit* escapó de las normas y convencionalismos patriarcales desde su génesis, pues su autor parece haber querido dotar a la protagonista de un poder excepcional dentro de la cultura judía. No solo ejecuta un plan activo y sangriento, sino que, después, sigue siendo viuda y manteniendo el control de su destino. A todas luces resultaba una mujer peligrosa, lo que podría ser la causa de que quedara fuera de los libros sagrados judíos (y de la Biblia protestante). De aquí derivan sus contradictorias valoraciones e, incluso, la postergación de su papel heroico a favor de los soldados judíos³.

Judit aparece desde la Edad Media en la galería de personajes ejemplares como símbolo de la virtud que triunfa sobre el vicio. Es siempre exponente de la mujer fuerte; una mártir ingeniosa y bella que puso su vida en riesgo para salvar la de su pueblo, y se convierte por ello en divisa del Arrojo, la Justicia, la Humildad y la Castidad. En coincidencia con la apropiación de las historias mitológicas, los autores prefieren un segmento de la narración (siempre el más lírico o dramático, de mayor impacto visual o riqueza semántica): el episodio trágico y sangriento de la degollación de Holofernes. Por otro lado, el valor político, no solo moral, del libro propicia lecturas épicas o patrióticas actualizadas de acuerdo con las vicisitudes históricas (para Lutero los protestantes eran Betulia, el Papado Holofernes; o, para los florentinos de la época de los Medici, la escultura *Judit y Holofernes*, de Donatello, fue insignia de la defensa de la República contra la tiranía extranjera)⁴.

Según ilustran Davidson Reid, Bornay y Dijkstra, entre otros, desde muy temprano se relaciona también a Judit con el Vicio, la Soberbia y la Lujuria⁵. Bornay señala que esta visión secular cobra relieve ya en los siglos XV y XVI, y comenta los grabados y tapices en torno al tema de «El triunfo del amor», donde figuraban parejas que representaban la traición de muchas consortes a sus amantes y enamorados: junto a Eva y Adán, Sansón y Dalila, Salomé y San Juan Bautista, comparecen Judit y Holofernes. Al haber en su historia un componente de deseo sexual e infamia, se la situó con las pecadoras. Pese a su empeño en salvar su virtud, «su nombre se añadió a la serie porque, como mujer, había osado matar a un hombre»⁶. Judit pasa así a ser absorbida por el erotismo del Renacimiento como mujer fatal y el Arte continúa esta interpretación, naciendo una nueva iconografía más dramática y cruel. Los lienzos de Caravaggio (*Judit y Holofernes*, h. 1598-1599) y Artemisia Gentileschi (*Judit y Holofernes*, h. 1612-1613) restan valor a la exégesis religiosa o épica y subrayan el odio y la venganza⁷.

La visión de Judit y, en general, la recuperación del mundo bíblico, conecta con el interés exótico por las culturas antiguas a fines del XIX. Los personajes de la Antigüedad grecolatina, Egipto o la Biblia se mezclan en textos de un misticismo de regusto perverso y ambiguo. Las mujeres alcanzan un papel estelar y se convierten en símbolos en el marco de este imaginario decadente, orientalizante y arcaico, como han estudiado Praz y Litvak⁸. Entre todas domina Salomé, prototipo de la mujer equívoca y turbadora, encarnación del mal y siempre enigmática. También Judit atrae a los artistas contemporáneos, que desarrollaron la veta sádica, cruel y erótica apuntada en los siglos anteriores. Ambas llegan a confundirse, como en el cuadro de Gustav Klimt, *Judith I* (1901), que, al no poder asociar el público la pintura a la piadosa viuda, se retituló *Salomé*. La idea de que el hombre es un juguete en las manos femeninas es la base de reflexiones posteriores, más aún a partir de L. Sacher-Masoch y de las teorías psicoanalíticas de S. Freud⁹.

FIGURA 1

Caravaggio, *Judith y Holofernes* (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma)



FIGURA 2

G. Klimt, *Judith* (Österreichische Galerie, Vienna)



Como adelanté, en la historia literaria es sobre todo el teatro el que hace suya, una y otra vez, a una Judit de mil caras. E. Purdie ha estudiado la fascinación que ha ejercido sobre los autores ingleses y alemanes, recalcando cómo, en gran medida, su popularidad se debe a características intrínsecas a la historia bíblica, dotada de un especial dramatismo («the story itself contained elements of unusual interest, appealed with special point to the audiences of earlier days and to the writers of a later age [...]; provide scope for contrast, dramatic suspense, enthusiasm»¹⁰). En la personalidad y motivaciones del personaje se produce una inflexión cardinal con la *Judith* de Friedrich Hebbel (1839), ya no una casta viuda, sino una mujer ofendida; mientras la decapitación se transforma en una venganza personal e íntima. El sentido épico queda anulado por la tragedia amorosa. Junto a Hebbel, y partiendo del hecho de que la simbiosis Judit-Salomé es frecuente, el otro hito decisivo en la lectura del mito es *Salomé* (1891), de Oscar Wilde, donde se asienta la imagen de una mujer fatal que atrae irremisiblemente como las sirenas pese a la seguridad de su contacto deletéreo. No insisto en este contexto, pero sí quiero subrayar el rango de síntoma que la pieza de Goy de Silva tiene en relación con su tiempo.

El teatro de Ramón Goy de Silva y las heroínas bíblicas

El gallego Goy de Silva (Ferrol, 1883-Madrid, 1962) es autor de una extensa obra dramática que remite a las coordenadas del simbolismo, en la estela de Maeterlinck, Rostand y D'Annunzio. *La Reina Silencio. Tragedia* (1911), *Sueños de noches lejanas* (1912), *La de los siete pecados (El libro de las danzarinas)* (1913) y *La corte del cuervo blanco* (1914) son algunos de los títulos de su producción¹¹. Ahora me interesan aquellas composiciones en las que demuestra su predilección por los temas bíblicos, algo que se advierte asimismo en su poesía. *La de los siete pecados* (2ª ed. 1915, con el título *El libro de las danzarinas*) está formada por un conjunto de poemas escénicos dialogados en un acto sobre bailarinas perversas, míticas o históricas: Myriam, Salomé, Cleopatra y Belkis. En la tercera edición, de 1951, se agregan Dalila, la reina Mab y *La última danzarina*, donde se deja claro lo que el lector ya adivinaba: todas son la Mujer,

Soy bella sin igual, porque tengo todas las bellezas, y la belleza de todas... Y soy más bella que todas, porque todas están en mí...

