# HERODÍAS: LA OLVIDADA *FEMME FATALE*

## HERODIAS: THE FORGOTTEN *FEMME FATALE*

**Alicia ROMERO LÓPEZ**
Westfälische Wilhelms-**Universität**
alicia.romero@uni-muenster.de

**Resumen**: El objetivo que persigue el presente artículo es analizar cómo la figura de Lilith, considerada aquí como una de las primeras mujeres que se convirtieron en la causa de los males del hombre, se halla en los orígenes de la imagen de la *femme fatale*. Para ello se estudiará la pervivencia de este arquetipo en la figura de Herodías, que ocupó a autores del siglo XIX como Heine, Mallarmé, Flaubert y Wilde.

**Abstract:** The purpose of this article is to analyse how the figure of Lilith, considered in this investigation as one of the first women at the root of masculine "evil", can be found in the origins of the femme fatale. To this end, the survival of this archetype through the figure of Herodias will be examined in the works of 19th Century writers such as Heine, Mallarmé, Flaubert and Wilde.

**Palabras clave**: *Femme fatale*. Herodías. Heinrich Heine. Stéphane Mallarmé. Gustave Flaubert.

**Key Words**: *Femme fatale*. Herodias. Heinrich Heine. Stéphane Mallarmé. Gustave Flaubert.

La mujer entendida como origen de los males del hombre, es una figura que ha sido trabajada con gran intensidad prácticamente en todas las épocas y corrientes artísticas, siendo el siglo XIX uno de los momentos de máximo esplendor. En este pequeño estudio mostraremos las características de la *femme fatal* que residen en el imaginario colectivo y que parten de una tradición que podemos retrotraer incluso hasta las figuras de Lilith o Eva. Estas características genéricas serán analizadas en varias obras del XIX, todas de autoría masculina, a saber: *Atta Troll* de Heine, *Hérodiade* de Mallarmé, *Hérodias* de Flaubert y *Salomé*, de Oscar Wilde. Se pretende con ello estudiar cómo estos escritores reinterpretaron la figura de la princesa Herodías, alejándola del terreno histórico y acercándola a la concepción de la mujer del siglo XIX. Se podría afirmar que a la hora de representar a la mujer artísticamente, en cualquiera de sus formas, hay dos visiones muy marcadas, desarrolladas sobre todo desde la aparición del Cristianismo: la mujer casta y pura, cercana al ideal de la Virgen María, y la mujer diabólica. El prototipo que aquí trataremos se corresponderá con los tópicos, muy extendidos, que caracterizan esta segunda visión.

Salomé, como *femme fatale* ha sido una de las mujeres más representadas, tanto en el arte como en la literatura del XIX, sin embargo, la figura de su madre, Herodías parece haber quedado en el olvido, aun cuando muchos escritores, tales como Mallarmé o Flaubert, le dedican el título de sus obras. Con este estudio lo que pretendemos es recuperar la idea de la *femme fatal* para las mujeres. Herodías será la protagonista de este pequeño estudio como representante de todas aquellas figuras, ya sean históricas o mitológicas, que sufrieron una transformación a manos de artistas que las convirtieron en mujeres seductoras, diabólicas, capaces de someter al hombre a sus caprichos.

## 1. EL ARQUETIPO DE LILITH

El concepto de *femme fatale* que tenemos hoy en día, e incluso el que predominaba en la sociedad de finales del siglo XIX, tiene unas raíces que se extienden más allá de nuestra Era. Hemos de remitirnos a Lilith como una de las primeras figuras que representan la *femme fatale*, pues a partir de su imagen, y posteriormente de la de Eva, se construirá una idea de mujer, a la que se le opondrá la figura de la Virgen María, que llega hasta nuestros días. No nos extenderemos aquí en el estudio de los orígenes de Lilith, por no ser el objetivo principal de nuestro trabajo[1], sino que los pincelaremos, para así poder analizar con más detenimiento las características que esta representa, pues son las que darán lugar al concepto de *femme fatale* con el que habremos de trabajar.

1 Para más información sobre los orígenes de Lilith, ver Marcos Casquero (2009). Así como para el siglo XIX, el estudio, publicado en esta misma revista, de *Golrokh Eetessam Párraga* (2009).

La única referencia explícita a Lilith encontrada en los textos bíblicos es la que aparece en el pasaje Isaías 34, 13-15[2], datada aproximadamente en los siglos X-IX a.C.:

> *En sus alcázares crecerán espinos, ortigas y cardos en sus fortalezas, será morada de chacales y dominio de avestruces. Los gatos salvajes se juntarán con hienas, y un sátiro llamará al otro. También allí reposará Lilit y en él encontrará descanso. Allí anidará la víbora, pondrá, incubará y hará salir del huevo.*

Es este un fragmento controvertido pues en sus traducciones el nombre de Lilith no siempre aparece. En *La Vulgata*, San Jerónimo lo traduce por Lamia, Lutero escribirá *Kobold* (duende), en Nácar-Colunga aparece fantasma nocturno y en la traducción de Reina Valera se retomará el término Lamia. Todas las traducciones hacen referencia a la idea popular que consideraba a Lilith como un demonio femenino. Esta supuesta diablesa ocupó un lugar importante en la demonología hebraica: "Originariamente, en la tradición oriental, como princesa de los súcubos, fue, en primer lugar, una seductora y devoradora de hombres, a los que atacaba cuando estaban dormidos y solos" (Bornay, 1995: 25). En el *Zohar* se la denomina como la ramera, la perversa, la falsa o la negra.

