

Frau Hulde – Herodías – Salomé.

La construcción del mito en el canon literario europeo

Leopoldo Domínguez

Universidad de Sevilla

Resumen. El objeto de esta contribución es examinar la construcción del mito de Salomé en el canon literario europeo. El artículo se centra en el tratamiento literario y artístico de esta figura femenina en los Evangelios, las sagas populares y leyendas hagiográficas, así como en las obras de Heinrich Heine, Tiziano, John Keats, los prerrafaelitas Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Gustave Moreau, Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, Oscar Wilde y Aubrey Beardsley.

Palabras clave: literatura comparada, artes plásticas, mujer fatal, canon

Abstract. The aim of this article is to examine the construction of the myth of Salome in the European literary canon. The article focuses on the analysis of the literary and pictorial treatment of this female figure in the Biblical texts, the popular and hagiographic legends as well as in the works of Heinrich Heine, Titian, John Keats, the pre-Raphaelites, Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Gustave Moreau, Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, Oscar Wilde and Aubrey Beardsley.

Key words: comparative literature, visual arts, femme fatale, canon

1. Introducción

Como sostiene Roger Bauer, el arte es el único capaz de transformar “eine wegen ihrer moralischen Defekte widerwärtige Gestalt in eine anziehende und sogar 87

bewundeswerte” (Bauer, 2001: 113). La gestación del mito de Herodías-Salomé, como representante del arquetipo de la mujer fatal, posee el atractivo del misterio que gira en torno a sus orígenes, desde la historia de la figura que se recoge por primera vez en los textos bíblicos, hasta la imagen que se va moldeando en sus sucesivas representaciones. El recorrido por la evolución de la construcción del mito es especialmente interesante en tanto en cuanto permite observar las relaciones que se producen entre la literatura y otras manifestaciones artísticas. Como destacan Pierre Brunel e Yves Chevrel resulta este un fecundo campo dentro de los estudios comparatistas, “où la recherche est en plein expansion”¹ (Brunel / Chevrel, 1989: 9).

2. Salomé en los Evangelios

La primera vez que se recoge por escrito la historia del baile de la hija de Herodías se remonta a los Evangelios:

Mas celebrándose el día del nacimiento de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio, y agradó a Herodes.

¹ Oskar Walzel acuña en su conferencia programática de 1917 una expresión para esta modalidad, la cual describe como “die Wechselseitige erhellung der Künste” (Villanueva, 1994: 107).

Y prometió él con juramento de darle todo lo que le pidiese.
Y ella, instruida primero de su madre dijo: Dame aquí en un plato la cabeza de Juan el Bautista.
Entonces el rey se entristeció: mas por el juramento, y por los que estaban juntamente a la mesa, pidió que se le diese.
Y enviando degolló a Juan en la cárcel.
Y fue traída su cabeza en un plato, y dada a la muchacha; y ella la presentó a su madre.

(Mateo 14, 1-11)

Y venido un día oportuno en que Herodes, en la fiesta de su nacimiento, daba una cena a sus príncipes y tribunos, y a los principales de Galilea,
Y entrando la hija de Herodías, y danzando y agradando a Herodes, y a los que estaban con él a la mesa, el rey dijo a la muchacha: Pídeme lo que quisieres que yo te lo daré.
Y le juró: Todo lo que me pidieres te daré, hasta la mitad de mi reino.
Y saliendo ella dijo a su madre: ¿Qué pediré? Y ella dijo: La cabeza de Juan Bautista.
Entonces ella entró prestamente al rey, y pidió diciendo: Quiero que ahora luego me des en un plato la cabeza de Juan Bautista.
Y el rey se entristeció mucho; mas a causa del juramento, y de los que estaban con él a la mesa, no quiso desecharla.
Y luego el rey, enviando uno de la guardia, mandó que fuese traída su cabeza.
El cual fue y le degolló en la cárcel, y trajo su cabeza en un plato, y la dio a la muchacha, y la muchacha la dio a su madre.”

(Marcos 6, 22-38)

Como se puede apreciar, la versión de San Mateo es más concisa y menos elaborada literariamente que la de San Marcos. Según el historiador hebreo Flavio Josefo, en ambas el estricto cumplimiento de las tres unidades aristotélicas obedece ya a una clara intención artística, con el propósito de dar mayor dramatismo a la escena y de relacionar más estrechamente el

erotismo de la danza con la muerte del santo². Asimismo, en las dos versiones se nombra a la muchacha que ejecuta la danza como “hija de Herodías”. Precisamente, es el propio Flavio Josefo el primero en mencionarla con el nombre de “Salomé” (*Antiquitates Judaearum* XVIII, 136). Sin embargo, los autores cristianos, salvo raras excepciones (como San Isidoro de Pelusia en el siglo VI), al referirse a ella siguen dejándola en el anonimato o le dan el mismo nombre de Herodías³. Esto no hace sino acentuar la fuerte dependencia entre la bailarina y su madre, auténtica perversa, y por tanto, culpable de la decapitación del santo.

3. Salomé en las sagas populares y leyendas hagiográficas

Mientras que en la literatura bíblica no se condena a Salomé salvo de haber actuado como cómplice en la muerte de Juan el Bautista, en las leyendas y sagas posteriores el personaje sí recibe castigo divino por el crimen cometido. En éstas, Salomé es decapitada por el cristal sobre el que camina y que se

² Según Flavio Josefo, la fiesta de Herodes que se celebró en Tiberiades, quedaba demasiado lejos de la fortaleza de Maqueroo, lugar donde se encontraba preso San Juan Bautista, como para que hubiera sido posible traer la cabeza decapitada en la misma noche al lugar del baile (Cansinos-Assens, 1919: 13-14).