Yo soy Aspasia y Safo...

Soy Friné y Mesalina...

Soy Lais, la bella esclava de Apeles...

Soy Teodeta, a quien amó Alcibíades...

Soy Simelá, raptada por Pericles...

Soy Arquipa, predilecta de Sófocles...
 Soy Leontium, querida de Epicuro...
 Soy Melisa, Myrrina y Cleonice...
 Soy Tais y Calixena, amantes de Alejandro... [...]
 Soy Belkís, adorada por Salomón, el sabio...
 Soy Cleopatra, reina del Nilo y sus esfinges...
 Soy Dalila, taimada, y Esther, la reina hermosa [...]
 Y soy la danzarina Salomé...¹².

Wilde, Flaubert, Maeterlinck, D'Annunzio y Eugenio de Castro son algunos de los maestros que guían a Goy en su creación. Una cita de *Así habló Zaratustra*, de F. Nietzsche, sirve de pórtico al volumen. En *Sueños de noches lejanas* se recogen cuatro poemas dramáticos más con nuevos nombres: la diosa Milita y Amytis. Todas son fuertes y hermosas, vencedoras de hombres valientes y poderosos, o de sabios. Para los artistas finiseculares la Biblia fue un gran tesoro de mujeres fatales, desde Eva (al igual que la Lilith hebrea), hasta Dalila, Esther, la Reina de Saba..., o Judit. Desarrolla Goy el motivo del baile como arma de atracción y subyugación del hombre tan del gusto del decadentismo. Mallarmé utilizó la danza como camino para superar el silencio de la pieza simbolista, convirtiéndose en otro lenguaje cuya plasticidad permite una mejor expresión de los «estados del alma»¹³.

En la tercera edición de *El libro de las danzarinas* (1951), una nota del autor aclara: «Sobre la base de un versículo bíblico están fundadas estas estatuas de mis ensueños. / No importa que en el jardín de la fantasía otros artistas hayan erigido imágenes al mismo ideal; todas tendrán un gesto nuevo, una actitud distinta...»¹⁴. Aquí alude a dos poemas en proyecto: *Judith* y *Esther* que, dice, aunque pertenecen a esta galería, por su extensión se publicarán aparte. Ciertamente, *Esther, espejo de amor* aparecerá luego en *Teatro escogido* (1955), pero *Judith* no está en ninguna de sus colecciones.

R. L. Landeira pasó por alto la edición de *Judith* en "Prometeo" y, al localizar un manuscrito en el archivo Goy de Silva en El Ferrol sobre ella, creyó que había quedado inédito. Este documento (titulado *Judith o la cabeza de Holofernes*) es, en realidad, una segunda versión con variantes de interés¹⁵. Con estos papeles Goy guardaba *Judith* (1922), de Henry Bernstein. Es curioso el que siguiese repitiendo sus viñetas dramáticas en varios volúmenes a lo largo de los años y nunca incorporase *Judith*. Tal vez para él tenía un relieve distinto y, de hecho, no la relaciona entre las bailarinas de *La última danzarina*. Tampoco la considera Toledano Molina, ni maneja los manuscritos del autor. En *El sendero del tigre*, Litvak sí la menciona al estudiar el contexto de la representación de Salomé en la literatura hispánica.

La obsesión de Goy de Silva por lo femenino y por los asuntos bíblicos, o de inspiración oriental, dio lugar a varios acercamientos a Salomé: entre

otros, tradujo el original de Wilde, compuso una obra dramática homónima y un texto lírico extenso, «La hija de Herodías» (se reúnen en *Salomé*, 1950).

La *Judith* de Goy de Silva

Judith. Poema épico va precedido en “Prometeo” (núm. 24, 1910, pp. 952-67) por un soneto-prólogo de Francisco Villaespesa (autor de una bella *Judith*, de 1913, que estrenaron Margarita Xirgu y Emilio Thuillier en 1917), que prelude su atmósfera:

Sobre el lecho más blanco que la nieve
 Holofernes dormita, fuerte y bello;
 y al respirar se ponen de relieve
 las anchas venas del nervudo cuello.
 La púrpura triunfal del cortinaje
 Judit descorre cautelosamente...
 Solo su pecho palpar se siente,
 cual sí quisiera desgarrar su traje [...]¹⁶.

Goy y Villaespesa fueron amigos en su juventud y compartieron afinidades estéticas. Sería interesante conocer el grado de influencia que estos versos pudieron ejercer en la confección del poema dramático (el soneto de Villaespesa está, a su vez, marcado por «Judith y Holofernes (Tesis)», de Guillermo Valencia, integrado en «Las dos cabezas»). La reescritura que hacen de la judía es, de hecho, un ejemplo de su ambigüedad, que Villaespesa mezcla con *Salomé*¹⁷. Le sigue una dedicatoria a Sofía Casanova, escritora asidua a las tertulias madrileñas (entre ellas la de Carmen de Burgos, *Colombine*), colaboradora de “Prometeo”, y muy concienciada del nuevo papel, activo e independiente, que la mujer debía desempeñar en la sociedad. La cita podría, pues, leerse en relación con las actuaciones de liberación feminista en aquellas fechas. También Ramón Gómez de la Serna, pareja de *Colombine* y director de “Prometeo”, demuestra gran simpatía por la causa en títulos tales como *El teatro en soledad*, *El laberinto*, *Beatriz...*

Rasgo común al teatro simbolista, esta *Judith* es un drama de ambiente, intenso lirismo y lenguaje pleno de connotaciones simbólicas y sugerentes, que plantea una acción dramática condensada en la que se prescinde de los preliminares para dejar casi desnudo el conflicto, esto es: el enfrentamiento entre Judit y Holofernes. Hay una pareja secundaria (El Eunuco y La Sierva), en realidad prolongación de la anterior. Valor instrumental tienen Oficiales, Esclavos y Soldados. El subtítulo, “poema épico”, matiza el carácter patriótico matriz de la historia. Goy es, de manera muy esencial, fiel al relato bíblico, pero su Judit no es solo el brazo vengador de su pueblo, sino tam-

bién una mujer impresionada por la extraordinaria firmeza de un hombre en la defensa de sus ideales y obligaciones. Judit, en consecuencia, duda y el conflicto es doble. *Judith* es poema «épico» como *Dalila* es «poema bíblico legendario», *Myriam de Magdala*, «poema de santidad», *Cleopatra*, «poema histórico-legendario», etc.

