



Universitat de les  
Illes Balears

Ramon Llull

Memòria del Treball de Fi de Grau

# La configuració de l'arquetip de la *femme fatale* i la seva aplicació a la figura de Salomé en el context de la fi de segle.

Auba Torres Tudela

Grau d'Història de l'Art

Any acadèmic 2017-18

DNI de l'alumne:43211604D

Treball tutelat per Dra. María Sonsoles Hernández Barbosa  
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori  
Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia,  
amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
X		X	

Paraules clau del treball:

Fi de segle, decadentisme, *femme fatale*, Salomé, Gustave Moreau, Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde.



## **La configuració de l'arquetip de la *femme fatale* i la seva aplicació a la figura de Salomé en el context de la fi de segle.**

### **Resum**

El document aquí present proposa una dissecció al voltant de la configuració de l'arquetip de la *femme fatale* explorant el context en el qual es desenvolupa, i trasllada el coneixement extret a la figura de Salomé. Alhora s'intenta determinar què és el que la converteix en *femme fatale* a partir d'un moment concret, per finalment, establir una línia de relacions entre la concepció de Salomé, la sistematització del concepte de *femme fatale* i el context històric de la fi de segle. Aquest últim s'ha centrat en la moral victoriana, les seves conseqüències, el feminisme incipient i la seva recepció negativa per part de la societat.

### **Abstract**

The document presented here proposes a dissection around the configuration of the archetype of the *femme fatale* exploring the context in which it is developed, and transfers the knowledge extracted to the figure of Salomé. Meanwhile trying to determine which elements turn her into a *femme fatale*, establishing finally a relationship between the conception of Salomé, the systemisation of the femme fatale concept within the historical context of the end of the century, which is focused specifically on Victorian morality and its consequences, as well as the incipient feminism and its negative reception by the larger part of the society.

**Paraules clau:** Fi de segle, *femme fatale*, Salomé, Gustave Moreau, Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde.

**Key words:** End of century, *femme fatale*, Salomé, Gustave Moreau, Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde.

## INDEX

1. Objectius.....	4
2. Mètode de treball.....	5
3. Estat de la qüestió.....	7
4. Salomé, una jove sense nom.....	9
5. Naixement i evolució de la figura de Salomé.....	12
6. Salomé com a arquetip de la <i>femme fatale</i> .....	13
7. La fi del segle XIX: la configuració de l'arquetip de la <i>femme fatale</i> .....	17
7.1 De la moral victoriana al feminisme i la seva recepció negativa.....	17
7.2 La representació de la <i>femme fatale</i> .....	23
7.2.1 Gustave Moreau: la Salomé dominant.....	23
7.2.2 Gustave Flaubert: la ballarina virginal.....	29
7.2.3 Joris-Karl Huysmans: la Salomé maleïda.....	31
7.2.4 Oscar Wilde: el triomf de Salomé.....	33
8. Conclusions.....	37
9. Fonts i Bibliografia.....	40
10. Annex fotogràfic.....	43

## 1. Objectius

En el treball presentat a continuació, *La configuració de l'arquetip de la femme fatale i la seva aplicació a la figura de Salomé en el context de la fi de segle*, s'ha fet un estudi de l'arquetip de la *femme fatale*, i alhora de la figura de Salomé per tal d'intentar definir i delimitar el concepte de *femme fatale* i la concepció de Salomé. També s'ha intentat realitzar un estudi del context social del final del segle XIX, moment en què es demostra un especial interès per les *femmes fatales*, i es sistematitzen. Un dels motius per els quals s'ha elegit a Salomé, és per ser una de les *femmes fatales* més rellevants del final del segle XIX, per tant es pot entendre com a una figura tipus que engloba la majoria, si no totes, les característiques suposades de la *femme fatale*. Per altra banda, em va cridar l'atenció veure que a la font bíblica aquest personatge quasi no té importància. Per tant Salomé, al ser un personatge que ha sofert molts canvis, permet la dissecció d'aquests per així descobrir quins elements, en el camí cap a la concepció de Salomé, es relacionen amb arquetip d'una *femme fatale*

Tot i que algunes de les qüestions les tenia presents des de quasi el primer contacte amb el treball, la majoria s'han anat desenvolupant al llarg de tot el procés. Preguntes com: Per què canvia la manera d'entendre el personatge de Salomé? Què la converteix en *femme fatale*? Què és una *femme fatale*? Per que la *femme fatale* sorgeix a finals dels segle XIX, i no abans o després? Quin canvi hi ha en el context (o un altre aspecte) que pugui justificar que la *femme fatale* es sistematitzi en aquest moment? A partir de les preguntes que m'han sorgit mentre realitzava el treball es planteja la següent hipòtesi: la manera d'entendre Salomé evoluciona de la mà de la sistematització de l'arquetip de la *femme fatale*. Així doncs, entenent què és una *femme fatale* es pot entendre el perquè del canvi de Salomé, però alhora, entenent i disseccionant l'evolució que presenta Salomé, es pot entendre quins són els elements que configuren una *femme fatale*. A més, com estam parlant d'un moment molt concret de la història, la fi de segle, propòs que es poden trobar elements concrets en el context que expliquin perquè les *femmes fatales* són com són. La interrelació entre el concepte de *femme fatale*, la figura de Salomé i el context de la fi de segle és on crec que he aconseguit trobar una visió nova i aglutinadora de l'estudi.

## 2. Mètode de treball

Tot i que aquest treball sigui una primera aproximació, es poden consultar moltes més fonts, i es poden realitzar més anàlisis comparatives amb les obres artístiques, és un treball al qual se li han dedicat moltes hores de reflexions i d'anàlisi al voltant de les qüestions que anaven sorgint. De fet, moltes vegades la gran quantitat de fonts va anar en contra del meu avanç en el treball provocant moltes dificultats per delimitar l'estudi, per així poder aprofundir-hi al màxim. Tot i que no s'expressa cap concepte particularment desconegut, crec que les conclusions a les que s'arriben sí presenten una mirada nova i integradora sobre la relació entre el context històric del final del segle XIX, el canvi de la concepció de Salomé, i l'arquetip de la *femme fatale*.

A causa dels impediments obvis als quals estam sotmesos els estudiants, com el temps limitat, la gran quantitat de fonts, artístiques i bibliogràfiques, i que moltes d'aquestes últimes estan escrites en idiomes que no es dominen, crec que el treball es pot ampliar ja que és un tema que dóna molt de sí i ha estat impossible aprofundir, però alhora, crec que proposa un primer estudi interessant que es pot aplicar a camps distints. Personalment, a l'hora d'encarar-me a aquest objecte d'estudi, no sabia gaire més enllà dels conceptes generals fruit del meu gust personal per l'època escollida, per tant, ha estat tot un repte que crec que ha donat un resultat positiu.

Pel que fa a les obres elegides, he escollit obres que s'emmarquen en el nucli artístic parisenc ja que és el punt neuràlgic on es reuneixen el major nombre d'artistes i obres al voltant de l'estudi de Salomé i les *femmes fatales*, en el context de la fi de segle. Per tant, és on es poden generar més interrelacions i influències entre distints artistes i arts. D'altra banda, es parlarà també de la moral victoriana, codi moral amb nucli a Gran Bretanya, per la seva gran influència en el pensament occidental, sobretot en la societat mitja-alta decimonònica.

Tot i així, a causa del gran nombre d'obres, i ja que el treball no és un monogràfic de cap autor en concret, sinó que s'ha centrat més en la concepció de la *femme fatale* i com es relaciona amb l'evolució de la figura de Salomé, les obres s'han escollit per exemplificar aquests canvis i els conceptes que van sorgint al llarg del treball. He trobat interessant també consultar tant fonts artístiques com fonts literàries, tenint en compte que Salomé neix com a font literària, i que en el context en què s'ha tractat, les relacions

i influències entre els diferents artistes són evidents i per tant he trobat oportú consultar-les. S'han elegit els autors Gustave Moreau, Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans, i Oscar Wilde, no només per la seva importància en el tractament de Salomé, sinó també pel lligam d'influències que s'estableix entre ells, permetent entendre millor l'evolució d'aquest personatge.

El corpus d'obres bibliogràfiques seleccionades en un primer moment, ja que no tenia especial coneixement de quins autors havien treballat els distints aspectes, es va crear a partir dels cercadors de bibliografia. Amb aquests cercadors vaig delimitar una primera aproximació d'obres en funció del seu contingut, i aquests, alhora, al observar la bibliografia i els texts que es citaven, em varen permetre acotar encara més el corpus necessari. També, com que el desenvolupament del treball ha estat bastant orgànic i ha sofert moltes modificacions en funció de les preguntes que anaven sorgint, les obres consultades també s'han hagut d'anar modificant i adequant a lo que m'interessava. A causa d'això, no puc dir que des d'un primer moment tengués clar com seria el treball i quines qüestions tractaria. Com el treball es configura a partir de l'estudi de distints camps teòrics, s'han consultat distintes fonts especialitzades en les diferents línies temàtiques que s'aborden. La bibliografia que finalment s'ha emprat està citada amb notes a peu de pàgina i referenciada al final del text, seguint les orientacions metodològiques que proposa la UIB.<sup>1</sup>

L'estructura del treball l'he organitzada en relació al fil de pensament al voltant de la hipòtesi que m'ha conduit a certes conclusions. He optat per fer una introducció a la figura de Salomé i la seva evolució per poder entendre el personatge sobre el qual gira el treball. Tot seguit, una aproximació al concepte de *femme fatale*, i la relació d'aquest amb Salomé. I finalment, una explicació dels factors del context que més es poder reflectir en la configuració de l'arquetip de la *femme fatale* i l'evolució de Salomé, i un compendi d'obres seleccionades per exemplificar els conceptes exposats al llarg del treball. Tot i que sóc conscient de que la hipòtesi no queda totalment resolta fins al final del treball, i és possible que això provoqui que es necessiti una segona lectura d'aquest, crec que aquesta estructura plasma les passes que he dut a terme i és més adient per exposar l'estudi.

---

<sup>1</sup> Extret de la pàgina web de la UIB: [http://ffl.uib.cat/digitalAssets/125/125894\\_Orientacions-metodoligiques\\_25\\_06\\_2017-versio\\_revisada.pdf](http://ffl.uib.cat/digitalAssets/125/125894_Orientacions-metodoligiques_25_06_2017-versio_revisada.pdf) [consulta: 19/06/2018]

### 3. Estat de la qüestió

El tema de Salomé i les *femmes fatales* ha estat tractat des de diverses àrees. Per una banda, s'ha estudiat l'evolució iconogràfica de Salomé, com fa l'autor Rodríguez Fonseca,<sup>2</sup> del qual he utilitzat la seva anàlisi del text *Antiguitats Jueves*, el primer text on Salomé té nom. Fonseca també fa un recorregut per les Salomé anteriors a la *femme fatale*, igual que Walker Vadillo,<sup>3</sup> que es centra en les representacions medievals.

Dels estudis sobre l'arquetip de la *femme fatale* m'he centrat en aquelles que ho relacionen amb Salomé, però m'agradaria destacar Romero López<sup>4</sup>, que presenta un estudi d'Herodías com a *femme fatale*, el qual m'ha permès conèixer el personatge des d'una altra perspectiva, la qual ha enriquit el treball al trobar certes relacions entre aquesta i Salomé, ja que ambdues han estat estudiades com a *femme fatale*. Pel que fa a l'estudi de Salomé com a *femme fatale* són importants els autors Salvador,<sup>5</sup> Cassou-Yager<sup>6</sup> i Navarro Duran<sup>7</sup> que relacionen el concepte de *femme fatale* amb les característiques de Salomé, des de les qualitats físiques, la seva eròtica, el desenvolupament argumental de l'escena en relació a ella, a la seva maldat i manipulació, i la situen com a la *femme fatale* per excel·lència. Cassou-Yager, a més, ho relaciona concretament amb obres d'artistes de la fi de segle.

L'estudi de l'arquetip de la *femme fatale* va de la mà amb l'estudi del context històric i social de la fi de segle. Camacho Delgado<sup>8</sup> a més de fer una anàlisi de la *femme fatale* en el context de la fi de segle, relaciona el decadentisme amb la moral victoriana, i

---

<sup>2</sup> Rodríguez Fonseca, D. P., "Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánicas", *Archivum: Revista de la facultad de Filología*, núm. 47-48, 1996-1997, pàgs. 409-424.

<sup>3</sup> Walker Vadillo, M. A., "Salomé: la joven que baila", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 8, núm. 15, 2016, pàgs. 89-107.

<sup>4</sup> Romero López, A., "Herodías, la olvidada *femme fatale*", *Signa Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 25, 2016, pàgs. 1007-1027.

<sup>5</sup> Salvador, A., "Salomé sensual: De la mirada de Moreau a la palabra de Casal", *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, núm. 5, 2005, pàgs. 617-625.

<sup>6</sup> Cassou-Yager, H., "The myth of Salomé in the Decadent Movement: Flaubert, Moreau, Huysmans", *The European Legacy*, núm. 2, 1997, pàgs. 185-190.