³ “Ella [Herodías] dio a luz a una hija del mismo nombre” (cit. en Panofsky, 90 2003: 60).

rompe debido a su peso. Luego, es proyectada por los aires gracias a un milagroso soplo salido de la boca de la cabeza decapitada del santo. Esta singular ascensión favorece la entrada de Salomé en la hagiología. Se la suele identificar con “Frau Hulda”, “Fru Helle” o “Fru Helde”, antigua diosa germánica de la tempestad, lo cual le concede un lugar de honor en la “Wilde Jagd” o “Wildes Heer” (Panofsky, 2003: 61), donde cabalga sobre las nubes durante las noches. Además, la asonancia entre Frau Helde y el nombre Verylde o Verelde acaba identificándola también con Santa Verelda (en latín Pharaildis), una de las patronas de la ciudad de Gante⁴. Casualmente es un canónigo erudito de Santa Pharaildis en Gante, llamado Nirvadius, quien, a principios del siglo XII, identifica a la patrona de su iglesia con Herodías. Según cuenta Nirvadius, ella estaba locamente enamorada de Juan el Bautista y había hecho voto de no casarse con otra persona que no fuera él. Impulsado por el rencor, Herodes ordena la ejecución de Juan el Bautista, y Salomé, por despecho amoroso, le pide su cabeza. Abrazándola entre sus “dulces brazos” (Panofsky, 2003: 61) Salomé la baña con sus lágrimas e intenta besarla, pero la cabeza se escapa, profiriéndole un fuerte soplo que la impulsa por los aires.

⁴ Según Erwin Panofski, el ungüento con el que se embadurnaban las brujas antes de las cacerías salvajes se llamaba “unguentum Pharelis” (Panofsky, 91 2003: 62).

Salomé vaga errante y apenada durante largo tiempo hasta que, finalmente (quizá debido a que, como la verdadera Pharaildis, durante toda su vida mantuvo el voto de castidad), acaba siendo venerada como santa: “Ahora llamada Pharaildis –antes Herodías– / Bailarina sin rival y para la eternidad”.

Esta versión de la historia de Salomé, hecha a base de supersticiones, sagas y creencias populares nunca es reconocida oficialmente. Tan sólo se recuerda en canciones populares y ritos de las fiestas de San Juan. En la literatura se pierden sus huellas hasta que Jacob Grimm recopila la historia de Nirvadás en su *Deutsche Mithologie* (1835) y posteriormente aparece en *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (1847) de Heinrich Heine.

4. Salomé en Tiziano y los pintores renacentistas

En el Renacimiento, la concepción artística se basa en el principio horaciano “Ut pictura poesis”, según el cual las artes plásticas han de legitimarse intelectualmente a través de su inspiración en la literatura. Esto hace que tanto pintores como escultores busquen muchos de los temas de sus creaciones, para fundamentar su contenido narrativo, en las historias, sobre todo de la Antigüedad, tanto clásica como bíblica.

Sin duda, uno de los pintores más representativos e influyentes de este periodo y que va a recrear el tema de la bailarina es Tiziano Vecellio (1488-1576). Su *Salomé* (1512) sujeta una bandeja con la cabeza de Juan el Bautista, la cual contempla con una mirada meditativa y triste. Al mismo tiempo, su criada la mira en un gesto cómplice como sintiendo y compartiendo la angustia de su ama sin entender la causa. Es una obra que desprende una enorme sensualidad. Así, por ejemplo, destaca la forma en que los rizos del santo se encuentran colocados en contacto directo con el antebrazo desnudo de Salomé. Esto unido a la aparición de una pequeña figura de Cupido, situada en lo alto de la entrada de la estancia, parece reforzar la idea del sentimiento amoroso de la joven hacia el decapitado

Esta versión en la que parece inspirarse Tiziano encuentra continuidad en la pintura del XVII. Al menos dos cuadros dan prueba de ello. Se trata de las obras de Pieter Cornelisz van Rijk (1567-1635) y Giovanni Francesco Barbieri “Il Guercino” (1591-1666). Mientras que en *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista* (realizada entre finales del s. XVI y principios del s. XVII), vuelve a aparecer una Salomé lastimosa y visiblemente triste, que recoge del verdugo en una fuente la cabeza de Juan el Bautista, en *Salomé visita a San Juan Bautista en la cárcel* 93

(1619), la princesa enamorada, agarrando con su mano izquierda los barrotes de la cárcel, introduce su rostro lanzando una mirada lasciva al santo, el cual, con desdén, la rehúye.

5. Salomé en el siglo XIX

Según Mario Praz, “siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura” (Praz, 1999: 347). No obstante, es en el siglo XIX, de la mano de las nuevas estéticas románticas, cuando la fatalidad asociada a la mujer se convierte en un motivo cada vez más recurrente. Éste alcanza su máximo esplendor en las postrimerías del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, coincidiendo con el desarrollo de la denominada cultura *fin de siècle*. En este contexto, y con el respaldo de una tradición plurisecular, Salomé se convierte en la principal representante de todo un cortejo de mujeres fatales que inunda el imaginario artístico del periodo de Entresiglos (Primo 2010, 131).