La viñeta es un drama de interior, ya que todo ocurre dentro de la tienda de Holofernes, en la que se delimitan tres espacios contiguos: la antesala (único presente, en el que transcurre la acción), la sala de banquetes y el dormitorio (latentes). El exterior (el campamento y, a lo lejos, las murallas de Betulia) es sugerido por los sonidos y descrito en el diálogo. Tras una breve acotación que fija el tiempo histórico («La acción en la Judea, durante el sitio de Betulia, en el año 689 a. d. J. C»), hay una rica y sensual descripción de la tienda, en la que todo queda sometido, con carácter premonitorio, al color rojo, «como si sobre todo ello hubiesen caído las salpicaduras de sangre de los combates». Objetos suntuarios y deliciosos se mezclan con las armas afiladas en una mixtura masculino-femenino que introduce el desafío y la atracción fatal de los contrarios (así será el amor de Judit y Holofernes). La decoración sugiere opresión, calor; el habitáculo parece templo. En la primera escena, el autor deja al espectador en la antesala, y son La Sierva y El Eunuco los que, desde aquí (y tras alzar el tapiz que cierra la puerta de comunicación entre ambos espacios, recurso teatral y de evocación barroca), cuentan lo que ocurre más adentro, en la sala del festín, así como sitúan la acción. Desde los primeros parlamentos se advierte el conflicto: para el Eunuco, Holofernes es el caudillo poderoso, rico, imbatible, apasionado y enamorado de Judit, a la que ve en un futuro como reina y «dueña del albedrío de Holofernes»; mientras la Sierva habla con prudencia y ambigüedad, alaba al héroe, protector de damas indefensas, pero sus silencios y pausas la contradicen, insinuando el engaño tramado por su señora. Es un diálogo preñado de dobles sentidos porque lo que declara el Eunuco, ufano y orgulloso de su amo, tiene una lectura terrible para el lector-espectador, cómplice de esta historia («Esta noche misma tendrá ocasión de ver a sus pies la voluntad del triunfador... Es el león, que no lo olvide, a quien la resistencia exalta y la mansedumbre rinde...»¹⁸). El detalle de sus muchas hazañas y trofeos – en boca del Eunuco – prepara la ejemplar victoria de la «débil» mujer. La acción, en la línea del drama estático, es escasa y se construye en una situación límite: esta es la noche de la muerte y la venganza; casi se percibe el filo del alfanje. Holofernes obsequia a Judit con un festín e intenta conquistarla; con ella ha llegado la alegría y la pasión amorosa al campamento tras el largo sitio a la sedienta Betulia, en trance de sucumbir: «Un día más y beberá su propia sangre si no quiere rendirse» (La Sierva, p. 956). Es el momento de actuar. En la narración de los criados contrasta la vitalidad y entusiasmo del caudillo con el hieratismo e

inquietud de la heroína («Ella está pálida como los ópalos que ciñen su garganta... Su mano se agita con ligero temblor... parece como si fuese a desprenderse la copa de sus dedos trémulos», p. 957). En sus movimientos y gestos se leen sus motivaciones: en él, vestido de púrpura, el deseo (su boca «dilatada por una sonrisa indescifrable...»); en ella, el engaño («Judit sonrío también, enigmática...», *ibídem*). Él ríe a carcajadas y se agita con lascivia; ella permanece quieta, como temerosa o a la espera. Termina esta primera escena con la herida de uno de los guerreros, quien, borracho y atraído por la hembra, había querido abrazarla: Holofernes casi le mata con un «solo tajo de alfanje». Es la obertura del acto de degollación, el anuncio de lo inexorable en un espacio de pesadilla.

Judit entra por el fondo en la escena segunda, abstraída y ensimismada, como en un sueño. La acotación detalla la riqueza de sus ropas y joyas: «Está engalanada, con atavíos dignos de una reina, y enjoyada de rica pedrería. Luce en su cuello gargantilla de ópalos y collares de medallas argentadas, y sus cabellos están enlazados con hilos de perlas; de sus orejas penden zarcillos áureos, y en sus brazos se ajustan ajorcas cinceladas. Precioso cinturón de esmalte ciñe a su talle la amplia túnica. Toda su persona está revestida de majestad altísima, y su rostro esfíngico tiene la mirada fija y la sonrisa misteriosa y vaga de una imagen humana petrificada» (p. 958). El dibujo evoca la pintura de Gustave Moreau y de otros artistas finiseculares¹⁹. No habla. Tras la didascalía inicial, los criados la describen e insisten en asimilarla a las reinas egipcias (como ellas, parece momificada), avanza sin ver («espectralmente. Diríase un bello fantasma que se deslizase sobre aguas dormidas», p. 959), mueve los labios y dice algo como para sí misma o pronunciando una oración. La muerte la ha poseído. El sortilegio y el silencio se rompen con la voz de Holofernes («áspera y rugiente») y Judit despierta y vuelve la cara con lentitud hacia él, que entra (escena cuarta, de transición).

Holofernes muestra su poder y crueldad: llega ordenando a sus soldados la muerte del oficial herido que había osado abrazar a Judit; y da instrucciones al Eunuco de que guarde la puerta de la tienda. Está celoso y debe dejar claro ante sus súbditos su autoridad. Solo la mujer le podrá vencer, y con engaños. Judit habla («como en éxtasis») con La Sierva en un aparte. Ya no está temerosa y perdida; se ha transformado en la vengadora de su pueblo, en una sacerdotisa a la que Dios anima, y se expresa «con bélico ardor»: «El momento supremo es llegado... ¡Oh!... en este instante veo fija en mí la mirada de Jehová, y oigo su voz alentadora y bella como concierto de arpas y salterios... [...] ¡Oh Adonai, arma pronto mi brazo y llena mi pecho de energía inquebrantable... [...] ¡Va la honra y la vida de mi pueblo!» (pp. 959-60). Todo está preparado, es ineludible; La Criada permanecerá también vigilante fuera. Judit y Holofernes quedan solos, muy próximos, pero en órbitas anímicas distintas.