<sup>7</sup> Navarro Durán, R., "Salomé o la tentación irresistible", *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, núm. 1, 2010, pàgs. 131-143.

<sup>8</sup> Camacho Delgado, J. M., "Del *fragilis sexus* a la *rebellio carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo", *Cuadernos de literatura*, vol. 10, núm. 20, 2006, pàgs. 27-43.



la seva contrapart, la doble moral. Charlot i Marx<sup>9</sup> duen a terme un estudi més històric sobre l'època victoriana i les seves desigualtats, el codi de valors de la societat decimonònica que s'aplica arreu d'Europa, però sense entrar en el camp artístic. La *femme fatale*, al ser una imatge tipus d'una dona, ha resultat estar molt relacionada amb el discurs feminista, i sobretot la seva recepció. Les autores Ana de Miguel i Eva Palomo Cermeño,<sup>10</sup> relacionen la misogínia de la fi del segle, amb la nova dona feminista que es genera en aquest moment, i tot i que elles tampoc entren en el camp artístic, ha estat molt necessària la seva consulta.

Per últim, en quant al tema de l'erotisme pervers al voltant de la figura femenina en el fi de segle, destaquen Bornay<sup>11</sup>, Dijkstra<sup>12</sup>, i Litvak<sup>13</sup>. Bornay centra el seu anàlisi en la figura femenina en general, i les que són susceptibles d'entrar dins l'arquetip de *femme fatale* en concret. Dijkstra, en canvi, ha realitzat un compendi molt extens, quasi com una enciclopèdia, de símbols, obres, autors, al voltant de l'eròtica perversa del context de la fi de segle, i com s'hi relaciona la feminitat. Finalment, Litvak tracta l'erotisme en el context de la fi de segle, també des de les claus de la perversió i la relació amb la figura de la dona. Aquests tres autors han estat fonamentals per a la configuració del treball gràcies a la seva gran aprofundització en el tema de la *femme fatale*, la figura de la dona, l'estètica i l'eròtica de la fi de segle.

El treball, doncs, es situa en una línia d'estudi que pretén ser transversal. D'aquesta manera s'intentarà establir quina relació hi ha entre Salomé, l'arquetip de la *femme fatale*, i el context de la fi de segle, com afecta el context a l'evolució de Salomé, o quina relació té aquesta evolució amb l'arquetip de la *femme fatale*. Alhora, he vist que tampoc hi ha un estudi comparatiu de l'evolució d'Herodías i Salomé, i crec que veure com es relacionen i quina dependència hi ha entre les dues, pot ser interessant per entendre el perquè de la manera d'evolucionar de Salomé.

---

<sup>9</sup> Charlot, M.; Marx, R., *Memoria de las ciudades. Londres. 1851-1901. La era victoriana o el triunfo de las desigualdades*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

<sup>10</sup> De Miguel, A.; Palomo Cermeño, E., "Los inicios de la lucha feminista contra la prostitución. Políticas de redefinición y políticas activistas en el sufragismo inglés", *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, núm. 35, 2011, pàgs. 315-334.

<sup>11</sup> Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra. Ensayos Arte, 1990.

<sup>12</sup> Dijkstra, B., *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Debate, 1994.

<sup>13</sup> Litvak, L. *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Imprenta Clarasó, 1979.

#### 4. Salomé, una jove sense nom

El primer aspecte que necessitava investigar és la figura de Salomé. Qui és i què té d'especial per convertir-se en una de les *femmes fatales* per excel·lència. Salomé és un personatge bíblic que apareix en els evangelis de Sant Mateu (Mt: 14, 6-11) i Sant Marc (Mc: 6, 21-28). Com el nom indica, el concepte de *femme fatale* fa referència a un tipus concret de dona, una dona fatal, és a dir, té una connotació negativa, però en el relat de la mort de Sant Joan Baptista, Salomé no és l'única dona que trobam. Apareix també una altra dona, la seva mare, Herodías, que per tant, de moment també és susceptible de convertir-se en *femme fatale*. De fet, si examinem les fonts bíbliques ens adonam que Salomé no existeix com a tal en la Bíblia, sinó que és un personatge sense nom que evoluciona en Salomé. En els evangelis de Sant Mateu i Sant Marc només se l'anomena com a "la filla d'Herodías", o "la muchacha".<sup>14</sup>

La protagonista de l'escena és Herodías, que utilitza a la seva filla per aconseguir el cap de Sant Joan Baptista.<sup>15</sup> Per tant, és curiós que parlem de Salomé com a una de les *femmes fatales* més rellevants de la història i no d'Herodías, quan a la font original el paper de Salomé és anecdòtic i dependent de la seva mare. Aquest fet em va cridar molt l'atenció i em va fer pensar que Salomé tenia quelcom que la feia especial i més apte per encaixar en l'arquetip de la *femme fatale*, i era alguna cosa que Herodías no tenia o no podia arribar a aconseguir. D'aquesta manera vaig veure necessari la dissecció del relat bíblic per definir clarament a les dues. A causa de la brevetat dels texts evangèlics, he optat per plasmar-los ambdós, i així poder veure els elements en comú, que seran claus per a la definició dels dos personatges. L'evangeli de Sant Marc diu:

Llegado un día oportuno, cuando Herodes en su cumpleaños ofrecía un banquete a sus magnates, y a los tribunos, y a los principales de Galilea, entró la hija de Herodías y, danzando, gustó a Herodes y a los comensales. El rey dijo a la muchacha: Pídeme lo que quieras y te lo daré. Y le juró: Cualquier cosa que me pidas te la daré, aunque sea la mitad de mi reino. Saliendo ella, dijo a su madre:

---

<sup>14</sup> Tot i que el personatge bíblic encara no és Salomé, he optat per referir-me a ella amb aquest nom per comoditat del lector i del discurs exposat.

<sup>15</sup> De fet, seria més correcte destacar-la com a antagonista, ja que és una escena relativa a la mort de Sant Joan Baptista. Com el treball es centra en les figures femenines del relat, i en la relació entre elles, les he tractat com a protagonistes d'aquest. Per tant, en la Bíblia Herodías és la dona protagonista, i Salomé la dona secundària.

¿Qué quieres que pida? Ella le contestó: La cabeza de Juan el Bautista. Entrando luego con presteza, hizo su petición al rey, diciendo: Quiero que al instante me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista. El rey, entristecido por su juramento y por los convidados, no quiso desairarla. Al instante envió el rey un verdugo, ordenándole traer la cabeza de Juan. Aquél se fue y le degolló en la cárcel, trayendo su cabeza en una bandeja, y se la entregó a la muchacha, y la muchacha se la dio a su madre.<sup>16</sup>

El de Mateu, més sintètic, ho explica així:

Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos, y tanto gustó a Herodes, que con juramento le prometió darle cuanto pidiera, y ella, inducida por su madre: Dame —le dijo—, aquí, en la bandeja, la cabeza de Juan el Bautista. El rey se entristeció, mas por el juramento hecho y por la presencia de los convidados ordenó dársela, y mandó degollar en la cárcel a Juan el Bautista, cuya cabeza fue traída en una bandeja y dada a la joven, que se la llevó a su madre.<sup>17</sup>

En ambdós evangelis podem veure certs punts en comú pel que fa a les accions dels tres personatges principals d'aquesta escena: Salomé, Herodías i Herodes. Pel que fa a Salomé, trobam en comú el ball, el moment en què pregunta a Herodías què ha de demanar, el moment en què exposa els desigs de la mare, quan li porten el cap de Sant Joan Baptista en una safata, i quan l'entrega a Herodías. Veiem per tant que Salomé està present en totes les accions que es duen a terme a l'escena des d'una posició passiva, excepte la del ball. El ball és l'únic moment on Salomé té el paper actiu de l'acció. Sobre Herodías en canvi, l'únic que se'ns mostra d'ella és el desig de tenir el cap del sant. No duu a terme cap acció per tenir-lo més enllà de manipular el desig de la filla, que per altra banda no mostra cap resistència o oposició a aquesta manipulació.

Finalment, pel que fa a Herodes destaquen dos fets que seran importants per entendre les intencions de cada personatge. Es destaca en ambdós evangelis la promesa que fa a Salomé de donar-li qualsevol cosa que demani, i la gran tristesa que sent al saber la demanda. Aquest fet és rellevant perquè demostra per una banda la noblesa del rei de complir la seva promesa, fins i tot al saber que això provocarà la mort d'una persona santa, i per altra banda, el fet que després de veure la seva fillastra ballar ofereixi "qualsevol

---

<sup>16</sup> [s.a.] Nacar Fuster, E. [et. al.] (Ed.), *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, Madrid, Editorial Católica, 1967, pàg. 1206.

<sup>17</sup> *Ibid.* pàg. 1172.

cosa que li demani” sembla desproporcionat, com si el rei estàs sota un efecte hipnòtic.

Un fet a destacar de la font bíblica és l’especificació d’ambdós evangelis de que el cap és presentat en una safata, element que es justifica, i remet, al banquet que ha dut a terme Herodes.<sup>18</sup> Aquest fet és important ja que serà clau en la iconografia de Salomé per tal de distingir-la d’altres personatges, sobretot en el cas de Judith,<sup>19</sup> un altre personatge bíblic femení relacionada amb la decapitació d’un home. A causa de la similitud en la història de Judith i Salomé, moltes vegades les seves representacions han estat motiu de confusions. Un exemple és el quadre homònim de Gustave Klimt o el conte *Voz de lejos* de Rubén Darío.<sup>20</sup>

També cal destacar que Salomé interessa més per les arts plàstiques que Herodías, ja que, com s’ha vist, aquesta última realment no té cap moment identificador, cap acció, més enllà del de manipular la situació. És evident que tota l’acció general es desenvolupa a causa del seu desig, però Salomé funciona com a nexa aglutinador de la història, ella és la que balla, que a més és una acció que permet més llibertat artística, Salomé demana el cap encara que sigui instigada per la mare, i és a ella a qui li donen el cap en la safata, i qui l’entrega a Herodías.

D’aquesta manera, podem veure que el personatge d’Herodías no és més que una veu que manipula, ella no duu a terme cap acció física, i en canvi tots els esdeveniments es desencadenen per mor de la seva demanda. Per tant, més que una veu la podríem simbolitzar millor com a una ment pensant que organitza i decideix els moviments del cos. Salomé, en canvi, és tot el contrari. No té veu, només és un cos jove capaç de seduir, i està sota el domini de la ment pensant. Aquesta reducció dels personatges a aquests dos elements va ser fonamental per tal de redactar la meua hipòtesi. Més endavant s’anirà desvetllant la complexitat d’aquesta relació, però de moment ens centram en el fet que la Salomé i l’Herodías en la font bíblica podrien ser les dues meitat d’una única persona.

---

<sup>18</sup> Navarro Duran, R., *op. cit.*, pàgs.133-134.

<sup>19</sup> Judith és una vídua hebrea, que, mentre estan amb guerra amb els assiris, descobreix que un dels líders, Holofermes, s’ha enamorat d’ella. Aprofitant-se d’aquesta situació, arriba on està Holofermes, l’embraga i li talla el cap, donant la victòria a Israel. En algunes representacions veiem a una jove amb una espasa i una safata de plata. Aquesta manera de representar, sigui Judith o Salomé, es contradiu amb les fonts ja que Salomé en sí no va ser la botxí d’Herodes, mentre que Judith sí ho fou d’Holofermes, i en canvi, aquesta última diposita el cap en un sac, mentre que Salomé l’exigeix en una safata de plata.

<sup>20</sup> Camacho Delgado, J. M., *op. cit.*, pàg. 37.

## 5. Naixement i evolució de la figura de Salomé

Salomé, com a tal, apareix a finals del segle I d. C, quan l'historiador jueu Flavio Josefo, escriu les *Antiguitats Jueves* (Llibre XVIII, capítol 5, 4),<sup>21</sup> on posa nom a Salomé: “4. Però Herodías [...] que va tenir una filla, Salomé [...] estava casada amb Herodes [Antipas], el germà del seu espòs, per part de pare, que era tetrarca de Galilea” [Traducció meva].<sup>22</sup> L'elecció del seu nom és un fet que destaca ja que el nom deriva del mot *salom*, i significa “la pacífica”, per tant, Flavio Josefo remarca clarament que la “dolenta” del relat no és Salomé.<sup>23</sup>

La primera representació gràfica de la que es tengui constància es troba al *Codex Sinopensis* [FIG. 1], un manuscrit bizantí del segle VI que tot i que s'han perdut molts folis, es conserva la representació del festí d'Herodes juntament amb la degollació de Sant Joan Baptista on Salomé està rebent el cap i es disposa a presentar-lo a Herodías. Entre els segles VI i XI s'han trobat molt poques obres, però en canvi, a partir del segle XII apareix en els programes escultòrics dels edificis religiosos. A Espanya, per exemple s'ha trobat la seva representació a Sant Cugat del Vallès a Barcelona.<sup>24</sup> A partir del Renaixement i el Barroc amb l'auge del retrat, interessa representar a Salomé amb el cap de Sant Joan Baptista a la safata, com si ens presentàs el cap a nosaltres amb certa aura de dignitat.<sup>25</sup> Un exemple és l'obra *Salomé amb el cap de Sant Joan Baptista* de Guido Reni [FIG.2].