La siguiente referencia a Lilith con la que nos encontramos aparece en *El Alfabeto de ben Sira*, un *Midrás* fechado entre los siglos VIII y X d.C. Este texto es muy importante en tanto que Lilith es la protagonista del pasaje. Se la representa como la primera mujer de Adán, que no fue creada de una costilla, sino como a una igual: "¡Todas las criaturas menos yo tienen la compañera adecuada! Y rogó a Dios que remediara esta injusticia. Entonces Dios creó a Lilit, la primera mujer, como había creado a Adán, salvo que utilizó inmundicia y sedimento en vez de polvo puro" (Graves y Patai, 1986: 59).

En este texto, Lilith hace afirmación de su igualdad, pues se presenta la figura de una mujer con carácter, libre, que no quiere subyugarse al hombre –serán todas estas características las que posteriormente se demonicen, pues atentan contra las bases sociales construidas por y para el hombre, prefigurando así la imagen de la *femme fatale*-:

> *[…] Adan y Lilit nunca encontraron la paz juntos, pues cuando él quería acostarse con ella, Lilit consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía.* «¿Por qué he de acostarme debajo de ti? –preguntaba–. *Yo también fui hecha con polvo y por consiguiente soy tu igual*». *Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilit, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó.* (Graves y Patai, 1986: 59).

2 Todas las citas bíblicas serán tomadas de la *Biblia de Jerusalén* (1976) señalada en la bibliografía.

Tras huir del Paraíso se fue a vivir a la región del aire donde engendró a sus vástagos tras unirse carnalmente con un demonio, Asmodeo. Una posible referencia bíblica, si bien no explícita, la encontramos en el Génesis: "Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó" (Gen. 1, 27). Se señala aquí la supuesta igualdad entre las dos criaturas, creadas a imagen de Dios, por lo que esta podría ser una referencia a la primera mujer de Adán, Lilith, tratada como una igual, no como Eva, que nacerá de la costilla del hombre.

Lilith aparece en algunas representaciones pictóricas como una mujer alada de larga cabellera –como se verá, este rasgo, el cabello como elemento seductor, es uno de los que perdurará a través del tiempo–, en otras es representada con cola de serpiente. Su imagen también fue contrapuesta a la de la mujer natural (madre-esposa) en tanto que la tradición imponía la idea de que Lilith odiaba a los recién nacidos, atacando a los mismos e incluso a las parturientas: "De hecho, la figura de la Lamia puede encuadrarse en el universo folklórico de las parteras y de las nodrizas, como encarnación de los terrores que amenazan a la embarazada, en particular, y a la infancia en general" (Marcos Casquero, 2009: 78). La imagen de Eva parece salvarse, pues esta no abandona a Adán, sino que permanece con él, y además representa a "la madre de todos los vivientes" (Gen. 3, 20), por lo que Lilith es presentada, en última instancia, como la causa de todos los males de la humanidad (Bornay, 1995: 25-26). A este respecto, consideramos que las figuras de Eva y Lilith se acercan cuando las contraponemos a la de María. En la tradición cristiana la que carga con la culpa del pecado original es Eva, que será representada, al igual que Lilith, como una mujer que intenta rebelarse contra lo establecido, si bien no llega al extremo de esta última. Un elemento que podría servir de unión entre las dos figuras femeninas es la serpiente, pues, como ya se mencionó, en muchas ocasiones Lilith es representada con cola de serpiente, mientras que Eva fue tentada por el mismo reptil. E. Bornay (1995: 28) remite al cuadro *Lilith* de Keynon Cox como una forma de materializar esta idea, pues la mujer está representada como sensual "Eva" acompañada de una serpiente y como mujer mitad serpiente mitad humana.

Es curioso señalar el hecho de que se pase de una referencia casual a Lilith en Isaías, a la historia contada en el texto de ben Sira. Marcos Casquero (2009: 12-13) apunta que existieron otras tres fuentes, entre las anteriormente citadas, en las que se cita a Lilith. La primera de ellas sería el *Testamento de Salomón*, datado entre los siglos II-III d.C., en el que se dan detalles sobre ciertos amuletos para combatir el poder de Lilith, que además es presentada como un elemento demoníaco. En este texto su nombre no se menciona, sino que se la denomina Obizuth; sin embargo, Marcos Casquero considera que este ser maligno se ajusta perfectamente a las características de Lilith. La segunda fuente sería el *Talmud*, en el que se la cita de forma incidental hasta en cuatro ocasiones aludiendo a ella como "demonio femenino de la noche". La tercera fuente serían los 'platos de

encantamiento' de Nippur, aproximadamente del año 600 d.C., los cuales son: "una serie de cuarenta platos hebreos destinados a conjuros y encantamientos, en veintiséis de los cuales se lee el nombre de Lilith como destinataria del conjuro y en tres de ellos esta aparece dibujada en la parte central de la escudilla" (Marcos Casquero, 2009: 13).