La escena quinta es la central y culminante. Es la hora inevitable de la muerte. Hay como vaivenes u oleadas en el ejercicio del poder de la pareja protagonista, símbolo del permanente combate amoroso. Holofernes derrama su pasión en palabras y se muestra, al mismo tiempo, dulce e implorante, aspirando a convencer a Judit de que pase la noche con él. Le brinda su amor, su señorío y sus riquezas, su vida toda; la halaga e intenta contagiarla de su deseo. Ella apenas responde. Al poco, los papeles truecan: el deseo y el vino entorpecen los movimientos y el discurso del líder, mientras ella se alza segura, fría, «casi risueña», mirándole fijamente. Al requerimiento último, al fin pide. Es un juego sutil de seducción, y entre vacilaciones, como temiendo, dudando, alimenta la ansiedad de Holofernes, quien, embelesado, está prendido de sus ojos²⁰ (es evidente el uso de la imagen de la mujer-serpiente). Pero la solicitud le hace despertar con brusquedad: ella se le ofrece a cambio de que levante el cerco a Betulia. La situación da un vuelco, el soldado se domina y sospecha, su ternura se torna dureza y furia descontrolada, la interroga acerca de su verdadero propósito («¿Vienes como aliada o como espía?», p. 962) y la amenaza con terribles castigos. Judit ha fracasado en su objetivo de persuadirle evitando su muerte; su oferta de sacrificio personal ha fallado. No hay esperanza y debe seguir la cruenta intriga. Es irreparable. Ahora rompe a hablar y oculta su terror para calmarle con delicadeza; le reprocha su falta de generosidad cuando se lo había prometido todo. Holofernes cede pronto, la plácida voz de Judit le sosiega, necesita hacerse perdonar y le vuelve a consagrar su vida. El guerrero no descansa, todo puede concedérselo menos no cumplir su palabra o no llevar a cabo sus desafíos: «¡Te amo Judit!... Mi vida es tuya, y, con mi vida, todo lo que a la vida de un gran caudillo corresponde... Pídeme todo, todo, menos retroceder...» (p. 963). Es un largo e intenso parlamento en el que el soldado declara su integridad. Ella, la elegida, entiende que él es su igual, un ser extraordinario, y le confiesa su admiración, añadiendo: «El amor y la admiración se confunden» (p. 964). Es el clímax amoroso, Holofernes se sorprende al comprender que la ha conseguido, se detiene expectante. Pero la muerte les interrumpe, la relación muda en un segundo: se habían convertido en amantes a punto de coronar su amor, era la noche de sus desposorios, mas Judit ve sangre en las manos del hombre, también la hay en sus ropas. Es la sangre del soldado ajusticiado antes. La pesadilla continúa o, tal vez, ¿Dios recuerda a Judit su misión? ¿Son exhortaciones para que no se arrepienta?

Judith (con alarma súbita).— ¡Señor!... ¡Veo en tus manos sangre!...
 Holofernes (mirándose las manos).— ¿Sangre?... (Reparando en la túnica de Judith.)
 ¡Y tú, Judith!... ¡Tus vestidos están salpicados!... (p. 964)

La pausa, y la presencia de la sangre, devuelve a Judit a la realidad de su tarea. Holofernes siente «coraje y celos» porque una sangre que no es suya mancha el cuerpo y la ropa de su amada. Y un nuevo actante se alza entre ambos:

Holofernes.– [...] Ya todo lo veo siniestramente rojo... En todas partes sangre... En la túnica que cubre tu cuerpo... en mis manos que te han manchado al tocarte... en el suelo que ambos pisamos... y allí. (Señalando el rincón donde está el alfanje ensangrentado.) ¿Qué es eso que brilla con cárdenos destellos?...
 Judith.– Tu alfanje.

Los minutos finales son angustiosos y reiterativos. Holofernes sigue viendo sangre a su alrededor, delira, hay momentos de regusto vampírico y ecos de Freud; Judit le suplica que vaya al lecho, situado en la estancia contigua. Él camina como en un sueño, sus piernas no le responden, la vida se le escapa. El simbolismo sexual remite al doble instinto de Eros y Thanatos: «Ven... Mis pies parecen hundirse en la arena mojada de una playa... Veo como si ante mis ojos se extendiese la inmensidad de un mar bermejo, de horizonte encendido... Figúraseme tu boca como una herida fresca, abierta con mi propia boca, y parezco gustar en este instante el sabor de la sangre... de tu sangre, Judith... ¡quiero tu sangre... tu sangre... dame tu sangre!...» (p. 964) La pulsión del deseo es también la de la muerte cercana; se siente como en medio de una bruma, «en medio de un mar de sangre». Busca su alfanje y a Judit, a la que ha dejado de ver, quizás adivina el final, se lleva las manos a la cabeza, a la garganta, siente una opresión. La mujer se ha movido de forma felina entre las sombras, ha tomado el alfanje y ha entrado tras él, está a su espalda:

¿Quién pone sus manos en mi cuello? ¿Eres tú, Judith?... ¡Ven, Judith!... ¡Judith!... ¡Judith!... (Su voz se pierde dentro, en la otra estancia, y, a poco, el ruido de su cuerpo al caer, rompe el silencio, breve. La actitud de Judith es indescriptible. Toda su alma parece estar de acecho en sus pupilas dilatadas e inquietas. Una gran ansiedad paraliza en sus venas la vida. Creeríasele, envuelta en la lividez mortal que hasta sus labios empalidece, una estatua marmórea. Solo sus manos se agitan convulsivas como dos palomas moribundas) (p. 965).

Así termina la escena; la Judit lenta y fantasmal de antes actúa con rapidez, pero no es insensible a la muerte del héroe sino que, al contrario, muere en parte con él. La degollación se realiza fuera del escenario; solo el golpe determina el acto sangriento. Queda a la imaginación recrearlo.

En la quinta y última escena reaparece La Sierva que, respondiendo a la orden de su señora, hace señales con una antorcha para que en Betulia conozcan la victoria. Hay un momento de confusión; al instante el Eunuco com-

prende y se muestra aterrado. La acotación insiste en el silencio (la vida toda ha cesado), al que se van superponiendo sonidos crecientes: el canto de un búho, «como el roce metálico de unas alas de acero. Pronto el batir de alas se hace más fuerte, estridente...» (p. 965; es un homenaje a Wilde), gritos y ruidos del campamento entero agitado por el horror. Los muros de Betulia, indica la didascalía, parecen haberse acercado, la derrota es una realidad. La Sierva comunica la llegada de los betulienses. El desenlace remite a la iconografía: Judit se alza en el centro, «como agobiada por el peso de una gran misión cumplida»; en la mano derecha brilla el alfanje ensangrentado; en la izquierda agarra por el pelo la cabeza del caudillo (como, por ejemplo, en el cuadro de C. Allori, *Judit*, 1613). Un postrero detalle macabro: la cabeza, decapitada, «sonríe con mueca de lascivia y abre sus ojos vagos... reveladores del misterio de un sueño voluptuoso» (p. 967). Muchas imágenes de santos decapitados transmiten esta morbosa sensación de placer y, a propósito de Sacher-Masoch y Freud, serán recordadas a menudo en la prensa finisecular. Holofernes ha logrado el placer, al fin, en la muerte a manos de Judit.