A nivell literari destaquen les representacions teatrals del segle XVI com l'*Aucto de la degollación de Sant Juan Baptista* en el qual podem veure que Salomé torna a no tenir nom, sinó que se l'anomena “la hija”. A la Bíblia els esdeveniments es desencadenen com una successió de accions que no es preveien. Sembla que Salomé balla a la festa com una nina qualsevol que per divertir els convidats mostra els seus talents. Però Salomé balla de

---

<sup>21</sup> 4. But Herodias, [...] who had a daughter, Salome [...] was married to Herod [Antipas], her husband's brother by the father's side, he was tetrarch of Galilee. Text extret de la pàgina web Internet Sacred text Archive: <http://sacred-texts.com/jud/josephus/ant-18.htm> [consulta: 19/06/2018]

<sup>22</sup> He traduït els texts que estan en anglès perquè tenc un nivell òptim en aquest, però he optat per no traduir els texts en francès ja que el meu nivell només arriba a la comprensió, i es podria alterar el significat.

<sup>23</sup> Rodríguez Fonseca, D. P., *op. cit.*, pàg. 410.

<sup>24</sup> Walker Vadillo, M. A., *op. cit.*, pàg. 95.

<sup>25</sup> Meltzer, F. *Salome and the Dance of Writing. Portraits of Mimesis in Literature*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987. pàg. 16

manera més sensual que una nina qualsevol, fet que fa que Herodes perdi el cap per ella. Però tot i així, no es veu una premeditació dels fets. Això es veu en el fet que ella preguntí a la mare què vol que demani després de ballar, i no abans, per tant, Salomé no sabia que Herodes li oferiria qualsevol cosa que demanés. En aquesta versió en canvi, al ser un relat literari, es recrea en la trama de la manipulació d'Herodías, que sap que si Salomé balla, Herodes perdrà el seny i així podrà demanar que matin el sant.

HERODÍAS: [...] Por tanto, con diligencia / en su palacio entrarás / y allí con gran reverencia / bailarás y cantarás / delante de su presencia.

Mira que con tu bailar / que parezcas tan hermosa / y tan discreta en hablar / que te otorgue toda cosa / que le quieras demandar.

HIJA: Y al tiempo del despedir, / madre, ¿qué le pediré?

HERODÍAS: Pide, si le fuere grato, / la cabeza del Bautista / cortada y puesta en un plato / Y si este don no te diere, / no espero placer después.<sup>26</sup>

Podem veure, doncs, com des del segle I d.C. tot i que Salomé presenta el canvi significatiu de passar a ser un personatge amb nom propi, la protagonista de l'escena encara és Herodías, que varia el seu grau de planificació dels successos segons cada autor, però tots coincideixen en fer-la l'autora de la manipulació.

## 6. Salomé com a arquetip de la *femme fatale*

Com s'ha vist, la iconografia al voltant de Salomé s'ha generat des del segle VI, però no podem dir que aquestes obres siguin representacions de Salomé com a *femme fatale*, per tant, quelcom passa a les darreres dècades del segle XIX que provoquen aquest canvi. Però abans d'entrar en aquesta qüestió i intentar definir quins elements ajuden a configurar l'arquetip, convé establir què és, doncs, una *femme fatale*.

A l'hora de representar la dona, al llarg de la història de l'art, hi ha hagut, generalment, dues visions molt oposades, marcades per la tradició judeo-cristiana; la dona pura i casta, i la dona pecadora, personificades sobretot a partir de les figures antagòniques

---

<sup>26</sup> Text extret de la pàgina web de la Biblioteca virtual de Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/auto-de-la-degollacion-de-san-juan-bautista-manuscrito--0/html/ff8ef64c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/auto-de-la-degollacion-de-san-juan-bautista-manuscrito--0/html/ff8ef64c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [consulta: 21/06/2018]

de la Verge Maria, i Eva.<sup>27</sup> La Verge Maria és l'ideal de dona pura, verge, desexualitzada, mentre que Eva és la dona que va condemnar l'home. Aquesta dicotomia, que ha estat present al llarg de la història de l'art occidental, s'intensifica amb els ideals de la moral de la fi de segle, que es desenvoluparà més endavant, però no hem de pensar que la *femme fatale* és una evolució de la figura de la dona pecadora.<sup>28</sup> Sí guarda una certa relació i sí que els artistes es nutreixen de tots els relats que presenten dones pecadores o que han condemnat l'home, però no és una evolució. Els artistes s'apropien de mites ja existents i els reinterpreten, i de manera natural aquests mites s'adapten al context de la fi de segle, donant com a resultat l'arquetip de la *femme fatale*. Tot i que des del primer romanticisme trobam la representació de personatges femenins que encaixen dins la idea de *femme fatale*, com la figura d'Adelaida a l'obra teatral *Götz de Berlichingen* de Goethe,<sup>29</sup> és en el context de la fi del segle quan esdevé una imatge tipus, arrelada i sistematitzada.<sup>30</sup>

És difícil, o bé impossible, traçar una línia per delimitar en quines obres artístiques s'està representant la *femme fatale* a consciència, i a quines no, i per això no m'he atrevit a nomenar a cap Salomé com a la primera representació de Salomé com a *femme fatale*. Es pot arribar a una acotació aproximada a partir d'un estudi exhaustiu de les obres de les darreres dècades del segle XIX, així com les fonts directes dels artistes, però com jo no he dut a terme aquest estudi preferesc deixar la pregunta oberta per a un futur estudi. Tot i això, pel que fa al terme en sí, sí podem establir una datació més concreta ja que es sap que un dels primers en utilitzar el terme va ser l'escriptor Georges Darien, que el 1897 va escriure a *Le Voleur*: "*Oui, une belle brune, coiffée en femme fatale avec de long cils qui voilent mal les sensualités impétueuses qui recèlent les yeux. [...] Une belle gorge, des dents de loup*".<sup>31</sup>

Hi ha nombroses representacions de la *femme fatale*; Medea, Lilith, Eva, dones-monstre com sirenes o harpies, les denominades "talladores de caps" entre les quals s'inscriu Salomé, Judith o Turandot, etc.,<sup>32</sup> Però, què tenen en comú? què és una *femme*

---

<sup>27</sup> Romero López, A., *op. cit.*, pàg. 1008.

<sup>28</sup> Bornay, E., *op. cit.*, pàg. 60.

<sup>29</sup> *Ibid.* pàg. 118.

<sup>30</sup> Praz, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, pàg. 351.

<sup>31</sup> Citat a: Bornay, E., *op. cit.*, pàg. 114.

<sup>32</sup> *Ibid.* Pàgs. 8- 9.

*fatale*? Georges Darien la descriu com a una dona amb pipelles llargues que amaguen sensualitats malvades i impetuosos, que té dents de llop. La *femme fatale* sol definir-se com a dona amb una bellesa perversa manifestada sobretot en el seu cos, i de fet se l'ha arribat a designar com a una "bellesa satànica".<sup>33</sup> Es sol representar amb una cabellera llarga i solta, a vegades rogenca, la pell blanca, els ulls a vegades verds, però sobretot, amb una gran càrrega sexual i eròtica.<sup>34</sup> Tot i que avui en dia aquesta imatge ens pugui semblar la d'una dona corrent, no hem d'oblidar que a l'època encara estava marcada la prohibició històrica a mostrar els cabells, i aquest component de prohibició era el que feia la cabellera exuberant tan atractiva, i alhora, perversa.<sup>35</sup> La seva mirada és penetrant, i es mou entre lo diví i lo demoníac. També es sol remarcar el seu cos enjoiat, que pot marcar el seu origen noble, però sobretot la seva funció és la d'embellir el seu cos.<sup>36</sup>

Així doncs, les *femmes fatales* són atractives, eròtiques i alhora perverses, però què les fa perverses? Quina és la seva perversitat? Si recordam la reducció que havíem fet a la Salomé i la Herodías de la Bíblia respectivament com a "cos" i "ment pensant", podem veure que són dues parts d'un tot. D'aquesta manera he deduït que aquest tot és la *femme fatale*, la unió d'un cos sensual i una ment perversa que utilitza aquest cos. I és perversa precisament perquè utilitza la seva sensualitat pel seu propi benefici. La Salomé de la Bíblia no podia convertir-se mai en *femme fatale*, necessitava la "ment pensant".

En un primer moment vaig pensar que l'erotisme atreïa als artistes només en claus estètiques, com si el fet que la *femme fatale* fos eròtica depengués més del corrent estètic de la fi de segle, que del fet que una *femme fatale* per definició ho necessiti. Però vaig veure que la *femme fatale* no té una bellesa sexual només per estètica, sinó perquè la necessita per ser una *femme fatale*. Sense el "cos", la sensualitat, no podem entendre la seva concepció. De fet, si fos així, Salomé no seria una de les dones més representades entre les *femmes fatales*, arribant a fer-se més de tres mil obres sobre la seva figura.<sup>37</sup> Pot ser seria igualment una figura molt representada pel seu interès estètic, però no seria una

---

<sup>33</sup> Salvador, A., *op. cit.*, pàg. 617.

<sup>34</sup> Bormay, E., *op. cit.*, pàgs. 114-115.

<sup>35</sup> Bormay, E., *La cabellera femenina: Un diàleg entre poesia y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994, pàg. 56.

<sup>36</sup> Sánchez Martínez, A., "Visiones míticas y desmitificación: La figura de Salomé en el modernismo hispánico", *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 7, 2016, pàgs. 631

<sup>37</sup> Walker Vadillo, M. A., *op. cit.*, pàg. 99.



*femme fatale*.<sup>38</sup> La protagonista seguiria sent Herodías, ja que podríem prescindir del “cos”. Però com s’ha dit, la Salomé de la Bíblia no podria ser una *femme fatale* per sí sola, necessita l’altre element clau: la “ment”, la manipulació, que és la que determina que la sensualitat s’usi pel seu propi benefici. Si no fos així parlariem d’elles com a sinònims de prostitutes i altres dones altament erotitzades i sexuals que ofereixen el seu erotisme a un públic. Així doncs, en el camí cap a la “creació” de la Salomé com a *femme fatale*, Herodías i Salomé s’han mesclat de maneres distintes i han compartit característiques distintives de cada personatge. Aquest procés conclou en la Salomé com a *femme fatale* que és la que finalment ha assumit la personalitat d’Herodías, que es tractarà més endavant. Un exemple d’aquesta combinació entre Herodías i Salomé és *Hérodiade*, d’Sthéphane Mallarmé (1864-1887), on ens presenta una Herodías virginal, i en canvi, no hi ha cap menció a Salomé:

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux Vivre parmi l'effroi que me font mes  
cheveux Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile Inviolé sentir en la chair inutile  
Le froid scintillement de ta pâle clarté Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté.  
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!<sup>39</sup>

S’ha de tenir en compte que ambdues són representacions de *femme fatale*, per tant, és fàcil que alguns cops sigui Herodías la protagonista de l’escena, però és evident que Salomé ha estat la *femme fatale* per excel·lència, per tant, hi ha quelcom que la fa més apta. A la Bíblia, Salomé és l’arma, és la que balla per Herodes, i el seu cos és el causant del crim, tot i que no sigui ella qui decideix que s’ha de matar a Sant Joan Baptista. Al configurar-se com a *femme fatale* poc a poc, va adoptant la mentalitat i la voluntat d’Herodías, i passa a ser no només l’arma, sinó també l’executadora, però, podria donar-se el cas a la inversa? Podria Herodías adquirir les qualitats de Salomé?

Així com és molt fàcil justificar que la persona que realitza l’acció sigui també la persona que decideix realitzar l’acció, i es pot entendre que una persona jove com Salomé sigui igualment manipuladora i malvada, consider que l’acció contrària no és tan fàcil de justificar. Herodías pot ser molt eròtica, però mai ho podrà ser més que la seva filla, que

---

<sup>38</sup> Romero López, A., *op. cit.* pàg. 1008.

<sup>39</sup> Mallarmé, S., *Poesía*, Barcelona, Plaza & Janes Editores, 1982, pàg. 80.

està en el clímax de la seva joventut i erotisme. Perquè Herodías fos la *femme fatale* per excel·lència, Salomé hauria de desaparèixer per complet, i és un canvi massa gran tenint en compte que parteix d'una font bíblica existent.

## **7. La fi del segle XIX: la configuració de l'arquetip de la *femme fatale***

Com s'ha vist, la *femme fatale* necessita una part física, d'erotisme, i una part mental, perversa, manipuladora, que és la que utilitza el cos per voluntat pròpia. Són dues parts que s'interrelacionen i es necessiten. En certes ocasions es posa més èmfasi a la part sensual-sexual, i en altres a la part perversa. Tot i així, això no ens respon a per què és ara que interessen, i es sistematitzen, les *femmes fatales*. Què té d'especial el final del segle XIX que ho permeti? Per contestar aquestes preguntes, s'ha estudiat el context de fi de segle per tal de trobar aquells elements que hagin estat necessaris per a la concepció de l'arquetip de la *femme fatale*.