5.1. Heine

Imbuido por la idea del *Volkgeist* del Romanticismo alemán, Jacob Grimm lleva a cabo una importante labor de 94

recopilación de la cultura popular germánica, recuperando la versión popular de la Herodías enamorada de Nirvadás en su *Deutsche Mithologie* (1835). A partir de esta fuente, Heinrich Heine (1797-1856) la incorpora en su obra *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*⁵ (1847, escrita entre 1841 y 1846). Así, en el canto XVIII, el narrador ve pasar “aus dem Fenster von Urakas Hexennest” (Heine, 1962: 652) la cacería salvaje, que tiene lugar en la noche de San Juan. A éste le llaman la atención tres bellos espectros de mujer: la diosa Diana, que “[s]tolz wie eine reine Bildsäule [...] / [mit dem] Antlitz weiß Marmor, / Und wie Marmor kalt” (Heine, 1962: 655-656), encarna el ideal de belleza clásica; el hada Abunde, “[d]eren Züge nicht so griechisch / Streng gemessen, doch sie strahlten / Von des Keltenstammes Anmut” (Heine, 1962: 656); y Herodías, “[d]as dein Herz so tief bewegte” (Heine, 1962: 657). El narrador duda de que Herodías sea también “eine Teufelinne” (Heine, 1962: 657) pues, comenta, con las mujeres nunca se sabe dónde termina el ángel y comienza el diablo (Heine, 1962: 657). Sin embargo, dice que Herodías está como las demás maldita

⁵ La Herodías de Heine goza de gran éxito en Francia. Banville se inspira en ella para un soneto de sus *Princesses* (1874), cuyo epígrafe es un pasaje de *Atta Troll*: “Pues ella era verdaderamente una princesa; era la reina de Judea, la mujer de Herodes, la que había pedido la cabeza de Juan el Bautista”. También Jean Lorrain se inspira en los versos de Heine para sus medallones de Diana, Herodías y dama Abunda, aunque sólo describe la caza de Herodías sin detenerse en los detalles de la leyenda (Praz, 1999: 547).

(“vermaledeit”, Heine, 1962: 657), ya que posee la mitad de la culpa por la muerte de Juan el Bautista. Como castigo, ha de cabalgar eternamente en estas cacerías salvajes. Y en ellas, ella lleva siempre la cabeza del santo, la cual besa con fervor: “In der Bibel steht es nicht / Doch im Volke lebt die Sage / Von Herodias’ blutger Liebe // Anders wär ja unerklärlich / Das Gelüste jener Dame / Wird ein Weib das Haupt begehren / Eines Manns, den sie nicht liebt?” (Heine, 1962: 658). Al contemplar la cabeza decapitada del amado, Herodías llora hasta morir de locura de amor (“Liebeswahnsinn”, Heine, 1962: 658). Desde entonces resucita en las noches resucita y, en las cacerías salvajes, con una mano lleva la cabeza ensangrentada, “doch mit toller Weiberlaune [...] kindisch lachend”. Según Heine, Herodías a veces la lanza por los aires y la vuelve a coger como si fuera un balón.

En su recreación de la versión de Salomé enamorada, el poeta alemán relaciona el tema de la mujer fatal con la belleza seductora y fascinante de Oriente: Auf [ihrem] glutenkranken Antlitz / Lag des Morgenlandes Zauber, Auch die Kleider mahnten kostbar an Scheherezadens Märchen // Sanfte Lippen, wie Grenaten / Ein gebognes Liliennäschen / Und die Glieder schlank und kühl / Wie die Palme der Oase” (Heine, 1962: 657). En esta versión aparecen muchos elementos que se van a 96

repetir, como el lirio, los labios como granadas, la palidez, la blancura, la pureza o la languidez. Muy importante es también el motivo de los ojos, los cuales actúan como un espejo, que no sólo permite reflejar la pasión y la voluptuosidad de estas mujeres sino que, a su vez, permite revelar la crueldad que esconden en su interior: “Doch in ihrem schwarzen Auge / Loderte ein grauenhaftes / Und unheimlich süßes Feuer / Seelendblendend und verzehrend” (Heine, 1962: 656). Precisamente es a través de los ojos como estas bellas mujeres seducen a los hombres que los contemplan. A través de la mirada, consiguen hechizarlos y someterlos bajo su dominio: “Als sie mir vorübertritt / Schaute sie mich an und nickte [...] / daß mein tiefstes Herz erbebe. [...] // Als der Zug bereits erblichen / Und verklungen das Getümmel / Loderte mir im Gehirne / Immerfort der holde Gruß. [...] // Und ich sann: Was mag bedeuten / Das geheimnisvolle Nicken? / Warum hast du mich so zärtlich / Angesehn, Herodias?” (Heine, 1962: 659).

5.2. Keats y los pintores prerrafaelitas: la *Belle Dame sans merci*

En 1819, John Keats (1795-1821) publica *Belle Dame sans Merci. A Ballad*. Keats toma el título de un poema escrito en 1424 por el escritor normando Alain Chartier para recrear 97

una historia que se inspira en una balada celta y que recoge la tradición de las hadas más crueles y malvadas de su mitología. Aunque este poema no trata de la historia de Salomé, su contenido conecta perfectamente con la temática del texto de Heine, pudiendo ser perfectamente una de aquellas figuras femeninas que participaban en las mencionadas cacerías salvajes. En el poema nos encontramos de nuevo elementos como el lirio (“I see a lily on thy brow”). Y de nuevo se repite el motivo de los ojos: “her eyes were wild [...] // She looked at me as she did love [...] // I set her on my pacing steed / And nothing else saw all day long”. Como novedad aparece el elemento de la música (“For sidelong would she bend, and sing / A faery's song) para reforzar el poder de encantamiento fatal de esta “bella dama sin piedad”: “I saw pale kings and princes too, / Pale warriors, death-pale were they all⁶; / They cried – ‘La Belle Dame sans Merci / Thee hath in thrall!’”. Sin embargo, su verdadero valor radica tanto en la propia temática⁷ como en el

⁶ Esta Belle Dame sans Merci de Keats contiene rasgos claros de un tipo de mujer-vampiro que va a ser popular en la época y que se encuentra en otras obras como, por ejemplo, en *Die Braut von Corinth* de Goethe (1798), que inspira *La Mort amoureuse* (1836) de Théophile Gautier. Posteriormente, Walter Pater le añade el elemento de la sonrisa enigmática de la Gioconda de Da Vinci. Todos estos antecedentes los recoge Oscar Wilde para transgredirlos en su *Salomé* (1891).