FIGURA 3

C. Allori, *Judith con la cabeza de Holofernes* (The Royal Collection, Londres)



Por la densidad de sensaciones, por la inminencia de la muerte, la repetición de gestos, movimientos, la creación de un onírico entorno de pesadilla, el *leitmotiv* de la sangre..., esta obra recuerda el opresivo, mágico y perverso ambiente de la *Salomé* wildeana, que mantiene al espectador-lector expectante, fascinado y aterrado ante el inevitable desenlace. Wilde supo conmover con una historia en la que consiguió que el cautivado receptor temiese y desease a un tiempo el terrible final, algo que la ópera de Richard Strauss trajo en música. En Goy se echa de menos la presencia de la luna, cuya situación central ha ocupado en *Judith* la sangre, con ecos casi macbethianos.

La fecha de publicación de esta *Judith* coincide con la etapa de apogeo del teatro poético o simbolista en España, cuando, comenta Rubio Jiménez, se puso de moda este mundo de exaltaciones épicas y líricas en el que la evocación pictórica es decisiva²¹. El teatro comercial abrió sus puertas a los autores más celebrados (Marquina, Villaespesa, Valle-Inclán), y las actrices y actores más reconocidos representaron a sus héroes (María Guerrero o la ya nombrada Margarita Xirgu). Este teatro retoma el espíritu de la tragedia antigua, pasada

FIGURA 4

A. Mantegna, *Judith y Holofernes* (National Gallery of Art, Washington)



por Maeterlinck, y se interroga acerca de cuestiones metafísicas e intemporales en las que la Biblia es una notable fuente²². Goy de Silva usa las pausas y silencios para construir un universo simbólico en el que la relación entre Judith y Holofernes permite entrever los abismos de las relaciones amorosas, así como las consecuencias del peso del deber y la responsabilidad sobre la vida humana. Las acotaciones subrayan las mudanzas de humor, las bruscas transiciones de gestos y tonos de voz, el ritmo de la conversación sentimental y sus quiebros. El diálogo, lírico y envolvente, enfatiza los sentimientos con interrogaciones y exclamaciones; los déicticos y posesivos delatan una proximidad e intimidad progresivas. La apelación a los sentidos es permanente a través de impresiones táctiles (en la descripción de telas y pieles), auditivas (la música de cítaras, panderetas y címbalos, las risas, el propio lenguaje lírico –reiteraciones fónicas, uso de esdrújulos, paronomasias, eufonía...–, el rumor y el grito, el silencio), odoríferas (incienso, mirra y aromas de nardo, cinamomo y almizcle arden en pebeteros) y visuales (lámparas de plata, piedras preciosas, brillo de las armas, predominio del rojo). También gustativas: las ricas viandas,

FIGURA 5
N. Sichel, *Judith* (*La Vida Galante*, 1900)



primero, luego la recurrencia continua a la sangre, que transmite como un sabor metálico. La hipérbole es absoluta (*v. gr.* «un silencio altísimo»). Sin embargo la atmósfera queda envuelta en una «luz tenue».

Goy de Silva fue un gran aficionado a la pintura y cabe suponer que se inspiró en algunos de los numerosos lienzos que retrataron a Judit, Salomé y otras bellas fatales. Su personaje es una mezcla de Cleopatra, esfinge, mujer-pantera, novia mística... En su círculo se contaban escultores y pintores, igualmente hipnotizados por el poder de estas figuras femeninas que la prensa finisecular reprodujo a menudo. He anotado el cuadro de Allori, también la Judit de Mantegna (h. 1495) evoca el uso teatral de la tela alzada que permite entrever el lecho, la de Nathaniel Sichel remite al momento de decisión final y a la alianza con la criada²³, las hermosas prerrafaelitas de Dante Gabriel Rossetti (de mirada fija o perdida, hieráticas, entre cautelosas, amena-

FIGURA 6

D. G. Rossetti, *Lady Lilith* (Delaware Art Museum, Wilmington)



zantes e iluminadas) podrían haberle sugerido que la belleza y la inocencia pueden ser un arma más terrible que la agresividad o la fiereza, etc. El repaso de las posibles fuentes de las que pudo partir el autor necesitaría un artículo independiente.

Goy de Silva en "Prometeo"

Es relevante el que el texto de Goy de Silva aparezca en "Prometeo", donde, entre 1908 y 1912, se habían insertado artículos sobre la renovación teatral europea y obras dramáticas originales y traducciones (de Wilde, Maeterlinck, D'Annunzio, Rodenbach, etc.) que se situaban a la vanguardia de esta misma regeneración en España. Las opiniones y dramas de Ramón Gómez de la Serna en la revista son un ejemplo de lo dicho. En el año de *Judith*, Gómez de la Serna publicó, también en *Prometeo*, *Beatriz. Narración mística* (núm. 10, agosto 1910); ambas coinciden en el gusto por el misticismo bíblico y las mujeres fatídicas, al igual que los «Salmos» y «El himno de la cortesana» de Cansinos Assens, el poema «Salomé» de Cristóbal de Castro, la traducciones de Swinburne o Rachilde, etc., todos incluidos en sus páginas. Encajan además en una filosofía de reivindicación feminista, lo que a veces resulta un tanto peculiar dada la visión negativa y cruel de las féminas como personaje literario. También a Gómez de la Serna le hechizaron las bailarinas (*La bailarina*, 1910; *Fiesta de dolores*, 1911; *Las rosas rojas*, *El nuevo amor*, *Los dos espejos*, 1911...).