### **7.1 De la moral victoriana al feminisme i la seva recepció negativa**

La segona meitat del segle XIX és un període en què trobam una gran producció artística, fruit d'una efervescència de discursos i moviments distints que conflueixen. Però d'aquesta gran quantitat de discursos, el que ens interessa per el nostre camp d'estudi és el que es coneix com a la "moral victoriana". És un codi moral que aporta Gran Bretanya però que té molta influència en el pensament occidental.<sup>40</sup> És una moral que beu del codi ètic judeo-cristià però el porta a l'extrem, posant especial èmfasi a les normes de la conducta sexual.

Aquesta regulació tant severa tenia com a pilar la institució matrimonial, fent gran exaltació de la llar, sobretot el paper de la mare, i una especial lloança la castedat.<sup>41</sup> D'altra banda, amb el canvi d'una economia de producció a una economia de consum, que, com

---

<sup>40</sup> Frederick Drinka, G, *The birth of neurosis. myth, malady and the victorians*, New York, Simon and Schuster, 1984, pàg. 11.

<sup>41</sup> Charlot, M.; Marx, R., *op. cit.*, pàg. 22.

diu el nom, du cap a una societat consumista, les ciutats s'adapten als canvis tecnològics que permeten produir amb més quantitat, mentre que les zones rurals es varen veure molt empobrides a causa d'aquest capitalisme incipient per no poder assumir la competència de les màquines. La falta de recursos de les classes més baixes dificulta de manera més directa o indirecta que es segueixi el codi moral però això no significa que estassin exemptes de complir-lo, sinó que era un codi que no tothom podia complir. Per això és a les classes més altes on penetra totalment ja que sí poden permetre's dur aquest estil de vida, i alhora condemnar públicament allò que no entrés en els paràmetres de la moral victoriana. Per tant, no parlem només d'una reglamentació, sinó d'un codi moral, una manera d'entendre la vida, que bona part de la societat adquireix en major o menor grau, i s'expandeix i contamina pràcticament tots els camps teòrics, culturals, artístics, etc. Pel que fa a la qüestió sexual és la dona la que es veu més afectada i lligada a complir certs requisits, i es justifica a partir de tots els camps possibles.<sup>42</sup> Per una banda, la teoria evolucionista de Darwin deriva a una defensa biològica-cientifista del discurs masculista, per una altra filòsofs com Schopenhauer, Weininger o Max Nordau, amb discursos descaradament misògins.<sup>43</sup>

Com és normal en una situació de tant de control, es crea l'efecte totalment contrari. Ens trobam en un dels moments on més es visualitza l'eròtica, les distintes sexualitats, com l'homosexualitat masculina, que tot i que la legislació era repressiva, la visibilitat d'aquests va augmentar. També es recreen en distints fetitxes i pràctiques sexuals distintes, arribant a extrems com la necrofilia, la pedofilia, l'incest, la sodomia i altres. A més és l'època en què es produeixen els grans avenços com la popularització de l'anticonceptiu de cautxú, es creen els primers dispositius d'auto-plaer femení.

El malestar amb aquesta moral que justifica el patriarcat es comença a produir quan es fa evident aquesta doble condició, i que les normes de conducta pràcticament només s'apliquen a les dones. Es defensa la "necessitat" masculina de descarregar el seu desig sexual, que per altra banda només es pot satisfer en llocs com prostíbuls, mentre que la dona no pot sentir desig sexual. Per tant, hi ha d'haver necessàriament un tipus de dona que sí pugui satisfer les necessitats de l'home, i que per tant, està condemnada a no poder

---

<sup>42</sup> Destaca Comte que, en tot aquest cúmul de teories misògines, defensava la superioritat de la dona.

<sup>43</sup> Bornay, E., *op. cit.*, pàg. 84.

complir les normes establertes. Això és el que s'ha anomenat com a “doble moral”.

En aquest escenari, l'art es converteix, no només en el reflex d'aquesta societat, sinó que també agafa el paper de pal·liatiu. L'art és el mitjà des del qual els homes poden contemplar aquestes pràctiques sense participar-hi activament. Els artistes i els consumidors de l'art es converteixen en *voyeurs*, que contempen aquesta sexualitat perillosa amb fascinació, alhora que la condemnen.<sup>44</sup> D'aquesta manera, amb la representació de dones despullades, encara que estassin fortament sexualitzades, no veien afectada la seva moralitat, ja que no hi participaven de manera activa, i així alimentaven aquestes fantasies impossibles. No obstant això, l'art havia de complir certs requisits; la nuesa havia d'estar explicada,<sup>45</sup> i per exemple, l'obra *Salomé*, d'Oscar Wilde, que s'explicarà més endavant, es va censurar sota el pretext de ser un text bíblic, que no es podien representar per llei, però en realitat era per la seva exagerada càrrega eròtica.<sup>46</sup>

Pel que fa als artistes, molts viuen el final de segle amb esgotament, generant un rebuig a la idea de progrés o de futur en sí, i sobretot, com a reacció a la visió optimista del materialisme dels burgesos.<sup>47</sup> Aquest rebuig per la societat del moment no es manifesta tant de manera activa o revolucionària, com sí de manera passiva. Una actitud pessimista davant el món, aquesta desgana, l'*ennui*, està influenciada per la teoria de Schopenhauer, el qual pensava que l'estètica és una de les maneres de fer front a aquest món malalt.<sup>48</sup> Aquest pessimisme el trobam present en autors diferents del context de la fi de segle, com Émile Zola,<sup>49</sup> que va influenciar a Baudelaire, i a Huysmans.<sup>50</sup>

El rebuig que senten aquests artistes contra la societat es canalitza generalment en dos elements: la natura i la realitat. Per els artistes decadents de la fi del segle, la natura és banal i quotidiana, i a més, massa sòlida i permanent. La natura no permet modificacions, no envelleix, i per això, la malaltia i el deteriorament seran temes clau

---

<sup>44</sup> Camacho Delgado, J. M., *op. cit.*, pàg. 32.

<sup>45</sup> Hofstätter, H. H., *Gustave Moreau*, Barcelona, Labor, 1980, pàgs. 79-80.

<sup>46</sup> Wilde, O., *Salomé. Bajo el monte*, Barcelona, Abraxas, 2000, pàg. 15.

<sup>47</sup> Rosset, C., “L'estètica de l'artifici”, Dins Subirats, E. [et al.], *Esteticisme i decadentisme a la fi de segle*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988, pàg. 36.

<sup>48</sup> White, G., “A Study of Modern Pessimism. II”, *The Sewanee Review*, vol. 4, núm. 3, 1896, pàg. 338.

<sup>49</sup> White, G., *op. cit.*, pàg. 345.

<sup>50</sup> Huneker, J., “The Pessimist's Progress: J. K. Huysmans”, *The North American Review*, vol. 186, núm. 622, 1907, pàg. 41.

pels decadentistes.<sup>51</sup> Jules Laforgue va dir “Ah, que la vie est quotidienne!”, utilitzant l’adjectiu ja de manera pejorativa.<sup>52</sup> Com a solució a això es fa servir l’artifici, en contraposició a aquesta realitat inalterable. Un exemple d’aquest artifici amb el que cerquen allunyar-se de la realitat, és el record, ja que suposa separar-se de la realitat per entrar en el món de la imaginació i del mite, i funciona com a un escut en contra del materialisme imperant.<sup>53</sup> D’altra banda, el record, suposa que hagi passat un temps, per tant, es crea una barrera temporal necessària per deslligar-se de “l’ara”.

Una altra solució és la distància física per defugir d’aquesta natura i d’aquesta realitat, és a dir; el viatge. Aquest viatge, però, està entès com al viatge sense desplaçament. L’excitació que desperta l’exotisme dels viatges només es pot mantenir mentre aquest “desconegut” sigui sent desconegut, mentre segueixi en el regne de l’artifici. Per tant, és un viatge imaginari ja que, com diu Rosset, si vaig al “més enllà”, el “més enllà” estarà aquí. Aquesta bogeria amb allò exòtic està lligada a les exposicions universals i els pavellons culturals que mostraven aquests països llunyans. Però alhora, intensificaven aquesta idea de “viatge fals”, *in situ*, ja que mostraven un lloc llunyà però des de la perspectiva europea i sobretot, sense la necessitat de desplaçar-se.<sup>54</sup> Això s’intensifica amb el colonialisme europeu, amb el que, la ciutat europea, amb cert sentiment de superioritat i paternalisme, imposa el seu filtre “d’europeu”.<sup>55</sup>

Per això, seguint amb la influència romàntica, els simbolistes i decadentistes, en el seu afany de fugir del món existent, es remunten a l’art llunyà, tant de l’antiguitat clàssica, com medieval, de l’Orient Pròxim, o de cultures primitives.<sup>56</sup> Generalment l’antiguitat clàssica o medieval està present en l’elecció del tema, mentre que l’estètica orientalista es manifesta en l’ambientació de l’escena i els personatges per l’exotisme i erotisme que permet.<sup>57</sup> Pel que fa a Salomé, aquest viatge el veiem en el fet que Salomé és una princesa jueva, llunyana en el temps i l’espai, i permet als artistes crear un espai exòtic, oriental, que en alguns casos serà una mescla d’elements d’arts antics.

---

<sup>51</sup> Subirats, E., *op. cit.*, pàgs. 59-60.

<sup>52</sup> Bormay, E., *op. cit.*, pàg. 103.

<sup>53</sup> Subirats, E., *op. cit.*, pàgs. 9-11.

<sup>54</sup> *Ibid.* pàg. 63.

<sup>55</sup> Said, E. W., *Orientalismo*, Barcelona, De Bolsillo, 2008, pàgs. 19-20.

<sup>56</sup> Sánchez Martínez, A., *op. cit.*, pàg. 621.

<sup>57</sup> Primo Cano, C., “La flor i la sierpe”, *Analecta Malacitana*, núm. 28, 2010, pàg. 131.

Tal com s'ha anat explicant fins ara, el final del segle XIX és un moment en què hi ha una gran influència de discursos que es contradiuen i s'interrelacionen, per la qual cosa és un moment especialment ric i propici per a la creació de nous discursos. Pel que fa a la moral victoriana, ja s'ha definit que era especialment estricta amb la dona, per tant, és natural que sorgeixi un tipus de dona que no està conforme amb el paper que se li ha imposat. D'aquesta manera, iniciarà el seu camí cap a l'emancipació i l'empoderament, així com l'exigència de drets propis.<sup>58</sup> És en aquest context on sorgeixen líders femenines com Emmeline Pankhurst, Josephine Butler, Frances Power Cobbe o Millicent Garret, les quals, en aquest primer feminisme, lluitaran pel dret a sufragi.<sup>59</sup>

Aquest és el primer moment en què realment hi ha una lluita feminista social, de gran importància. Amb aquesta lluita sorgeix per primera vegada, i de manera tan evident, una dona feminista que s'emancipa, que qüestiona el rol que se li ha imposat. Aquesta és anomenada la *nova dona*,<sup>60</sup> i és la que és susceptible d'adquirir el poder que té de manera natural l'home, que reacciona de manera agressiva. La *nova dona* de per sí atempta contra el model de dona de la moral victoriana, la dona casta relegada a la llar. Per això, tot i que siguin dones que poden abraçar la maternitat com a qualsevol altra, pel simple fet de no voler inscriure's exclusivament en el rol de "mare", se les dota automàticament d'una certa "esterilitat". Per tant, una dona estèril, o sense instint maternal, i que es mostra molt sexualitzada, suposa un perill.<sup>61</sup> Es veu per exemple a l'obra de *Salomé* d'Oscar Wilde, que es comentarà a continuació, on trobam aquest fragment en el qual Herodes acusa a Herodías de ser estèril, quan és evident per al lector que Herodías no pot ser estèril si és la mare de Salomé: "Herodes: ¡Silencio, mujer! Digo que tú eres estéril. No me has dado hijos, y el profeta dice que nuestro matrimonio no es un verdadero matrimonio".<sup>62</sup>

En aquest aspecte destaca també el diagnòstic de la histèria i la pràctica de la histerectomia, l'extracció de l'úter, que tot i que es basava en símptomes com dolors concrets, insomni, mareigs, etc. al ser una malaltia que no existeix, qualsevol símptoma

---

<sup>58</sup> Walker Vadillo, M. A., *op. cit.*, pàg. 99.

<sup>59</sup> De Miguel, A.; Palomo Cermeño, E., *op. cit.*, pàg. 320.

<sup>60</sup> Representada en la literatura per autors com Thomas Hardy, Bram Stoker, Oscar Wilde, Henry James, però sobretot autores com Sarah Grand, Mona Caird, Manie Muriel Dowie i Ella Hepworth Dixon, que es veien identificades en aquesta *nova dona* i vinculades a *The Yellow Book*; George Egerton, Netta Syrett, Evelyn Sharp, Olive Custance i Victoria Cross (Martinez Victorio, *op. cit.*, pàg. 598)

<sup>61</sup> Bornay, E., *op. cit.*, pàg. 88.

