

CONFLUENCIA
DE LA IMAGEN
Y LA PALABRA

CONFLUENCIA
DE LA IMAGEN
Y LA PALABRA

JOSÉ M. MORALES FOLGUERA, REYES ESCALERA PÉREZ,
FRANCISCO J. TALAVERA ESTESO, EDS.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

ANEJOS DE
IMAGO
REVISTA DE EMBLEMÁTICA Y CULTURA VISUAL [III]

DIRECCIÓN

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

RAFAEL ZAFRA MOLINA (UNIVERSIDAD DE NAVARRA)

CONSEJO EDITORIAL

BEATRIZ ANTÓN MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID), ANTONIO BERNAT VISTARINI (UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS), PEDRO CAMPA (UNIVERSITY OF TENNESSEE AT CHATANOOGA), JAIME CUADRIELLO (UNAM - MÉXICO), JOHN T. CULL (COLLEGE OF THE HOLY CROSS - WORCESTER), PEDRO GERMANO LEAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE - NATAL), DAVID GRAHAM (CONCORDIA UNIVERSITY - MONTREAL), VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (UNIVERSITAT JAUME I), JESÚS UREÑA BRACERO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA).

SECRETARÍA

SERGI DOMÈNECH GARCÍA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA).

ASESORES CIENTÍFICOS

IGNACIO ARELLANO AYUSO (UNIVERSIDAD DE NAVARRA), CHRISTIAN BOUZY (UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL), CÉSAR CHAPARRO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA), PETER DALY (MCGILL UNIVERSITY), AURORA EGIDO (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), JESÚS M^o GONZÁLEZ DE ZÁRATE (UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO), VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE), GIUSEPPINA LEDDA (UNIVERSITÀ DI CAGLIARI), SAGRARIO LÓPEZ POZA (UNIVERSIDADE DE A CORUÑA), JOSÉ MANUEL LÓPEZ VÁZQUEZ (UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA), ISABEL MATEO GÓMEZ (CSIC), JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA), ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD DE SEVILLA), PILAR PEDRAZA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), FERNANDO R. DE LA FLOR (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA), BÁRBARA SKINFILL (EL COLEGIO DE MICHOACÁN).

© Los autores, 2015

© De esta edición: Universitat de València, 2015

Coordinación editorial: Rafael García Mahíques

Diseño y maquetación: Celso Hernández de la Figuera

Cubierta:

Imagen: André Félibien, *Tapisseries du Roy*, Amsterdam, ca. 1700, emb. 39.

Diseño y composición: Celso Hernández de la Figuera

ISBN: 978-84-370-9665-0

Depósito legal: V-1787-2015

Impresión: Guada Impresores, S.L.

Índice

PRESENTACIÓN.....	7
Seducidos con la emblemática, JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE.....	9
<i>Charta Lusoria</i> , VÍCTOR INFANTES.....	29
La educación de la Virgen como modelo iconográfico y como modelo social, ANTONIO AGUAYO COBO, MARÍA DOLORES CORRAL FERNÁNDEZ.....	45
El discurso retorico de <i>Luz del Evangelio</i> ante la sombra reformista, MONSERRAT GEORGINA AIZPURU CRUCES.....	59
Propuesta de identificación del túmulo de Felipe IV en Pamplona, M ^a ADELAIDA ALLO MANERO.....	67
Emblemática nas exéquias da infanta portuguesa Maria Francisca Dorotea no Arraial De Minas de Paracatu, Brasil (1771), RUBEM AMARAL JR.....	77
«Hieroglíficos y empresas» en la <i>Descripción de la traza y ornato de la Custodia</i> hispalense de Juan de Arfe, PATRICIA ANDRÉS GONZÁLEZ.....	91
Emblemática en el <i>Sferisterio</i> : tradición alegórico-emblemática del <i>Pallone Col</i> <i>Bracciale</i> , JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ.....	103
El cuerpo como emblema: ensayo de inventario a las formas no verbales de comunicación, AGUSTÍ BARCELÓ CORTÉS.....	119
Joan Miró. Hermenéutica de un «Paisaje catalán», ROBERTA BOGONI.....	127
Sirenas victorianas o la recreación de la iconografía clásica en la pintura de Sir Edward Burne-Jones y John William Waterhouse, LETICIA BRAVO BANDERAS	137
El tema del encuentro entre Abrán y Melquisedec, FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ.....	153
Historieta arcana. Huellas del pensamiento barroco español en las <i>Empresas</i> <i>Morales</i> de Juan de Borja, JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ.....	167
Emblemática para los cautivos del corso. La fiesta pro-borbónica en el naci- miento de Luis I, celebrada por cristianos cautivos en Mequínex, MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO.....	177
San Juan en Patmos y el barco como símbolo de la esperanza cercana en la salvación, SERGI DOMÉNECH GARCÍA.....	187
San Luis Obispo. Imágenes valencianas de un santo apropiado, ANDRÉS FELICI CASTELL.....	199
El Bautismo según el <i>Pontifical de la curia romana</i> y su representación icónica, PASCUAL GALLART PINEDA.....	213

El símbolo del espejo en la obra de Saavedra Fajardo, <i>Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas</i> , MARÍA DEL CARMEN GARCÍA ESTRADÉ	225
La adoración del Trono de Gracia, RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES.....	241
Lujuria y venganza desesperada. Salomé y Electra, ESTHER GARCÍA-PORTUGUÉS	253
Representaciones de Caín matando a Abel durante la edad moderna: aproximación a un tipo iconográfico, CRISTINA IGUAL CASTELLÓ	269
«Parida y donzella, ¿cómo pudo ser? El que nació de ella, bien lo pudo hacer».Emblemas para glosar la maternidad virginal de María, CARMÉ LÓPEZ CALDERÓN	279
<i>Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs</i> (París, 1897) de Maurice Pillard Verneuil: el simbolismo dispuesto a la ornamentación Art Nouveau, FÁTIMA LÓPEZ PÉREZ	293
El neoestoicismo como filosofía de vida para tiempos de tribulación: Goya, los desastres de la guerra y el <i>Theatro Moral de la Vida Humana</i> , JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ.....	305
La empresa LX de las <i>Empresas Morales</i> . ¿Y por qué un caracol?, ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO	321
Biblioteca selecta, pintura espiritual, dominio cultural: los libros de emblemas y la pintura decorativa en las Misiones Jesuíticas de la América portuguesa (siglos XVI-XVIII), RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS.....	329
La medalla expresionista alemana y... ¿la pervivencia de la tradición?, ANTONIO MECHÓ GONZÁLEZ.....	339
« <i>Con el buril y con la pluma</i> »: a representação moral do pecado nos emblemas de André Baião, FILIPA MEDEIROS.....	353
La sombra de Cristo. Corporalidad y sentidos en el ámbito celestial, M ^a ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ	363
El texto y la ilustración: la emblemática en los libros nupciales boloñeses del XVII, EMILIA MONTANER.....	375
La pintura emblemática de la Divina Pastora en América, FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ.....	387
El sol eclipsado. La imagen festiva de Carlos II en Italia, JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA	403
«Juicio y sentencia de Cristo». Texto e imagen de una pintura devocional en Écija, ALFREDO J. MORALES.....	429
<i>La entrada del rey en Portugal</i> de Jacinto Cordeiro: entre la relación poética y la literatura dramática, ANTONIO RIVERO MACHINA.....	443
«Cruzados del arco iris»: una suerte de emblema musical periodístico, LUIS ROBLEDO ESTAIRE	451
El disparate del elefante: la sátira teriomórfica y la actualidad del Barroco, LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ	459