En "Prometeo" vieron la luz otras varias piezas dialogadas de Goy, teñidas de un similar aliento oriental y místico: «*Sanguis Legendae*. Salomé. Poema trágico» (núm. 11, 1909), «En el bosque de la diosa Milita. Poema de costumbres lejanas» (núm. 17, 1910) y «El sueño de una noche lejana. Poema legendario» (núm. 19, 1910). Gómez de la Serna reseñó de forma muy positiva *La Reina Silencio* (que Goy leyó en la redacción de la revista), «llena de ese gran deseo de expresión que caracteriza a esta juventud y a este siglo» y dedicó comentarios halagadores a «En el bosque de la reina Milita» y «El sueño de una noche lejana» («El libro de la buena suplantación histórica, de los amores renovados y de la voluptuosidad de las resurrecciones, lleno de hombres de perfiles puros, de mujeres de un abolengo floreal, siendo la candileja de su escena una luna repujada, según un arte antiguo y oriental»²⁴). La 1ª edición de *La de los siete pecados (El libro de las danzarinas)* (1913) tiene una portada de Julio Antonio, amigo de Gómez de la Serna, e ilustrador de varios de sus ensayos dramáticos de los mismos años. Un juicio de *Colombine* insiste en una comunidad entre los dos Ramones que disgustaba a la autora: «Tiene talento [Gómez de la Serna], pero escribe unas cosas tan enrevesadas, es pesado... Yo le aconsejo que haga cosas más ligeras... Esos mazacotes no los lee nadie... Es que está influido por ese Baeza y ese Goy de Silva

que son unos pedantes... y unos invertidos...»²⁵. Efectivamente, el teatro que construyen tiene una común marca de estilo tomada del simbolismo. Goy había alcanzado éxitos como poeta en el Ateneo de Madrid, su nombre sonaba en los corrillos literarios. Entre sus afines se contaba el dramaturgo Jacinto Grau, otro esteta que Carmen de Burgos quería lejos de su círculo²⁶.

Cansinos Assens afirma que Goy fue uno de los primeros integrantes de la tertulia de Pombo junto a colaboradores de la revista como Ricardo Baeza (a quien va dedicada *La Reina Silencio*, en 1909) o el pintor Salvador Bartolozzi. Sin embargo, él desmiente su asistencia, al tiempo que deja claro que la modernidad e innovación de su labor le hacían hermano de las inquietudes que allí se cocían:

Confieso que uno de los pocos cenáculos que me hubiera gustado frecuentar es el de Ramón Gómez de la Serna, mi antiguo y siempre estimado compañero. Nadie como yo hubiera sido allí mejor recibido por el genial fundador. RAMÓN es un espíritu franco, cordial, acogedor; animado constantemente de un entusiasmo de clase, contagioso.

Nadie con más derechos que yo para tener un puesto en la mesa del ágape. Invitado por él, desde el primer momento, con insistencia afectuosa, hubiera sido yo uno de los fundadores de la *Sagrada Cripta*, como fui uno de los más entusiastas colaboradores de *PROMETEO*, aquella juvenil y luminosa revista literaria fundada y dirigida por RAMÓN²⁷.

No estaba de acuerdo con Gómez de la Serna en el espacio elegido para las reuniones, ni tampoco con algunos de sus miembros (él hubiese preferido un ático luminoso en lugar de un bodegón, y Picasso a Solana). Y la separación sobrevino tiempo después, por lo que no extraña que Goy solo emerja en los escritos ulteriores de Gómez de la Serna para ser denostado, como ocurre en *Libro nuevo* (1920), cuando, al contar la coincidencia entre los banquetes de homenaje a Miguel de Unamuno y a Cansinos Assens (el gallego entre los invitados al segundo; él, al primero), refiere la falta de los cansinistas y resume: «Goy de Silva, el más horrible de los escritores españoles, se levantó a decir que “aquello era inaguantable”, cuando lo único inaguantable era su presencia». Incluso llegaron a las manos. Goy evocó a su tocayo en un poema acusándole de egocentrismo²⁸. Era este un combate por el poder y el prestigio literario de más altos vuelos.

Final y comienzo. *Judith y la cabeza de Holofernes*, una segunda versión del mito

Los poemas escénicos de Goy de Silva corrieron igual suerte en su paso a los escenarios que los de otros dramaturgos. *La Reina Silencio*, su mejor obra según el propio autor, no fue estrenada hasta 1933 en Buenos Aires y *La corte*

del cuervo blanco fue rechazada en el Teatro Español pese a la recomendación de Benito Pérez Galdós, admirador de Goy. Las piezas breves en un acto eran ajenas al mercado comercial y quedaron destinadas a la lectura. Sí llegaron a las tablas *El eco* (1913) y *Sirenas mudas* (1915), esta última a cargo de Margarita Xirgu. Sobre todas ellas se ha extendido el velo del olvido, algo que se puede hacer extensivo al resto de la producción del autor gallego. Landeira ha arrojado luz sobre muchas zonas de sombra y ha conseguido reconstruir su biografía y poner orden en la obra. La *Judith* objeto de estas reflexiones ha quedado, sin embargo, casi oculta.

Cansinos Assens vinculaba a Goy con los «orientalistas» y «preciosistas», y enlazaba su visión decadente y mística con Maeterlinck, Flaubert (*La tentación de San Antonio*), Huysmans, Valle-Inclán y, en general, con los que llama neo-cristianos. La obsesión por el pecado, dice, es el sustento del mundo perverso de sus bailarinas: «La sensualidad de sus obras – *La danza de los siete velos*, *La de los siete pecados* – es un pecado capital, una tortura satánica, no una fiesta jocunda. [...] Son las seductoras eternas, las que mostraban en el hueco de las cavernas de los apóstoles y de los anacoretas, y de cuyos encantos es necesario huir. Son la carne triste y diabólica, la belleza hechizada y fatal, de la que no está lejos la muerte. Danzan y a sus ecos se estremecen las tumbas...»²⁹. Judit va más allá de la mujer pecadora y proyecta la sombra del sacrificio y de la expiación del pecado a través de la muerte, concluye.

Vuelvo al desenlace de *Judith* (1910), sugerente y abierto a la interpretación del lector-espectador: la heroína siente angustia en el trance de mostrar la cabeza ¿por lo terrible del acto en sí mismo? ¿Hay un sentimiento de culpa y asco? o ¿es el descubrimiento de pérdida por la muerte del hombre recién comenzado a amar? Según comenté, la obra de Hebbel inaugura un nuevo tratamiento del personaje, que se enamora del héroe y al que luego mata como venganza por sentirse rechazada. En la de Goy, aunque el parlamento de Holofernes insista simbólicamente en su inminencia, no se consuma el desposorio, pero para la heroína la revelación de que ama al hombre al que ha de asesinar supone un cambio de estado, la hace ser distinta. Repito citas de la escena concluyente: Judit está «como agobiada por el peso de una gran misión cumplida», mientras la cabeza decapitada «sonríe con mueca de lascivia y abre sus ojos vagos... reveladores del misterio de un sueño voluptuoso» (p. 967). ¿Es el triunfo de Judit o de Holofernes? Parece que Goy de Silva entendió la necesidad de dar respuesta a este interrogante y por ello redactó *Judith y la cabeza de Holofernes*, esa segunda versión inédita. Además de reescribir y añadir parlamentos, incorpora un nuevo final. Este artículo tiene continuación en otro en el que me encargo de esta Judit. Se trata de un texto muy peculiar, pues Holofernes se prolonga como personaje protagonista, ya que su cabeza toma vida en la postrera escena.