⁷ La Belle Dame sans Merci se convierte en uno de los temas predilectos 98 entre los pintores prerrafaelitas. Esta figura es representada por Frank

misticismo y el sentimiento doloroso y melancólico que en él se expresan (“And this is why I sojourn here / Alone and palely loitering, / Though the sedge is withered from the lake, / And no birds sing”). En ambos van a hallar los pintores prerrafaelitas la base de todo su imaginario artístico, que luego influirá de manera decisiva en el “estetismo exótico” (Praz, 1999: 374).

5.3. Flaubert, Gautier

La traducción de textos como *Las mil y una noches* (recordemos que en el texto de Heine se hacía alusión a Sherezade), las expediciones europeas a Asia y África y el coleccionismo de objetos exóticos como signo de elegancia entre las clases pudientes dan lugar, a lo largo de todo el siglo XIX, a numerosas manifestaciones artísticas inspiradas en un espacio que se plantea como alternativa a la prosaica vida cotidiana de la Europa posterior a la Revolución Francesa. Baudelaire lo expresa en su poema en prosa «Any where out of the world» (*Petits poèmes en prose* ou *Le Spleen de Paris*, XLVIII, 1869): el espíritu del artista requiere de realidades remotas más allá de la vulgar existencia moderna. Comienza así

una pasión por todo lo oriental que, unida a las ansias escapistas y exotistas del Romanticismo (“l’ennui”, la “nostalgia” o “die Sehensucht”) encontrarán su expresión en numerosas obras literarias, pictóricas e incluso en la decoración y en la moda, donde habrá una profusión de “chinerías”, “japonerías” y “turquerías”.

Al igual que otros escritores de su tiempo, como el propio Théophile Gautier (1811-1872), Gustave Flaubert (1821-1880) emprende varios viajes. En el primero (1849-1851) recorre Italia, Grecia, Egipto y visita Jerusalén y Constantinopla. En el segundo (1858) visita Cartago, Túnez y Constantina para documentarse en su novela *Salammbô* (1862, 1874: edición definitiva). Justo al año siguiente de la exposición de Gustave Moreau en el Salón parisino de 1876, Flaubert publica *Trois Contes*, donde incluye el relato de “Hérodias”. Junto a *Salammbô*, ambas se consideran las dos obras de Flaubert de inspiración orientalista. En su constante afán de búsqueda de la objetividad y la exactitud histórica, Flaubert titula su relato “Hérodias” (palabra en nominativo derivado del término latino en acusativo “Hérodiade”) y al santo le deja el nombre judío, “Iaokanann”. Flaubert realiza algunas modificaciones al texto bíblico, aunque dentro siempre de una escrupulosa verosimilitud.

En su fortaleza de Maqueronte, el tetrarca Herodes Antipas, que mantiene tensiones con los árabes tras haber repudiado a la hija de su rey para casarse con Herodías, espera la llegada de Vitelio, gobernador de Siria. Éste aparece caracterizado como un ser débil y temeroso, aunque capaz de todo con tal de ganar influencia en Roma. Todavía más ambiciosa se presenta a Herodías. Ella es inteligente, dominante, a la que le mueve el sueño de alcanzar un gran imperio. Si bien carece ya de la belleza de antaño, sabe utilizar la de su hija. Conocedora de las debilidades y de la pasión del tetrarca por una joven, que aún no sabe que se trata de Salomé (ya que ha sido educada por su madre lejos del palacio), aprovecha la visita de Vitelio y la presencia del resto de autoridades para la celebración del aniversario de su marido. Herodías desea deshacerse de Iaokanaan, ya que, debido a los continuos insultos de éste sobre su vida licenciosa, puede poner en riesgo sus aspiraciones. A sabiendas del miedo que le profesa el tetrarca, prepara a Salomé, que aún es una “jeune fille” (Flaubert, 1986: 138) “zézayant[e]” (Flaubert, 1986: 140)⁸ para que lo encandile con su sensual danza y le conceda en recompensa la cabeza del santo. Al igual que en los Evangelios, en la obra es Herodías la

⁸ En francés se suele emplear este término cuando el infante aún no habla bien. Con 101 ello, el autor estaría enfatizando la escasa edad de Salomé.

que se perfila como la auténtica mujer fatal, siendo su hija un mero instrumento a su servicio. Así queda de manifiesto cuando ésta vacila justo en el momento de pedir su trofeo: “Je veux que tu me donnes dans un plat, la tête....” Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant : “La tête de Iaokanann !” (Flaubert, 1986: 140).

No obstante, más allá de la cuestión de la culpabilidad es innegable el papel que posee Salomé en el texto de Flaubert. Con su aparición en la fiesta de cumpleaños de Herodes Antipas en Tiberíades se alcanza el clímax en la obra. Por un lado, en las descripciones del baile se observa una clara influencia del parnasianismo y de Baudelaire. Se puede ver en el uso de una poesía que busca plasmar un cuadro. También en la ornamentación literaria, así como en el empleo de elementos más propios de las artes plásticas (como el uso de minerales y piedras preciosas o de tonalidades de colores). Por otro lado, es evidente la influencia de Gautier y su obra *Une nuit de Cléopâtre* (1945) en la recreación del baile de Salomé (Praz, 1999: 382).