LUJURIA Y VENGANZA DESESPERADA. SALOMÉ Y ELECTRA

ESTHER GARCÍA-PORTUGUÉS
Universitat de Barcelona • Emblecat

Do s figuras, una procedente de la Biblia y la otra de la literatura, unidas por un deseo obseso. Ambas comparten fenómenos semejantes la desesperanza y la muerte. También se ven arrastradas por el destino en el cual la madre determina sus acciones, mientras que el baile, la voz y la música dan cuerpo al temor y a la precipitación de los hechos. Salomé se ha hecho famosa por la danza y el arte ha recreado esta visión durante siglos, incidiendo en la sensualidad y la lujuria de las formas sinuosas de su cuerpo. Aparentemente, Electra ha permanecido invariable en su papel de hija y hermana, pero con diferente protagonismo. No obstante a finales del siglo XIX y principios del XX, Oscar Wilde (1854-1900) y Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), precedidos por otros autores, la música de Richard Strauss (1864-1949) y el arte simbolista y decadente de un buen número de artistas se unieron para representar e interpretar ambas féminas en su deseo desesperado y psicótico. Ambas, por conseguir lo anhelado pagarán un precio elevado en su papel de mujeres consumidas por una pasión irrefrenable, con un final funesto.

De nuevo, un personaje mítico de la Antigüedad clásica da cuerpo a una figura que explica algunas de las encrucijadas en las que se encuentra el hombre, cuando éste debe dar una salida a conflictos socialmente inaceptables en la cultura occidental, como es el asesinato en manos de un familiar. Otro tanto sucede con algunas de las figuras relevantes descritas en la Biblia, orientadas a resaltar algunos de los pecados punibles por los mandatos religiosos, como son el incesto y el adulterio. De todas maneras, tanto Electra como Salomé no fueron las protagonistas en un inicio de los relatos, sino que ambas tuvieron algún personaje masculino, Agamenón y Orestes o bien Juan Bautista y Herodes, y a sus respectivas madres, Clitemnestra y Herodías, como actores principales entorno a los cuales surgirán ellas para mostrar, desarrollar y cuestionar unos hechos inadmisibles para la convivencia social, porque trastornaban el orden establecido. Su presencia irrelevante, a través de los siglos, se convertirá en crucial en la historia, en las artes, en la literatura, en la música y finalmente en el mundo de la Psicología.

Electra forma parte del mito de los Atridas, descendientes de Atreo. Un tema que se explica en dos versos que nos han llegado de la *Orestíada* del creador de la lírica coral Estesicoro (s.vi-v a.C.). Homero también cita a los Atridas someramente en la *Odisea*.¹ No será hasta *La Orestíada* de Esquilo (525-456 a.C.) o trilogía compuesta por las tragedias de *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides* cuando se configura la base de lo que será la tragedia de Electra. Aún así es un personaje secundario, Orestes goza del papel principal porque debe cumplir con el destino marcado por Apolo en el oráculo Piteo: matar a su madre y a su amante, los asesinos de su padre, y así recuperar el trono usurpado, reparando el honor de los Atridas. La obra cuestiona los derechos ancestrales matriarcales ante los patriarcales en un tribunal de ciudadanos presidido por Atenea, que considerará menos grave la muerte de una madre en manos del hijo que la del padre en manos de su esposa.² Esquilo remonta la historia a la muerte traidora de la descendencia de Tiestes en manos de su hermano Atreo. La venganza, en aras de saciarla, será la encargada de nutrir los sucesivos episodios con la muerte rondando en ambas líneas familiares.³ En las *Euménides*, antes Erinias o conciencia de Orestes, no interesa el crimen de éste, sino dejar atrás la justicia ancestral para dar entrada a la justicia democrática, con la consiguiente aparición de las palabras: clemencia y piedad. El tema abre las puertas a considerar las injusticias antidemocráticas, de aquí su actualidad.

También el argumento plantea el papel secundario que ocupa la mujer ante el hombre, ya que a éste se le permite prácticamente todo con una mínima justificación, de nuevo estamos ante uno de los derechos más reivindicados por la democracia: la igualdad de género. En la interpretación de Sófocles (496-406 a.C.) la propia Electra hará caso omiso de los pecados de su padre y recriminará los de su madre. El poeta la colocará en el centro del drama, con una acusada personalidad, decidida y con unos principios rígidos deseosos de aplicar justicia, muy lejos del planteamiento inamovible del destino formulado por Esquilo. La meta consistía en castigar a los culpables, no dejar impune el mal y mucho menos la vida en manos de los dioses. Su hermano Orestes será su brazo ejecutor porque para ellas era prioritario restablecer el orden y la dignidad del rey, Agamenón, su padre, y la de todos sus descendientes (Sófocles, 1961: vv. 114-276).

Eurípides (480-406 a.C.), contemporáneo de Sófocles, presentaba otra Electra, más cruelmente vejada. Era menos trágica y psicótica que la anterior, más realista y consecuente a la degradación y ninguneo al que se verá sometida cuando es casada con un campesino. Su madre y su amante saldaban de esta manera una posible rebelión de sus descendientes, apartándola de la familia.⁴

1. En el relato homérico Clitemnestra no es la mano asesina de Agamenón. Véase la relación de escritores clásicos que introducen en sus textos el origen de la tragedia en la disputa de los hermanos Atreo y Tiestes por el trono de Micenas, continuada por sus descendientes (Brunel, 1971: 7-44).

2. Esta diferencia lo justifica el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus, cuestionando el papel de madre. El tribunal Aerópago licita el matricidio como muerte justa (Esquilo, *Eum* v.2001: 19-22).

3. Esquilo, *Coéforas* v.1065-1069; 2001: 264 y Esquilo, *Agamenón* v.1593-1599; 2001:219. Véase las interpretaciones en Brunel, 1971: 15 y Eissen, 1993: 242-245.