Notas

1. Al respecto, Anónimo, *La judía que salvó a su patria. Judit en la historia y en el arte*, en “Alrededor del mundo”, 25/IX/1916, pp. 245-6; M. de Paco y A. Díez Mediavilla, Introducción a Azorín, *Judit (Tragedia moderna)*, Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, Alicante 1993; F. Val González, *Judit y Salomé: Dos mitos universales (I)*, en “Notas y Estudios Filológicos”, 12, 1997, pp. 219-82; C. Cortes Ruiz, *Judit en el teatro español y francés de la primera mitad del siglo XX*, en V. Balaguer y V. Collado (comp.), v *Simposio Bíblico Español. La Biblia en el Arte y en la Literatura*, 1, Universidad de Navarra, Valencia-Pamplona 1999, pp. 169-76 y M. Á. Pérez Priego, *El tema de Judit en la literatura de la Edad de Plata*, en J. Cañas Murillo y J. L. Bernal Salgado (eds.), *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre Literatura Española dedicados a Juan Manuel Rozas*, Universidad de Extremadura, Cáceres 2008, pp. 275-82. Las referencias bibliográficas en torno a la presencia de Judit en el arte, la música y la literatura son numerosas. Además de las citadas, utilizo los ensayos de E. Purdie, *The Story of Judith in German and English Literature*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris 1927; W. O. Sypherd, *Judith in American Literature*, en “PMLA”, 45, 1, march 1930, pp. 336-8, que suma datos americanos al volumen anterior; y los generales de E. Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Gredos, Madrid 1976; L. Réau, *Iconografía del Arte Cristiano*, 1/1, *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Edicional del Serbal, Barcelona 1996; C. di Capoa, *Episodios y personajes del Antiguo Testamento*, Electa, Barcelona 2003; y L. Goosen, *De Abdías a Zacarías. Temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, Akal, Madrid 2006.

2. Goy de Silva escribe Judith, con h final, y Bethulia, a diferencia de otros autores que eliminan la consonante muda. Mantengo la h solo en los títulos (cuando así consta) y uniforme, prescindiendo de ella, en los restantes casos.

3. Son tesis defendidas por A. Álvarez Valdés, *Ester y Judit: Entre la identidad judía y el rechazo*, en “Revista Bíblica”, 1-2, 2003, pp. 63-80, y C. Fee, «Judith» and the rethoric of heroism in Anglo-saxon England, en “English Studies”, 5, 1997, pp. 401-6.

4. Vid. G. Gorka López, *La Biblia en la poesía lírica y épica de la Edad de Oro*, en *La Biblia en la literatura española*, II, R. Navarro Durán (coord.), Trotta / Fundación San Millán de la Cogolla, Madrid 2008, pp. 17-79, especialmente p. 25; y R. J. Crum, *Severing the Neck of Pride: Donatello's «Judith and Holofernes» and the Recollection of Albizzi Shame in Medicean Florence*, en “Artibus et Historiae”, 22, 44, 2001, pp. 23-9. En la prensa española de principios del XX Judit aparece hermanada con Agustina de Aragón, Juana de Arco, María Pita o Carlota Corday. De esta última se cuenta que, poco antes de partir hacia París para cumplir su misión, se encontraba leyendo la Biblia y, casualmente, el libro se abrió por el capítulo de Judit (Anónimo, *El beso de Carlota Corday*, en “Alrededor del mundo”, 19/VI/1907, pp. 385-7). En la misma revista se resume como «el eterno femenino» el poder pernicioso que la mujer ejerce sobre el hombre a propósito de un asesinato real, y Judit sale a colación entre varios modelos; cfr. Argos, *El eterno femenino. Un proceso ruidoso*, en “Alrededor del mundo”, 6/VI/1910, pp. 267-8.

5. J. Davidson Reid, *The True Judith*, en “Art Journal”, 28, 4, summer 1969, pp. 376-87; E. Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Cátedra, Madrid 1998, pp. 41-68, y *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid 2004, 5ª ed., pp. 203-18; B. Dijkstra, *Ídolos de la perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate / Círculo de Lectores, Madrid 1994, pp. 352-400.

6. Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, cit., p. 46.

7. Si bien es notoria la preferencia por el momento culminante de la decapitación, se advierten variantes: por ejemplo, Judit en el banquete; con su criada, de vuelta a Betulia; mostrando la cabeza a su pueblo... Igualmente hay cambios en la edad y disposición de la heroína: joven o madura, hierática o en movimiento, vestida de forma sencilla o enojada, sola o acompañada de su criada, antes o después de la degollación...

8. M. Praz (1930), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona 1999; L. Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*, Taurus, Madrid 1986.

9. *La Venus de las pieles* (1881, 1ª traducción al castellano, 1907; cito por Alianza, Madrid 1973) se abre con esta cita: «Dios le castigó, poniéndole en manos de una mujer» (*Libro de Judith*, 16. 7). El protagonista de la historia, don Severino, que goza con el dolor, describe sus impresiones al leer las hazañas de esta decapitadora y de la muerte «hermosa» de Holofernes. Para él el acto de la judía no fue un castigo sino un amoroso intercambio de placer; «¿Qué podría hacer yo para que me castigase?» (p. 99), se pregunta pensando en su idolatrada Wanda.

10. Purdie, *The Story of Judith in German and English Literature*, cit., p. 23.

11. Los dos volúmenes de R. L. Landeira (*La poesía de Ramón Goy de Silva. Antología crítica*, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Ferrol 1989, y *Obras escogidas de Ramón Goy de Silva*, Concello de Ferrol, Ferrol 1995) se constituyen como el mejor acercamiento a la producción del autor; pueden verse, además, R. Cabo Martínez, «La corte del cuervo blanco» de Goy de Silva y «El maleficio de la mariposa» de García Lorca, en “Segismundo”, 43-44, 1986, pp. 257-64, y *El teatro de Goy de Silva*, en “Lenguaje y textos”, 6-7, 1991, pp. 19-26; J. Toledano Molina, *El sueño simbolista: Vida y obra de Ramón Goy de Silva (1883-1962)*, Delegación de Cultura, Diputación de Córdoba, Córdoba 2005 (la última es autora de varios artículos sobre este teatro, remito a su ensayo más extenso).

