



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Piña, Liza

Aproximaciones iconográficas en torno al díptico «Historias de Judit» de Sandro Botticelli en relación
con las stanzas sobre Judit de Lucrezia Tornabuoni di Medici

Aisthesis, núm. 50, 2011, pp. 127-156
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221476007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Aproximaciones iconográficas en torno al díptico «Historias de Judit» de Sandro Botticelli en relación con las *stanzas* sobre Judit de Lucrezia Tornabuoni di Medici

Iconographic approaches around the diptych «Judit Stories» by Sandro Botticelli in connection with the *stanzas* on Judit di Medici Lucrezia Tornabuoni

Liza Piña

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

lnpina@uc.cl

Resumen • El presente ensayo expone los resultados preliminares de una investigación en torno al díptico de Sandro Botticelli, sobre el cual existe escasa documentación. El objetivo principal consiste en establecer una hipótesis relativa a la identidad del comitente y a una fechación alternativa a la ya conocida para dicha obra, teniendo en consideración la significación del motivo en un contexto cultural específico y las posibles funciones de esta pieza de arte como objeto. La hipótesis vertebría un conjunto de antecedentes iconográficos y literarios, que la complementan teóricamente con asuntos tales como la identificación iconográfica de un motivo vegetal de gran impacto para la interpretación de la obra, en estrecha relación con el pensamiento antiguo y el reconocimiento de problemáticas de género incipientes en el arte renacentista.

Palabras clave: tiranicidio, *sanctimonia*, *henna*, belleza caída, *Weibermacht*.

Abstract • The following essay presents preliminary results of a research about a diptych by Sandro Botticelli, on which there is little documentation. The main purpose of this study is to establish a hypothesis regarding the identity of the owner and an alternative option to the common dating of this work, taking into consideration its significance in a specific cultural context, as well as the possible functions of this piece of art as an object. The hypothesis is organizing a series of iconographic and literary background, complemented by theoretical background about the iconographic identification of the botanical motif, which has a great relevance for the interpretation of the artwork, and that has a close relation to the ancient thought and the recognition of emerging gender issues in Renaissance art.

Key words: tyrannicide, *sanctimonia*, *henna*, beautiful fall, *Weibermacht*.

Sus labios eran rojos, su mirada era franca
Su cabello amarillo como el oro
Y su piel era blanca como la lepra
Era la pesadilla de la Vida en la Muerte
Que la sangre del hombre condensa con el frío

Samuel Taylor Coleridge

El díptico conocido como *Historias de Judit* de Sandro Botticelli (Fig. 1.), cuya fecha de confección oscila entre los años 1470 y 1472, es reconocido como una obra temprana del maestro. La gran mayoría de las publicaciones dedicadas al estudio de la pintura botticelliana le dedica un escaso número de líneas¹. Del díptico se sabe poco: si bien se reconoce como un encargo de la familia Medici, no ha existido interés por precisar —al menos desde la hipótesis— la identidad del comitente. Tampoco se ha hecho nada por vincular los motivos presentes en dicho par de tablas con la obra de otros artistas cercanos al círculo espacio-temporal de Botticelli. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la fuente literaria directa de esas pequeñas pinturas —el *Libro de Judit*—, texto anónimo del Antiguo Testamento, antecedente perfectamente reconocible tanto en el díptico de Botticelli, como en el catálogo de obras en torno al mismo tema generado por artistas posteriores.

Es interesante destacar que en la época en la cual se inscriben las tablas o *tavolas* botticellianas, la tradición católica y la patrística podían mantener una posición contradictoria en la interpretación de la mujer como elemento de valor en la historia de la humanidad: la glorificación de esta mujer en particular (una heroína judía que obtuvo la victoria frente a la maldad gracias a su seductora belleza) es un hecho histórico con profundas implicaciones ideológicas.

Ensayistas de la segunda mitad del siglo XIX como John Ruskin (1819-1900) y Walter Pater (1839-1894) dedicaron parcialmente su interés al estudio y comprensión del díptico en cuestión. Poco después, Maurice Hewlett (1861-1923), en su libro *Earthwork out Tuscany*, consagra algunas páginas al tema, lo que nos permite instalar dentro del circuito teórico la que es, a nuestro juicio, la primera pregunta significativa: ¿qué hace una heroína de la tradición judía en medio del renacimiento pagano florentino?

A partir de la década de los 60 del pasado siglo, el tema de Judit y Holofernes fue motivo de inspiración para las investigaciones que buscaban los alcances de propaganda política Medici en dicho imaginario, pero siempre otorgando un lugar preeminente a la obra escultórica de Donatello. Recientemente (última década del siglo XX hasta la fecha), esa heroína del Antiguo Testamento ha cobrado enorme relevancia, gracias a la corriente intelectual abocada a las problemáticas de género. Los estudios relativos al *Weibermacht* —o el poder pernicioso de la mujer— (Ciletti, 46) como fenómeno artístico de los siglos XV y XVI se han establecido principalmente a partir de las fuentes literarias e iconográficas de Judit.

¹ Me refiero a autores como Giulio Carlo Argán, F. Hart, B. Deimling y H. Bredekamp.



Fig. 1: **Historias de Judit**. Sandro Botticelli. Témpera sobre panel de madera, 31 x 24 cm. Ca. 1470 -1472. Galería de los Uffizi, Florencia. Izquierda, *Descubrimiento del cuerpo de Holofernes*. Derecha, *Regreso de Judit a Betulia*.

Una imagen misteriosa, de origen y función más bien desconocida, es *Historias de Judit* de Sandro Botticelli. El díptico nos abre un horizonte de preguntas. ¿Puede él mismo ofrecernos algunas respuestas?

John Ruskin apuntaba, durante su tercera jornada de *Mañanas en Florencia* de 1874, el encuentro con esa *modesta obra* de Sandro (65) que, según nos indica el autor, *está precisamente debajo de la Medusa de Leonardo* (62). Es importante notar que Ruskin sólo comenta en sus escritos la parte del díptico que incluye a Judit y su doncella, sin referirse a Holofernes decapitado, lo que nos hace sospechar que por aquella fecha las dos pinturas que conforman el díptico no estaban juntas. A la ausencia de un montaje veraz de la obra botticelliana, se añade un dato erróneo respecto a la identificación del autor de la enigmática *Medusa* que acompaña a Judit y que Ruskin² le debe a Vasari, quien así lo dejó establecido en su libro *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (230-231). Pero justamente son esos desaciertos o desencuentros los responsables de acrecentar el enigma en torno a la imagen de la Judit de Sandro Botticelli y de permitir el establecimiento de un eje arquetípico que ahora puede tener su rendimiento.

John Ruskin, con los ojos enceguecidos por las doctrinas apolíneas en sus estudios de arte, reitera los prístinos apelativos tradicionales para la heroína judía, como la *bonrosa castidad*, que le atribuyen rasgos de virginidad y que hacen concebible la extraña idea de

² Ciertamente Ruskin no se encontraba al corriente de los datos de la obra, ya que ella había dejado de atribuirse a Leonardo cuando su biógrafo, Luigi Lanzi, así lo había establecido en 1782. La confusión duraría hasta el siglo XX, cuando Bernard Berenson arremetiera nuevamente contra la autoría de Leonardo. En la actualidad se sostiene una autoría anónima flamenca, aproximadamente del 1600.

una inmaculada vengadora. Si removemos esos obstáculos clasicistas que distorsionan nuestra lectura y comprensión de la obra, comenzaremos a comprender cómo el pasado quiere ser descubierto desde los fondos silenciosos del arte y desde las fuentes escritas que no se circunscriben necesariamente a los estudios especializados. Porque son las sombras de esa *belleza clásica* atribuida por la Historia del Arte al díptico las que nos ofrecen pistas susceptibles de ser utilizadas para la construcción de una nueva interpretación. Queda establecido que sobre esa Judit que encamina sus pasos hacia la fortificada ciudad de Betulia, se cierne el poder misterioso de una cabeza cuyo símbolo ha sido el horror: lo gorgónico. Gorgo, mejor conocida como Medusa, figura antagónica en el mito de Perseo, se transformará en un recurso interpretativo y síntoma cultural para nuestro díptico botticelliano.

JUDIT EN LA FLORENCIA DEL QUATTROCENTO

Los golpes de cimitarra sobre la cabeza de Holofernes fueron legitimados literariamente por distintas autoridades de la intelectualidad florentina: Luigi Pulci entroniza el hecho como un acto de lealtad de Judit hacia sus hermanos, el pueblo hebreo; otros, como Petrarca en *Los Triunfos*, asimilaban la entereza del personaje a una gélida honestidad, capaz de extinguir los más ardorosos deseos. De ese mismo círculo de intelectuales neoplatónicos emergió una voz alternativa, que no tuvo como objetivo principal la legitimación política o moral de un acto de残酷 suprema. Me estoy refiriendo a Lucrezia Tornabuoni di Medici, quien construyó una versión de *vedovetta* (viudita) judía, inspirada posiblemente por analogía con su propia biografía y en consecuencia más libre y *menos fiel* a la fuente principal, el *Libro de Judit*.

Durante la Edad Media, el *Libro de Judit*, aunque de procedencia incierta, era bastante conocido y se utilizaba profusamente en la liturgia de la Iglesia Católica de rito latino (Vilchez, 254). Tornabuoni entonces no solamente estuvo en contacto con las interpretaciones neoplatónicas sobre esa estimada *vedovetta*: la tradición cristiana había hecho lo propio. Las *stanzas* sobre Judit escritas por Lucrezia Tornabuoni hacen de la protagonista un personaje menos verboso que la Judit del *Libro*, más independiente en la realización de su hazaña y que, definitivamente, cifra sus actos en un *telos* preclaro, que no necesariamente entraña la problemática moral de la castidad a toda prueba. Sus *stanzas* abren espacio a una amplia gama de interpretaciones vivificantes, tanto para los textos salidos de su pluma, como para las imágenes del díptico, con las que tiene —como lo demostraremos— más de algo en común.