4. La pérdida de poder y de linaje en manos de una mujer fuerte y poderosa como Clitemnestra,

Séneca en la tragedia de *Agamenón* recordará la sombra de Tiestes para legitimar la actuación del hijo, Egisto. También tendrá sentido la actuación de Clitemnestra.⁵ El relato de Séneca es más equilibrado que la de sus antecesores, ya que no llega a licitar el proceder de la esposa adúltera y asesina, pero tampoco la venganza continuada de los otros para obtener el poder.

Salomé en la Biblia es presentada como la hija de Herodías, bailarina de una danza ante su padrastro, Herodes Antipas, tetrarca de Galilea y gobernador de la provincia en régimen de protectorado del Imperio Romano en el siglo I a.C. Según el evangelio de san Mateo, Salomé aconsejada por su madre pide la cabeza del Bautista, que es servida en una bandeja y ella obediente se la ofrecerá (Mt 14,3-11). En el evangelio de san Marcos Salomé es una adolescente que no precisa nada, y por ello preguntará a su madre qué pedir a cambio de su baile. Herodías, rauda y astuta no perderá la ocasión para librarse de un personaje molesto como el Bautista, que repetitivamente clamaba su adulterio y su vida incestuosa (Mc 6,21-28). Ambas versiones sitúan a la madre como la instigadora de la muerte del santo, la responsabilidad criminal recae en Herodías, no en Salomé, y subrayan el miedo y el pesar del tetrarca por verse obligado a obedecer los designios de su esposa (Hartmann, 1980: 31; Badenes, 1982: 14-16).

Los testimonios de historiadores como Tito Flavio Josefo (c.37-101) en *Antigüedades judías* y *Vida de los judíos* y Gayo Suetonio Tranquilo (70-120) en *Vidas de los doce césares* reconstruyen el ambiente político del suceso.⁶

La trama de ambas historias irá evolucionando y las figuras de Salomé y Electra cobrarán mayor importancia como eje principal. Dos mujeres aparentemente tan distintas pero que comparten un destino parejo para conseguir sus deseos obsesivos. Los paralelismos que envuelven la vida de ambas, así como las divergencias que se observan en el ámbito interdisciplinar de las artes constituyen la base fundamental de este estudio, que es una primera aproximación a aquellos aspectos que concurren en los dos casos.

Con los autores clásicos citados y el texto bíblico se establece un marco por donde fluctuará la venganza y la lujuria entorno a Electra y Salomé en obras futuras. La historia

su madre, y la descripción de hombres débiles a su servicio atraerá especialmente a autores literarios y artistas del siglo XX. Sobre los orígenes del conflicto véase Sófocles, 1961: 15; Brunel, 1971: 7-44; Dini, 1984: 16-17; Eissen, 1993: 241). La leyenda de los atridas fue temática de obras teatrales hoy desaparecidas, tales como *Egisto* y *Hermione* de Livius Andronicus (240-207 a.C.) *Orestes esclavo de Hermione* de Pacuvius (220-130 a.C.) y *Atreo* de Accius (170-86 a.C.), antes de llegar a la obra de Séneca (Eissen, 1993: 241-242).

5. Atreo, padre de Agamenón, había matado a los tres hijos de Tiestes y los sirvió en un banquete (Séneca, *Agam.*, vv.1-35; 1999: 153-155). El amante de Clitemnestra repetía los estereotipos de venganza para recuperar el poder y el trono de Micenas. Séneca recordaba el origen del conflicto en la tragedia de Tiestes, justificaba a Egisto pero también a Clitemnestra, quien no aceptó el sacrificio de su hija Ifigenia, ni que su esposo Agamenón volviera de Troya acompañado de Casandra, un proceder que significaba ser repudiada y desterrada (vv. 155-305; 1999: 160-169). Véase la muerte de Agamenón, la subida al trono de Egisto y el destino de los hijos Electra y Orestes (vv. 800-940; 1999: 191-193) y la vida de Electra y la venganza de Orestes (vv. 955-1010; 1999: 194-197)

6. El marco histórico cobrará importancia en *Herodías* de Gustave Flaubert (2010: 16).

hará acopio de las peculiaridades de cada argumento, cuyas variantes dependerán del texto escogido por el artista, el músico o el literato y del fragmento a remarcar del relato.

ELECTRA Y SALOMÉ EN LA LITERATURA Y EL ARTE

En la literatura se produce un eclipse total sobre el tema de los Atridas, salvo alguna excepción como en *Hamlet* de William Shakespeare, que tomará de Electra la necesidad de restablecer los derechos del muerto. En el siglo XVIII los Atridas reaparecen en escena con el festín caníbal de los descendientes de Tiestes en *Atrée et Thyeste* (1707) de Crébillon, padre (1674-1762) y en *Électre* (1708) el mismo autor ponía énfasis en la renuncia de los hermanos al amor, para priorizar su deber de vengar la muerte de su padre. También, *Electra* (1701) será el título de la obra de Hilaire Bernard de Roque-lleyne, barón de Longepierre (1659-1721). El texto resaltaré la importancia del destino marcado por el oráculo Piteo, el encuentro de los hermanos y el parricidio. Posteriormente, en 1750 *Orestes* de Voltaire (François Marie Arouet 1694-1778) y en 1783 el de Vittorio Alfieri (1749-1803) presentarán al atrida triunfador y además Alfieri incidirá en el comportamiento temeroso de la madre, Clitemnestra. En general todos los temas vuelven al origen del conflicto para restaurar el poder al hijo de Agamenón y tienden a reconciliar a Electra con la vida, uniéndola al hijo del rey Estrofito de Fócide, Pilades.

Si la literatura ha sido escasa en priorizar el tema de Electra, con algunos ejemplos aislados en los siglos XVIII y XIX, las representaciones artísticas también han tenido un comportamiento parco. Son mínimas las Electra, ya que casi siempre van acompañadas de su hermano Orestes, especialmente en la Antigüedad clásica. Un buen número de recipientes griegos exhiben una decoración con Orestes clavando el hacha a Egisto, o a Electra proporcionando el arma a su hermano. Después será Orestes el escogido por los artistas y prácticamente no será hasta finales del siglo XIX cuando Electra será representada sola.

Muy distinta ha sido la fortuna de la imagen de Salomé. En la Edad Media tal como indica Erika Bornay (1998: 191-213) los Padres de la Iglesia y concretamente san Gregorio Nacianceno (329-388), arzobispo de Constantinopla, defendió las danzas triunfales en círculo como una práctica apropiada para celebrar la Pascua, por su carácter alegre, aunque censuró el baile individual, refiriéndose a Salomé.⁷ Hasta el siglo IV a Salomé no se le atribuyó su capacidad tentadora, ya que hasta entonces su papel correspondía al de una sumisa y obediente hija. Este cambio de percepción coincidió con la implantación de la religión cristiana y la edificación de una iglesia en honor a san Juan Bautista en Alejandría, culpabilizándola de la degollación del santo.⁸

7. Esta autora hace referencia al estudio sobre fuentes religiosas en la Edad Media de D. Adams, D. y D. Apostolos-Cappadona, «Scriptural women who danced», en *Dance as religious studies*, editado por Crossroad en Nueva York en el año 1990.