<sup>62</sup> Wilde, O., *op. cit.*, pàg. 64.

relacionat amb el cansament, la menstruació, etc. podia servir per diagnosticar-la.<sup>63</sup> La histèria té certa relació amb la neurastènia, amb la diferència de que aquesta última es diagnosticava a dones dòcils, mentre que la histèria a dones més convulses ja que es pensava que aquesta rebel·lió era un dels símptomes. A l'inici es tractava amb massatges pèlvics, però si la pacient no millorava se li realitzava la histerectomia. I com hem dit, la rebel·lió s'entenia com a una conseqüència de patir la histèria, per tant, qualsevol feminista pot ser vista com a una dona que pateix aquesta "malaltia". Així, baix el pretext de ser una operació per beneficiar la seva salut, les dones es veien obligades a passar per una operació que les feia estèrils.

Evidentment, aquest feminisme incipient es va trobar amb una societat molt conservadora i misògina que no accepta aquest nou model de dona i, per tant, els homes reaccionen amb temor cap a elles ja que veuen perillar la seva posició de privilegi. Per a ells, aquesta dona atempta contra la figura de la "mare" perquè utilitza la seva sexualitat per un fi que no és el reproductiu. Per tant, ja que és una dona que exigeix ser la responsable de la seva sexualitat, i la pot utilitzar pel seu propi benefici, hi ha el perill, per a ells, que la pugui utilitzar per atemptar contra l'home. I aquesta sexualitat emprada com a arma en contra d'un o varis homes és característica que tenen les *femmes fatales*. Podem determinar, doncs, que la característica de la *femme fatale* de perversa, terrible, causadora de catàstrofes, no és més que la visió de rebuig i por dels homes cap al feminisme incipient. La *femme fatale* té la mentalitat "feminista" malvada, que vol atacar a l'home mitjançant la seva sexualitat. És a dir, com ho veu la contrapart masculina. Per això interessa tant el tema de la decapitació, que es pot entendre com a una castració.<sup>64</sup>

D'altra banda, però, la *femme fatale* no és el reflex d'una dona real. El sorgiment del feminisme i el temor cap a aquest no basta per explicar perquè la *femme fatale* és com és. Però si explica una part de les seves característiques, la que hem denominat com a "ment pensant". És aquesta perversió, la capacitat manipuladora d'utilitzar l'erotisme, la que ve donada per la por a la dona que s'emancipa i pot controlar la seva sexualitat. Per tant, la *femme fatale* necessita obligatòriament l'erotisme, que és la seva única arma, i és la conseqüència de la contaminació eròtica fruit de la restricció de la moral victoriana.

---

<sup>63</sup> Frederick Drinka, G., *op. cit.*, pàg.12.

<sup>64</sup> Sánchez Martínez, A., *op. cit.*, pàg. 631.

No només a nivell estètic, sinó conceptual. La *femme fatale* no ho pot ser si no té ambdues parts. I ho podem demostrar a partir de la figura de Salomé. Si bastés un erotisme exagerat, Salomé no hauria adquirit la mentalitat manipuladora d'Herodías, mentre que si fos aquesta mentalitat l'element articulador de l'arquetip, Salomé no seria una de les *femmes fatales* més representades.

## 7.2 La representació de la *femme fatale*

A continuació es farà una anàlisi d'una sèrie d'obres escollides per exemplificar les característiques artístiques que s'han exposat en els paràgrafs anteriors, que són fruit directe de la reacció a la moral victoriana, a la doble moral, i la recepció negativa del feminisme. Tot i que pràcticament totes les Salomé que es tractaran a partir d'aquest moment recullen tots els elements del context social que es plantegen en el treball, per tal d'amenitzar la comprensió s'ha optat per evidenciar aquells elements més identificadors a cada obra. És complicat determinar què influeix a què ja que no és un procés matemàtic, però en línies generals són conceptes que afecten a la concepció física de l'ambient o de Salomé en sí, i als trets psicològics que cada autor li atribueix.

### 7.2.1. Gustave Moreau: la Salomé dominant

El primer autor seleccionat és Gustave Moreau, el qual té un repertori en el què abunda la representació femenina,<sup>65</sup> i és dels autors que més predilecció tenen cap a la *femme fatale*, fins al punt de ser considerat figura clau pel que fa al desenvolupament de la *femme fatale*, i de Salomé en concret, com a model iconogràfic.<sup>66</sup> La pintura de Gustave Moreau es caracteritza per l'ambigüïtat. Gustave Moreau, es decanta cap a la suggestió de les idees a partir de símbols que donen una informació vaga i ambigua.<sup>67</sup> És

---

<sup>65</sup> Entre les figures femenines que representa Moreau es troben; Galatea, Desdèmona, La jove tracia portant el cap d'Orfeu, Leda, Eva, Cleopatra, quimeres, sirenes, diferents deesses i personificacions i al·legories femenines.

<sup>66</sup> Bornay, E., *op. cit.*, pàg. 128.

<sup>67</sup> Schinz, A., "Literary Symbolism in France". *PMLA*, vol. 18. núm. 2, 1903, pàg. 285.



a dir, els quadres es gesten a partir d'una "idea" que transcendeix.<sup>68</sup> Moreau mateix va dir: "Un buen cuadro, fiel e idéntico al sueño que le ha dado origen, debe contruirse como un mundo".<sup>69</sup> Alguns autors destaquen el caràcter eròtic del color, ja que aquest transmet percepcions sensorials i sensuals, amb certa independència de l'objecte representat.<sup>70</sup>

L'ambigüitat, d'altra banda es manifesta pictòricament a partir de la representació dels sexes, i les edats. En les seves obres els personatges masculins i femenins, sobretot pel que fa al rostre, es presenten de manera molt similar, i tots presenten una edat "ideal".<sup>71</sup> Ho veiem si comparem per exemple *Orphée: Le soir: Les Larmes*, [FIG. 3] amb *Le cantique des cantiques* [FIG. 4]. Dins l'ambigüitat dels sexes destaca l'interès per l'androgen a l'eròtica de la fi de segle, així com també ho és l'esterilitat.<sup>72</sup> Interessa destacar que dins l'obra de Gustave Moreau en concret, però en la representació de la *femme fatale* en general, no pot representar-se com a un androgin. La *femme fatale* és l'exageració absoluta i exuberant dels atributs físics femenins,<sup>73</sup> per tant físicament no pot ser andrògina. *Salomé* necessita aquesta feminitat multiplicada, exagerada, portada a l'extrem ja que és la causant d'embogir els homes, els quals seran víctimes davant d'aquesta dona. No obstant això, sí que podem veure la unió de la feminitat i la masculinitat en un aspecte. L'androgin es representa en la *Salomé* no a nivell físic, sinó a nivell psicològic.<sup>74</sup> Físicament és la feminitat tòpica personificada, però a nivell psicològic és dominant, incitadora del mal, freda. És a dir, presenta atributs associats amb la "masculinitat".<sup>75</sup>

Gran part de l'obra de Moreau està formada per iconografia femenina, i aquesta, alhora, per les *femmes fatales*, dones misterioses i insondables, provocadores de mort.<sup>76</sup> D'entre aquestes, destaca la imatgeria del Nou Testament.<sup>77</sup> D'entre els temes del Nou Testament, no només representa dones associades a les *femmes fatales*, per exemple, una

---

<sup>68</sup> Salvador, A., *op. cit.*, pàgs. 617-619.

<sup>69</sup> Citat a Praz, M., *op. cit.*, pàg. 520.

<sup>70</sup> Litvak, L., *op. cit.*, pàg. 28.

<sup>71</sup> *Ibid.* pàgs. 150-151.

<sup>72</sup> Salvador, A., *op. cit.*, pàg. 619.

<sup>73</sup> Dijkstra, B., *op. cit.*, pàg. 382.

<sup>74</sup> Bornay, E., *op. cit.*, pàg. 107.

<sup>75</sup> *Ibid.* pàg. 115.

<sup>76</sup> *Ibid.* pàg. 138.

<sup>77</sup> Hofstätter, H. H., *op. cit.*, pàgs. 27-28.

de les iconografies més presents en la seva obra és la de les *Pietà*. Amb aquesta tipologia, crea un joc de caps i mirades, que tot i que en aquest cas reflecteixen l'amor maternal i pur de la Verge Maria, el podem trobar també en obres amb un caràcter molt distint, com en un dibuix de Salomé, *Salomé tenant la tête de saint Jean-Baptiste* [FIG. 5], que contempla el cap de Sant Joan Baptista.<sup>78</sup>

Com s'ha dit, Moreau tenia especial predilecció per la *femme fatale*, i en concret, Salomé. De fet, la va representar més de cent vegades,<sup>79</sup> en diferents escenes, i amb diverses versions d'aquestes.<sup>80</sup> A causa d'aquest gran nombre d'obres, l'estudi es centrarà en dues obres concretes: *Salomé dansant devant Hérode* [FIG. 6] i *L'apparition* [FIG. 7]. S'han elegit aquestes obres per diversos motius. El primer perquè són les obres que va presentar al Saló de 1876<sup>81</sup>, per tant, són obres que varen arribar a molt de públic, i com es veurà, varen influenciar de manera directa a dos dels artistes literaris que es tractaran: Flaubert i Huysmans. D'altra banda, ofereixen dues escenes diferents dins la història de Salomé on es pot veure un canvi significatiu en la concepció de Salomé com a *femme fatale*.

A l'oli, *Salomé dansant devant Hérode*, es presenta a Salomé, abillada amb teles luxoses, distints vels, i joies que remarquen l'exotisme de la princesa. Està en un lateral, ballant de puntetes, en una posició hieràtica, amb una flor de lotus blanca davant el rostre. El lotus és, com el nenúfar, una planta que floreix sobre l'aigua, i les seves arrels llargues queden sota la superfície, i s'ha interpretat com a símbol d'erotisme per la seva similitud amb els òrgans sexuals, que s'ha interpretat tant des de la clau fàl·lica, com uterina.<sup>82</sup> De la mateixa manera, també s'ha associat, per la seva puresa i el color blanc, amb la virginitat.<sup>83</sup> Cal destacar, que en el context de la "contaminació eròtica", hi ha una sobresexualització a tots els nivells. D'altra banda, les flors són un element comú en la representació de la *femme fatale* ja que és un element natural molt atractiu i misteriós, i a

---

<sup>78</sup> *Ibid.* pàgs. 32-34.

<sup>79</sup> Destaquen *Salomé tatouée*, *Décollation de Saint Jean-Baptiste*, *salomé à la colonne*, *Salomé au jardin*, *Salomé en prison*, entre d'altres.

<sup>80</sup> Cassou-Yäger, H., *op. cit.*, pàg. 185.

<sup>81</sup> *Ibid.* pàg. 187.

<sup>82</sup> Litvak, L., *op. cit.*, pàg. 33.

<sup>83</sup> Ballesteros González, A., "Decadencia y perversión: Oscar Wilde y la creación victoriana del mito de Salomé". *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, núm. 2, 2014, pàg. 76.

més, en les fonts mitològiques se l'ha relacionat amb esdeveniments terribles, com, per exemple, en la història de Narcís.<sup>84</sup>

Així, pel que fa a l'ambientació de les escenes, Moreau dóna molta importància a l'art medieval,<sup>85</sup> i també allò arcaic, però sobretot orientalitzants, creant un espai eclèctic que accentua aquesta sensació "d'anti-natura", allò artificial. L'escena permet explotar aquesta vessant, ja que per una banda es situa en un palau, és a dir, en un ambient sumptuós i voluptuós,<sup>86</sup> i per altra, al ser un relat bíblic, permet justificar l'orientalisme, que en aquest cas el veiem per exemple en tapissos, teixits i tocats de fantasia, etc. Tant la vestimenta, com les joies i l'espai estan plens de detalls, amb una línia cal·ligràfica, que posen de manifest aquesta voluptuositat i erotisme subtil del quadre. L'arquitectura remet a construccions religioses com una catedral, per l'espai on està Herodes, que recorda a una capçalera amb iconòstasi, i a arquitectures com la Mesquita de Còrdova o l'Hagia Sophia d'Istanbul. S'han identificat també motius etruscs, egipcis, indis, xinesos, etc.<sup>87</sup>

Com s'ha dit, els artistes, per defugir de la realitat quotidiana utilitzen el viatge, lo exòtic i l'artificiositat, que altera aquesta realitat. Aquest artifici el veiem per exemple en la postura de Salomé, que sembla ingràvida, en una posició de puntes, impossible per una persona real.<sup>88</sup> Aquesta manera de representar-la crea també la sensació de que Salomé és quelcom diví, com una sacerdotessa, per tant té una certa posició de poder dins el quadre, fins i tot tenint en compte que Herodes està situat al centre, i en una posició elevada. Pel que fa a la representació física de Salomé, Moreau està influenciat per la descripció que fa Flaubert de Salammbô, sobretot en la descripció del tocat. Aquest fet és interessant perquè, com veurem més endavant, Flaubert escriu *Hérodiade* influenciat alhora per aquestes dues obres de Moreau:

Su cabellera espolvoreada con finísima arena de color violeta, y peinada en forma de torre según la moda de las vírgenes cananeas, la hacía parecer más alta.