Lucrezia Tornabuoni y Judit comparten, en la realidad y la ficción, la insignificancia histórica de la mujer, implícita incluso en los adjetivos que catalogan de «extraordinarias» las «hazañas» de ambas mujeres, tanto por la calidad del trabajo intelectual de una viuda en el Renacimiento (Lucrezia), como por la fortaleza requerida para la ejecución de un acto decapitatorio en manos femeninas. El ensalce de dicha nimiedad es atributo y parte de un sistema de creencias de la mente masculina en torno a la mujer, consecuencia de la androcracia imperante. Con Lucrezia Tornabuoni, Judit deja de ser un instrumento divino o mero objeto del deseo, para transformarse en un cuerpo con energía e iniciativa propias.

La viudez es una situación excepcionalmente marginal que Lucrezia conoció muy bien. Resulta intrigante que su actividad como escritora se incrementara de manera sustancial una vez que enviudara en el año 1469. Dicha observación queda respaldada por la nutrida correspondencia que mantuvo con algunos importantes literatos de la época, como Luigi Pulci, a quien comisionó en 1461 *Il Morgante* y después Angelo Poliziano, con quien llegó a comentar sus sonetos y *ternari* durante 1478 (Tylus, 24).

Habría que dedicar muchos más esfuerzos para demostrar que efectivamente es posible concebir una mente feminista en Lucrezia Tornabuoni ya en el Quattrocento. No podemos aislar a la autora de la ideología específica en la que estaba inmersa, la de una sociedad obsesionada por la reputación y el orgullo familiar. Sin embargo, los rasgos de dicho pensamiento femenino, marginal y algo excéntrico, podrían haberse perpetuado silenciosamente en el proyecto de una obra pictórica, cuyo encaje composicional tendría a Lucrezia Tornabuoni como eje y motor de un objeto particular. El díptico *Historias de Judit*, como objeto valioso —obra de un artista también conocido como *el pintor orfebre*—, fue diseñado para alguien que haría de él su disfrute y ornato. Tanto el tema como el diseño del objeto ponen de manifiesto la importancia de la propiedad individual, y justamente por ello la imperiosa necesidad de determinar a cuál de los integrantes de la familia Medici perteneció originalmente. ¿Quién podría hacer de esa joya pictórica objeto de identidad y lucimiento?

Nosotros vislumbramos una posibilidad que hasta el momento no ha podido ser fundamentada con algún documento histórico preciso y contundente. Lucrezia Tornabuoni de Medici —esposa de Piero il Gotoso, madre de Lorenzo il Magnífico— es una candidata nada despreciable, hipótesis que será respaldada con antecedentes literarios e iconográficos. La profunda vinculación simbólica que es posible extraer entre la vida y la obra de Lucrezia Tornabuoni respecto al díptico botticelliano, apunta directamente hacia ella como comitente de la obra.

USOS DE LA IMAGEN EN EL AMBIENTE SOCIAL Y POLÍTICO

Las *stanzas* de Judit creadas por Lucrezia Tornabuoni habrían sido conocidas por el círculo de intelectuales que rodeaba a la matriarca (Angelo Poliziano, Luigi Pulci, Marcilio Ficino) y, por añadidura, por el círculo privado de amigos y parientes³. Sandro Botticelli, por lo tanto, como artista asociado a la familia Medici en esas mismas fechas, tuvo más de una forma de entrar en contacto con dichas *stanzas*. Si el encargo de la creación de *Historias de Judit* provino de los Medici, aun desconociendo la identidad del comitente, podemos establecer la importancia significativa que tendría el hecho de que Botticelli conociera esa clase de «poesía familiar», pues sería un antecedente literario directo para la confección del díptico. Por otra parte, es importante contextualizar las creaciones de Tornabuoni y de Botticelli —literaria y pictóricamente— con otras manifestaciones culturales de la época, con las cuales tendrían en común la misma fuente religiosa, la Biblia.

Se tienen antecedentes sobre la efervescencia cultural florentina en torno a la *sacra rappresentazione*, teatralización de piezas sagradas populares durante los años 1460 y

³ Los manuscritos que se conservan de la obra de Lucrecia Tornabuoni fueron realizados por sus nietas.

1470, que eran puestas en escena que sólo se realizaban por motivos especiales, tales como las visitas ilustres de religiosos, diplomáticos o altos dignatarios recibidos en la ciudad (Tylus, 43). No es menor el hecho de que el período en que dichas representaciones estuvieron de moda sea muy cercano a las fechas de creación establecidas aproximadamente para la pintura de Botticelli (1470) y los versos de Tornabuoni (1478). Algunas de esas representaciones sacras fácilmente pudieron haberse inspirado en Judit, dado el interés por la heroína en la época.

Las ocasiones especiales de la familia Medici fueron, sin lugar a dudas, responsabilidad de Lucrezia Tornabuoni, considerando su posición de matriarca incluso antes de la muerte de su esposo, hecho que se revela por su correspondencia y por la reconocida inexperiencia de Lorenzo. Éste es un hecho interesante, pues el díptico como objeto precioso, tal como ha sido establecido por los expertos, estaba destinado a la exhibición sólo durante ocasiones especiales como las recién descritas, en las que precisamente la familia Medici recibía a importantes personalidades. Aquellas ocasiones especiales eran la práctica de las relaciones públicas que la familia Medici debía fomentar a favor de sus intereses y estrategias políticas. Lucrezia estuvo involucrada de cerca en esa clase de tareas, y la eficacia de su gestión es comentada en una carta que Francesco Castiglione le escribió a Lorenzo il Magnífico:

What part of the State did the wisdom of Lucrezia not see, take care of, or confirm!... Sometimes (your mother's) actions, from the political point of view, were more prudent than yours, for you attended only to great things and forgot the less... She advise the most important persons as well as the magistrates, and she also admitted the humblest to her presence an all she sent away happy and contented... She know how to manage the most important affaire with wise counsel, and to succor the citizens in time of calamity (Tylus, 32).

Castiglione no sólo alaba la sabiduría diplomática de Lucrezia, sino que establece la superioridad de ella sobre las aptitudes de Lorenzo para la política. A raíz de la cita anterior, deberíamos pensar que el encargo de esa particular pieza de arte —el díptico de Botticelli— pudo estar destinado a la exhibición en un ambiente político, aunque sin excluir su contemplación privada. La obra habría favorecido la convivencia de un círculo estrecho de personas y la transmisión de ideas de cierta sabiduría que aún están por descifrarse. Lo que sí queda claro es que Lucrezia Tornabuoni escribió un texto que se inscribe en las temáticas sacras para una audiencia no necesariamente doméstica, sino para una que requería domesticación. El objeto precioso en cuestión se transforma en un instrumento necesario para el circuito de actividades diplomáticas y de negociación que marcaron la ajetreada vida de Lucrezia Tornabuoni. ¿Quién mejor que ella como comitente de la obra?

LUCREZIA TORNABUONI Y SANDRO BOTTICELLI

UN MANUSCRITO ILUMINADO

Si bien no se han encontrado hasta ahora documentos que confirmen la relación entre Tornabuoni y Botticelli como comitente y artista, tenemos ciertas referencias iconográfico-literarias que demuestran la existencia de un vínculo entre ellos. Se trata de una fuente ilustrada para sus creaciones respectivas sobre Judit.

Lucrezia Tornabuoni, en sus *stanzas*, realiza una serie de ajustes respecto al texto del Antiguo Testamento, lo que despegó su trabajo poético de la historia original. Un detalle que puede ser fácilmente pasado por alto en sus escritos nos revela que efectivamente la historia bíblica de la heroína estaba mediatizada por ciertas lecturas. Mientras en el *Libro de Judit* se habla de entregarle al jefe de los amonitas —Ajior— los hebreos de Betulia (luego del disgusto que sus comentarios causaran a Holofernes), Ajior es amarrado por los asirios. Pero Tornabuoni nos describe a un Ajior amarrado cruelmente a un árbol. En la *stanza* 63:

Quickly then, they grabbed Achior
and *they harshly tied him to a tree*,
and because they had no need to match him further,
they left him and regained their path
and returned below to the spacious field
where they were awaited by their lord;
meanwhile, the men from that land had found *Achior*,
bound cruelly to the tree (Tornabuoni, 139; el énfasis es nuestro).

Comparemos la *stanza* 63, con el pasaje correspondiente en el *Libro de Judit*:

Los servidores lo agarraron y lo condujeron fuera del campamento, a la llanura; y de la llanura abierta pasaron a la región montañosa, alcanzando las fuentes de agua que había al pie de Betulia.

Cuando los hombres de la ciudad los divisaron desde la cumbre del monte, corrieron a las armas y salieron fuera de la ciudad, a la cumbre del monte, mientras los honderos dominaban la subida y disparaban sus piedras contra ellos.

Entonces los asirios se deslizaron al pie del monte, *ataron a Ajior*, lo dejaron tendido en la falda y se volvieron donde su señor (Jdt. 11-13; el énfasis es nuestro).

La referencia de Ajior atado a un árbol se encuentra en un manuscrito iluminado con las historias bíblicas de Judit, cuya autoría se atribuye a un maestro alemán conocido con el nombre de Azor, que trabajó en Utrecht cerca del 1430. Lucrezia conoció las *Historias Bíblicas de Azor*, dado el detalle (Fig. 2). Lo relevante de esa fuente manuscrita es que la misma proveyó de elementos iconográficos a Botticelli, elementos que se hacen presentes en el fondo miniaturesco de 3 bandas superpuestas detrás de su Judit.



Fig. 2: **Ajior atado a un árbol.** Detalle del *Libro de Judit en Historias Bíblicas del maestro Azor*. Iluminación. C. 1430. Koninklijke Bibliotheek, La Haya.



Fig. 3: **Cabeza de Holofernes colgada en el muro de Betulia y Judit decapita a Holofernes.** Detalles del *Libro de Judit en Historias Bíblicas del maestro Azor*. Iluminación. C. 1430. Koninklijke Bibliotheek, La Haya.

i) Con plena certeza observamos que la escena de decapitación en la tienda de Holofernes proveniente del manuscrito ofrece el drapeado de fondo a la *tavola* de Botticelli, inclusive el rojo del cobertor y el pastizal que abunda adentro de la tienda (Fig. 3).

ii) La minúscula fortaleza (que aparece adosada al tronco de un árbol) enarbola un asta con la cabeza de Holofernes como trofeo. La misma situación y el diseño de las torretas se repite en el díptico (Fig. 1).