En el Romanticismo florece un exotismo que se proyecta en el espacio y que mira fundamentalmente a Oriente. Sin embargo, como ya sucede en el poema de Keats (y también en el de Heine) a veces este exotismo no sólo se proyecta en el 102

espacio sino que los artistas buscan recrear un mundo más lejano en el tiempo, lo que Théophile Gautier denomina el *exotismo en el tiempo*: “Il y a deux sens de l’exotique: le premier vous donne le goût de l’exotique dans l’espace [...] Le goût plus raffiné, une corruption plus suprême; c’est ce goût de l’exotique à travers les temps” (Goncourt, 1888: 166 [23-XI-1863]). Para Mario Praz, “ideal exótico e ideal erótico corren parejos”, pues según él, “el exotismo es habitualmente una proyección fantástica de una necesidad sexual” (Praz, 1999: 361). Esto se puede ver en las obras de Gautier y Flaubert, quienes, “se transportan con el sueño a un clima de antigüedad bárbara y oriental, donde los más desenfrenados deseos pueden desahogarse y las más crueles insinuaciones asumen forma concreta” (Praz, 1999: 362). Este exotismo que nace con Gautier y Flaubert, y que luego es desarrollado por los simbolistas franceses y los estetas ingleses (Moreau, Mallarmé, Swinburne, Pater, Wilde) se traduce en que los artistas crean al personaje femenino desde su más íntima sensualidad, aunque esto suponga alterar la verdad histórica.

Precisamente, la lejanía en el tiempo y el espacio así como la escasez de sus fuentes contribuyen a que Salomé se convierta en la figura predilecta de estos autores. Ello trae consigo que las interpretaciones se vuelvan cada vez más libres y subjetivas. Al 103

mismo tiempo, tanto en los textos de Gautier y de Flaubert empiezan a perfilarse los rasgos que anuncian un nuevo tipo de mujer fatal. Tanto Cleopatra como Salomé (como prolongación de Herodías) se representan como si fueran diosas inalcanzables. En su relación con ellas, el hombre adopta una actitud pasiva, mostrando inferioridad por su condición o exuberancia física. Completamente dominado, la contemplación de sus cuerpos se convierte para el hombre en su “fin último, después del cual la vida no tiene más que ofrecer” (Praz, 1999: 380). “Viens! Viens! Tu auras Capharnaüm! La pleine de Tibérias! Mes citadelles! La moitié de mon royaume!” (Flaubert, 1986: 139).

En estas figuras de Gautier y de Flaubert encontramos elementos conocidos como “la blancheur de sa peau”, la “languueur”, “les bras pâmés et morts” o “ses yeux presque terribles”. También está presente la música, como en la figura de Keats. También se aprecia la música: “ses pieds passaient l’un devant l’autre, au rythme de la flûte et d’une paire de crotales”, “les sons funèbres de la gringas remplacèrent les crotales”, “une harpe chanta”, “les tympanons sonnaient à éclater”, etc. Sin embargo, ahora aparece un nuevo elemento, el del sentido del olfato:⁹ “une couronne des fleurs”, “des festons d’anémones” y

⁹ Hay quienes ven aquí la influencia de Beaudelaire y su teoría de las 104 correspondencias.

“mandragores”. Por último, hay que destacar también la presencia de elementos mitológicos y simbólicos. En el texto de Flaubert hay un empleo evidente de lo mitológico para anunciar la muerte de Juan el Bautista: 1) a través de las “anémonas”, que, según la mitología griega, nacían de la sangre de Adonis y simbolizaban la muerte; 2) “Atrides”, que se refiere en la mitología griega a los descendientes de Atreo, cuyo destino estuvo marcado por el asesinato, el parricidio, el infanticidio y el incesto; 3) “Cybèle”, diosa frigia, adorada en Anatolia desde el neolítico, cuya equivalente romana, Magna Mater (la Gran Madre), era deidad de vida, muerte y resurrección; 4) “avec une patère à la main”, plato o cuenco de poco fondo que se usaba en los antiguos sacrificios. A su vez, el uso de lo simbólico se constata en el uso de colores, tanto nombrados directamente como sugeridos a través de minerales: 1) el rojo (“écarlate”, “ses lèvres étaient peintes), que simboliza la voluptuosidad, la sensualidad, pero también la sangre; 2) el negro (“ses caleçons noirs”, “ses surcils très noirs”) la muerte; 3) el blanco (“ses mains d’albâtre, la blancheur de sa peau”) la castidad, la pureza; 4) y el azul (“voile bleuâtre”, “les calcédoniens de ses oreilles”, “l’étoffe de son dos chatoyait”) el simbolismo (“azur”).

Gustave Moreau (1826-1898) desarrolla una verdadera obsesión por Salomé, que convierte en protagonista de más de 120 óleos, acuarelas y dibujos. Los dos más famosos son el cuadro al óleo *Salomé dansant* y la acuarela *L'apparition*, ambos expuestos en el Salón de 1876 y que marcan el éxito de este pintor (como en 1856 lo había sido para Dante Gabriel Rossetti). En cuanto al estilo, señala Mario Praz que, mientras que Delacroix es “un pintor fogoso y dramático”, Moreau procura ser “gélido y estático”; sin embargo, ambos saben representar “la atmósfera moral de los dos periodos en los cuales florecieron: el romanticismo con su ímpetu de acción frenética [y] el decadentismo con su estéril contemplación. La materia es la misma: exotismo lujurioso y sanguinario” (Praz, 1999: 517). Dos principios proclama Moreau contra lo que considera una infiltración de lo literario en la pintura (Praz, 1999: 518). El principio de la bella Inercia (que cree percibir en los profetas, las sibilas y en las alegorías tombales de Miguel Ángel) y el Principio de la Riqueza necesaria. Ambas premisas dan como resultado una pintura sobrecargada de elementos ornamentales. Por otro lado, a partir de las ideas estéticas introducidas por Gautier y Flaubert, Moreau va a recrear sus temas en entornos que no se puedan identificar con una época o civilización 106

concretas. Prueba de este eclecticismo es la mezcla en los dos cuadros de elementos arquitectónicos y de decoración propios del arte islámico, bizantino, egipcio e hindú.