## 2. EL CONCEPTO DE FEMME FATALE

Los rasgos que podemos extraer como originarios para la caracterización de la *femme fatal*, según lo expuesto en líneas anteriores, serían: mujer de fuerte personalidad, indomable, incluso que llega a atentar contra el orden establecido, ya sea divino o humano; que tiene relación con entes demoníacos, bien considerándola como parte de esa estirpe, bien atendiendo al mito en el que la mujer tiene relaciones carnales con dichos seres, por lo que la lujuria, entendida como deseo sexual no mesurado, también será una de sus características; mujer que atenta contra el orden natural, pues no adopta el rol de madre-esposa, sino que se rebela contra ello y por último la belleza extrema, con el cabello como elemento seductor más poderoso.

Consideramos estas características como las bases fundamentales de la idea de *femme fatale* que se irá desarrollando a lo largo del tiempo, y que como se ha visto, tiene su origen en la figura de Lilith. Durante la Edad Media, época caracterizada por una fuerte sacralización de la vida cotidiana, se culpaba al Demonio de todos los fenómenos inexplicables y poco a poco, esta figura, va a relacionarse cada vez más íntimamente con la de la mujer, a la que se le consideraba lasciva, en contraposición a la no-mujer, es decir, a la figura de María. El desprestigio de la mujer fue tal que se llegó a demonizar incluso la menstruación, ya que convertía a la mujer en algo impuro[3], idea que encontramos ya en el Levítico: "La mujer que tiene el flujo, el flujo de sangre de su cuerpo, permanecerá en su impureza por espacio de siete días. Y quien la toque será impuro hasta la tarde. Todo aquello sobre lo que se acueste durante su impureza quedará impuro; y todo aquello sobre lo que se siente quedará impuro" (Lev. 15, 19-20). El hecho de demonizar a la mujer constituía una forma de sustentar el orden establecido, en el que religiosos –hombres, no olvidemos que hubo movimientos transgresores dentro de las comunidades de religiosas– y gobernantes regían sin tener que enfrentarse a las mujeres como grupo social activo. Sin embargo, podemos hablar de una doble moral, pues mientras que públicamente se defendía la mesura de la mujer, su maternidad, etc., en lo privado se buscaba a las prostitutas para saciar el apetito sexual masculino, en esta época incluso encontramos a las barraganas. Este desprestigio de la mujer, su demonización, fue algo

3 Para más información sobre este tema y sobre la visión demoníaca de la mujer en diversos aspectos de la vida social en la Edad Media ver Beteta Martín (2011).

que no disminuyó con el tiempo, sino que se asentó, sobre todo en la colectividad popular, más abierta a creer en leyendas populares.

Todo ello sirvió como sustrato para que a finales del XIX se constituyera el término de *femme fatale*. Se da en este siglo una reafirmación de las características aplicadas anteriormente a estas mujeres, que serán peligrosas, sensuales, lascivas y bellas. Valle-Inclán en su texto *La cara de Dios* (1889) las describe así: "La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían […]" (Valle-Inclán, 1972: 273). Son mujeres que consiguen enloquecer a los hombres, además de ser extremadamente bellas: "Su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos de color verde" (Bornay, 1995: 115). Sin embargo, en este trabajo analizaremos más de cerca las características psicológicas de la *femme fatale*, pues son la base del posterior estudio sobre Herodías: "destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones, lujuriosa y felina, es decir, animal" (Bornay, 1995: 115).

# 3. HERODÍAS, LA OLVIDADA FEMME FATALE

## 3.1. LOS ORÍGENES DE HERODÍAS

Tres son las fuentes de las que aquí nos hemos de servir para alcanzar a comprender los orígenes de Herodías. En la primera, *La Biblia*, solo aparece citada por dos de los cuatro evangelistas. El Evangelio de Lucas, si bien no menciona ni a Herodías ni a Salomé sí nos parece importante en tanto que la decapitación de Juan recae exclusivamente en las órdenes de Herodes: "Herodes dijo: "A Juan, le decapité yo. ¿Quién es, pues, éste de quien oigo tales cosas?". Y buscaba verle." (Lucas 9, 9). No se implica a ninguna de las dos mujeres en la decapitación, historia que concuerda con la que encontramos en las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo. En los Evangelios de Mateo y Marco se nos dice que Herodes que había escuchado noticias de Jesús se preguntaba quién sería aquel que ostentaba tanta fama. Herodes alega que es Juan el Bautista resucitado, ya que él le mandó decapitar, introduciendo así la historia de cómo ocurrieron los hechos:

> *Mas llegado el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio de todos, gustando tanto a Herodes, que* éste le prometió *bajo juramento darle lo que pidiese. Ella, instigada por su madre,* «*dame aquí, dijo, en una bandeja la cabeza de*

*Juan el Bautista». Entristecióse el rey, pero, a causa del juramento y de los comensales, ordenó que se le diese, y envió a decapitar a Juan en la cárcel. Su cabeza fue traída en una bandeja y entregada a la muchacha, la cual se la llevó a su madre* (Mateo 14, 6-11).