Esos pequeños hallazgos evidencian el vínculo literario e iconográfico entre Botticelli y Tornabuoni, además de confirmar el uso de esta clase de fuentes manuscritas por parte de los artistas en sus procesos de creación. Tales fuentes manuscritas o —en la mayoría de los casos— impresas revelan el diseño de un cuidadoso programa iconográfico y literario, que daría origen a una obra que es fruto del trabajo conjunto entre artista y comitente.

FUENTES LITERARIAS E ICONOGRÁFICAS INMEDIATAS EN TORNO A LA FIGURA DE JUDIT

EL *POLICRATICUS*

El artículo de Sara Blake, «*Donatello's bronze 'David' and 'Judith' as metaphors of Medici Rule in Florence*», nos advierte acerca del proceso de apropiación e invención subsecuente de emblemas de propaganda política en la familia Medici. Sus reflexiones giran en torno a las estatuas en bronce de Donatello: el *David* y la *Judit*.

Los Medici se apropiaron del *David* de Donatello, emblema de la ciudad florentina y símbolo de la República, para introducirlo como elemento simbólico al interior de su palacio. Poco después, complementaron el mensaje creando un nuevo símbolo para Florencia: *Judit* (Tylus, 43), que hasta tiempos de Cosme (1460) no guardaba asociación política con la ciudad.

Pero la aparición de *Judit* no fue un hecho caprichoso: la lectura de su texto ya era corriente durante el medioevo, principalmente para misas de viudas y otras advocaciones asociadas con la Virgen María. Pero fue el *Policraticus* de 1159, de John de Salisbury, el que otorgó a *Judit* un significado adicional al religioso. Lo que posiblemente justifica tan tardía actualización del texto en Florencia, se debe a que en la Italia renacentista se tuvo que masificar cierta disposición de los príncipes hacia el poder, para que el yugo de la tiranía se transformara en un problema y en tema de conversación recurrente. Entonces el *Policraticus* ofreció la solución a tal opresión: la legitimación del asesinato perpetrado contra los líderes políticos tiránicos (Blake, 40).

El *Policraticus* es importante para el tema de *Judit*, porque es ella el ejemplo más popular con el que se ilustra una idea significativa para nuestro marco de investigación, a saber, la caracterización anatómica del Estado, donde el Príncipe es su cabeza: «*Judit was a new symbol to Florence, John of Salisbury's citation of her as a paradigmatic tyrannicide made the Old Testament heroine a second exemplar*» (Blake, 43). *Judit*, de heroína religiosa, pasa a conseguir estatus político como tiranicida.

La *Judit* de Donatello fue la nueva personificación de Florencia propuesta por los Medici como estrategia apotropaica que les permitía controlar una fuerza amenazante mediante una efigie de bronce, que al mismo tiempo e instalada en los jardines del Palacio Medici desentendía a la familia de cualquier acusación de tiranía en su contra.

Con toda esa efervescencia político-simbólica, no podemos olvidar que Lucrezia Tornabuoni, como figura política reconocible en dicho contexto, ofrece motivos suficientes para ser comitente de la *Judit* del díptico, este último, una versión doméstica y privada en relación a la propagandística *Judit* de Donatello (Fig. 4). No queda duda de que tanto Lucrezia Tornabuoni como Sandro Botticelli estuvieron al corriente del significado político de *Judit*.

No resulta infundada la sospecha acerca de la enorme influencia que tuvo la *Judit* en bronce sobre la creación de la *Judit* pictórica. El énfasis corpóreo explotado en el *Policraticus* se materializa con la escultura de Donatello, pues en el acto físico del asesinato reside su acento (38). Holofernes todavía conserva su cabeza, pero está a punto de perderla: su cuerpo, aunque sedente, comparte la misma laxitud, somnolencia y afeminamiento del Holofernes del díptico. Pero la fisicidad se trasladará al díptico de otra manera: como cuerpo cercenado y acéfalo.



Fig. 4: **Judit de Donatello.** Escultura en bronce, parcialmente dorada. 236 cm. de altura. Ca. 1456-1457. Palazzo Vecchio, Florencia.

Cesare Ripa nos permite ilustrar el rostro del tiranicida a través de la imagen de la *Tragedia* (Fig. 5), a la cual describe «con un puñal ensangrentado [que] nos muestra el sujeto común de la tragedia no solo con las muertes, sino con las *muertes violentas de Príncipes injustos*» (363; el énfasis es nuestro). La Judit del díptico y del libro están en consonancia con lo descrito. Ripa hace también una advertencia respecto de los riesgos que implica esta Tragedia Tiranica, para quien considere como su deber obrar violentamente, digamos, en conformidad a los postulados del *Politicraticus*: «la tragedia [se] pone ante sus ojos como ejemplo de la desdicha de aquellos, que alcanzando la dignidad [...] no hicieron sino atraer sobre sí mismos penalidades y desgracias infinitas» (362). El pesar y el dolor es el saldo del héroe tiranicida —nada bueno—, aunque su acto fuera justo (justificado). Tal vez la estatua de Donatello congela la acción un segundo antes de que la cimitarra caiga sobre el cuello del tirano asirio, pero dicha suspensión extiende infinitamente un hecho que nunca se concreta, quizás por las advertencias que se hacen en torno a todo hecho de sangre. Tal vez fue la manera simbólica —por parte de los Medici— de evitar un hecho sanguinario. La Judit del díptico, no obstante, parece revelar cierta pesadumbre, el sello de la mácula moral de asesina, que se manifiesta en su pétreas condición —de *espanto* (Fig. 6)— al dirigir su rostro y su mirada hacia la escena del crimen donde yace un cadáver (Fig. 1). Aquí la advertencia trágica no fue considerada, y existe una consecuencia que domina la cinética de su cuerpo.



Fig. 5: **Emblema de la Tragedia.** iconología de Cesare Ripa, 1613.



Fig. 6: **Emblema del Espanto.** Iconología de Cesare Ripa, 1613.

RATIONALE DIVINORUM OFFICIORUM

Judit es el símbolo de Florencia creado por los Medici (Cosimo) mediante una obra esculptórica de Donatello, legado policrático que enfatiza la corporalidad del Estado. Desde otro ámbito de la interpretación, tenemos a una Judit absolutamente opuesta, símbolo de *sanctimonio*. Dicha atribución proviene del texto manuscrito *Rationale Divinorum Officiorum* de Durandus, que arrastra consigo toda una tradición de textos medievales que concentran su interés en la historia de Judit y Holofernes.

Holofernes en el contexto medieval (el tirano, desde el punto de vista de Salisbury) era la representación de un engendro del mal o del diablo mismo. Se traducía su nombre como «el que debilita la ternera cebada»⁴, sinónimo de lujuria. El texto de Durandus complementa los anteriores epítetos con la *superbia* (Wind). Edgar Wind sostiene que la historia de Judit y Holofernes representa la *humilitas* que vence a la *superbia*, interpretación que aplica a la Judit de Donatello:

[...] resulta claro que en la mente del escultor debe haber ocupado un lugar primordial la victoria sobre la Lujuria [...] Holofernes reposa medio desnudo sobre un blando cojín, es la perfecta encarnación de la Lujuria, y de los largos velos y pesados ropajes de Judit, que le cubren incluso la frente y los brazos hasta la muñeca, resaltan a todas luces su «santimonio» (80).

El ícono que prescribiría posteriormente Cesare Ripa para *Lujuria* (Fig. 7), en su *Iconología* de 1613, se aleja de la imagen de Judit de Donatello y Botticelli, pero su descripción es coincidente con la desnudez de Holofernes, cuyas vergüenzas quedan precautamente cubiertas por un paño (33). Sobre la *Superbia*, Ripa nos da una descripción que calza muy bien con la escena del cadáver del Holofernes de Botticelli: «En cuanto a sus rojas *vestiduras*, quieren simbolizar que la *Soberbia* se encuentra especialmente en los hombres sanguíneos y coléricos, los cuales siempre, por lo común, se muestran muy altivos y orgullosos, esforzándose en mantener digna opinión de sí mismos con los *adornos* y *ornamentos* exteriores» (319; el énfasis es nuestro).

Se debe notar la relación del rojo con la sangre derramada sobre las sábanas, pero también con el carácter feroz y oriental del guerrero asirio en la *tavola* del díptico. Por otro lado, la riqueza y ornato del generalísimo queda disminuida en la pintura, cuando se la compara con las descripciones hechas en el Antiguo Testamento, tales como el dosel recamado en esmeraldas o bien las vajillas y lámparas de plata, que no aparecen representados. Es importante destacar que el Holofernes descrito por el texto (a través de sus riquezas) es muy oriental. Sabido es que en la Antigüedad clásica, todo lo relacionado con Asia era sinónimo de lujo y sensualidad exacerbados, todo lo que en su conjunto apunta a la vanidad y soberbia del general asirio.

⁴ Es importante destacar que esta frase podría ser heredera de la tradición Ugarit, donde es muy corriente la expresión del *ternero cebón*, que se menciona cada vez que se realiza un banquete de victoria entre los dioses.



Fig. 7: **Emblema de la Lujuria.** Iconología de Cesare Ripa, 1613.

Salisbury y Durandus nos ofrecen dos miradas distintas de un mismo hecho. Mientras la interpretación política del *Policraticus* enfatiza el factor corporal, el *Rationale Divinorum* moraliza una acción física, desmaterializándola. Acerando ambas propuestas a la obra en torno a la cual gira nuestro estudio, no podemos cerrar nuestra mirada a los efectos de violencia y crueldad que la imagen provoca: hay sangre, hay carne, hay cuerpo, aun a riesgo de su cosificación. La pregunta que debe ser planteada respecto a la problemática de la corporeidad atribuible a nuestra imagen en cuestión es qué beneficio directo reporta a la investigación iconográfica el factor corporal de Salisbury. La respuesta se encuentra de manera insospechada en una descripción que Blake hace de la estatua de Donatello y que por cierto es un detalle en el que Durandus jamás reparó: «Donatello's bronze represents Judith as chaste and humble, although the sensuous implications of her encounter with Holofernes and the ways in which she guilefully ensnared him are amply suggested by *their intimate physical positioning: she stands on his wrist and straddles his chest*» (40; el énfasis es nuestro).