Aunque las obras de Moreau son ya en su tiempo conocidas y apreciadas, su gran influencia se produce con la publicación de *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans (1848-1907). Según Praz, a través de la descripción efrástica de su protagonista, Des Esseintes, la literatura vuelve a conectar la pretendida pintura antiliteraria de Moreau (Praz, 1999: 524). Tras la descripción de los cuadros, Des Esseintes, hace una lectura personal, interpretando ambos. Para éste, la Salomé de Moreau ya no es la “jeune fille” del texto de Flaubert, que como en los Evangelios, habría obrado bajo la instrucción de su madre, sino que es una auténtica mujer maldita que actúa de forma autónoma (más próxima a la versión popular del texto de Heine)

Ici, elle était vraiment fille ; elle obéissait à son tempérament de femme ardente et cruelle ; elle vivait, plus raffinée et plus sauvage, plus exécration et plus exquise ; elle réveillait plus énergiquement les sens en léthargie de l’homme, ensorcelait, domptait plus sûrement ses volontés, avec son charme de grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevée dans des serres impies (Huysmans, 1884: 106).

Vemos como en los rasgos de la representación de Huysmans se encuentran, aunque acentuados, los elementos de 107

los textos de Gautier y Flaubert. La mujer se concibe como una “déesse symbolique de l’indestructible Luxure, la déesse de l’immortelle Hystérie, la Beauté maudite [...] la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant [...] tout ce qui l’approche, tout ce qui la voit, tout ce qu’elle touche” (Huysmans, 1884 : 106). Esta Salomé ya no se esconde tras ningún velo, mostrándose ante el hombre, su víctima, como un animal asesino. En la interpretación de Huysmans, lo simbólico se concentra en torno al motivo de la flor¹⁰ (el lirio ahora convertido en loto) que Salomé sostiene en su mano derecha.

5.5. Mallarmé

Sin duda la lectura más personal de Salomé es la que hace Stéphane Mallarmé (1842-1898) en su *Hérodiade*. La obra llega al público en 1898, pero ya antes la presenta a allegados del poeta, y entre ellos a Des Esseints de Huysmans, quien posee una copia del fragmento dramático. Mallarmé prescinde del momento de la danza y la decapitación del santo, así como

¹⁰ También en Swinburne se relaciona a la mujer con la flor, la cual se describe como “la flor, la espada roja de sangre derramada, una flor mortal para los hombres” (Praz, 1999: 421).

del resto de personajes, para concentrarse en la virginidad narcisista de Salomé¹¹. En cuanto a las interpretaciones que se han hecho del poema, señala Praz que, a través de la descripción de esta figura, Mallarmé ofrece “un retrato sintético de todo el decadentismo” (Praz, 1999: 553). Por otro lado, señala que esta *Hérodiade*, al igual que Salammbô, es “una histérica que se diluye en hierática indolencia” y, como ella, se mortifica a la espera de “una cosa desconocida”. Igualmente es “devota de la Luna” (Praz, 1999: 555) dirigiéndose a ella como una hermana (Salammbô también la adora y la invoca como madre). Por último, también ella se considera “un astro humano” (Praz, 1999: 556). “Nourrice, suis-je-belle? / Un astre, en verité” (Mallarmé, 1979: 110). Hay quienes ven una nueva versión de la Salomé enamorada de Juan el Bautista que, en su lamento, justifica su muerte ante el temor de amancillar su virginidad. Otros, en cambio reconocen en ella el reflejo espiritual del propio poeta. Albert Thibaudet señala que “son Hérodiade est la muse même de la poésie qui l'évoque. Poésie des mots ainsi que

¹¹ Estos cambios Mallarmé los justifica en alguna de su correspondencia con argumentos poetológicos. Así, en 1865, en una carta a Eugène Lefébure alaba el nombre de “Hérodiade” argumentando su propósito de “en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l’histoire” (Bauer, 2001: 117). Además, en el prefacio de uno de sus bocetos escribe : “ J’ai laissé le nom d’Hérodiade pour bien la différencier d’une Salomé je dirais moderne ou exhumée avec son fait divers archaïque-la danse, etc” (Bauer, 2001: 117).

l'heroïne est un idole de bijoux, poésie que, dans le dédain de la vie et l'exaltation du verbe métallise un bain d'or éternel" (Bauer, 1999: 118-119). En esa misma dirección apunta Henri Mondor, para el cual "la pudeur d'Hérodiade, sa virginité, sa solitude princière, ses parures, ce sont la réserve, le silence, l'exil de Mallarmé, ses fastes de vocabulaire, d'images et de rêveries" (Bauer, 2001: 199).

5.6. Wilde, Beardsley

Gracias a las aportaciones de los autores anteriores y unido al impulso de las nuevas estéticas de la cultura finisecular, Salomé se convierte en el periodo de Entresiglos en un motivo recurrente entre los autores de las distintas manifestaciones artísticas: la pintura (Massés, Klimt, Stuck, Munch), las ilustraciones (Beardsley), la literatura (Banville, D'Annunzio, Pierre Louÿs, Lorrain, Samain, Laforgue, Apollinaire, Cazalis, Schaukal, Hille, Del Casal, de Castro, Villaespesa, Wilde) o la ópera (Massenet, Strauss). A partir de la última década del siglo XIX, las recreaciones de Salomé reflejan al mismo tiempo claros síntomas de distanciamiento. Tanto el discurso como los ambientes o la caracterización del personaje se imbuyen progresivamente del decadentismo imperante. Poco a poco la 110

figura va adquiriendo rasgos más negativos. A través de la banalización y la parodia, éstos van a buscar desmontar el mito.