En este fragmento se observa que aunque Salomé es la que pide la cabeza de Juan el Bautista, esta lo hace instigada por su madre, Herodías, señalando así a esta última como la principal causante de la muerte del Bautista. En el Evangelio de Marcos se relata la historia más detalladamente: Herodías quería decapitar a Juan el Baustista porque la había difamado por haber abandonado a su marido y haberse casado con el hermano de este, denunciando así una relación prohibida o ilícita. Con lo que se introduce una de las características específicas de la figura de *femme fatal*, el poder de seducción que por una parte atañe a Salomé en tanto que seduce a Herodes con su baile, y por otro a Herodías, que consigue que el tetrarca se case con ella:

*Es que Herodes era el que había enviado a prender a Juan y le había encadenado en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de su hermano Filipo, con quien Herodes se había casado. Porque Juan decía a Herodes: «No te está permitido tener la mujer de tu hermano.» Herodías le aborrecía y quería matarle, pero no podía, […] Y llegó el día oportuno, cuando Herodes, en su cumpleaños, dio un banquete a sus magnates, a los tribunos y a los principales de Galilea. Entró la hija de la misma Herodías, danzó, y gustó mucho a Herodes y a los comensales. El rey, entonces, dijo a la muchacha: «Pídeme lo que quieras y te lo daré.» Y le juró: «Te daré lo que me pidas, hasta la mitad de mi reino.» Salió la muchacha y preguntó a su madre: «¿Qué voy a pedir?» Y ella le dijo: «La cabeza de Juan el Bautista.» Entrando al punto apresuradamente adonde estaba el rey, le pidió: «Quiero que ahora mismo me des, en una bandeja, la cabeza de Juan el Bautista»* (Marcos 6, 17-25).

La segunda fuente en la que encontramos los orígenes de Herodías son las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo, texto de mayor fiabilidad histórica que el anterior. Esta obra fue publicada en el año 93/94 d.C.: "[las *Antigüedades Judías*] son una obra de valor incomparable, pues ofrecen una síntesis de las tradiciones históricas y religiosas del pueblo judío y de la vida cultural de esta singular nación en el siglo I a.C." (Flavio Josefo, 1997a: 14)[4]. En ella se relata la relación de Herodes con Herodías, punto de partida fundamental para el estudio del personaje femenino:

4 Se cita aquí la "Introducción" realizada por J. Vara Donado a la obra de Flavio Josefo referida.

*El tetrarca Herodes se había casado en su día con la hija de Aretas*[5]*, con quien llevaba ya mucho tiempo viviendo. Pero con motivo de un viaje a Roma se alojó en casa de Herodes, hermano suyo aunque no de madre, puesto que este último Herodes era hijo del Sumo Sacerdote Simón. Y Herodes Antipas, que se enamoró de Herodías, la mujer de su hermano (ésta era hija de Aristobulo, también este hermano de los dos Herodes, y hermana de Agripa el Grande), llegó incluso a proponerle matrimonio y como ella lo aceptara, aceptaron que la trasladaría a su casa cuando regresara de Roma. Y en el acuerdo alcanzado estaba estipulado que Herodes Antipas repudiaría a la hija de Aretas* (Flavio Josefo, 1997b: 1097-1098).

La figura de Herodías puede ser interpretada, de nuevo, como mujer seductora que consigue que Herodes repudie a su esposa. Sin embargo, lo que no se narra en esta obra son las supuestas maquinaciones en las que Herodías dispone de su hija para decapitar a Juan el Bautista, sino que se alega que este fue matado por motivos políticos:

*[…] Herodes, por temor a que esa enorme capacidad de persuasión que el Bautista tenía sobre las personas le ocasionara algún levantamiento popular (puesto que las gentes daban la impresión de que harían cualquier cosa si él se lo pedía), optó por matarlo, anticipándose así a la posibilidad de que se produjera una rebelión a instancias de él […] Entonces Juan, tras ser trasladado a la citada fortaleza de Maquerunte, fue matado en ella* (Flavio Josefo, 1997b: 1099).

Como queda visto, en estos fragmentos no hay una condena de la mujer, sino que su poder de seducción aunque se pueda inferir, no queda explicitado. Tampoco se señala el baile de Salomé, elemento que será tomado y desarrollado como uno de los más característicos de este personaje.

Por último queremos mencionar una fuente que nos parece de gran relevancia para el objeto de nuestro trabajo, ya que es esta una fuente no histórica, tomada, más bien, de las creencias populares: *Aradia, Gospel of the Witches* de Charles G. Leland (1899). El autor, o más bien editor y traductor (del italiano al inglés), narra en el *Appendix* a esta obra, que en 1886 descubrió la existencia de un manuscrito que sentaba las bases de las doctrinas de la brujería italiana y quiso hacerse con él. Para ello tuvo la ayuda de Maddalena, su recolectora de folklore, que presumiblemente tenía relación con la brujería, y que tras una larga búsqueda, por la Toscana, en 1897 le envió un manuscrito titulado: *Aradia, or the Gospel of the Witches*. Se ha debatido la existencia real de este grupo de brujas paganas en Toscana y de la autenticidad del manuscrito, dado que tanto Maddalena

5 Aretas IV de Nabatea, padre de Phasaelis, mujer de Herodes Antipas (N. de la E.).

como Leland pudieron inventarlo y crear toda una historia en tono a él[6]. Sin embargo, lo que aquí nos interesa, es la relación del texto con la tradición popular, provenga este de cualquiera de las tres fuentes mencionadas.