Destacar la intimidad física entre Judit y Holofernes es una manera de interpretar esta historia bíblica que no se instalará con fuerza sino hasta el primer decenio del siglo XVI. Pero con Donatello y Botticelli, lejos todavía de aquellas representaciones pictóricas cruentas, dicho contacto físico no resulta del todo esquivado. *Straddles his chest*, se traduce como *Judit monta en horcaja el pecho de Holofernes*. El cuerpo de Judit monta

el lomo del monstruo⁵, aunque ello es algo que ha pasado casi desapercibido para los estudiosos. Giorgio Vasari, el primero en hacer registro de la escultura, prefiere referirse exclusivamente a la «grandezza de alma de esa Dama auxiliada por Dios» (78), que a la comprometedora posición corporal de la misma. En el libro fuente, la misma Judit se encarga de disipar las dudas respecto a la supuesta transacción sexual entre ella y Holofernes, diciendo: «Y vive el señor, que me protegió en mi camino por el que he caminado; porque lo sedujo mi rostro para su perdición, pero no cometió conmigo pecado que me manchara o avergonzase» (Jdt. 13,16). John Ruskin, por otro lado, se refiere al rostro de la Judit botticelliana destacando «una dulce solemnidad y una melancolía soñadora» (65). De los comentarios de Ruskin, Vasari y el anónimo autor del *Libro de Judit*, se deduce que la idea de belleza es concebible en esta pintura si hay algo que se pueda mirar: un rostro, nunca una acción... femenina, sexual o decapitatoria. La comprometedora posición de Judit con Holofernes en la obra de Donatello sugiere, para quien quiera ver sin las anteojeras clasicistas, una Judit cuya rostridad se ha trasladado hacia otra parte: su sexo. Botticelli, por su parte, construye un díptico de ambigüedad entre la rostridad en la *tavola* de Judit y la sexualidad en la *tavola* de Holofernes.



Fig. 8: **Medallón con caballo galopante.** Detalle de la *Judit* de Donatello.

Pero aún queda señalar otro detalle que también rescata Blake y que responde directamente a la posición del cuerpo de Judit: el medallón con un caballo galopante (Fig. 8) que pende sobre la espalda del embriagado tirano de Donatello (35). Conocido es el significado de un caballo al galope: soberbia, lascivia y lujuria. El medallón nos deja a Holofernes en calidad de animal, como un caballo desbocado que Judit monta con astucia. Con esta pequeña descripción iconográfica —no más que un detalle pasado por alto— se puede explicar la fuente iconográfica que inspira la presencia de los caballos en la tienda de Holofernes del díptico: un caballo blanco en escorzo y la cabeza de un alazán que casi pasa desapercibido entre las cabezas que se asoman por el fondo de la tienda. Caballos como desplazamientos simbólico-figurativos del mismísimo príncipe asirio y, como se verá posteriormente, también como un elemento del mito (ver Fig. 10).

⁵ «Estén ceñidos vuestros lomos» (Lucas, 12), es el alcance que hace Durandus a la fortaleza con la que debe ser enfrentado el pecado de la *superbia*.

Lomo ceñido = espalda fuerte, postura erguida.

El Lomo de Holofernes en este caso, es un lomo laxo, flojo, sin la tensión debida, un cuerpo que se derrumba sobre sí mismo.

HISTORIA NATURAL DE JUDIT: ICONOGRAFÍA VEGETAL

FUENTES BOTÁNICAS

Existe un documento inventariado en el *Ufficio Ricerche Centro di Documentazione* que registra la recepción en la Galería Uffizi de nuestra obra, con fecha 1484, donde se lee *Il ritorno de Giuditta*. Se hace una somera descripción de los distintos elementos iconográficos de la *tavola* y se identifica a Judit como la portadora de una rama de olivo (Fig. 9). Sin embargo, existe una hipótesis muy sugestiva que, a contracorriente de lo establecido históricamente, identifica en dicha rama una especie botánica distinta a la *Lawsonia inermis*, mejor conocida como *henna*. Esta teoría está apenas esbozada en un ensayo de Catherine Cartwright-Jones, como parte de un conjunto de artículos relativos a la historia y simbolismo de dicha especie botánica, publicados entre los años 2004 y 2005. Básicamente, su metodología consiste en comparar registros fotográficos del olivo y de la planta de *henna* con diferentes representaciones vegetales dentro del universo pictórico botticelliano. El valor de la teoría comentada —para nuestro caso— subyace en los significados intrínsecos que la rama de *henna* pudiera incorporar a la lectura del díptico.

La planta de *henna*, valiosa desde la antigüedad por sus cualidades aromáticas y colorantes, se diferenciaría lo suficientemente de las representaciones de olivo o mirto que el mismo Botticelli⁶ realiza. Una rama de *henna* simboliza la victoria festejada por mujeres en la tradición ancestral del Medio Oriente, lo que sería significativamente *más consistente* con un personaje hebreo y su hazaña (la victoria por mano de mujer), de alcances menos contradictorios con Judit, como ocurre con el símbolo de la paz que se atribuye al olivo, considerando la hoja ensangrentada de la cimitarra que ella lleva en la otra mano. Empero, Cartwright-Jones reconoce no contar con los argumentos para fundamentar cómo Botticelli pudo haber conocido esa especie botánica y su uso simbólico.

Estamos conscientes de la imposibilidad de que Botticelli conociera de manera directa los mitos Ugarit, que fueron descubiertos hace menos de cien años (1929) y que darían alguna señal respecto a los usos rituales de dicha planta. Sin embargo, deben considerarse como aportes probables las aproximaciones comerciales de Florencia con los mercados de Asia, y la adquisición de manuscritos orientales tras la caída del Imperio Bizantino en 1453 y el consecuente florecimiento de la imprenta. Sugerimos que es posible que Botticelli, por su cercanía a la familia Medici, tuviera acceso a manuscritos que pudiesen contener, si bien no necesariamente un repertorio de mitologías perdidas, sí un catálogo muy amplio de especies botánicas entre las cuales pudiera encontrarse la *henna*. Se sabe al menos que uno de los manuscritos Medici, el *Laurentinus*, 74, 3, fue utilizado para la edición de 1484 de un *Herbario Latino* de Peter Schofer, además de una edición de Pietro de Abano de Dioscórides (*Materia Medica*) en Toscana durante 1478. Casi diez años antes, en Venecia se había impreso la *Historia Natural* de Plinio (Miguel Alonso). Estos dos últimos datos son de valor, pues se sabe que los mencionados textos impresos estaban ilustrados, y que Dioscórides y Plinio mencionan a la *henna* tanto en relación a la producción de perfumes como al teñido de textiles.

⁶ Por ejemplo, las ropas y la corona de *Minerva y el Centauro* (1482) o de los mirtos que constituyen la vegetación de fondo de *Venus y Marte* (1483).

Olmo Lete, en sus *Mitos y leyendas de Canaan según la tradición Ugarit*, deja establecida la importancia del conocimiento de la mitología ugarítica para una aproximación certera al Antiguo Testamento (74-77). Considerando la filiación del *Libro de Judit* con el Antiguo Testamento, es preciso pasar revista por las leyendas y mitos que pudiesen tener algún grado de cercanía con el *Libro*. La diosa Anat se inscribe como andamiaje ideológico presente en la mitología Ugarit, apto para la construcción del personaje Judit⁷ y para la demostración de la cercanía de la diosa con la *Lawsonia inermis*, como se revisará posteriormente.

HENNA

Pese a todos los escollos, consideramos que la hipótesis que identifica a la rama con la *henna* puede verificarse preliminarmente con un hecho histórico que los ensayos de Cartwright-Jones no comentan. Me refiero a que la caída de Bizancio, en 1453, marcó el éxodo masivo de los intelectuales de Oriente con sus bibliotecas camino a Occidente, principalmente Venecia. Las bibliotecas contaban con gran cantidad de manuscritos y códices ilustrados en griego y latín, entre ellos, muchos tratados medicinales, herbolarios y textos históricos. Se sabe que una gran cantidad de dichos manuscritos se diseminaron por toda Europa en la medida en que fueron adquiridos por las familias más acaudaladas, entre ellas, los Medici. Artículos publicados en el sitio oficial de la *Biblioteca Laurenciana* nos confirman la suposición de que gran parte de ese material fue a parar a manos de la familia florentina: existe un registro que indica que Cosimo comenzó su colección de biblioteca con 63 libros manuscritos y que la amplió a 150 a lo largo de su vida. Se sabe también que Lorenzo il Magnífico adquirió una gran cantidad de códices griegos.

Es un hecho comprobado que con la familia Medici se inaugura la tradición manuscrita del herbario (Santamaría). Ellos tuvieron en su colección particular *I codici Mediana* (siglo IX) y el *Laurentinus*, 74,3, ambos utilizados como fuentes bibliográficas e iconográficas de los primeros herbolarios impresos. Sandro Botticelli y Lucrezia Tornabuoni tuvieron al alcance de su mano aquel material ilustrativo. El significado simbólico de esa particular especie botánica pudo provenir, por otra parte, de registros históricos que involucraran a la historia del Islam o bien de comentarios que hicieran mención de las costumbres durante los festejos en Medio Oriente o, en su defecto, de cualquier texto que relatara los sucesos acaecidos tras la muerte del profeta Mohamed en el 632 d.C.⁸. Cualquier registro que describiera la relación entre la planta de *henna* y los rituales de festejo articularía el sentido requerido para el díptico: *henna* = victoria festejada por mujeres (victoria femenina).

Cosimo de Medici fue dueño de un manuscrito de Plinio, *Historia Natural*, del siglo XIII. Sus hijos Giovanni y Piero comisionaron el mismo texto, pero como manuscrito

⁷ Aceptamos que el *Libro de Judit* es ficción, siguiendo la argumentación teórica de Vilchez.

⁸ La historia que debieron conocer versa sobre la insurrección en las regiones de Yemen, Linda y Hadramaut que festejaron como victoria la muerte del profeta. Lo sucesivo transforma la historia en leyenda: seis mujeres no guardaron el luto debido y ornamentaron sus manos con *henna*, como es costumbre en Medio Oriente, para festejar su liberación y victoria, tocando los tambores, con cantos y bailes. El sucesor de Mohamed hizo pagar cara la ofensa: castigó a las mujeres cortándoles sus manos. El color rojo que aún persistía sobre su piel las delató.

iluminado. Lo interesante del dato está en que el texto de Plinio menciona a la *henna* en muchos de los libros que componen su *Historia Natural* y que identifica como *cyprus* o *alheña*. Otra posibilidad se suma si el manuscrito tiene un dibujo de la planta.