---

<sup>84</sup> Carrasco, A., "De sexo, símbolos, espiritualidad y arte". *Xipe Totek: Revista trimestral del Departamento Filosofía y Humanidades ITESO*, vol. 22. núm. 87, 2013, pàg. 249.

<sup>85</sup> Hofstätter, H. H., *op. cit.*, pàgs. 27-28.

<sup>86</sup> Subirats, E., *op. cit.*, pàg. 95.

<sup>87</sup> Cooke, P., "Gustave Moreau's 'Salome': The Poetics and Politics of history Painting". *The Burlington Magazine*, vol. 149. núm. 1253, 2007, pàg. 529.

<sup>88</sup> *Ibid.* pàg. 223.

Trenzas de perlas que arrancaban de sus sienas, bajaban hasta las comisuras de sus labios, rojos como una granada entreabierta. Llevaba sobre el pecho un mosaico de piedras luminosas, que imitaban en su dibujo el de la piel de las lampreas. Sus brazos, adornados de diamantes, emergían desnudos de su túnica sin mangas, constelada de flores rojas sobre fondo negro. Llevaba en los tobillos una cadenita de oro, y su gran manto de púrpura sombría, hecho de una estofa desconocida, arrastraba detrás de ella, dando la ilusión de una gran ola oscura que la seguía.<sup>89</sup>

Així doncs, Salomé està representada en el costat esquerre, de perfil, amb un braç aixecat com a gest de què iniciarà la seva dansa. Al centre està Herodes, que la mira impacient, escoltat per un guàrdia, que possiblement sigui el botxí, ja que ens mostra la seva espasa.<sup>90</sup> A l'esquerra, i amagades darrera la imatge de Salomé, hi ha una música, i Herodías, que observa l'escena. Pel que fa a la representació de Salomé, no es fa gaire evident el seu caràcter pervers, i tampoc presenta un erotisme desbordant, però sí presenta certa tensió, com la calma abans de la tempesta. De fet, l'escena es situa en el moment en què Salomé iniciarà el seu ball, és a dir, el fet que desembocarà en totes les catàstrofes. El gest del braç enlaire mostra, per una banda, l'inici de la seva dansa, però per altra part es pot interpretar com el gest d'apuntar a quelcom en concret, de voler aconseguir alguna cosa. A més, és un gest de superioritat i dominació. Aquest fet és rellevant, perquè, tot i que la representació de Salomé com a ballarina és present al llarg de la història de l'art, al moment just anterior a la fi de segle, l'escena es centrava en el moment de l'execució, o els moments immediatament anteriors o posteriors. Així ho veiem en les obres dels artistes com Puvis de Chavannes, Henri Regnault, o Henri Léopold Lévy.<sup>91</sup>

D'altra banda, tot i representar el moment del ball, la Salomé de Gustave Moreau és estàtica, similar a una sibila o sacerdotessa, i de fet l'espai tant pot remetre a un palau, com a un temple, que accentua el misticisme al voltant de la seva figura.<sup>92</sup> Tot això és molt important perquè demostra, en certa manera, que és Salomé la que està decidint realitzar l'acció, i tot i que no hi ha una separació evident o una mostra exagerada del seu caràcter perillós com a *femme fatale*, si s'entreveu un cert deslligament amb Herodías una flaire de dominació sobre tota l'escena. En l'aquarel·la *L'aparition*, veiem els mateixos

---

<sup>89</sup> Flaubert, G., *Salammbó*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1901, pàg. 15-16

<sup>90</sup> Dijkstra, B., *op. cit.*, pàg. 380.

<sup>91</sup> Cooke, P., *op. cit.*, pàg. 528.

<sup>92</sup> *Ibid.* pàgs. 214-218.

personatges que a l'obra anterior, però des d'un altre angle. Herodes ja no presideix l'escena, i això és molt rellevant. Els vels de Salomé han caigut, i ara es mostra pràcticament despullada, només amb la presència de les joies que emmarquen el seu cos extremadament eròtic a diferència de l'obra anterior.<sup>93</sup> La vestimenta no és una excusa per representar a una princesa exòtica, sinó que ara, els vels (i l'absència de tela) són elements secundaris a la sensualitat de Salomé. Podem deduir que es troba en el mateix espai que l'obra anterior, i Salomé presenta un gest similar, però aquesta vegada la seva mà apunta el cap del sant, emmarcat en un nimbe que goteja sang que taca el tapís del terra. El fet que ambdues obres es semblin tant, però alhora presentin a una Salomé tant distinta, és el que em recolza la idea de que el gest de la Salomé vestida no només fa referència a l'inici d'un ball, sinó que augura *L'aparition*.

Alguns autors, com Cooke, defensen que Salomé, sorpresa per la visió, retrocedeix amb temor davant la visió<sup>94</sup> i senyala la víctima, o fins i tot fa el gest de voler apartar la visió.<sup>95</sup> Altres, com Hofstätter, defensen que Salomé mostra una actitud de desig cap al cap. Des del meu punt de vista, Salomé, al mirar directament al cap de Sant Joan Baptista, i el senyala, ens mostra que el desitja. Algú que rebutja una visió no la mira directament. A més, Salomé s'ha despullat, encara té el lotus a la mà, i encara està en la posició d'estar ballant, per tant, de moment, Salomé no té intenció de deixar de ballar, per tal d'aconseguir el que vol. Sobre aquesta escena, Moreau mateix va dir que Salomé representa "*La femme éternelle, oiseau léger, souvent funeste, traversant la vie, une fleur a la main, à la recherche de son idéal vague. Souvent terrible*".<sup>96</sup> Si Salomé està sorpresa, espantada i pretén allunyar la visió que de la decapitació, no té una actitud "terrible". Salomé és terrible en el moment en què desitja el cap de Sant Joan Baptista. És a dir, Gustave Moreau, tal i com faran els artistes de la fi de segle, condemna a aquesta Salomé. Tot i que encara no és la principal causant del crim, ja no és una eina en mans d'Herodías. Moreau presenta a *Salomé* com a una dona causant, ja de manera evident, de catàstrofes, i el moment de la decapitació de Sant Joan Baptista es lliga a ella, i no a Herodías.

---

<sup>93</sup> Cassou-YAger, H., *op. cit.*, pàg. 189.

<sup>94</sup> A l'obra que després es comentarà de Huysmans [*Ibid.* Pàg. 60], aquest, en boca de Des Esseintes, opina que "*d'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes.*"

<sup>95</sup> Cooke, P., *op. cit.*, pàg. 214.

<sup>96</sup> Citat a: Bornay, E., *op. cit.*, pàg. 194.

## 7.2.2. Gustave Flaubert: la ballarina virginal

He considerat interessant emprar l'obra de Flaubert perquè es presenta una Salomé totalment distinta a la que s'està gestant en aquest moment. A més, tenint en compte que es sap que Flaubert beu dels quadres que Gustave Moreau va presentar al Saló de París de 1876,<sup>97</sup> és curiosa aquesta visió distinta de Salomé. El 1877 va escriure *Hérodiade* que es troba dins *Trois contes*, que explica la història d'Herodes Antipas, i els successos que causaran la mort de Sant Joan Baptista. En aquesta obra, Flaubert ens presenta una Salomé virginal, eina en mans d'Herodías, com en les sagrades escriptures, una Salomé que no desitja decapitar al sant, i Flaubert ens ho recalca quan, al demanar el desig a Herodes, no recorda el nom de la persona que demana decapitar.<sup>98</sup> També remarca "l'aire infantil", la seva dificultat en la dicció, fet que evoca la innocència de Salomé.<sup>99</sup>

És interessant però, el fet que Flaubert es recrea en l'escena del ball,<sup>100</sup> escena que de fet és pràcticament l'únic moment en què Salomé és present a l'obra. Tota l'obra de Flaubert està emmarcada en un realisme històric, la confrontació entre els jueus i els romans,<sup>101</sup> i l'únic moment en què Flaubert s'allunya descaradament d'aquest realisme és en l'escena del ball i en la descripció de la degollació de Sant Joan Baptista, en el qual presenta cert sadisme.<sup>102</sup> Això demostra la importància que té Salomé dins la història ja

---

<sup>97</sup> Cassou-Yáger, H., *op. cit.*, pàg. 186.

<sup>98</sup> Navarro Durán, R., *op. cit.*, pàg. 135.

<sup>99</sup> Ella [Salomé] subió, reapareció; y, ceceando un poco, pronunció estas palabras, con aire infantil: Quiero que me des en una bandeja la cabeza... - había olvidado el nombre, pero continuó sonriendo -. ¡La cabeza de Yaokanán! [Sant Joan Baptista] Text extret de: Flaubert, G., *Tres cuentos*, Madrid, Cátedra, 1999, pàg. 117.

<sup>100</sup> Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona, una languidez tal que no se sabía si lloraba a un dios o se moría con sus caricias. Con los párpados entreabiertos, se retorció la cintura, mecía el vientre con ondulaciones de oleaje, hacía temblar sus dos senos, y su rostro permanecía inmóvil y sus pies no paraban. [...] La chica representaba el frenesí de un amor que pide ser satisfecho. Bailó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Inclínaba su cuerpo a todos lados como una flor agitada por el viento. Le saltaban los zarcillos de sus orejas, la tela de la espalda tornasolaba; de sus brazos, de sus pies, de sus ropas surgían invisibles chispas que inflamaban a los hombres. [...] Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se curvó de tal forma que su barbilla rozaba el suelo; y [...] todos, dilatando las aletas de la nariz, palpitaban de concupiscencia. [...] Llevaba los labios pintados, sus cejas eran negras, sus ojos casi terribles y sobre la frente como unas gotitas de vapor sobre mármol. [...] El filo del instrumento, deslizándose de arriba a abajo, había rozado la mandíbula. Una convulsión estiraba las comisuras de la boca. Sangre, ya coagulada salpicaba la barba. Los párpados cerrados estaban pálidos como conchas Extret de: *Ibid.* pàgs. 116-118.

<sup>101</sup> Cassou-Yáger, H., *op. cit.*, pàg. 186.

<sup>102</sup> *Ibid.* pàg. 189.

que ha considerat necessari dedicar-li un fragment extens i relativament poc rellevant per al desenvolupament de la història.

En aquest cas Salomé torna a ser innocent, una dona-eina, fruit de la manipulació d'Herodías. Tot i així podem trobar una flaire de perversió en la manera de gaudir del ball. Salomé sembla gaudir de plaers carnals similars a l'orgasme, que per la seva innocència, no pot haver experimentat encara, per tant un plaer moralment incorrecte. Però el crim no es realitza per la seva voluntat. D'aquesta manera, Flaubert utilitza una doble dimensió eròtica per Salomé, per una banda la seva innocentesa, com la d'una verge, i per altra, la seva hipersexualitat a l'hora del ball.<sup>103</sup>

Una de les associacions que es fan amb la *femme fatale* és la serp ja que és un animal que si l'analitzam, també conté les dues parts que hem determinat dins la *femme fatale*. Per una banda és un animal que no és eròtic, però sí és sinuós i s'ha relacionat al llarg de la història amb la seducció, i per altra banda, amb aquesta seducció és un animal que convenç, manipula, com per exemple a l'episodi del pecat original. Pel que fa a Salomé, tot i no mostrar una referència explícita amb aquest rèptil, com sí ho fa Medusa, sí es pot relacionar amb el moviment reptilià en el ball. El ball de Salomé és el clímax de la seva història, de fet, en la Bíblia és l'únic moment en què Salomé és activa en l'acció, i el moviment del seu cos, com una serp que envolta una víctima, és el causant de tots els mals.<sup>104</sup> El ball és per Salomé com el cant per les sirenes, és l'arma d'atracció de la qual no es pot escapar.<sup>105</sup>

Flaubert no detalla tant l'aparença física de Salomé, com sí el seu ball i els efectes que aquest provoca en Herodes i els altres convidats. Trobam distintes frases que al·ludeixen al component serpentejant del ball com: “*balanceaba el vientre con ondulaciones de ola*”, “*Inclinaba su cuerpo a todos lados como una flor agitada por el viento*”, o, “*Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se curvó de tal forma que su barbilla rozaba el suelo*”.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Dijkstra, B., *op. cit.*, pàg. 180.

<sup>104</sup> *Ibid.* pàg. 384.

<sup>105</sup> Navarro Durán, R., *op. cit.*, pàg. 131.

<sup>106</sup> Cassou-Yager, H., *op. cit.*, pàg. 187.

### 7.2.3. Joris-Karl Huysmans: la Salomé maleïda

He considerat oportú abordar l'obra de Joris-Karl Huysmans ja que és un autor que també parla dels quadres de Gustave Moreau presentats al Saló de París, però torna a recollir en Salomé tant la part eròtica com la perversa, “terrible”, amb el matís que Herodías encara té bastanta presència.