8. Véase Bornay, 1998:192, esta vez la autora toma este dato del estudio de H. Zagona, *The legende of Salome and the principle of art for art's sake*, editado por Droz, en Ginebra el año 1960.

A partir de entonces la Salomé se multiplica en el ámbito artístico, su imagen figura en salterios, libros de horas y evangelios, mosaicos, pinturas, vidrieras, capiteles de claustros románicos, en los tímpanos de puertas de iglesias y catedrales. Según Louis Réau una leyenda cuenta el corte con un cuchillo que Herodías dio en la frente de Juan Bautista. El origen de esta acción lo sitúa en la Catedral de Amiens (Francia), porque allí se depositó la reliquia de la parte anterior de la cabeza del santo y era mostrada a los peregrinos. Estas historias aparentemente inocentes en torno a las reliquias serán el origen de la difusión de un tipo de iconografía vinculada con el folklore cultural del lugar (Réau 2000: 516-517). Por ejemplo el beso de Salomé en los labios de san Juan Bautista, una vez muerto, tiene también un referente medieval en la obra de *Ysengrimus*, atribuida a Nivardus de Gante. El relato explica que del beso surgió un soplo de aliento de la boca del profeta que hizo volar el alma de la joven al cielo. Un milagro que remite a la virginidad de la princesa o bien a un efecto de brujería de Herodías.⁹ En este caso la creencia popular dio pie a la confusión entre los nombres de Herodías y Salomé, un equívoco interpretativo que tuvo su repercusión en composiciones artísticas posteriores. También la literatura romántica de Heinrich Heine (1797-1856) continuará en el equívoco en *Atta Troll* (1847). Presentará a Araka como una Herodías en el papel de Salomé para resaltar la voluptuosa danza (Heine, 1855: 51-60).¹⁰

Los tres grandes temas: el festín de Herodes, la danza de Salomé y la presentación de la cabeza del Bautista en una bandeja a su madre Herodías son los más repetidos durante los períodos artísticos del Renacimiento y del Barroco, e incluso el Neoclasicismo. Sin embargo en *La danza de Salomé* (c.1676) de Juan de Valdés Leal (1622-1690) la obediente Salomé deja de ser una bella y dulce joven para ser una mujer con suntuoso vestuario. En general a partir del siglo XVI la representación de medio cuerpo se hace más común para intensificar el instante de la acción del drama. Otras rehúyen la mirada frontal a la cabeza del decapitado, aunque todavía siguen siendo sumisas a la madre, muy lejos de ser triunfantes y poderosas.¹¹

En el siglo XVIII se produce el cambio más significativo, Salomé es desafiante y enigmática. Los artistas juegan con la luz para incrementar los pequeños detalles, pero sobretodo se la ve poseída espiritualmente ante la cabeza del Bautista, con una sensualidad terrenal que la aproxima a la imagen de mujer fatal de finales del siglo XIX (Huysmans, 1908: 5-22). La Salomé será la personificación del pecado, su imagen será interpretada como lujuriosa y letal, con escenas violentas y macabras en las que a menudo puede ser Herodías y no Salomé la portadora de la cabeza del Bautista con los ojos en blanco, medio cerrados (Bornay, 1998: 208). Composiciones que están

9. Sobre la narrativa popular véase el estudio de Jill Mann en el capítulo 10 dedicado a Santa *Pharaildis*, patrona de la ciudad de Gante (Nivardus, 1987: 32, 92-97; Panofsky, 2003: 61)

10. Obra que influirá directamente en el texto de Wilde (2000: 386). Véase los estudios sobre el equívoco (Wollin, 1995: 67; Bornay, 1998: 188-213; Bornay, 2010: 188-203).

11. Véase una selección de obras en: Réau, 2000: 509-518; Bornay, 194-205.

vinculadas con la poesía decadentista en la que se fusiona la *morbidezza* y el éxtasis, entrando de lleno en la literatura simbolista y acercándonos a la concepción del compositor Richard Strauss.

PUNTO DE PARTIDA DE RICHARD STRAUSS

En este contexto social las posturas más controvertidas e irresistibles cercanas al éxtasis planteaban una visión de la mujer que iba a traspasar la frontera de lo aceptable. Las dos obras de Richard Strauss, *Salome* y *Elektra*, estaban destinadas a generar polémica. Aparentemente personajes de raíces tan distintas y tan diferentes en carácter, en realidad pueden concebirse desde un único punto de partida: su pasión dramática y fatalista por alcanzar el objetivo.

En el siglo XIX Alexandre Soumet (1786-1845) escogerá a la madre *Clytemnestre* como título de la obra (1822) y Leconte de Lisle (1818-1894) en *Las Erynnies* (1873) hará hincapié en el miedo y el remordimiento. En general, es una literatura donde impera la intriga amorosa dieciochesca de Alfieri y sigue los textos de Esquilo y Sófocles (Brunel, 1971: 191-213 y Eissen, 1993: 255-257), aunque sus autores no descartan profundizar en las características particulares de cada uno de los personajes. Representan unos primeros pasos en los que se incide en el carácter desgarrador de los personajes que más tarde potenciará Hofmannsthal. La pintura *Elektra en la tumba de Agamenón* (1868) de Frederic Leighton (1830-1896) se sitúa en esta línea psicológica. El artista pinta a una Electra sola ante la tumba de Agamenón, cuya arquitectura cae como una losa sobre la determinación de la joven. Su imagen parece trastocada por el destino que ella misma se ha trazado de renuncia a la vida conyugal.

A diferencia de Electra, Salomé ha gozado de un gran número de seguidores en la literatura y en el arte. No obstante hasta la serie dedicada a Salomé (1870) de Gustave Moreau (1826-1898) no fue considerada el punto de partida de su transformación. En una sociedad con signos evidentes de decadentismo Salomé era presentada como una mujer castradora, lejos de la imagen de víctima que cumplía sumisa y obediente los designios de su madre. Aún así, la madre será la protagonista en *Hérodíade* (1864) de Stéphane Mallarmé (1842-1898) y con el mismo título y mismo año en uno de los *Trois contes* de Gustave Flaubert (1821-1880). Otro simbolista Jules Massenet (1842-1912) compondrá la ópera *Hérodíade* (1881) con personajes caracterizados con su respectivo *leit-motive*. Literatos y compositores se pondrán de acuerdo para dar un papel relevante a la imagen de Salomé. Oscar Wilde se unirá al grupo después de conocer *La danza de Salomé* de Moreau para escribir su propia versión y ella por fin será la protagonista, ilustrada por Audrey Beardsley (1872-1898) [fig.1].