Botticelli y Tornabuoni tuvieron en los libros manuscritos su fuente de acceso al conocimiento. Sin embargo, para que el caudal de información que les rodeaba les fuera de alguna utilidad, debía poder ser leído por ellos. Es casi seguro que el impulso a la literatura en lengua vernácula, propiciado por Lucrezia como política cultural de la familia Medici, se debió a su propio desconocimiento de otras lenguas (latín y griego), detalle que nos induce a reducir, por seguridad, el número de libros posiblemente consultados. El manuscrito de Plinio es fundamental, dado su carácter enciclopédico que abarca hechos y leyendas de la antigüedad. Pero en materia de plantas, Dioscórides es una fuente enciclopédica e iconográfica posible, si se considera que casi toda la producción de herbarios impresos tomó a ambos escritores como fuentes básicas (Miguel Alonso). ¿Qué ediciones en lengua vernácula podemos encontrar, dado el restringido período de años? Establecemos, pues, un margen de años que va desde 1472, fecha tradicional atribuida al díptico, y 1478, fecha de término del trabajo literario de Tornabuoni⁹, referente necesario para la construcción del díptico. Dadas las fechas estimativas, ¿qué posibilidades existen de encontrar textos impresos de Plinio o Dioscórides en italiano?

Los estudios de Aurora Miguel Alonso nos arrojan tres posibilidades, de las cuales sólo una está en italiano, pero la última, aunque en latín, ofrece al menos la ilustración de las plantas y flores mencionadas por Plinio¹⁰:

1. *Naturalista Historie de Plinio*. Imprenta de Venecia (1469). En latín.
2. *Historie Naturale di Cayo Plinio Secundo* (1476). Libro in folio. En italiano, traducido por Cristóforo Landino.
3. *De materia Medica, cum annotationibus Petri di Abano* (1478). Toscana. En latín, con ilustraciones coloreadas.

1478 fue un año en que la familia Medici vivió en carne propia la tragedia del tiranidio, con el intento de asesinato de Lorenzo y la muerte a Giuliano, hecho que seguramente afectó profundamente a Lucrezia Tornabuoni como madre. ¿Pudo Lucrezia, ese mismo año —antes o después del asesinato de su hijo—, haber solicitado el trabajo a Botticelli? Si así fuera, el díptico tendría que haber convivido con una vasta producción de retratos, por los cuales Botticelli fue muy solicitado durante toda esa década. A Lucrezia Tornabuoni le quedarían sólo cuatro años de vida y la fecha de creación del díptico se desplazaría nada menos que en seis años, desde 1472 hasta 1478, fecha tope para la creación de sus *stanzas*.

⁹ Consideramos que el *animo virile* de la *Giuditta* de Lucrezia Tornabuoni es una característica fundamental, cuyo ánimo se infunde en la *tavola* de Botticelli, característica clave para la distinción entre dicho trabajo y de las demás representaciones pictóricas con el mismo tema. Esta particularidad de la obra hace posible deducir la existencia previa de las *stanzas* al encargo del díptico.

¹⁰ Plinio en su *Historia Natural*, L. XII, 31, se refiere al *cyprus* como un arbusto, pariente de *Lawsonia inermis* (*henna*).

DIOSCÓRIDES Y LA HENNA

Nuestra búsqueda de manuscritos o de algunas de las ediciones recién mencionadas no ha obtenido hasta la fecha resultados realmente satisfactorios. Sólo fue posible obtener la primera edición española del texto de Dioscórides *De materia medica*, traducida desde el griego en 1555 por Andrés Laguna: *Pedacio Dioscórides Anazarbeo, acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*. Dicha traducción consideró para su impresión la edición veneciana de 1499 de Aldo Manucio, que, según se sabe, utilizó como fuente el *Manuscrito Laurentinus*, 74, 23, de los Medici (Miguel Alonso). Lo importante de ese recurso está en que cuenta con ilustraciones temporalmente más cercanas que cualquier otro registro iconográfico botánico probable, y en que se las puede comparar con fotografías o dibujos contemporáneos de la misma planta, además de otras que resulten de nuestro interés.

La extracción del texto proviene de una edición contemporánea, del 2006, sin ilustraciones: *Estudios y traducción. Dioscórides. Manuscritos de Salamanca*. Resulta interesante descubrir, en dicho libro, que aquello que Plinio reconoce como *alheña* o *kypros* (es decir, *Lawsonia inermis*, la verdadera *henna* de Medio Oriente) recibe en esta traducción al español el término *aligustre* o *ligustre*, un arbusto que ni siquiera botánicamente se encuentra emparentado con la *henna*, pero con la cual comparte algunas características —de colorante y perfume—, de las cuales sólo menciona una, el *concentrado de alheña o aceite perfumado* (86-87). Escuetamente, Dioscórides define a la alheña del siguiente modo: «Es un árbol que alrededor de sus ramas tiene unas *hojas parecidas a las del olivo* pero más anchas, más tiernas y más verdes, flores blancas arracimadas, olorosas, simiente negra y similar a la del saúco. Nace una excelente en *Ascalón* y *Canope*» (112; el énfasis es nuestro).

De la breve caracterización sólo obtenemos su parecido con el olivo y los lugares donde existe una especie muy buena: la de *Ascalón* o *Ashqelon*, ciudad bíblica de Israel en la costa mediterránea, mencionada además en el *Libro de Judit* (Jdt. 2, 28). Si se trata, como suponemos, de un error de identidad entre la *henna* medioriental y el aligustre europeo, la referencia sólo reafirma la presencia y conocimiento que se tenía de la planta de *henna* en los alrededores de Betulia y Jerusalén y, aun por error de identidad, también en Europa.

Si bien en el *Libro de Judit* nada se dice de alguna «rama» en el retorno a Betulia, podría entenderse su aparición en la escena pictórica por un efecto de condensación de la temporalidad narrativa, ya que en la parte final del *Libro* hay festejos y cánticos, donde las tradiciones griegas se manifiestan con más fuerza, principalmente por el uso de tirsos. El tirsos es un elemento propiamente griego, helenístico, que fue incorporado en el *Libro de Judit* (15, 12-13). Tras la victoria de Betulia sobre el ejército asirio: «Todas las mujeres de Israel acudieron para verla y la bendecían danzando en corro. *Judit tomaba tirsos con la mano* y los distribuía entre las mujeres que estaban a su lado. *Ella y sus acompañantes se coronaron con hojas de olivo*; después, dirigiendo el corro de las mujeres, se puso danzando a la cabeza de todo el pueblo» (el énfasis es nuestro).

Después de la lectura de la cita anterior, podemos entender de dónde viene la interpretación tradicional que identifica a la rama botticelliana con el olivo. Los tirsos, por otra parte, estaban hechos preferentemente de zarcillos de parra o hiedra, pero eso no descar-

taba el uso de otras especies vegetales abundantes y típicas en la zona del festejo: mejor aún si las ramas de la zona eran aromáticas (Wasson, 206), como es la *henna*, florecida en los que, se especula, fueron los alrededores de Betulia¹¹.

HOMERO Y LA DIOSA DE ISRAEL

La rama de *henna* —o de olivo en su defecto— funciona como punto de enfoque simbólico e iconográfico. Por una parte, Demeter y Perséfone nos remite información de índole mitológica más inmediata con el tema: la planta de *henna* está relacionada con la isla de la diosa —Sicilia—, cuya capital es Enna o Henna, debido a que la planta abunda en la zona hasta el día de hoy. Henna es el lugar favorito de la diosa Demeter, un lugar de praderas floridas, cuya descripción en el *Himno a Demeter* de Homero incluye un interesante catastro de flores, dentro de las cuales se reconoce a la *henna* como *alheña* (Segura, 94). Desde el punto de vista histórico, se sabe que el culto en la isla de Sicilia era a una diosa más antigua, conocida como Panora, «Madre Montaña Universal», que fue asimilada con el culto a Demeter. La antigua diosa de Israel, Anat, la decapitadora del panteón ugarítico, está vinculada también con Sicilia, ya que Panora fue el nombre que los griegos dieron a la divinidad en honor a la cual se llamó a un antiguo asentamiento fenicio en la isla: *Mach Anat*. Por otra parte, la *casa de Anat* es conocida como *Bethania*, ciudad próxima a Jerusalén, nombre constituido por los términos hebreos *Beth-Anath*, por lo que *Bethulia* (la ciudad de Judit) significa *casa de la virgen* (Walter). Entonces queda claramente establecida la identificación entre Judit y Anat, hecho factible de ser conocido por Botticelli y Tornabuoni, por medio de la tradición literaria pagana, sin necesidad de un conocimiento extensivo en torno a los mitos Ugarit.

A partir de todos los datos recabados, sospechamos con justa razón que dentro de Judit pulsa una antigua deidad, cuya identidad debe ser buscada en el contexto de la Judit hebrea, cuyo lugar de origen es conocido como la franja sirio-canaanea, que hunde sus raíces en la tradición Ugarit, con Anat como diosa sumeria más antigua (del 9.000 a.C.) (Dulitzky).

La historia de Judit es parte del Antiguo Testamento, que detenta la impronta mítica de Medio Oriente y convive con el imaginario iconográfico pagano al interior de una pintura renacentista. La iconografía de Judit traspasa las culturas de la Antigüedad clásica y se enfila hacia tiempos más remotos, de tal forma que puede asociarse sin mayor dificultad con diosas muy populares grecolatinas.

Sin la intención de ahondar en demasiados detalles respecto al panteón Ugarit, es importante destacar el importante papel que desempeña la diosa Anat, pues ella es el receptáculo donde se sincretizan las identidades de las más importantes deidades feme-

¹¹ Las investigaciones de Vílchez establecen que la ciudad de Betulia nunca existió, sin embargo, muchas de las ciudades mencionadas en el libro de Judit son referentes verídicos. Por los datos proporcionados por el mismo texto, Betulia era una ciudad muy cercana a Jerusalén y es interesante constatar sobre un mapa la existencia de ciudades en los alrededores de Jerusalén que hasta el día de hoy tienen nombres muy parecidos a Betulia.

ninas de la antigüedad del Medio Oriente. La diosa Anat fue acogida por civilizaciones posteriores y fue reconocida como Afrodita, Atenea y Artemisa. Ello explicaría, en parte, el recurrente intercambio de identidades divinas en las obras botticellianas¹².