Oscar Wilde (1854-1900) concluye en 1891 la primera versión francesa de *Salomé. Drame en un acte*, dedicada a su amigo y consejero en la redacción, Pierre Louÿs. La obra se publica en 1893 en París y al año siguiente aparece en inglés traducida por Sir Alfred Douglas. La obra se estrena por primera vez en 1896 en la Comédie-Parisienne, estando el escritor encarcelado. La *Salomé* de Wilde es particularmente interesante porque recoge toda la tradición anterior para refundirla en una obra moderna acorde con las nuevas estéticas y que se enmarca dentro de esta línea de versiones antes mencionada. Al igual que en “*Salomé*” de *Moralités légendaires* (publicada en *La Vogue* en 1886 y en una nueva versión en la *Revue indépendante* en 1887) de Jules Laforgue (1860-1887), el escritor utiliza como base el texto de Flaubert para hacer su parodia. Como en el poema “*Scène*” de *Hérodiade* de Mallarmé, Wilde lo convierte empero en texto dramático.

En la obra, la decadencia del mundo de romanos y judíos, que sirve de marco para ubicar la historia en texto de Flaubert, parece haberse instalado en el de los propios personajes que ahora aparecen retratados de forma grotesca: Herodes Antipas es un hombre que se muestra todavía más débil y temeroso, 111

extremadamente supersticioso e inestable psicológicamente. Por su parte, Herodías ya no es la *dea ex machina* como en el texto bíblico y su papel en Wilde es mucho más pasivo, limitándose prácticamente en toda la obra a quejarse por las continuas injerencias del santo y a contradecir en todo lo posible a su marido. Salomé ya no es la virtuosa de las recreaciones anteriores sino que toma sus propias decisiones y expresa abiertamente sus pasiones y deseos sexuales¹². Al igual que en *Hérodíade*, Wilde va a servirse de la relación simbólica entre el astro lunar y la mujer virgen. Gómez Carrillo, que prologó la primera versión castellana, ha comentado las inquietudes que vivió Wilde en aquellos días en su deseo de conseguir una obra maestra. Asimismo, refiere que Mallarmé y Wilde hablaron varias veces sobre el gesto lleno de misterio de Salomé (Cansinos Assens, 1919: 78-79). Wilde va a extraer todo el significado simbólico a la luna, convirtiéndola en un personaje clave de la obra, con una presencia constante que ya se anticipa desde el comienzo de la obra. La luna es representada desde la Antigüedad a través de las figuras de Hécate, Ártemis o Diana y

¹² La obra de Wilde no pudo estrenarse públicamente en Inglaterra hasta 1931. Supuestamente debido a la vieja ley que prohibía la representación de las figuras bíblicas, la verdadera razón radicaba en el fondo en la sexualidad que de forma tan abierta permitía la obra y que se oponía a la imagen de mujer virtuosa, pura y asexual con que se sentía más cómoda la sociedad victoriana.

se la suele identificar con la fortaleza femenina, la blancura, la virginidad. No obstante, se la relaciona también con los sacrificios y su intervención es casi constante en los rituales de amor y muerte (Eros y Thanatos).

La asociación simbólica luna-mujer virgen y amor-muerte queda enfatizada en el texto a través del evidente paralelismo entre el joven sirio y Herodes Antipas. Ambos sienten atracción por Salomé, lo que les lleva a mirarla continuamente, y por ello son advertidos de las consecuencias negativas que puede ocasionar su impulso: “Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon... Il peut arriver un malheur” (Wilde, 1930: 3). A su vez, ambos parecen poseer mayor sensibilidad que los demás y ven rara la luna, del mismo modo que perciben la excesiva palidez de la joven: “Elle a l’air d’être très malade, votre fille. Jamais je ne l’ai vue si pâle” (Wilde, 1930: 36). Narraboth, que está completamente a merced de su pasión por Salomé, al no poder soportar que ésta desee a otro hombre, se quita la vida. Su muerte deja entrever otra pasión prohibida: la del paje de Herodías por el joven sirio. “Il s’est tué, celui qui était mon ami ! Je lui avais donné une petite boîte de parfums, et des boucles d’oreilles faites en argent, et maintenant il s’est tué ! Ah! n’a-t-il pas prédit qu’un malheur allait arriver?” (Wilde, 1930: 29). Y de 113

nuevo interviene la presencia de la luna: “Je savais bien que la lune cherchait un mort, mais je ne savais pas que c'était lui qu'elle cherchait. Ah! pourquoi ne l'ai-je pas caché de la lune ? Si je l'avais caché dans une caverne elle ne l'aurait pas vu” (Wilde, 1930: 29). Como se anticipa en el texto con el comentario del nubio, se sabe que la muerte de Narraboth no va ser suficiente para calmar al astro. Es entonces cuando entra en escena Herodes buscando en la terraza a Salomé. Por su paralelismo con Narraboth, todo parece apuntar a que va a ser éste el que corra su misma suerte. Sin embargo, Herodes sí es capaz de liberarse de su pasión. Su primera reacción se produce al encontrarse con el cadáver. A partir de ese momento comienza a tomar conciencia de las advertencias, que le llegan a través de la voz de Iokanaan. Como antes hiciera el paje de Herodías con la muerte de Narraboth, ahora es éste quien presagia la muerte de la joven. Al igual que en los Evangelios, Herodes Antipas pide a Salomé que baile para él. Sin embargo, hay un tratamiento muy distinto al que hacen de este motivo Flaubert o Moreau. La danza, momento cumbre en las obras de ambos autores, se reduce aquí a una mera acotación escénica: “Salomé danse la danse des sept voiles” (Wilde, 1930: 63). Desmarcándose a su vez del texto bíblico, la Salomé de Wilde actúa además por su propia voluntad.