Fig.1 Aubrey Beardsley, *El clímax* (el beso), 1894, ilustración para *Salomé* de Oscar Wilde. Col. Privada. Fotografía E. García.

Lachmann (1865–1918).¹⁵ Richard Strauss quedó fascinado. El 9 de diciembre de 1905 se estrenaba su versión operística en la Opera Real de Dresde, con una estética expresionista sobre el texto decadente de Wilde (Pandolfi, 1989: 273; Badenes, 1982: 12).

12. Moreau tuvo un precedente artístico la bailarina semidesnuda con la cabeza del santo en el escenario de Henry Fuseli (1741–1825). El artista suizo abrió un debate sobre la belleza de la Antigüedad clásica defendida por los Neoclásicos. Su composición contribuía en el cambio estético hacia el simbolismo y el decadentismo de final del siglo XIX (Molins, 1995:17).

13. La acción se sitúa en la antigua Cartago, después de la primera guerra púnica. El título responde al nombre de la hija de Amílcar, una joven y hermosa sacerdotisa de Tanit, deseada por Matho y descrita con todo lujo de detalles que incidían en la sensualidad de unos labios entreabiertos, asociados con la granada. Destacaba su apariencia y vestuario con una cabellera recogida en forma de torre según la moda de las vírgenes cananeas (Flaubert, 1995: 15; Molins, 1995: 24; Wollin, 1995: 67; Badenes, 1982: 9-10).

14. El dandi y esteta Lord Henry en *El retrato de Dorian Gray* incluye una frase que será uno de los *leitmotiv* de Salomé «La única forma de librarse de la tentación es caer en ella» (Wilde, 2006: 19; Badenes, 1982: 21). Posiblemente más interesante es considerar que Gray es el verdadero autor de Salomé, suplantando al propio Wilde (Wollin, 1995: 70).

15. La obra se estrenaba en París el año 1896, Sarah Bernhardt, no se atrevió a interpretar el papel por miedo al escándalo (Badenes, 1982: 22; Wilde, 2000: 378-379). Más información en Wollin, 1995: 72.

Gustave Moreau,¹² a su vez, se inspiró en la fuente literaria de Gustave Flaubert, *Salammbó* (1862). Texto que puede interpretarse como una transcripción pictórica en la obra de Moreau.¹³ Salomé es deseo, seducción y castración en la producción del artista. Plasma la fragilidad y la angustia en un relato que finaliza con la muerte. Crea una atmósfera de misterio que envuelve el personaje, entrando en el mundo de la fantasía y de los sueños.

En 1890 Óscar Wilde con motivo de la publicación de *El retrato de Dorian Gray*¹⁴ estaba en París y pudo apreciar la sensualidad oriental y mágica de *La danza de Salomé* de Moreau. En 1902 en el Kleines Theater berlinés de Max Reinhardt (1873–1943) se representó la obra teatral *Salomé*, escrita en francés por el mismo Wilde en el 1892 y traducida al alemán por la poetisa Hedwig

En 1909, unos años más tarde, se estrenaba *Elektra* de Richard Strauss en la Opera Real de Dresde, una adaptación del texto de Sófocles realizada por Hugo von Hofmannsthal y dirigida por Ernst von Schuch (1846-1914).¹⁶ Las disonancias de la ópera de Strauss clasificó la obra de expresionista, revolucionando el futuro de la música, a pesar de que el compositor volvería a una estética más conservadora en óperas posteriores.¹⁷

Pasado y futuro se unían para incorporarles una visión nueva que entraría en el mundo de lo psicótico (Llovet, 2007: 20-21). En sendas óperas de Strauss¹⁸ las dos figuras son las protagonistas indiscutibles del drama, escogidas entre otros muchos temas porque en ellas la lujuria, el incesto, el adulterio, la embriaguez del crimen y el deseo irrefrenable se les asociarán, además de reconsiderar el papel que ocupaba la mujer en la sociedad, la denuncia política y la libertad sexual.¹⁹

DIFERENCIAS Y PARALELISMOS

A literatos, artistas y compositores de finales del siglo XIX e inicios del XX les atraerá el carácter enigmático y destabilizador de los roles sociales vinculados a las figuras de Electra y Salomé. A pesar de sus diferencias las unirá su firmeza en conseguir sus propósitos a cualquier precio, incluso pagando con la vida. Sendos argumentos son de rabiosa actualidad en el campo de la estética, de lo social, de la política y de la psicología.

Salomé es una figura desencadenante de un cambio estético en las artes, la literatura, el teatro y la música, responde a la concepción misteriosa del simbolismo. Electra es una mujer fuerte y decidida que atraerá a posturas expresionistas. Ambas pueden definirse como masculinas dentro de su feminidad, despliegan sus deseos sin barreras tal como hace el hombre a quien se le acepta y perdona aunque se equivoque. De aquí que pongan de relieve la visión decadente de una sociedad que está perdiendo sus valores más conservadores.

Está claro que en la literatura clásica la mujer ante el hombre cuenta poco, la propia Atenea, nacida de la cabeza de Zeus, excluye totalmente el rol de madre. También, explica que no sean aceptados los argumentos de Clitemnestra por una Electra celosa del éxito de su madre, que ha obtenido el amor de Agamenón y de Egisto, mientras ella debe renunciar a su papel de mujer por la venganza. Además, el juicio popular presidido por Atenea demuestra la dependencia de la mujer al hombre y su papel

16. La versión teatral también había sido presenciada previamente por el compositor en Berlín en 1905, dirigida por Max Reinhardt.

17. Hartmann, 1980: 51; Dini, 1984: 28; Pérez, 2000: 148-149; Llovet, 2007: 19; Magris, 2007: 14-15.

18. Véase la repercusión de las dos óperas en Barcelona y su crítica en García Portugués, 2014.

19. Aguiler, 1990: 363 y 949. Diferentes compañías teatrales llevaron la danza de los siete velos de Salomé a América y Rusia (Wollin, 1995: 75-86).

irrelevante en la sociedad. Ella aceptará que no haya otra salida para una mujer, por ello Hofmannsthal elegirá la versión de Sófocles, manteniendo su valentía de darlo todo por una causa.

Clitemnestra asume el poder, mata a Agamenón, es una opción más a la de ser madre y esposa. Electra desde un planteamiento freudiano de adoración por el padre da su vida por vengar su asesinato. Tiene un objetivo diferente al de cualquier otra mujer, como su hermana Crisotemis, que acepta el rol de ser esposa y madre. Electra y su madre Clitemnestra rompen los moldes sociales. Ambas plantean cuales son los derechos de la mujer. El inconformismo de Electra lo derivará hacia su madre y su amante y despreciará el conformismo de su hermana Crisotemis.