Anat fue conocida como la virgen-doncella y diosa madre (Tapia, 174). Es también la diosa de la ambigüedad, incluso sexual: «Anat, la diosa, la victoriosa, una mujer que actúa como un hombre, viste como hombre y se ciñe como una mujer» (Tapia, 175), que comparte con la Judit de las *stanzas* de Tornabuoni el ser descrita como de «animo virile» (Tornabuoni, 121-2). Recordemos ahora a Judit de Botticelli, que, portadora de la cimitarra, parece una figura investida con atributo guerrero (de amazona), situación que no existe en el texto fuente.

Anat como diosa madre y virgen es sinónimo de una fertilidad que no implica la maternidad. «La fertilidad se da esencialmente a través de sus acciones, no por la fecundidad de su útero» (Tapia, 174). En el *Libro de Judit* la viuda es fértil en un sentido político, situación compartida en las *stanzas* de Lucrezia Tornabuoni y por supuesto en la Judit de Botticelli, quien porta una cimitarra en cuyo filo se depositan los rastros de una acción sangrienta. Recordemos ahora que la acción es el aspecto ignorado en la lectura clásica del díptico.



Fig. 9: **Diosa madre babilónica**, flanqueada por dos animales sagrados. Museo del Louvre.

La diosa Anat también aparece comprometida en acciones bélicas y hechos de sangre mediante la degollación y el corte de manos¹³ (Olmo Lete) (Fig. 9) y también en seductoras «escenas de tocador», que incorporan a la planta de *henna* en sus distintas facetas: como colorante, perfume y ramo. Las escenas resultan tremadamente próximas al acicalamiento de la Judit del texto fuente, pero que Tornabuoni reduce al ungimiento con perfume¹⁴.

¹² Es interesante constatar este hecho al reconocer, mediante un estudio iconográfico, las cercanías entre Venus, Atenea y Artemisa en obras tan conocidas de Botticelli como *Venus y Marte* (1482-3) o *Minerva con el Centauro* (1482). Aby Warburg identifica en su estudio en torno al *Nacimiento de Venus* y la *Alegoría de la primavera*, a la diosa del amor como Minerva, una Venus Virgo, que desde nuestro punto de vista, atendiendo a su arco de caza y su peplo corto, es propio de Artemisa y no de Minerva.

¹³ Degollación = decapitación de Holofernes / corte de manos = insurrección Hadramout 632 d.C., debido al *henna*.

¹⁴ Stanza 94:
As soon as Judith had finished her prayer,
she rose and began to make herself ready;
she washed both her body and her face
and made (herself) so neat and clean
that truly she seemed to be and angel;
in noble garments she dressed herself;

La Judit de «cuerpo ungido con perfumes exquisitos» (Jdt. 10, 3) ha dejado un camino de efluvios que la historia y el quehacer de los hombres han considerado dignos de representar. El mito de Anat coincide perfectamente con la caracterización del personaje de la Judit del díptico, cuyos alcances simbólicos y utilitarios se fundamentan al identificar a Lucrezia Tornabuoni como fuente intelectual y comitente de la obra. Las descripciones de esas escenas de baño en el mito Ugarit corresponden a los preparativos rituales de la diosa antes de una guerra o de un banquete y como preparación de una venganza. Respecto a esta última, en la *Epopeya de Aqhatu*—parte de la tradición Ugarit—participa la diosa Anat, empero la escena de baño no la realiza ella sino *Pugatu*, una heroína que, compartiendo un ánimo sanguinario equivalente al de Judit, se hace pasar por la diosa para cobrar venganza por el asesinato de su hermano. Comparemos ahora la sesión de *toilette* entre el *Libro de Judit* (en los momentos previos a un banquete con Holofernes y su posterior decapitación):

[...] se quitó el sayal que vestía, se despojó de sus vestidos de viuda, *se bañó toda, se ungíó con perfumes exquisitos*, se peinó, se puso una diadema en el cabello y se vistió con ropa que llevaba cuando era feliz, en vida de su marido Manasés. Se calzó sandalias, se puso collares, brazaletes y anillos, sus pendientes y todas sus joyas, y realizó su hermosura cuanto pudo, con ánimo de seducir a todos los hombres que la viesen (Jdt. 10, 3-4; el énfasis es nuestro).

Y la preparación de Pugatu para el banquete:

[...] se sumergió en el mar para lavarse,
*Se tiñó de rojo hasta los hombros con caracoles de mar*¹⁵
Cuya exhalación se nota a veinte yugadas en él
 Debajo se vistió ropas de Prócer,
 Colocó la daga en su funda,
 La espada puso en su vaina
 Y encima se vistió ropas de mujer (Olmo Lete; el énfasis es nuestro).

Con respecto a la cita de *Libro de Judit*, podemos deducir que los *perfumes exquisitos* serían con gran probabilidad de *henna*, reconociendo la cercanía de la ciudad de Ascalón, respecto al lugar donde el *Libro* ubicaba a la ficcional ciudad de Betulia. Además es importante considerar que la planta de *henna* era muy utilizada en Medio Oriente cerca de los viñedos, por sus efectos plaguicidas y polinizadores. El *Libro de Judit* ofrece referencias geográficas suficientes para considerar que Betulia era una ciudad que tenía un clima y terrenos aptos para el cultivo de la vid, dato relevante cuando se repara en los paisajes del fondo de la tabla botticelliana, una prueba visual elocuente de su conocimiento. En ella, el maestro representa campos sembrados, con franjas de arbustos que fácilmente podrían corresponder a los de *henna* o, en su defecto, al *ligustre* (Fig. 10).

La escena de tocador de Pugatu ofrece una combinatoria de atributos curiosa que, a nuestro juicio, se debe a las cualidades compartidas tanto por la *henna* como por el *murex*: el tinte rojo. Por la misma razón, el *murex* se puede transformar en *henna* o en un perfume sin serlo realmente. Podría ser el resultado de la utilización de una figura literaria como la metáfora, dada la incorrecta identificación de los nombres de plantas

*with precious perfumes she anointed her face,
 and thus she seemed to have descended from paradise.*

¹⁵ Caracol = *murex* = *henna*: color/perfume.

de *albeña* que, siendo distintas (*henna* y *ligustre*), reciben el mismo nombre, ya sea por semejanza física o por sus usos similares. Ahora bien, existe el perfume de *henna* cuyo nombre es idéntico, cosa que Plinio ya apuntaba en su *Historia natural*. Jacob Burckhardt hace comentarios interesantes sobre el tópico de los perfumes como fenómeno en la sociedad florentina, señalando el interés de las mujeres renacentistas por el maquillaje y los tintes de cabello, lo que provocaba la «cólera de los predicadores», que asociaban dichos usos a rasgos de barbarie semejantes al tatuaje (204). El uso de los tatuajes de *henna* no era desconocido por la sociedad florentina: tenían demasiado cerca el influjo turco y las costumbres asociadas a la planta de *henna*¹⁶. Por supuesto, esos asuntos de moda no estuvieron ausentes en la familia Medici. Se sabe que Cosimo I envió una remesa de dinero perfumado a Pietro Aretino (Burckhardt, 204). Se conoce además la moda de las fiestas de perfumes, donde las mujeres se dedicaban a frotar ungüentos aromáticos. Con todas esas actividades de culto a la belleza corporal (cromática y odorífera), es de esperar que al menos algunas personas estuvieran interesadas en conocer los orígenes de su perfume predilecto. Posiblemente por esa clase de costumbres, Lucrezia Tornabuoni eligió concentrar la escena de tocador de Judit en su *stanza 94*, en el acto de perfumarse.



Fig. 10: «**Regreso de Judit a Betulia**». Detalle con las escenas de combate, la cabeza de Holofernes colgando del muro de Betulia y la cimitarra manchada con sangre.

¹⁶ Bassano da Zara revela gran cantidad de detalles en su libro *I Costumi et I modi particolari de las vita de Turchi* (1454). El *Codex Vindobonensis*, por otra parte, ofrece gran cantidad de detalles sobre las costumbres asociadas al uso de la *henna*.

Desde el punto de vista cromático, es inevitable no hacer las conexiones del tinte rojo de la planta de *henna* con el color del cobertor de Holofernes en el díptico (su sangre derramada y el rojo como signo cromático del hombre colérico) que, por supuesto, también podría responder a un antecedente iconográfico previo: el conocimiento que Botticelli tenía de las ilustraciones del manuscrito de *Historias Bíblicas* del maestro Azor.

EL PODER PERNICIOSO DE LA MUJER

MITO DE PERSEO

El Libro II de la *Biblioteca* de Apolodoro provee una completa genealogía de personajes decapitadores, con Perseo como hijo ilustre. En todos los casos, la decapitación es por encargo. Dánae y Perseo proyectan sus alcances míticos en la polaridad arquetípica que afecta a nuestra heroína. La lectura de Apolodoro refuerza en mayor grado la importancia simbólica de la genealogía, factor importante y presente en el texto de Judit, puente hacia un pasado familiar de historias más o menos recurrentes, de cuyas analogías se sirve el autor del texto al mencionar la fechoría cometida contra Dina, antepasada de Judit, durante una plegaria elevada por la protagonista a su dios (Jdt. 9, 2).

En el mito de Perseo, Dánae es peligrosa para Acrisio, su propio padre, porque amenaza su hegemonía mientras conserve autonomía de doncella. Acrisio, condenado por el oráculo, tampoco podía entregarla en matrimonio. La vida del padre está en riesgo porque su hija es fértil, mientras él, como rey, parece estar decayendo hacia un estado de impotencia y esterilidad, al no poder engendrar a un hijo varón. Si proyectamos ese hecho a las costumbres tribales más antiguas, Acrisio ya no estaba cumpliendo su función fertilizante y, por ende, debía ser depuesto o sacrificado (¿decapitado como lo fue Holofernes, tal vez?), porque arriesgaba la regularidad de los ciclos de siembra y cosecha. Posteriormente, Dánae se convierte en amenaza para su hijo, Perseo, cuando comienza a ser pretendida sexualmente por Polidectes, momento hasta el cual Dánae le pertenecía a Perseo y para que eso se mantuviera, ella debía ser asexualizada, encerrada en un cofre, primero y decapitada simbólicamente después por la Gorgona (Tyrrel). Consideremos que Dánae es una *nodriza-virgen*, ya que nunca estuvo con varón y la concepción de Perseo fue mágica: Zeus fecundó su seno como lluvia de oro. Judit es víctima de la misma asexualización, considerando que su estado de casta viudez —*sanctimonía*— se asemeja al de la virgen y doncella.