En el primer capítulo de la obra, titulado *How Diana Gave Birth to Aradia (Herodias)*, se relata que Diana, "queen of witches all", teniendo relaciones con su hermano Lucifer, dios de la luna y del sol, dio a luz a Aradia o Herodías. Encontramos de nuevo la idea, ya referida anteriormente en este trabajo, de la mujer como ser que puede tener relaciones sexuales con el mismo Diablo, siendo este un caso extremo de lascivia, pues no solo es el Demonio, sino que es su propio hermano. Y de esta relación incestuosa nacerá Herodías, dotándola así de un trasfondo relacionado con la demonología y la brujería, algo que se adapta perfectamente a los orígenes de la *femme fatale*.

Sin embargo, Herodías no solo estará ligada con Lucifer y Diana, sino que Leland en el *Appendix* señala que los orígenes primitivos de Herodías están ligados a la figura de Lilith, y no a los que aparecen en el Nuevo Testamento –o los relatados en las *Antigüedades Judías*–:

> *Aradia is evidently enough Herodias, who was regarded in the beginning as associated with Diana as chief of the witches. This was not, as I opine, derived from the Herodias of the New Testament, but from an earlier replica of Lilith, bearing the same name. It is, in fact, an identification or twin-ing of the Aryan and Shemitic Queens of Heaven, or of Night and of Sorcery, and it may be that this was known to the earliest myth-makers. So far back as the sixth century the worship of Herodias and Diana by witches was condemned y a Church Council at Ancyra. Pipernus and other writers have noted the evident identity of Herodias with Lilith. Isis preceded both* (Leland, 2002).

La conexión entre Herodías y Lilith que nos presenta Leland nos resulta de manera interesante, pues si esta no está en los textos de carácter más histórico, ya señalados, sí parece tener relación con el folklore popular, elemento importantísimo para el desarrollo de la visión de la mujer como elemento demoníaco y perverso. Este descubrimiento nos ha permitido ligar el origen de la aquí considerada como figura arquetípica de la *femme fatale*, Lilith, con una mujer, Herodías, que parece haber quedado invisibilizada, a veces, por la figura de su hija Salomé. Por lo que, esta conexión entre las dos figuras femeninas nos permite crear un vínculo sólido desde el que proyectar nuestra investigación.

6 Para más información sobre este tema ver: Hutton (2001).

## 3.2. HERODÍAS EN LA LITERATURA DEL XIX

Herodías aparece en innumerables pasajes en la literatura medieval[7], sin embargo, aquí nos centraremos en algunas obras del siglo XIX, debido a que es en este siglo cuando muchos autores recogen leyendas, mitos y textos de las tradiciones populares para recrear determinadas figuras femeninas, estableciendo así las características de la *femme fatale*.

Es interesante preguntarse por qué es en último tercio del siglo XIX cuando se produce un auge en la representación de la mujer como símbolo de la *femme fatale,* y para ello consideramos importante analizar cuál era la situación de la mujer real en la época. En este momento histórico las mujeres estaban reclamando, cada vez con más fuerza, sus derechos, luchando contra todas las restricciones sociales que se les imponían e intentando crear una identidad distinta a la que los hombres les asignaban. El acceso al mercado laboral era cada vez más fácil para ellas, sobre todo por el constante desarrollo del sector industrial, lo que supuso por un lado independencia económica y por otro conseguir subvertir el rol de la mujer natural (madre-esposa), aunque esta situación se intentó solventar a través del fomento de la institución de la familia: "*El siglo XIX fue sin duda el siglo de la burguesía. En relativamente poco tiempo –si lo comparamos con los siglos gobernados por la nobleza– las clases medias se hicieron con una sociedad dominada en adelante por los valores burgueses fundamentales: la propiedad, la familia y la moral. En ninguno de ellos tenía poder de decisión la mujer*" (Veloso, 2009: 93). Pero, si bien, las clases altas y la burguesía defendían en público una moral cristiana, púdica, etc., el aumento de la prostitución fue considerable, encontrándonos así con una sociedad en la que primaba una doble moral, por lo que se puede deducir que el deseo masculino estuvo encarnado en la imagen de la *femme fatale*, de ahí el esplendor de la representación de las mismas en esta época:

> *No solo la ciencia, la sociedad en general también reducía a la mujer a su condición sexual, aunque, en este caso, el sexo gozaba de los privilegios de la doble moral burguesa que lo hacían bascular entre la marginalidad y la integración: mientras que en el ámbito familiar las alusiones al sexo estaban estrictamente prohibidas, en el ámbito público –eminentemente masculino– el sexo era una realidad cotidiana, integrada en los usos sociales en forma de una prostitución concebida como una forma más de ocio* (Veloso, 2009: 99).