Richard Strauss reforzó el enfrentamiento entre la naturaleza de las hermanas.²⁰ También la rivalidad entre la madre e hija, para ellas el mundo de afuera también existe, van más allá del ámbito doméstico, y ambas son capaces de cambiar el orden de las prioridades y hacer una intrusión en el mundo de los hombres.

Electra demuestra ser una mujer avanzada a su tiempo, lucha por un destino diferente al asignado como mujer. Salomé también rompe fronteras, se transforma en mujer, deja de ser la hija obediente para seguir su camino, su propia voluntad dirigida por la pasión. Se abocará a la muerte, dará su vida por sentir el fragor del amor.²¹ Literatura, arte y música mostraron una figura femenina trágica capaz de transformar en armonía los instintos más profundos. Se producía la eclosión del mito trágico en *femme fatale* (Llovet, 2008: 159). Un término que Joris Karl Huysmans (1848-1907) ya había utilizado para describir la *Salomé* de Gustave Moreau (1908: 5-22).

La Electra de Strauss se abandona en una danza ritual, dionisiaca. La venganza una vez saciada se convierte en regocijo de triunfo y en furor desmedido, causa de la precipitación de Electra hacia la muerte. El baile que llega al paroxismo actúa de purificador del drama y como consecuencia su corazón no puede resistirlo y cae muerta en el escenario. La obra muestra una heroína que sucumbe en la sexualidad que ella misma se ha negado y el baile revela esa contención.

Por otro lado, la danza de Salomé resalta el exotismo oriental, salvaje y voluptuoso. Incorpora la seducción y provocadoramente se convierte en una vampiresa. En el baile es consciente de su casta, es el símbolo de su caída, su descenso a una condición de objeto ante Herodes. Da el paso de princesa virgen a bailarina cortesana por su sed ardiente hacia el Bautista. Ofrece una visión fascinante de desnudo gradual con un crescendo sensual potenciado por la música que finaliza en alguna puesta en escena con el desnudo impúdico integral, con una Salomé arrojándose a los pies de Herodes.

Los personajes molestos son exiliados o encarcelados. En *Salomé*, el Bautista clama a voces la vida incestuosa de Herodías y Herodes. En *Electra* es la propia protagonista

20. Véase la importancia de la música de Richard Strauss para potenciar el papel dramático en García-Portugués, 2014.

21. Panofsky consideró que el amor que sentía Salomé por el Bautista era una invención romántica del siglo XIX (1990: 64)

la que grita a los cuatro vientos la inmoralidad de su madre y amante. El primero es encerrado en un pozo, la segunda es amenazada de seguir la misma suerte si no cambia de actitud o bien despojada de su linaje, casándola con un extranjero de estrato social inferior.

Ambas tienen una madre que actúa en su propio beneficio, son desnaturalizadas y egoístas. Clitemnestra se horroriza por el salvajismo de su hija, y ante la noticia de la muerte de su hijo Orestes muestra una sonrisa maléfica y de triunfo. Al desaparecer el peligro de muerte, vuelve triunfante al palacio dejando a Electra desolada. Tampoco le importa que su hija sea vejada, considera que se lo merece por su actitud. Muy parecido es el proceder de Herodías. No quiere perder su estatus y por ello no intenta cambiar el deseo libidinoso y caprichoso de su hija Salomé. No impide y por lo tanto secunda a que su hija quiera como premio la cabeza del Bautista. Le va muy bien que así sea, y la alienta (Wilde, 2000: 92). No piensa, porque no le interesa, en las consecuencias que pueden acarrear a su hija, sino solo en ella y en el beneficio que con ello obtiene.

La suntuosidad oriental del vestuario de Salomé contrasta con los harapos de Electra, presentada como una paria. La madre de Electra será quien hará alarde del lujo en abalorios, símbolo del poder del cargo que ostenta. En el caso de Salomé es la demostración del poder de la carne. Salomé y Electra personifican la revolución o cambio del orden social establecido, porque ellas deciden, su deseo desmedido se convierte en un verdadero reto para la mujer.

En la operística de Richard Strauss hay perversidad. En *Salome* la ejecución del Bautista responde a un clímax orgásmico de violencia. La pasión freudiana del acto sexual culmina en el beso, perfectamente descrito por Oscar Wilde, ilustrado por Audrey Beardsley [fig. 1] y recreado en la ópera de Richard Strauss. El beso representa la sexualidad reprimida, el deseo no satisfecho que a la vez muestra una Salomé independizada, hecha mujer. Detrás de la desbordada pasión de Salomé está presente la sombra de la sexualidad prohibida, mancillada y castigada de Wilde. Paralelamente *Elektra* enloquece por el amor desmedido hacia su padre que no le permite ser más ecuánime con su madre. Hofmannsthal huirá del final feliz de Eurípides, de una Electra reconciliada con la sociedad, este aspecto no le interesa. La obra posee muchas referencias al psicoanálisis, por ejemplo las alucinaciones de Clitemnestra, o cuando Electra dice a su madre que ella misma se ha encerrado en sí misma en los muros del palacio, simbolizando su rechazo a la vida de mujer socialmente aceptada. Lejos de estar loca, comete el error de tener parte de razón y por ello es marginada, como el Bautista por denunciar el incesto y la lujuria.

El amor exagerado de Electra hacia su padre, Agamenón, y después por su hermano, Orestes, es clasificado como la versión femenina freudiana del complejo de Edipo.²² Salomé reúne en una sola figura los conceptos de femineidad, sexualidad, patología y degeneración, entre otros que serán objeto de estudio de Sigmund Freud.

22. La obra de Hofmannsthal recibió la influencia de las teorías del psicoanálisis de la Escuela vienesa sobre la histeria (Brunel, 1971: 21; Eissen, 1993: 251-252).

Tanto Salomé como Electra participan del componente social de denuncia. Especialmente Electra que desde su origen posee una intención política perfectamente desarrollada en las *Euménides* de Esquilo. Las quejas y el móvil de Electra son la desesperación por restaurar, además del honor paterno, el trono de Micenas a la línea sucesoria de Agamenón. No tiene en cuenta la reivindicación del usurpador, Egisto, tan legítima como la suya. Esquilo justificaba la prioridad de una línea y como consecuencia los crímenes de Orestes, bajo premisas democráticas. Este hecho hace de Electra un argumento literario recurrente, representado teatralmente adaptado a la situación histórica del momento para defender una causa. La obra de Eugene O'Neil, *Mourning becomes Electra* (1931) o *A Electra le sienta bien el luto* (1958) configura un personaje que actúa como madre de su hermano Orín (Orestes) y esposa de su padre muerto, según palabras de su madre «[...]te conozco, te he observado desde pequeña. Siempre quisiste hacer lo que estás haciendo, ahora tratas de ser la esposa de tu padre y la madre de Orín, siempre maquinando para robarme mi lugar (O'Neil, 1958:38)». La escena se sitúa en Nueva Inglaterra, entre los años 1865 y 1866, durante la guerra de Secesión, después del rendimiento de Lee y la muerte del presidente.