LA VIRGINIDAD SEGÚN SIGMUND FREUD

El mundo en los mitos griegos se estructura con forma de genealogías (Wulff), pues es en ellas donde el pueblo heleno encuentra la fuente que legitima sus linajes y los principios de autoctonía respecto a la ocupación de la tierra. La irrupción genealógica en el *Libro de Judit* es algo más que el ensalce de la protagonista a favor de la nobleza de su sangre.

Judit en su oración trae a escena un hecho de su pasado familiar, al recordar la violación de Dina, hija de Simeón (Jdt. 9, 2), antecedente que el autor manipula como justificación del asesinato, como respuesta legítima a la deshonra inevitable de los tratos de una mujer con un varón (versión privada de tiranicidio). Con esa oración impregnada de *pathos* y orgullo familiar, la heroína justifica ante el lector la legitimidad del acto que ha de cometer, al tiempo en que genera conciencia en el lector respecto al riesgo que corre su honor en semejante empresa.

Cuando el anónimo autor le concede permiso simbólico a una mujer para actuar o transformarse en una *oiorpata* (amazona), es decir, una matadora de hombres por una causa justa, nosotros encontramos en esa alusión al pasado dentro de la narración¹⁷ los motivos o las fuentes de temor que movilizan la creación de una historia de esta naturaleza. La violación y el comercio sexual —en una mujer— son las primeras ideas que Judit se encarga de disipar al contar su hazaña (Jdt. 13, 16), quizás para evitar suspicacias entre la gente de su pueblo y en nosotros, los lectores. He ahí la gran contradicción y la insistencia en la belleza de su rostro en el texto y en la pintura. Sabemos que una mujer violentada sexualmente es una mujer arruinada en la sociedad de la época. Una mujer sólo puede ser sexual dentro del matrimonio, pues fuera de él es una amenaza. Ese temor constante en las sociedades de la época se transformó en la «negación de nacer mujer y nacer de mujer» (Tyrrel). El estudio de los mitos deja muy en claro la necesidad de controlar la sexualidad «desenfrenada» de las mujeres mediante el matrimonio, y cuando ello no es posible —tal como le ocurrió a Acrisio, padre de Dánae, en el mito de Perseo—, la doncella debe ser encerrada en un cofre de bronce, clausurada corporalmente, como un «huerto cerrado»¹⁸, un cuerpo sellado como es el de la Judit del texto bíblico, cuya reputación se sostiene gracias a la belleza de su rostro, o bien, como las pesadas vestiduras de la obra escultórica de Donatello, que juegan ambigüamente con su pose sexual, la que históricamente se ha preferido pasar por alto.

Si la sexualidad libre es una amenaza para la hegemonía masculina y el control de su propia fertilidad, la represión que culturalmente se ha ejercido sobre la población femenina produce una respuesta negativa: la hostilidad máxima —la venganza— por el desfloramiento. Ésa es al menos la tesis de Freud. Sin embargo, Judit es viuda. Freud nos ofrece una opción en su ensayo sobre el «Tabú de la virginidad»: la «servidumbre sexual».

Si por *servidumbre* se entiende la sujeción u *obligación inexcusable*, la palabra fija la acción en un sistema necesariamente jerárquico, cualidad por excelencia en el tema de la genealogía, tópico más relevante dentro del mito griego. Es importante destacar que la genealogía efectuada en el *Libro de Judit* es extraordinaria, ya que corre por línea de la protagonista y no por los lazos familiares de su esposo. Este detalle indica que Judit no pertenece a nadie, en otra palabras, que es libre, y gracias a su condición de viuda no está en condición de servidumbre hacia nadie. Recordemos que en la tradición hebrea eso es algo poco corriente, pues la mujer era considerada un objeto más de la propiedad masculina (Dulitzky). Judit es tan sólo una insignificante y frágil mujer (la pequeñez de la viuda es siempre recordada en el texto), que aun en el peor de los casos, no tiene ya

¹⁷ Lucrecia Tornabuoni suprime esta parte en sus *stanzas*.

¹⁸ La idea del huerto cerrado es una metáfora muy utilizada para referirse al estado inmaculado de la virgen y la viuda en la patrística del siglo IV d.C. Un jardín cerrado sugiere la idea de una sexualidad contenida o de una fertilidad de otra especie, no de útero sino que de acción.

nada que perder al enfrentarse a Holofernes. Ella de antemano carece de valor dentro de una cultura patriarcal.

Antes de decapitar a Holofernes, Judit (por venganza o por justicia) es poco más que una cosa; con la muerte de Holofernes su situación cambia, porque llega a ser *persona*, un Perseo hecho mujer. Recordemos la imagen decapitada de Botticelli y el comentario que Didi-Huberman hiciera al respecto, describiendo el «cuello cortado [que] nos mira... como una cosa... sangrante y monstruosa» (75), que nosotros como testigos observamos y comprendemos como una transferencia de atributos de poder, entre Judit y el ahora occiso. Holofernes en la *tavola* del díptico se transforma en una cosa, es nadie, pero no sólo porque ha fallecido. Es cosa y es nada porque es un *nonymoi*, un sin rostro, una cabeza tratada como bola con paradero desconocido. Judit, por otra parte, es nada hasta que se apodera del rostro de un hombre. El trofeo es, desde esta perspectiva, un símbolo más personal que patriótico. Judit consigue con crueldad un rostro que instala —simbólicamente— sobre su cuerpo trunco (un cuerpo de mujer desmaterializado o acéfalo por irracional) y se transforma en un Perseo, un *Hypokrites* un actor/actriz enmascarado/a. Contando ahora con un rostro o *prosopon*, Judit puede presentarse a sí misma para la mirada del otro, del grupo masculino de su comunidad que ahora reconoce en ella a un par.

Freud además establece la siguiente ecuación: decapitación = castración (2697), que no resulta conveniente para efectos de esta investigación, puesto que si la petrificación que produce la Medusa es el equivalente de una erección frente a la genitalidad materna, no se entiende en qué forma la misma podría ser extendida como un efecto posible sobre las mujeres. Pero una propuesta existe al respecto: la Gorgona o Medusa sólo convierte en piedra a los violentos sexualmente (Tyrrel), por eso, como *gorgoneion*, protege la virginidad de Atenea y la convierte en amazona. Sin embargo, hay algo de estatismo en la figura de la Judit botticelliana que nos sugiere cierto toque de petrificación, porque, como amazona, ella estaba virilizada. Ahora bien, si la violencia proviene de los machos sexuales, cabe preguntarse por qué históricamente la sexualidad de la mujer es la que ha sido reprimida.

Ya sea Medusa como «la Gobernante» o Gorgo «la piafadora, la que gime»¹⁹, su cabeza será siempre la representación brutal del sexo femenino y del acto sexual mismo (Vernant). Su monstruosidad reside en su carácter híbrido de humano y bestia, en su naturaleza indeterminada que, entre la risa y la mueca, produce un efecto aterrador y grotesco a la vez. Para Tyrrel, la Medusa es la madre fálica, la contracara sexual de Dánae que Perseo debe suprimir. Entonces ¿cómo proyectar la decapitación de la Medusa en la decapitación de Holofernes?

Si efectivamente el *Libro de Judit* fue escrito en un período donde la cultura helénica era muy influyente (166-163 a.C.), su autor ha dejado ciertas pistas que confirman la datación específicamente por el uso de tirsos (Vílchez, 234). Por lo tanto, podemos deducir que gran parte del sistema de creencias judío se habría instalado sobre la ideología helena y habría incorporado sus motivos y tradiciones. Ya fue comentada la asociación de lo asiático con el afeminamiento y cobardía por parte del pensamiento griego (Fig. 11). El hecho se comprueba con el *Perseo* de Ovidio, cuando se describe a un muchachito engalanado «a lo oriental», semejante al Holofernes descrito en el texto, que se traduce

¹⁹ Gorgo como *piafadora*, marca la recurrencia iconográfica del caballo.

de manera tan certera al lenguaje artístico tanto en la escultura de Donatello, como en las tablas de Botticelli. En conclusión, Judit no está en servidumbre, ya sea por su condición de viuda y/o por el afeminamiento de un Holofernes como príncipe guerrero «a lo oriental».

El motivo de la decapitación se da a través de desplazamientos en el mito, el libro y la imagen. Observando el tríptico con atención, lo que causa verdadero horror no es la cabeza de Holofernes en el cesto que transporta la doncella de Judit, sino el cuello cercenado que, como el *ojo del diablo*, pretende traspasar el tamiz de la representación (Foster). Lo verdaderamente espantoso de ese cuello que nos mira como ojo inyectado de sangre es la reminiscencia del canal de parto medusante (un sexo femenino) que parece alcanzar lo real —nuestra realidad—, como contacto amenazante para nuestro espacio y nuestro tiempo, la contaminación de nuestro mundo y el sistema de jerarquías que le constituyen, con la muerte.



Reparemos ahora en el juego de fuerzas compositivas en la diagonal que se establece entre el cuello rebanado de Holofernes y el rostro de Judit: la apropiación del rostro de otro no evita la amenaza del cuello cercenado. La muerte ha paralizado a nuestra heroína, porque con su acción ha traspasado el tamiz protector dentro de la propia representación y la ha contaminado en consecuencia, con pálido terror. El cuerpo a-cé-falo reclama su cabeza, su nombre y su hombría. Curiosamente la cabeza reclamada no es aquella transportada afanosamente en las alforjas por la doncella de la heroína, sino que es la cabeza-rostro de la misma Judit. El magnetismo de la diagonal entre cuerpo decapi-

tado y cabeza de Judit hace que el cuerpo reclame su parte faltante, su rostro, porque la heroína ya se ha investido con el rostro del otro. El cuerpo ha quedado transformado en cosa híbrida, fálica y femenina a la vez. Esa cosa-cuerpo en su desnudez más compleja de la carne expuesta es el desplazamiento del aura gorgónica al cuerpo. Judit, en su acto de apropiación, se ha hecho ella misma elemento apotropaico, tal como sucede con Atenea y su *gorgoneion*. Judit alcanza entonces su estatus de amazona y una identificación doble entre la diosa Venus —en su faceta seductora— y Atenea —como mujer guerrera—.