La descendencia simbólica de Lilith comprende mujeres de las mitologías paganas como Venus, Pandora, Medea, Circe, Helena, etc., mujeres bíblicas como Eva, Salomé o Judit, personajes propiamente literarios: Lorelei, Salambó, etc., personajes históricos: Cleopatra,

7 Ver Kloss (1908).

Mesalina o Lucrecia Borgia e incluso cortesanas, que pasaron a formar parte de la literatura, como Nana. Todas ellas estudiadas como símbolos de la *femme fatale*[8], mientras que Herodías parece quedar en un segundo plano. El objetivo de este trabajo es situarla como símbolo de la *femme fatale*, no solo por su relación directa con Lilith, sino porque consideramos que incluso puede tener más relevancia a este respecto que su propia hija, Salomé:

> *Lo único que estrictamente se sabe es que [Salomé] sedujo a Herodes y obedeció dócilmente a su madre, que deseaba vengarse de Juan el Bautista. Porque la verdadera femme fatale de la historia es Herodías, no Salomé, quien solo es una pequeña virgen exhibida impúdicamente por una madre incestuosa. […] En una simbiosis del carácter dominador y vengativo de la madre, la hija, en el período medieval, se funde y se confunde con aquella, para convertirse en los últimos años del siglo XIX en un ser lujurioso y letal* (Bornay, 1999: 193).

La simbiosis entre madre e hija, como se ha señalado en este fragmento, aparece en algunos textos del XIX; en estos se confunde a las dos mujeres en tanto que se pierde la referencia de cuál de las dos es la que ama a Juan el Bautista y por tanto pide su cabeza. Sin embargo, el motivo del baile sí parece estar asociado en todos los textos a Salomé. En este breve análisis veremos cómo las figuras de Herodías y Salomé varían de unos autores a otros, entrelazando las fuentes y asignando a cada una de ellas un rol diferente en sus obras. Sí creemos conveniente señalar, y se demostrará en las siguientes líneas, que desde Heinrich Heine hasta Oscar Wilde parece debilitarse la figura de Herodías para fortalecer la de Salomé

En la obra *Atta Troll* (1843) de Heine, la figura de Herodías aparece en todo su esplendor como representante de la *femme fatale*. El protagonista de la historia ve pasar, desde la ventana de la cueva de la bruja Urraca, una comitiva de espectros, entre los que se encuentran autoridades como Goethe o Shakespeare. Sin embargo, en medio del cortejo destacan tres figuras de mujer: Diana, el hada Abundia y Herodías, de la que se dice:

> *[…] ¿También era una diablesa*
> *como las dos anteriores?*
> *Si era diablo o ángel,*
> *no lo sé. Con las mujeres*
> *¿sabe alguien dónde acaba*
> *el ángel y empieza el diablo?* (Heine, 2011: 157).

8 A este respecto es interesante consultar el libro *Las hijas de Lilith* de Bornay (1995).

Nos parecen interesantes estos versos porque se asume que Diana es una diablesa, y aunque se dice que de Herodías no se sabe, si atendemos al *Gospel of the Witches*, es decir, a la tradición popular, también sería parte de esa clasificación; por lo que en primer lugar nos encontramos con una de las características de la *femme fatale*, su relación con el Diablo, en este caso directa a través de Diana. Su aspecto físico también se corresponderá con la simbología ya señalada, pues se la describe así:

*Tenía el fuego en su rostro*
*el encanto de Oriente,*
*sus ropas evocaban*
*los cuentos de Scherezade.*
*Dulces labios de granada,*
*nariz de lirio arqueado,*
*y miembros frescos y gráciles*
*cual palmera del oasis* (Heine, 2011: 157-159).

Es una belleza exótica, sensual, una princesa de Judea a la que se la conoce por ser la mujer "que pidió a Herodes/ la cabeza del Bautista" (Heine, 2011: 159). Los versos siguientes son los que realmente imprimen fuerza a la figura de Herodías:

*Por culpa de aquel delito*
*Sangriento estaba maldita*
*A ir hasta el día del juicio*
*En la batida salvaje*

*En las manos lleva siempre*
*La fuente con la cabeza*
*De Juan, y la besa; sí,*
*La besa con entusiasmo.*

*Porque antes amaba a Juan,*
*-en la Biblia no lo dice,*
*pero el pueblo habla de aquel*
*sangriento amor de Herodías-.*

*[…]*

*Estaría algo enfadada*

*Con su amado, y mandó que*
*Le cortaran la cabeza,*
*Pero al verla en la bandeja*

*Lloró, enloqueció y murió*
*Loca de amor. […]*

*Cada noche resucita*
*Y la sangrienta cabeza*
*Ha de llevar en la mano,*
*Pero con loco capricho*

*La lanza a veces al aire*
*Riendo como una niña,*
*Y con destreza la coge,*
*Como jugando al balón* (Heine, 2011: 159-161).