Electre (1937) de Jean Giraudoux, ilustrada por Mariano Andreu [fig.2], dibuja un modelo de heroína diferente. Electra no encaja con la familia del novio asignado, un

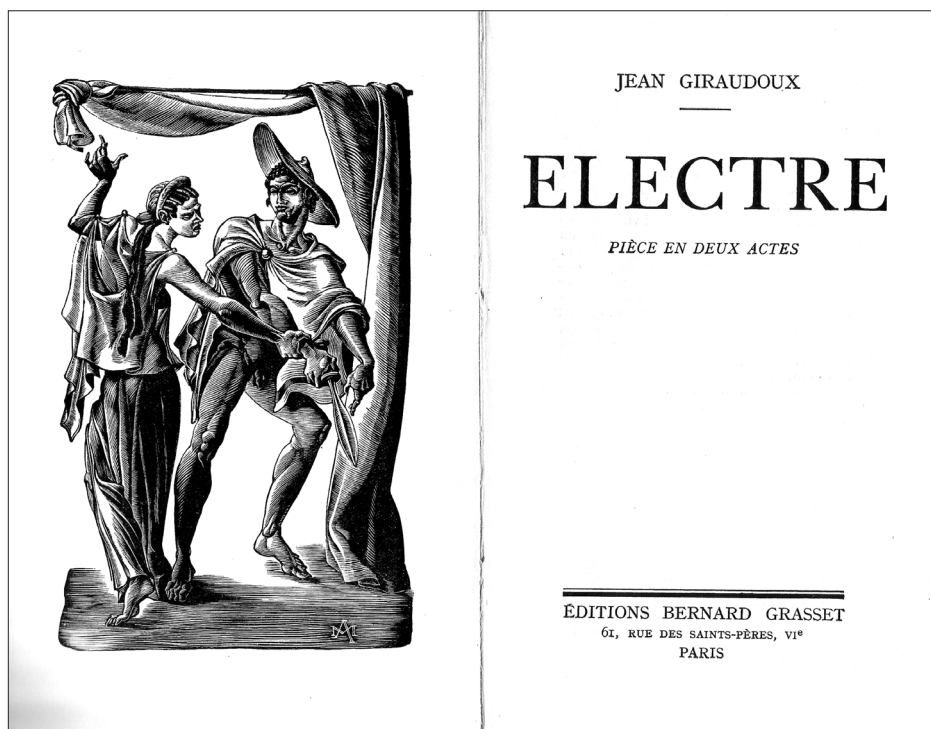


Fig.2 Mariano Andreu, *Electra* y *Orestes*, 1937, ilustración para *Electre* de Jean Giraudoux. Col. Privada. Fotografía E. García.

jardinero extranjero, además de resaltar que su madre está de acuerdo con la vejación y pérdida de linaje de su hija. Esta inadaptación plantea el problema del extranjero. La falta de feminidad de Electra procede del rechazo hacia su madre y como toque frívolo del argumento, Egisto, moribundo, declarará el amor hacia su sobrina. Políticamente la acción se sitúa en Argos a punto de ser invadida por los corintios y su autor hace una alusión a la Guerra Civil Española.

Les mouches (1942) de Jean-Paul Sartre (1905-1980) es una reflexión sobre la libertad. El estreno en París, un año después, fue una manera astuta de ejercer la libertad de expresión con un argumento clásico durante la ocupación alemana, cuyo mensaje se centraba en la huida del orden prepotente que esclaviza al hombre (Sartre, 1968: 6-8).

Électre ou la chute des masques (1954) de Marguerite Yourcenar (1903-1987) aborda el tema de los celos de la madre hacia su hija, la acusará de amar secretamente a Egisto. A su vez, la madre y su amante Egisto temen la venganza de Electra y Orestes. La pérdida de las máscaras pondrá en evidencia las relaciones adúlteras y el asesinato de su padre hasta entonces desconocido. Como consecuencia Orestes se convertirá en el brazo ejecutor de la venganza. La historia entra dentro del género policíaco por la búsqueda detectivesca de los asesinos de Agamenón y por el doble papel de Pilades, por un lado amigo de Orestes y por otro en calidad de espía pagado por Egisto.

La reivindicación social de Salomé sigue otros parámetros. El protagonista de *A contrapelo* (1884) de J.K. Huysmans, un esteta dedicado a la búsqueda del placer, inmortalizaba la imagen de la hija de Herodías: la contorsión provocadora de sus movimientos y el lujo de su vestuario. Al mismo tiempo mostraba a una mujer liberada, ejecutora de sus actos y sus consecuencias, y sobre todo su poder de vampiresa (Huysmans, 1984: 19). Una belleza maldita o deidad lujuriosa e histérica. No obstante, en la obra romántica *Atta Troll* (1847) de Heinrich Heine su presencia es un pretexto literario de trasfondo político germánico (Heine, 1855: 3).

La denuncia y la represión en la figura de Salomé también han tenido su eco en el arte. Por ejemplo Salvador Dalí en *La reina Salomé* (1937) realizará su versión de una joven castradora durante la Guerra civil Española (Molins, 1995: 20-22). El artista cuestionaba la muerte y la destrucción como una vuelta al período oscuro de la Edad Media.

Electra pone de relieve la altivez y la majestad de una joven que defiende su linaje a pesar de ser maltratada y vejada. Está poseída en cuerpo y alma por la venganza, abandona su papel de mujer y toda esperanza a llevar una vida dedicada al hogar y a los hijos, y abre la posibilidad a que la mujer pueda optar a otro tipo de vida al que tradicionalmente se le ha encomendado. Lo más importante para ella es restituir el honor de su adorado padre, aunque ello signifique perder su propia vida. Una meta que desafortunadamente defiende a gritos, de aquí su atribución psicológica de histérica. Su amor desproporcionado al padre la sitúa en la clasificación freudiana del complejo,

o mirada contraria al complejo de Edipo. Su deseo de aplicar justicia a ultranza la convierte en un tema de rabiosa actualidad política, como defensora de los derechos democráticos.