En la seva obra més coneguda, i clau del decadentisme, *À Rebours* (1884), descriu alguns dels quadres més famosos de Gustave Moreau, justificat a partir de l'argument.<sup>107</sup> Des Esseintes, el protagonista dandi de l'obra, es retira en una mansió, on contempla les diverses obres que ha adquirit, d'entre les quals destaquen les dues pintures de Gustave Moreau. En el capítol V, Des Esseintes les contempla, i Huysmans, utilitzant la veu del seu personatge, ens descriu les obres, expressant així la seva valoració, i ja des de la primera frase seleccionada podem veure l'apreciació que tenia Huysmans per aquest pintor: Seguidament, fa una anàlisi formal de l'espai de l'oli *Salomé dansant devant Hérode*, remarcant el caràcter eclèctic d'aquest:

Entre tous, un artiste existait dont le talent le ravissait en de longs transports, Gustave Moreau.

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychrômes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine. [...]

Autour de cette statue, immobile, figée dans une pose hiératique de dieu Hindou, des parfums brûlaient, dégorgeant des nuées de vapeurs que trouaient, de même que des yeux phosphorés de bêtes, les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône; puis la vapeur montait, se déroulait sous les arcades où la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour, tombés des dômes.

Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église.<sup>108</sup>

Com es pot observar, Huysmans no escatima en adjectius per descriure la riquesa d'elements de Gustave Moreau. Remarca l'exotisme de l'espai, de caràcter orientalitzant,

---

<sup>107</sup> Salvador, A., *op. cit.*, pàg. 619.

<sup>108</sup> Huysmans, J. K., *À Rebours*, Paris, Pour les cent Bibliophiles, 1903, pàg. 56.



i sobretot la riquesa, d'objectes i materials, que alberga a dins, això com l'atmosfera dels encens i vapors. També remarca la joieria de Salomé, que exalta la seva bellesa.<sup>109</sup> La funció de les joies és embellir el seu cos, que és lo més important de Salomé. Tot seguit, i seguint amb la gran riquesa descriptiva, comenta la figura de Salomé i l'inici del ball.<sup>110</sup>

D'aquest fragment destaca l'eloqüència amb que es descriu el ball. De fet, sembla referir-se més a la Salomé de Flaubert, que a la Salomé estàtica de Moreau. També cal destacar que presenta a Salomé com hipnotitzada o somnàmbula, i al mateix fragment ens recorda que la "feroç" és Herodías. Per Huysmans, la mare de Salomé és clarament la provocadora dels fets. No obstant això, Huysmans no deixa a Salomé com a una simple ballarina ja que la titlla d'assassina:

[...] incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine.

[...] Elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxur, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.<sup>111</sup>

Així doncs, ens presenta una Salomé "sobrehumana" que es mou lascivament per manipular, gràcies als seus "poders sobrehumans", al tetrarca Herodes. Per últim, destaca com defineix a Salomé com a algú de caràcter diví, immortal, histèric, de bellesa maleïda, una bèstia monstruosa, tota una sèrie d'adjectius que condemnen a Salomé.<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Sánchez Martínez, A., *op. cit.*, pàg. 632.

<sup>110</sup> La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon. Concentrée, les yeux fixes, semblable à une somnambule, elle ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodias, qui la surveille. Extret de: Huysmans, J. K., *op. cit.*, pàgs. 56-57.

<sup>111</sup> *Ibid.* pàg. 59

<sup>112</sup> Sánchez Martínez, A., *op. cit.*, pàg. 627.

#### 7.2.4. Oscar Wilde: el triomf de Salomé

El 1891 escriu una obra de teatre, *Salomé*, en francès, obra que tres anys després, Lord Alfred Douglas tradueix a l'anglès.<sup>113</sup> En aquesta obra, Wilde porta la càrrega eròtica a l'extrem, i per això, l'obra va tenir problemes amb la censura.<sup>114</sup> No obstant això, en poc temps, l'obra es va traduir a diverses llengües europees i Richard Strauss, el 1905 va fer l'adaptació operística, donant gran projecció a la visió de Salomé de Wilde.<sup>115</sup> La Salomé d'Oscar Wilde és possiblement la Salomé que ha quedat a l'imaginari col·lectiu fins a l'actualitat i ha estat font d'inspiració de molts artistes.<sup>116</sup> Presenta una Salomé sexualment agressiva, i protagonista de la seva història, i és l'obra en la qual les dues parts de la concepció de la *femme fatale*, el cos i la ment, estan perfectament equilibrades, i per tant podem dir que és una Salomé com a *femme fatale* arquetípica.<sup>117</sup> Wilde assenta la psicologia de Salomé, fent-la dominant, i la converteix en la Salomé que es coneix actualment.<sup>118</sup>

Beardsley va il·lustrar la història de Wilde, i ja que són obres lligades al desenvolupament de la història, presenta unes característiques similars a la font literària, però adaptades a la tècnica pictòrica. Per l'acotació del nombre d'autors i per la seva similitud amb les característiques que es poden extreure de la *Salomé* de Wilde s'ha optat per no fer una anàlisi, però tot i així cal destacar que pictòricament aconsegueix plasmar amb gran virtuosisme aquesta mentalitat malvada de Salomé.

En l'obra, ens trobam davant d'una lluita entre lo femení i lo masculí, es a dir; la mateixa lluita que s'està duent a terme a nivell social, entre les feministes que "treuen el poder a l'home" i aquest que condemna aquestes dones, representat a l'obra com a una lluita entre la necessitat bestial, el materialisme de la dona, i l'idealisme de l'home. Pel que fa al paper d'Herodes, destaca que el fet de sucumbir a la temptació és el que li permet

---

<sup>113</sup> Bornay, E., *op. cit.*, pàg. 123.

<sup>114</sup> Wilde, O., *op. cit.*, pàg. 16.

<sup>115</sup> Ballesteros González, A., *op. cit.*, pàg. 73.

<sup>116</sup> Navarro Durán, R., *op. cit.*, pàg. 135.

<sup>117</sup> Dijkstra, B., *op. cit.*, pàg. 395.

<sup>118</sup> Rodney, N. B., "Salome". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, vol. 11. núm. 7, 1953, pàg. 200.

poder destruir aquest mal, com a un exorcisme.<sup>119</sup> I tot i que hi ha moments en què es podria fer evident la seva perversió incestuosa cap a la seva fillastra, finalment se li permet la seva redempció ja que ha estat la *femme fatale* la que l'ha conduit a corrompre's.

De la gran quantitat de símbols presents a aquesta obra, destaca la relació de Salomé amb la lluna, i alhora, amb la mort o com a un presagi de catàstrofe. no és la primera vegada que es relaciona la lluna amb la feminitat, però en aquest cas se li afegeix una aura de mal presagi, com si la lluna fos també una *femme fatale*. La lluna sembla una dona que s'aixeca de la tomba, i que va a cercar amants. La lluna és Salomé i Salomé és la lluna. També es pot relacionar aquesta unió amb el sentit de bellesa del moment, que valorava una pell pàl·lida.<sup>120</sup> Destaca també la comparació de Salomé amb un reflex d'un mirall. Per tant no és un ésser complet, és un reflex, que no pot aspirar a ser la figura completa:

Salomé: ¡Qué placer contemplar la luna! parece una monedita, una florecilla de plata. La luna es fría y casta. Segura estoy de que es virgen. Tiene la belleza de una virgen. [...] <sup>121</sup>

Herodes: Tiene un aire extraño la luna esta noche. [...] Se muestra desnuda en el cielo. Camina haciendo eses por entre las nubes como hembra ebria... Estoy seguro de que está buscando amantes. <sup>122</sup>

Però de les comparacions amb la lluna destaca la profecia de Sant Joan Baptista, que diu que la lluna es tenyirà de sang. Aquesta imatge és recurrent entre els símbols relacionats amb la *femme fatale* ja que s'hi adhireix el component de vampirisme, que va de la mà de la idea de la *femme fatale* com a una dona castradora i caçadora.<sup>123</sup> El fet de beure la sang, a més, és molt visceral i es pot entendre com al fet de beure's l'essència vital d'una persona, al igual que el ball de Salomé hipnotitza la seva víctima.

La voz de Juan: Aquel día [...] la luna se hará como de sangre, [...] y los reyes de la tierra tendrán miedo. <sup>124</sup>

---

<sup>119</sup> Dijkstra, B., *op. cit.*, pàg. 395.

<sup>120</sup> *Ibid.* pàg. 122

<sup>121</sup> Wilde, O., *op. cit.*, pàg. 32 i 34.

<sup>122</sup> *Ibid.* pàg. 48

<sup>123</sup> Dijkstra, B., *op. cit.*, pàg. 395.

<sup>124</sup> Wilde, O., *op. cit.*, pàg. 61.

Herodes:[...] ¡Ah, mirad a luna! Se ha vuelto roja, roja como la sangre.<sup>125</sup>

Aquesta lluita entre lo femení i lo masculí es veu simbolitzada amb la lluita entre dos sentits bàsics; la vista i l'oïda, representant lo femení i lo masculí respectivament. Salomé és entesa en termes de bellesa, per tant, del regne de la vista, mentre que Herodes, però sobretot Sant Joan Baptista, un profeta, fan ús de la paraula, del pensament. Per demostrar que Herodes no està tan cultivat com el sant, es remarca que ell “mira” massa a Salomé.<sup>126</sup>

Salomé: (referint-se a Sant Joan Baptista) ¡Qué voz tan extraña! Quisiera hablar con él.<sup>127</sup>

Juan: ¿Quién es esta mujer que me está mirando? No quiero que me mire. ¿Por qué me mira con sus ojos de oro bajo sus áureos párpados? No sé quién es. No quiero saber quien es. Decile que se vaya. No es a ella a quien debo hablar.<sup>128</sup>

A més, el fet de mirar a Salomé provoca desgràcia. És la font de la degeneració. Així, quan Salomé demana al jove siri que la deixi veure a Sant Joan Baptista li diu: “¡Mírame, Narraboth, mírame!”, i després aquest, boig es suïcida per no ser correspost per Salomé.<sup>129</sup> Fins i tot Herodes ha de dur a terme el crim per haver mirat massa a Salomé.

Herodes: [...] Es verdad, te he mirado toda la noche. Me ha turbado tu hermosura. Tu belleza me ha turbado dolorosamente, y te he mirado demasiado. No, no te miraré más. No se debería mirar a nada.<sup>130</sup>

Pel que fa a l'oïda es remarca la condició superior-masculina d'Herodes en el fet que és capaç d'escoltar quelcom que els dos personatge femenins no poden sentir. I de igual manera, es remarca el fet que Salomé no sent res, d'oïda, al morir el profeta:

Herodes: Te digo que sopla el viento... [...] ¿No lo oyes tú?

---

<sup>125</sup> *Ibid.* pàg. 67

<sup>126</sup> Dijkstra, B., *op. cit.*, pàgs.395-396.

<sup>127</sup> Wilde, O., *op. cit.*, pàg. 35.

<sup>128</sup> *Ibid.* pàg. 40-41.

<sup>129</sup> *Ibid.* pàg. 37 i 45.

<sup>130</sup> *Ibid.* pàg. 71-72.

Herodías: No oigo nada<sup>131</sup>

Salomé: No hay ruido. Nada oigo.[...] No oigo nada. Hay un silencio, un terrible silencio. [...] La besaré ahora... Mas, ¿por qué no me miras, Juan? [...] A mí, a mí jamás me has visto. Si me hubieras visto me hubieras amado.<sup>132</sup>

Com hem dit abans, hi ha certs moments a l'obra, concretament cap a l'inici, que des de la nostra perspectiva actual podem veure una actitud assetjadora per part d'Herodes, i podem empatitzar amb Salomé, que és presentada com una jove més innocent, virginal que s'incomoda davant l'actitud sexualitzada d'Herodes, com podem veure en el fragment a continuació on Salomé rebutja varies vegades les ofertes d'Herodes, que no deixa d'insistir. Però al llarg de l'obra Salomé poc a poc va desmascarant una personalitat més cruel i manipuladora. Per tant, podríem arribar a la conclusió que aquesta "Salomé virginal" no és més que una màscara, una disfressa necessària dins l'entramat per manipular a Herodes. És un tipus d'erotisme concret, més subtil i prohibit, que pot ser útil per a Salomé a l'hora de seduir Herodes, per després atacar amb la seva gran arma, la sexualitat exagerada de la qual la víctima no pot escapar. Aquest erotisme exuberant, però, no l'arribam a veure explícitament ja que el moment on s'hauria d'expressar, el ball, Wilde només escriu:<sup>133</sup> "Salomé baila la danza de los siete velos".<sup>134</sup>

Herodes: [...] Salomé, ven a beber un poco de vino conmigo. [...]

Salomé: No tengo sed, tetarca.

[...] Salomé, ven a sentarte a mi lado. Te daré el trono de tu madre.

Salomé: No, estoy cansada, tetarca.<sup>135</sup>

Herodes: Danza para mí, Salomé.

Salomé: [...] No tengo deseos de danzar, tetarca.<sup>136</sup>

És molt important per al nostre estudi una frase que Wilde ha expressat de manera

---

<sup>131</sup> *Ibid.* pàg. 50.

<sup>132</sup> *Ibid.* pàg. 75-77.

<sup>133</sup> *Ibid.* pàg. 68.