DECAPITACIÓN Y FERTILIDAD

El mito nos cuenta que de la cerviz de Medusa sale un caballo alado (Pegaso) y la Crisaor (espada de oro): en sus hijos reside su redención, pues una parte de ella se hace celeste. La conexión entre Crisaor y la diosa llamada por Homero «la de áurea espada» (Demeter) vincularía a Medusa, por medio de su descendencia, a los ciclos de fertilidad que atañen a Demeter.

En la *tavola* —nuevamente— Holofernes derrama su sangre sobre el pastizal que extrañamente brota al interior de su tienda y que se extiende por todo el margen inferior de la tabla, hasta traspasar e invadir la roca sobre la que caminan las dos mujeres, en la tabla vecina. Se trata de sangre fertilizadora, como ocurre con las cabezas de los hijos de Egipto en uno de los mitos genealógicamente conectados con Perseo. ¿Será ésta la redención de un malvado general asirio, tal como ocurre con la Medusa?

También es posible encontrar la relación entre sangre-despedazamiento y fertilización de los campos (lo botánico), en los mitos de la tradición Ugarit, en la cual la decapitación es tarea de la diosa Anat, guerrera y pacificadora, que lucha por hacer volver a la vida a su hermano Baal, derrotando a su enemigo Mot, de cuyo cuerpo destajado se promete la nueva cosecha.

El díptico botticelliano acoge la polaridad ambigua de los mitos, definiendo a sus protagonistas. La belleza de la Judit de Botticelli subyace en la represión de su sexualidad, cual Atenea con *gorgoneion*. Pero la belleza de Judit es particular, limítrofe, extraña y misteriosa, porque tiene demasiado cerca el pasado del cual escapa y que mancha con sangre sus cerúleas vestimentas. El estudio iconográfico en torno a la *henna* termina por acentuar el tema de la victoria femenina, que en ningún caso es compatible con la serena belleza de grave solemnidad que tradicionalmente se ha adjudicado a su figura, antes bien, perfila la ambigüedad estética y moral de la Judit de Botticelli, consolidando como arquetipos de ambivalencia para el díptico, a Medusa y Anat (deidades de la fertilidad y decapitación). De todo ello, es el *animo virile* que destaca Lucrezia Tornabuoni en la heroína, y su disponibilidad para la fría acción, lo que se distingue como aporte literario fundamental para la creación de un programa iconográfico que determina el carácter liminar de esta Judit.

La clausura del cuerpo como huerto cerrado, principio fundamental de la belleza clásica, deja al rostro como aquello que se puede mirar, situación compartida tanto por el libro fuente, como por los comentarios de los estudiosos mencionados en un comienzo. La apertura del cuerpo a los fluidos corporales, producto de la violencia contra la carne (la sangre, la herida, el corte) es el antecedente directo a lo que será la presencia del sexo

o la insinuación de la genitalidad de Judit en representaciones posteriores. Sólo entonces abiertamente podremos referirnos a una belleza destronada, caída, gorgónica y genital.

La cabeza-trofeo de Holofernes, dispuesta en la composición a la altura del rostro de Judit, es una situación que no volvería a repetirse en la historia de la pintura occidental. Las representaciones posteriores, a diferencia de la Judit del díptico, presentan una relación confrontacional entre el rostro y el sexo, debido a que, en algunas de esas obras²⁰, la heroína aparece desnuda y la cabeza de Holofernes está siempre a la altura del pubis, consolidando de esta forma la perniciosidad femenina conocida como *Weibermacht*, una forma de belleza caída y genital. Probablemente a dicha clase de representaciones se refería Ruskin como un «millón de malos cuadros» (63). A diferencia del díptico botticelliano, la pintura posterior había transformado la historia de una bella y casta mujer en un símbolo evocador de un pecado degradante, síntoma y causa de la relegación cultural de la mujer en la sociedad, cuyos antecedentes ya se podían vislumbrar tanto en el díptico de Botticelli como en las *stanzas* de Lucrezia Tornabuoni.

REFERENCIAS

Apolodoro. *Biblioteca mitológica*. Trad. Julia García Moreno. Madrid: Alianza, 1999. Medio impreso.

Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (2009). Sitio web oficial. Consultado el 20 de agosto de 2011.

Blake McHam, Sarah. «Donatello's bronze 'David' and 'Judith' as metaphors of Medici Rule in Florence». *The Art Bulletin* 83:1 (2001). 32-47. Medio impreso.

Burckhardt, Jacob. *La cultura del renacimiento en Italia*. Prólogo de Werner Kaegi. México: Porrúa, 1984. Medio impreso.

Cartwright-Jones, Catherine. «Could Judith have been holding a henna branch?» *Henna: Lawsonia Inermis; Henna and the Ottoman Hamam; Henna and the Insurrection in the Hadramaut; Henna in the 16th Ottoman Turkey; The Neolithic and Bronze Age Origins of Henna. Anath, the virgin Warrior Goddess: Victory, Henna and Grain; Anath Hennas Her Hands to Celebrate Baal's Victory over Mot*. Sitio web, 2005. Fecha de ingreso: 25 de mayo de 2009.

Ciletti, Elena. «Patriarchal Ideology in the renaissance iconography of Judith». *Refiguring Woman: perspectives on gender and the italian renaissance*. Ed. Marylin Migiel and Juliana Schiesari. Ithaca: Cornell University Press, 1991. Medio impreso.

Consulta de Libros del fondo histórico de cultura UCM (2009). Sitio web de la Universidad Complutense. Consultado el 7 de agosto de 2011.

Deimling, Barbara. *Sandro Botticelli*. Trad. José García. Colonia: Benedikt Taschen, 1994. Medio impreso.

Didi-Huberman. *Venus rajada. Desnudez, sueño,残酷*. Trad. Juana Salabert. Madrid: Losada, 1999. Medio impreso.

²⁰ Escultura de Judit, de Conrad Meit (1525), y un grabado de Seabald Hans Beham para el *Liber Cronicarum*.

Dioscórides. *Estudios y traducción. Dioscórides. Manuscrito de Salamanca*. Ed. y trad. Francisco Cortés Gabaudán. Salamanca: Edición Universidad, 2006. Medio impreso.

Dulitsky, Jorge. *Mujeres de Egipto y de la Biblia. Diosas, vírgenes, meretrices, reinas y heroínas*. Buenos Aires: Biblos, 2000. Medio impreso.

Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Trad. de José Etcheverry. Buenos Aires: Amorrotu, 1984. Medio impreso.

Foster, Hal. *El retorno a lo real*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001. Medio impreso.

Galería Uffizi de Florencia. Sitio web oficial. Consultado el 20 de agosto de 2011.

Historias Bíblicas del maestro Azor (2009). Sitio web Art and the Bible. Consultado el 10 de septiembre de 2011.

Homero. *Himnos homéricos*. Sitio web, 2009. Fecha de ingreso: 14 de julio de 2011.

Miguel Alonso, Aurora. «La imprenta renacentista y el nacimiento de la ciencia botánica». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Sitio web, 2006. Fecha de ingreso: 2 de agosto de 2011.

Olmo Lete, G. *Mitos y leyendas de Canaan según la tradición de Ugarit*. Huesca: Cristiandad, 1981. Medio impreso.

Petrarca, F. *Los Triunfos y otros escritos*. Trad. de Flor Robles Villafranca. Barcelona: Iberia, 1961. Medio impreso.

Ripa, Cesare. *Iconología*. Tomo I y II. Madrid: Akal, 1996. Medio impreso.

Ruskin, John. *Las mañanas en Florencia*. Trad. de Carmen Burgos. Valencia: F. Sempere y Compañía editores, 1910. Medio impreso.

Santamaría H., María T. «Fuentes griegas del herbario de pseudos-Apuleyo. La cura de la Verbena, contra la mordedura del perro rabioso». *EMERITA: Revista de Lingüística y Filología clásica* 76:1 (2008). 35-53. Medio impreso.

Segura Ramos, Bartolomé. «El rapto de Proserpina (Ovidio, Fastos, IV, 417- 620)». *HABIS* 12 (1981). 89-98. Medio impreso.

Tapia Adler, Ana María. «La presencia de la Diosa Inanna/Ishtar en la franja Sirio-canaanea». *Cuaderno Judaico* 22 (1998). Medio impreso.

Tornabuoni de Medici, Lucrezia. *Sacred narratives. Lucrezia Tornabuoni de Medici*. Ed. and trad. by Jane Tylus. Ciudad: University of Chicago Press, 2001. Medio impreso.

Tylus, Jane. «Introduction». *Sacred narratives. Lucrezia Tornabuoni de Medici*. Ed. and trad. by Jane Tylus. Ciudad: University of Chicago Press, 2001. Medio impreso.

Tyrrel, William Blake. *Las amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*. Trad. de Juan José Utrilla. México: FCE, 2001. Medio impreso.

Vasari, Giorgio. *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Trad. de Julio E. Payró. México: Océano, 2000. Medio impreso.

Vernant, Jean Pierre. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós, 2001. Medio impreso.

Vílchez, José. *Tobías y Judit*. Navarra: Verbo Divino, 2000. Medio impreso.

Walter, Barbara. *The woman's dictionary of symbols and sacred objects*. San Francisco: Harper, 1998. Medio impreso.

Wasson, R. Gordon. *La búsqueda de Perséfone: los enteógenos y los orígenes de la religión*. México: FCE, 1997. Medio impreso.

Wind, Edgar. *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Trad. Luis Millán. Madrid: Alianza, 1993. Medio impreso.

Wulff Alonso, Fernando. *La fortaleza Asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997. Medio impreso.

Recepción: 15 agosto de 2010

Aceptación: 3 de enero de 2011