Salomé, por el contrario alude a la fémica castradora. Su poder sensual y voluptuoso la transforma en un ser irresistible para el hombre que acaba por sucumbir a su belleza. Una belleza exótica, oriental, fastuosa y enigmática. El misterio que la envuelve y su juventud son armas poderosas, especialmente para un hombre decadente que busca unos valores perdidos en una sociedad mecanizada e industrial que globaliza y serializa todo objeto y todo comportamiento humano. Salomé sucumbe en el paso de adolescente a mujer, cuando hace suya una pasión obsesiva. El deseo tiene un precio cuando este se manifiesta de una forma desequilibrada y pura, no sujeto a los convencionalismos de lo adecuado, ni sujeto a la certeza de ser correspondido. Por ello se manifiesta salvaje, desde su más profunda intimidad.

Los textos de Óscar Wilde y Hugo von Hofmannsthal y la música de Richard Strauss penetraron en el ámbito íntimo y complejo de la psicología femenina. La composición orquestal fue capaz de interpretar el grito de la felicidad, del éxtasis, del horror y de la angustia en dos mujeres tan dispares, pero a la vez tan cercanas. El amor puede matar cuando lo conoces, sea por una pasión descontrolada y obsesa ante el rechazo de lo deseado en Salomé, o bien por el amor desmedido de Electra hacia su padre, quien conocerá la felicidad y la sentirá unos instantes antes de morir, una vez logrado su fin. La vida no tiene sentido sin amor según Óscar Wilde, para él era peor no tener amor a cualquier otro mal que pueda acaecer al hombre. Salomé y Electra son dos mujeres que transgreden su papel en la sociedad, priorizan un objetivo y lo dan todo, su vida.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, C. [1990]. *Guía del Video-Cine*, Madrid, Cátedra.
- BADENES MASÓ, G. [1982]. «Estudio y comentarios», *Salomé*, Barcelona, Ed. Daimon.
- BORNAY, E. [1998]. «Salomé», en *Mujeres de la biblia en la pintura del barroco*, Madrid, Cátedra, 191-213
- [2010]. «Salomé», en *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 188-203.
- BRUNEL, P. [1971]. *Le mythe d'Électre*, París, Armand Colin.
- DINI MARROQUÍN, J. [1984]. «Estudio y comentarios», *Elektra*, Barcelona, Ed. Daimon.
- EISSEN, A. [1993]. «La légende des Atrides», en *Les Mythes Grecs*, Col.Sujets, París, Belin Ed., 242-248
- ÈSQUIL [1934]. «L'Oresteia: Agamèmon, Les Coèfores, Les Eumèides», en *Tragèdies*, trad. Carles Riba, col. Escriptors grecs, vol.III, Barcelona, Fundació Fernand Metge.
- ESQUILO [2001]. «Agamenón, Coéforos, Euménides», en *Tragedias*, trad. y notas de Enrique Ángel Ramos Jurado, col.clásicos de Grecia y Roma, Madrid, Alianza.

- FLAUBERT, G. [1995]. *Salammbó*, trad. Mireia Porta, Barcelona, Editorial Juventud.
- [2010]. «Herodías», en *Tres cuentos*, trad. Germán Palacios, Madrid, ed. Cátedra, 87-119.
- GARCÍA-PORTUGUÉS, E. [2014]. «*Salome y Elektra* de Richard Strauss en Barcelona», *EMBLECAT*, revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i societat, núm.3, Barcelona, Emblecat Edicions, pp. 133-158.
- GIRAUDOUX, J. [1937]. *Electre*, París, Éditions Bernard Grasset.
- HARTMANN, R. [1980]. «Electre», en *Richard Strauss. Opéras de la création à nos jours*, trad. française Albert De Sutter, Paris, Office du Libre/Editions Vilo, 51-66.
- [1980]. «Salomé», en *Richard Strauss. Opéras de la création à nos jours*, trad. française Albert De Sutter, Paris, Office du Libre/Editions Vilo, 31-50.
- HEINE, H. [1855]. «Atta troll», en *Poèmes et légendes*, París, Michel Lévy Frères ed.
- HOFMANNSTHAL, H. von [2007]. *Carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon y L'escriptura com a espai espiritual de la nació*, Barcelona, Quaderns Crema.
- HUYSMANS, J.K. [1908]. «Du dilettantiisimi. Puvis de Chavanne, Gustave Moreau, Degas», *Certains*, Paris, Librairie Plon, 5-22.
- [1984]. *A contrapelo*, (ed. e introd. de Juan Herrero), Madrid, Cátedra.
- JOSEFO, F. [1994]. *Guerra de los judíos y destrucción del templo y ciudad de Jerusalén*, trad. Juan Martín Cordero, Barcelona, ed. Iberia.
- LLOVET, J. [2007]. «Presentació», en *Carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon y L'escriptura com a espai espiritual de la nació* (de Hugo von Hofmannsthal), Barcelona, Quaderns Crema.
- MAGRIS, C. [2007]. «Pròleg», en *Carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon y L'escriptura com a espai espiritual de la nació* (de Hugo von Hofmannsthal, trad. Jaume Vallcorba), Barcelona, Quaderns Crema.
- MOLINS, P. [1995]. *Salomé un mito contemporáneo 1875-1925* (cat.exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- NIVARDUS DE GANTE [1987]. *Ysengrimus*, texto, traducción, comentarios e introducción de Jill Mann, Leiden, E. J. Brill.
- O'NEILL, E. [1958]. *A Electra le sienta bien el luto*, prólogo de J.L.Borges, trad. León Miras, Barcelona, Ed.Orbis.
- PANOFKY, E. [1990]. *Le Titien. Questions d'Iconologie*, trad. Eric Aubin, Paris, Hazan.
- [2003]. *Tiziano. Problemas de iconografía*, trad. I. Morán, Madrid, Akal.
- PÉREZ ADRIÁN, E. [2000]. *Richard Strauss*, Guías Scherzo 12, Barcelona, Ed. Península.
- RÉAU, L. [2000]. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*, vol. II, Barcelona, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- SARTRE, J.-P. [1968]. *Les mosques*, versió Manuel de Pedrolo, pròleg de Xavier Fàbregas. Barcelona, Aymà ed.
- SÉNECA [1999]. «Agamenón. Tiestes», en *Tragedias*, II, introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno, col. Biblioteca clásica 27, Madrid, Ed.Gredos.
- SÓFOCLES [1961]. «Electra», en *Tragèdies*, trad. Carles Riba, vol.III, Barcelona, Fundació Bernat Metge.

- WILDE, Ó. [2000]. «Salome», en *The Importance of Being Earnest and Other Plays*, Int. comm. and Notes by Richard Allen Cave, London, Penguin Books.
- [2006]. *The Picture of Dorian Gray*, New York, Oxford University Press.
- WOLLIN, P. [1995]. «Salomé imágenes de pasión y poder», en *Salomé un mito contemporáneo 1875-1925*, (cat. exp.), Madrid, Museo Nac. Centro de Arte Reina Sofía.