<sup>134</sup> El ball dels set velos el trobam a l'epopeia de Gilgamesh, i el duu a terme Ishtar, deessa de la fertilitat, que es va despullant com a símbol de abandonar allò que un creu, i, en definitiva, abandonar l'ego, per tal de recuperar el seu amor de l'inframón. És a dir, com a un ritual per desvetllar el ser real interior, que en el cas de Salomé és la *femme fatale*.

<sup>135</sup> Wilde, O., *op. cit.*, pàg. 50-51.

<sup>136</sup> *Ibid.* pàg. 62.

directa i explícita que és el fet que Salomé diu amb la seva pròpia veu que és ella la que demana el cap de Sant Joan Baptista per el seu propi plaer. És evident, doncs, que Salomé ha estat l'articuladora de tota la manipulació, i encara que Herodías segueixi sent present, i segueixi sent una *femme fatale* està totalment supeditada a Salomé.

No escucho la voz de mi madre. Es por mi propio placer que te pido la cabeza de Juan en una bandeja de plata. Lo has jurado, Herodes. No olvides que has hecho un juramento.<sup>137</sup>

## 8. Conclusions

Tot i que ha estat un repte arribar a definir una hipòtesi, i formular el treball al voltant d'aquesta, crec que he aconseguit contestar les preguntes que em vaig plantejar, arribant a una visió que, tal qual l'he exposat, no l'he trobat a cap font. Aquesta hipòtesi, per tant, finalment queda contestada així. L'arquetip de la *femme fatale*, que es genera a finals del segle XIX, és fruit dels canvis socials que s'estan duent a terme. Per una banda un erotisme que es configura a partir de la sobresexualització i contaminació eròtica com a conseqüència del brutal control de la moral victoriana sobre la vida privada. I per altra banda, la mentalitat manipuladora i perversa fruit de la reacció agressiva cap al feminisme incipient. Per tant, la *femme fatale* és la unió de l'atracció pel fètitxe, i la por a que sigui utilitzat en contra seva. Aquests dos elements, però, els podem entendre tant en claus estètiques com en la gestació del concepte de *femme fatale*. Per exemple, l'ús del color, la línia calligràfica, l'exotisme, la riquesa dels ambients accentuen el caràcter eròtic, com hem vist en el cas de Gustave Moreau, mentre que les posicions corporals de superioritat, domini, estàtiques, i evidentment els diàlegs que es poden generar en la literatura, manifesten aquesta ment manipuladora.

Creo que aquest treball estableix una base a partir de la qual es pot ampliar i enriquir des de molts camps, ja que partir d'aquí es poden realitzar molts estudis més. Per una banda es podria aplicar a més tipus de *femme fatale* per tal de definir si hi ha una relació entre la popularitat d'un personatge i la seva adequació a aquest arquetip, com sí ha passat

---

<sup>137</sup> *Ibid.* pàg. 70

en la relació d'Herodías i Salomé. També es pot dur a terme un anàlisi més extens de les obres artístiques, i obrir-se a altres manifestacions artístiques, com de quina manera Strauss o Puccini defineixen les seves *femme fatale*, si hi ha alguna estructura musical que s'adapti, o si senzillament està en l'argument. A nivell del context històric és un moment que apareixen tants discursos que es pot realitzar un estudi transversal molt interessant com per exemple la filosofia, psicoanàlisi i biologia del moment. També seria interessant veure si hi ha dones que representin a les *femmes fatales*, o si hi ha artistes que les emprin com a reivindicació feminista.

Així doncs, un cop establert que la *femme fatale* és una dona que utilitza la seva sexualitat, el seu erotisme, en benefici propi, podem mirar com s'inscriu Salomé en aquest arquetip. La Salomé bíblica només respon a les exigències físiques ja que la part mental la posseeix Herodías. Al context de la fi del segle, observem que poc a poc, Salomé es va convertint en la figura clau de la història, mentre que Herodías passa a estar a una posició de subordinació. Aquest fet es deu a que Herodías no pot adquirir característiques físiques que superin l'erotisme d'una filla jove, que a més permet la llibertat de representar-se tant com una jove virginal que està descobrint els plaers sexuals per primera vegada, com una jove ja experta, segura i dominant de la seva sexualitat. Salomé, a més personifica molts dels fetitxes sexuals més comuns, des de la innocència de la verge, a la simple sexualització femenina, fins a extrems com l'incest, pedofília, el tema de l'*striptease* al ball, i fins i tot al mostrar Salomé un interès eròtic pel cap ja tallat de Sant Joan Baptista, la necrofilia. Totes aquestes visions de Salomé però són plenament conscients de l'ús de la seva arma, ja que per ser una *femme fatale*, la ment d'Herodías també és necessària. M'agradaria destacar que Herodías segueix sent una *femme fatale*, lo que no és tant interessant com Salomé. No totes les *femme fatale* han de ser tan joves com Salomé, una dona major com Herodías pot ser molt eròtica també. Però en una lluita entre les dues protagonistes, aptes per ser una *femme fatale*, és lògic que l'erotisme de Salomé superi el que pugui arribar a tenir Herodías.

En Gustave Moreau hem pogut veure una Salomé dominadora en l'escena, però sense recrear-se en la seva maldat. Flaubert, en canvi, es centra en el caràcter eròtic encarnat en el fetitxe de la innocència junt amb una hipersexualització. Huysmans, a través de Des Esseintes, tot i que descriu la Salomé de Gustave Moreau com a "assassina", també diu que defuig de la visió del cap de Sant Joan Baptista amb "un gest de terror",

fet que sembla contradir la personalitat malvada amb la que l'ha descrit. Per últim, Oscar Wilde ens presenta una Salomé síntesi entre l'erotisme i la manipulació mitjançant aquest erotisme. La Salomé de Wilde és indiscutiblement la protagonista absoluta de l'obra, i de fet l'obra té com a títol el seu nom. Finalment, Salomé s'ha independitzat de la figura d'Herodías, i és aquesta Salomé la que ha arrelat en el subconscient col·lectiu actual.



## 9. Fonts i bibliografia

### Fonts

- Flaubert, G. (1901). *Salammbó*. Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- Flaubert, G. (1999). *Tres cuentos*. Madrid: Cátedra.
- Huysmans, J. K. (1903). *À Rebours*. Paris: Pour les cent Bibliophiles.
- Mallarmé, S. (1982). *Poesía*. Barcelona: Plaza & Janes Editores.
- [s.a.] Nácar Fuster, E. [et. al.] (Ed.) (1967). *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*. Madrid: Editorial Católica.
- Wilde, O. (2000). *Salomé. Bajo el monte*. Barcelona: Abraxas.

### Bibliografia

- Ballesteros González, A. (2014). “Decadencia y perversión: Oscar Wilde y la creación victoriana del mito de Salomé”. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 2: 69-87.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra. Ensayos Arte.
- Bornay, E. (1994). *La cabellera femenina: Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- Camacho Delgado, J. M. (2006). “Del *fragilis sexus* a la *rebellio carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo”. *Cuadernos de literatura*, Vol. 10. 20: 27-43.
- Carrasco, A. (2013). “De sexo, símbolos, espiritualidad y arte”. *Xipe Totek: Revista trimestral del Departamento Filosofía y Humanidades ITESO*, Vol. 22. 87: 247-267.
- Cassou-Yager, H. (1997). “The Myth of Salome in the Decadent Movement: Flaubert, Moreau, Huysmans”. *The European Legacy*, 2: 185-190.
- Charlot, M.; Marx, R. (1993). *Memoria de las ciudades. Londres. 1851-1901. La era victoriana o el triunfo de las desigualdades*. Madrid: Alianza Editorial

- Cooke, P. (2007) "Gustave Moreau's 'Salome': The Poetics and Politics of history Painting". *The Burlington Magazine*, Vol. 149. 1253: 528-536.
- De Miguel, A.; Palomo Cermeño, E. (2011). "Los inicios de la lucha feminista contra la prostitución. Políticas de redefinición y políticas activistas en el sufragismo inglés". *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, 35: 315-334.
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Debate.
- Frederick Drinka, G. (1984). *The birth of neurosis. myth, malady and the victorians*. New York: Simon and Schuster.
- Hofstätter, H. H. (1980). *Gustave moreau*. Barcelona: Labor.
- Huneker, J. (1907). "The Pessimist's Progress: J. K. Huysmans", *The North American Review*, Vol. 186. 622: 41-54.
- Litvak, L. (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Imprenta Clarasó.
- Meltzer, F. (1987). *Salome and the Dance of Writing. Portraits of Mimesis in Literature*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Navarro Duran, R. (2010). "Salomé o la tentación irresistible". *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 1:131-143.
- Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.
- Primo Cano, C. (2010). "La flor i la sierpe". *Analecta Malacitana*, 28: 129-180.
- Rodney, N. B. (1953). "Salome". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 11. 7: 190-200.
- Rodríguez Fonseca, D. P. (1996-1997). "Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánicas". *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 47-48: 409-424.
- Romero López, A. (2016). "Herodias, la olvidada femme fatale". *Signa Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25: 1007-1027.
- Said, E. W. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: De Bolsillo.
- Salvador, A. (2005). "Salomé sensual: De la mirada de Moreau a la palabra de Casal". *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, 5: 617-625
- Sánchez Martíbez, A. (2016). "Visiones míticas y desmitificación. La figura de Salomé en el modernismo hispánico". *Castilla. Estudios de Literatura*, 7: 623-651

- Schinz, A. (1903). "Literary Symbolism in France". *PMLA*, Vol. 18. 2: 273-307.
- Subirats, E. [et al.] (1988). *Esteticisme i decadentisme a la fi de segle*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.
- Walker Vadillo, M. A. (2016). "Salomé: la joven que baila". *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. 8. 15: 89-107.
- White, G. (1896) "A Study of Modern Pessimism. II". *The Sewanee Review*, Vol. 4. 3: 334-347.

## 10. Annex fotogràfic



[FIG. 1]<sup>138</sup> *Codex Sinopensis* (s. VI), Manuscrit en grec [Pergamí]. Biblioteca Nacional de França, Departament de Manuscrits.



[FIG. 2]<sup>139</sup> Guido Reni, (1630-1635) *Salomé amb el cap de Sant Joan Baptista*. [Oli sobre tela]. Galleria nazionale d'arte antica di palazzo Corsini. Roma.

<sup>138</sup> Imatge extreta i modificada de la pàgina web de la Biblioteca Nacional de França: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105388196/f20.item.zoom> [consulta: 21/06/2018]

<sup>139</sup> Imatge extreta de la pàgina web de la Galleria nazionale d'arte antica di palazzo Corsini: <http://www.barberinicorsini.org/en/opera/salome-holding-the-head-of-john-the-baptist/> [consulta: 21/06/2018]



[FIG. 3]<sup>140</sup> Moreau, G. (1886).  
*Orphée: Le soir: Les Larmes*,  
 panell del políptic *La vie de l'humanité*.  
 [Oli sobre tela] 33,6 cm x 25,5 cm.  
 París. Musée National Gustave Moreau.



[FIG. 4]<sup>141</sup> Moreau, G. (1893).  
*Le cantique des cantiques*.  
 [Aquarel·la] 38,7 cm x 20,8 cm.  
 Okayama, Ohara Museum of Art.



[FIG. 5]<sup>142</sup> Moreau, G. (sense data). *Salomé tenant la tête de saint Jean-Baptiste* [Ploma i tinta negra].  
 32,3 cm x 25,3 cm. París, Musée National Gustave Moreau.

<sup>140</sup>imatge extreta de la pàgina web del Musée National Gustave Moreau: <http://musee-moreau.fr/objet/la-vie-de-lhumanite> [consulta: 21/06/2018]

<sup>141</sup>imatge extreta de la pàgina web de l'Ohara Museum of art: <http://www.ohara.or.jp/en/gallery/le-cantique-des-cantiques-hymn/> [consulta: 21/06/2018]

<sup>142</sup>imatge extreta de la pàgina web del Musée National Gustave Moreau: [http://www.dessins-musee-moreau.fr/selection/page\\_notice-ok.php?Ident=R&myPos=132&NoticeId=3479\\_](http://www.dessins-musee-moreau.fr/selection/page_notice-ok.php?Ident=R&myPos=132&NoticeId=3479_) [consulta: 21/06/2018]



[FIG. 6]<sup>143</sup> Moreau, G. (1874-76). *Salomé dansant devant Hérode*. [Oli sobre tela]. 143, 5 cm x 104, 3 cm. Los Ángeles. The Armand Hammer Collection.

---

<sup>143</sup> Imatge extreta de la pàgina web del Hammer Museum: [https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2012/a-strange-magic-gustave-moreaus-salome/#gallery\\_4c731167b22542ae3004fe3aad89ef02d9678935](https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2012/a-strange-magic-gustave-moreaus-salome/#gallery_4c731167b22542ae3004fe3aad89ef02d9678935) [consulta: 21/06/2018]



[FIG. 7]<sup>144</sup> Moreau, G. (sense data). *L'apparition*. [Oli sobre tela] 142 cm x103 cm. París. Musée National Gustave Moreau.

---

<sup>144</sup> Imatge extreta de la pàgina web del Musée National Gustave Moreau: <http://musee-moreau.fr/objet/lapparition> [consulta: 21/06/2018]