12. Goy de Silva (1915), *El libro de las danzarinas*, Afrodisio Aguado, Madrid 1951, pp. 165-6. Detallo el contenido de *La de los siete pecados (El libro de las danzarinas)* (1913): *Myriam, la de los siete pecados. Poema de santidad, Salomé, la del velo de los siete colores. Poema místico, Cleopatra, reina del país de las esfinges. Poema trágico, Belkis, reina de Saba. Poema legendario y Letanía de los siete pecados*. Algunos de estos títulos se incorporan también a otros libros.

13. Vid. A. Muñoz-Alonso López y J. Rubio Jiménez, Introducción a R. Gómez de la Serna, *Teatro muerto (Antología)*, Cátedra, Madrid 1995, pp. 119-24; D. F. Hübner, *De Maeterlinck a Marquina. Claves para un estudio del drama lírico finisecular en Europa y España*, en S. Salaün, E. Ricci y M. Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Fundamentos/Casa de Velázquez, Madrid 2005, pp. 303-46.

14. Goy de Silva, *El libro de las danzarinas*, cit., pp. 9-10.

15. Los editores daban noticia de la publicación previa de *Judith*, entre otros poemas «histórico-legendarios representables [...] afines a Salomé», en R. Goy de Silva-O. Wilde, *Salomé*, Afrodisio Aguado, Madrid 1950, p. 9.

16. Luego en el libro *El espejo encantado* (1911) con nueva dedicatoria a Enrique López Alarcón (*Poesías completas*, I, Aguilar, Madrid 1954, p. 1037), e integrando un texto más extenso: «Retablos» («Judith» y «Moisés»). Además, Villaespesa prologó en verso *La Reina Silencio* y brindó a Goy la segunda parte de «Oriente» (en *El jardín de las quimeras*, 1909, pp. 665-6).

17. La bibliografía en torno a los modelos femeninos del Fin de Siglo es muy extensa. Remito a algunos títulos en donde se aportan más referencias: D. P. Rodríguez Fonseca, *Salomé: La influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, Universidad, Oviedo 1997 (se detiene en Goy de Silva, pp. 133-44); J. Rubio Jiménez, *Oscar Wilde y el tema de Salomé en España*, en *Ciclo de conferencias en torno a Oscar Wilde*, M. Armiño y A. Peláez (coords.), Comunidad de Madrid, Madrid 2001, pp. 57-97; H. Shillony, *Hérodías, Salomé, Judith: emblématiques de la peur de la femme dans la seconde moitié du XIXe siècle*, en “Travaux de Littérature”, XVII, 2004, pp. 69-79. A. Correa Ramón comenta el caso de Villaespesa en «La encarnación del alma cristiana de María en el mármol pagano de la Venus de Milo»: *La imagen de la mujer en el primer poemario modernista de Francisco Villaespesa*, en J. Andújar Almansa y J. L. López Bretones (eds.), *Villaespesa y las poéticas del Modernismo*, Universidad de Almería, Almería 2004, pp. 177-200.

18. *Judith*, en “Prometeo”, 24, 1910, pp. 952-67, cita de p. 954. Para no multiplicar las notas, a partir de ahora indico las páginas de esta edición en el cuerpo del texto.

19. En B. Dijkstra *Salomé, un mito contemporáneo 1875-1925*, Comunidad de Madrid/Ministerio de Cultura, Madrid 1995, y Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, cit., se encuentran numerosos ejemplos de la iconografía en torno a la mujer fatal.

20. Para M. Morales Peco (*La danza de la seducción y de la muerte. El mito de Salomé en la literatura francesa e hispánica de finales del siglo XIX*, en J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (eds.), *Reescrituras de los mitos en la literatura. Estudios de mitocrítica y de literatura comparada*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2008, pp. 273-97) Salomé es un «drama de la mirada» en el que los ojos masculinos contemplan de forma obsesiva. La fuerza de la mirada en esta *Judith* es igualmente significativa.

21. *El teatro poético en España del Modernismo a las Vanguardias*, Universidad de Murcia, Murcia 1993, pp. 64-9.

22. Vid. *Muerte y resurrección de la tragedia (1900-1936)*, en A. Romero Ferrer y M. Cantos Casenave (eds.), *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, Fundación Pedro Muñoz Seca, El Puerto de Santa María 2004, pp. 225-38.

23. Este cuadro se copia en “La Vida Galante”, 78, 20 abril 1900, p. 6. El catálogo de L. Caparrós Masegosa, *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española del Fin de Siglo*, Universidad de Granada, Granada 1999, permite comprobar la reiteración de estos temas en la pintura española.

24. Preciso las citas por orden: “Prometeo”, 30, 1911, pp. 547-8; ídem, p. 548 y 38, 1912, p. 247. Es posible la consulta de la revista completa a través de la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional (Madrid). Hay un índice, a cargo de Pura Fernández, en R. Gómez de la Serna, *Obras completas I. «Prometeo» I. Escritos de juventud (1905-1913)*, ed. I. Zlotescu, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona 1996, pp. 1183-203.

25. R. Cansinos Assens, *La novela de un literato*, 1, Alianza, Madrid 1995, p. 356.

26. Precisamente fue Ricardo Baeza (en colaboración con K. Rosenberg) el que tradujo *Judith*, de Friedrich Hebbel, en 1918 (Atenea, Madrid). Jacinto Grau compuso el estudio preliminar (reedición en Emecé, Buenos Aires 1944; 1952, 2ª ed.). Ramón M. Tenreiro publicó otra el mismo año (Estudio, Barcelona), por lo que no extraña el creciente fervor por Judith que se advierte en la prensa en esta fecha.

27. Goy de Silva (1914), *La corte del cuervo blanco*, Biblioteca Rubén Darío, Madrid 1929, 2ª ed., p. 17.

28. Gómez de la Serna, *Obras completas V. Ramonismo*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Madrid 1999, p. 347; también pp. 348-52. Goy de Silva, *Ramón*, en *Cuenta de la lavandera. Vía Iris. Antenas siderales*, Biblioteca Rubén Darío, Madrid 1927, pp. 279-80.

29. R. Cansinos Assens, *Obra crítica I*, A. González Troyano (ed.), Diputación de Sevilla, Sevilla 1998, p. 291.