Como se puede observar Herodías amaba a Juan el Bautista y es ese amor el que le lleva a pedir su cabeza, hecho que no aparece en la *Biblia*, ya que el deseo de matarle está asociado con las injurias que el Bautista vierte sobre ella. Salomé no aparece, no es ella la que demanda la decapitación del Bautista, sino que es Herodías la protagonista completa de la historia. Se ha de señalar también la pasión desenfrenada de la mujer por su amante, al que besa todas las noches. Esta imagen es una de las más significativas, representa por un lado el deseo de Herodías, la lujuria, y por otro el triunfo de la mujer sobre el hombre: si en vida no pudo tenerle, le posee eternamente en la muerte. Esta idea queda reflejada magistralmente en los últimos versos citados, Herodías, poseedora de su amante, simbolizado en la cabeza del mismo, juega con él a su antojo. A la vista de lo expuesto, afirmamos que la Herodías de Heine se corresponde perfectamente con todas las características ya mencionadas sobre la *femme fatale*, es bella, seductora, lujuriosa y tiene control sobre el hombre; además, consideramos que su proyección es de las más importantes, pues la convierte en única protagonista en los hechos que desencadenan la decapitación del Bautista.

En la obra *Hérodiade* (1864-1898) de Mallarmé no encontramos esa predominancia de la figura de Herodías, sino que asistimos a una simbiosis entre las figuras de la madre y la hija, pues las voces de las dos mujeres se superponen; se menciona a Herodías y no a Salomé, y la escena final del baile está puesta en boca de la madre, creando así una

imagen confusa de las dos mujeres. En esta obra Herodías es descrita como una mujer fría y virginal, de gran belleza, cuyos únicos sentimientos se despiertan a través de la mirada de Juan el Bautista, pero al no ser correspondida solo la muerte de este podrá satisfacerla. Es presentada como una mujer independiente y autosuficiente: "Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!" (Mallarmé 2006: 52), que vive por y para ella:

> *N[ourrice]. […] Et pour qui, dévorée*
> *D'angoisse, gardez-vous la splendeur ignorée*
> *Et le mystère vain de votre être?*
> *H[érodiade]. Pour moi* (Mallarmé 2006: 48-50)

Herodías representa la "crystallization of the very essence of poetry, locked within the indecipherable mystery of its perfection, self-sufficient and inviolable" (Silvani y Strukelj, 2005: 109). Se ha entendido el poema y la figura de Herodías como una representación simbólica de la poesía en sí misma: "Evoked by this theme is the inviolability of beauty and, by extension, of the poem. The poet's duty in this regard is to remain aloof and avoid the self-corruption brought on by material interest and enslavement to human convention" (Zagona, 1960: 51). Sin embargo, para este trabajo, consideramos más interesante remarcar la idea de la independencia de la mujer que parece no estar atada a ningún otro ser más que a ella misma. Cuando entra en juego la figura de Juan el Bautista la única solución posible es la destrucción del mismo. La decapitación del hombre impone el triunfo de la mujer sobre este, pero en el poema de Mallarmé se va más allá, pues Herodías besa los labios inertes del Bautista, al igual que en el texto de Hein, consiguiendo no solo su muerte, sino dar rienda suelta a su deseo, imponiéndose doblemente a él. La sangre también juega un papel de gran importancia, pues es con la sangre del Bautista con la que mancha Herodías su cuerpo, sus piernas:

> *Par un pire baiser*
> *L'horreur de préciser*
> *Tien et précipité de quelque altier vertige*
> *Ensuite pour couler tout le long de ma tige*
> *Vers quelque ciel portant mes destins avilis*
> *L'inexplicable sang déshonorant le lys*
> *À jamais renversé de l'une ou l'autre jambe*
> *flambe*
> *assassin*
> *Le métal commandé précieux du bassin*
> *Naguère où reposât un trop inerte reste*

*Peut selon le suspens encore par mon geste*
*Changeant en nonchaloir*
*Verser son fardeau avant de choir*
*Parmi j'ignore quelle étrangère tuerie*
*Soleil qui m'a mûrie*
*Comme à défaut du lustre éclairant le ballet*
*Abstraite intrusion en ma vie, il fallait*
*La hantise soudain quelconque d'une face*
*Pour que je m'entr'ouvrisse et reine triomphasse* (Mallarmé, 2006: 62).

Esta imagen puede ser entendida como una representación simbólica del desvirgamiento de la protagonista, lo que no ha conseguido en vida lo consigue en la muerte, y por otro lado como representación de la menstruación, la sangre corre entre sus piernas, como otro símbolo del perder la virginidad. Consideramos muy interesantes estas imágenes en tanto que la figura de la mujer en ningún momento queda supeditada a la del hombre, sino que al contrario ella es la subyugadora. Es esta una de las características más importantes que describen a la *femme fatale*, la capacidad de independencia, en este caso, unida al saberse bella, seductora y conseguir que decapiten a aquel que la rechazó. Este texto de Mallarmé es uno de los que más vigorosamente proyectan esta imagen de Herodías. La otra característica explotada en el texto es la de la belleza y la seducción representadas a través de la imagen del cabello de la mujer:

*Le blond torrent de mes cheveux immaculés,*
*Quand il baigne mon corps solitaire le glace*
*D'horreur et mes cheveux que la lumière enlace*
*Sont immortels […]* (Mallarmé 2006: 40).