En una última muestra de debilidad de Herodes, su mujer le toma de la mano el anillo de la muerte y se lo da al soldado para que lo entregue al verdugo (al contrario que en los Evangelios). Y de nuevo recurriendo a la tradición popular, ésta va a besar la boca del santo: “Tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Iokanaan. Eh bien ! je la baiseraï maintenant. Je la mordrai avec mes dents comme on mord un fruit mûr. Oui, je baiseraï ta bouche, Iokanaan. (Wilde, 1930: 74-75). Extasiada por el codiciado momento, Salomé exterioriza sus deseos sexuales provocando el repudio de Herodes Antipas: “Elle est monstrueuse, ta fille, elle est tout à fait monstrueuse” (Wilde, 1930: 77). Es entonces cuando se produce el despertar de Herodes. Consciente del peligro, ordena apagar las antorchas y se lleva a Herodías para ocultarse en el palacio. De repente, las estrellas desaparecen y una nube pasa por delante de la luna, ocultándola por completo. “Mas un rayon de lune tombe sur Salomé et l'éclaire” (Wilde, 1930: 78). El tetrarca, que en ese momento está subiendo por la escalera se vuelve y viendo a Salomé iluminada por la luna, da orden de matarla. La muerte de Salomé pone fin a la vida de esta joven virgen narcisista que, pese a todo, consigue despertar la compasión por cuanto muere sin conocer ni poder ser correspondida en el amor.

En abril de 1893, Aubrey Beardsley (1872-1898) publica nueve dibujos en el debut del periódico londinense *The Studio*. Wilde queda tan impresionado que le envía una copia con la dedicatoria: “For Aubrey: for the only artist who, beside myself, knows what the dance of the seven veils is, and can see that invisible dance”. Finalmente le encarga que haga todas las ilustraciones para la edición inglesa de 1894. Según Sarah Bielski, Beardsley representa an “empowered woman, coldly aware and in control of her sexuality” (Bielski, 2001: 47). En sus imágenes se puede observar la conjugación de tradición y modernidad. En ellas aparecen elementos como la flor, que emerge entre el río de sangre y que de forma reiterada hace presencia en la obra de Wilde, la belleza medusea característica del tipo de mujer-vampiro de Swinburne o Pater y el atuendo de Salomé, propio de las japonerías que están tan de moda en la época del autor.

6. Conclusión

En este trabajo hemos realizado un recorrido por el proceso de configuración del mito de Herodías-Salomé desde sus inicios hasta la representación dramática de Wilde, quien con la muerte de la bailarina parece dispuesto a poner fin a este 116

ciclo de mujeres fatales. En dicho recorrido hemos analizado las interconexiones entre la literatura y la pintura, cuyo papel es de extraordinaria relevancia para la evolución de la figura. Como señala Franz Kermode en su obra *Forms of Attention* (1985), la interpretación es el criterio básico que permite la canonicidad, ya que proporciona el medio que asegura la continuidad de la atención con respecto a un objeto artístico. Y la misma diversidad de sus interpretaciones permite la continuidad de la actividad interpretativa, de forma que la variabilidad relativa de su sentido es la que asegura un orden acumulativo, que permite transformar el objeto sin destruirlo. Ciertamente, la muerte de Salomé parece responder a los deseos de acabar con un tema que desde finales del XIX da signos de cansancio. Sin embargo, es gracias a las numerosas versiones que se producen sobre todo en ese siglo cuando la figura de Salomé acaba consolidándose como mito. Como indica Kermode, es solamente la interpretación (que no la muerte) lo que permite seguir manteniendo con vida al personaje, gracias al Arte de la Memoria, es decir, al canon.

Referencias bibliográficas

- Bauer, Roger (2001). *Die Schöne Décadence*, Frankfurt a.M: Vittorio Klostermann.
- Bielski, Sarah (2001). The Femme Fatale as seen in the work of J.K. Huysmans, Felician Rops and Aubrey Beardsley. *Art Criticism*, 17(1), 47-54.
- Brunel, Pierre / Chevrel, Yves (1989). Avant-propos. En Brunel, Pierre / Chevrel, Yves (eds.), *Précis de Littérature comparée* (9-10). Paris : Presses Universitaires de France.
- Cansinos Assens, Rafael (1919). *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial América.
- Flaubert, Gustave (1973). Hérodiades. En Flaubert, Gustave. *Trois Contes* (137-142). Paris: Gallimard.
- Goncourt, Edmond H. y Jules (1888), *Journal Des Goncourt. Mémoires De La Vie Littéraire. Deuxième Volume (1862-1865)*. Paris: G. Charpentier et Cie.
- Heine, Heinrich (1962). Atta Troll (cap. XVIII-XX). En Heine, Heinrich, *Werke* (vol. 1) (652-663). Köln / Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- Huysmans, Joris-Karl (2000). *À Rebours*. Paris: Gallimard.
- Kermode, Franz (1988). *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa.

- Mallarmé, Stéphane (1979). *Obra completa en poesía* (ed. bilingüe). Tomo I (trad. de Pablo Mané). Barcelona: Ediciones 29, 100-120.
- Panowski, Edwin (2003). *Tiziano. Problemas de iconografía*. Madrid: Ediciones Akal.
- Praz, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El acantilado.
- Primo, Carlos (2010). La flor y la sierpe. Variaciones orientalistas en torno a Salomé. *AnMal Electrónica* 28 (junio), 129-180.
- Villanueva, Darío. (1994). Literatura Comparada y Teoría de la Literatura. En Villanueva, Darío (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura Teoría de la Literatura* (99-125). Madrid: Taurus.
- Wilde, Oscar (1930). *Salomé*. Paris: Les Éditions d'Art Devambez.