En este punto creemos importante mencionar otro texto de Mallarmé en el que el autor aboga por los cabellos rubios como fuente de sensualidad, no por los morenos, dejando así ver que ninguna imagen del poema es casual, sino que la construcción de la figura de la mujer, de Herodías como *femme fatale*, responde a la idea que él tenía sobre la misma:

*Un dernier reproche, mais un grand: je n'ai jamais compris qu'un poète médît des blondes. Je sais que la Musse D'Emmanuel des Essarts doit être brune; les brunes ont seules cette vivacité et seules peuvent inspirer ces vers frappés et nerveux. Mais l'idéal de la femme, –c'est-à-dire d'une des facettes de la beauté, ce diamante, –n'est pas la brune. Eve était blonde; Vénus blonde. La blondeur, c'est i'or, la lumière, la richesse, le rêve, le nimbe!* (Mallarmé, 1961: 251).

En el texto de Mallarmé se juega con imágenes y símbolos, queda una reminiscencia a las fuentes sagradas en tanto que aparece el motivo del baile, pero no hay alusión directa ni al texto bíblico ni al de Flavio Josefo. Sin embargo, en el cuento de Flaubert, *Hérodias* (1877), sí encontramos referencias a estos, ejemplo de ello, sería el comienzo de la historia en la que se narra cómo Herodes repudia a la hija del rey de los árabes para casarse con Herodías. La historia se enmarca en el palacio de Herodes, a las afueras las tropas del rey de los árabes, mientras que el Tetrarca espera la llegada de refuerzos romanos y la visita de Vitelio, el gobernador de Siria. Consideramos que las fuentes de las que posiblemente bebió Flaubert para este relato son la *Biblia* y las *Antigüedades Judías*, pues encontramos elementos que nos remiten a ambas, sobre todo en lo referente a la historia de Juan el Bautista. Este, estando encarcelado en el palacio de Herodes, es presentado como un agitador del pueblo: "Quant à celui qui remuait le peuple avec des espérances conservées depuis Néhémias, la meilleure politique était de le supprimer" (Flaubert, 1983: 107), lo que remite al texto de Flavio Josefo, en tanto que se hace referencia a esta faceta política del Bautista, sin embargo, no es lo que le llevará a su muerte, sino que en este punto se entrecruzan los dos textos, será decapitado a causa de Herodías, a través del baile de su hija Salomé, como se relata en los Evangelios de Mateo y Marcos.

Herodías es presentada como una mujer seductora, que ha llevado al incesto a Herodes, pero sobre todo ambiciosa: "Elle songeait aussi que le Tétrarque, cédant à l'opinion, s'aviserait peut-être de la répudier. Alors tout serait perdu ! Depuis son enfance, elle nourrissait le rêve d'un grand empire. C'était pour y atteindre que, délaissant son premier époux, elle s'était jointe à celui-là, qui l'avait dupée, pensait-elle" (Flaubert, 1983: 108). Es esta una descripción que intenta ser negativa, pues Herodías parece haber cedido al deseo de Herodes tan solo por el ansia de poder. Sin embargo, consideramos que es una afirmación de sí misma como mujer poderosa, la cual ha conseguido hacerse un hueco en un mundo de hombres y a la cual incluso temen, pues el procónsul dice: "elle lui parut dangereuse" (Flaubert, 1983: 113) y si Herodes no mata a Iaokanann es por miedo, entre otras cosas, a ella: "Il craignait Hérodias, Mannaeï et l'inconnu" (Flaubert, 1983: 111). Por lo que nos encontramos a una mujer dueña de sí misma, fuerte, a la que los hombres temen, es decir, se perfila la imagen de la *femme fatale*. Sin embargo, sí hay algo que aflige a Herodías, que le hace palidecer: Iaokanann, la calumnia e insulta por su matrimonio incestuoso con Herodes:

> *Et elle redit son humiliation, un jour qu'elle allait vers Galaad, pour la récolte du baume. «–Des gens, au bord du fleuve, remettaient leurs habits. Sur un monticule, à côté, un homme parlait. Il avait une peau de chameau autour des reins, et sa tête ressemblait à celle d'un lion. Dès qu'il m'aperçut, il cracha sur moi toutes les malédictions des prophètes. Ses prunelles flamboyaient, sa voix rugissait; il levait*

*les bras, comme pour arracher le tonnerre. Impossible de fuir ! les roues de mon char avaient du sable jusqu'aux essieux; et je m'éloignais lentement, m'abritant sous mon manteau, glacée par ces injures qui tombaient comme une pluie d'orage». / Iaokanann l'empêchait de vivre. […] pourquoi sa guerre contre elle? Quel intérêt le poussait? Ses discours, criés à des foules, 'étaient répandus, circulaient; elle les entendait partout, ils emplissaient l'air. Contre des légions, elle aurait eu de la bravoure. Mais cette force plus pernicieuse que les glaives, et qu'on ne pouvait saisir, était stupéfiante; et elle parcourait la terrasse, blêmie par sa colère, manquant de mots pour exprimer ce qui l'étouffait* (Flaubert, 1983: 107-108).

Este fragmento recuerda en muchos aspectos al Evangelio de Marcos, sin embargo, la recreación de Flaubert es mucho más compleja, sobre todo, por la faceta psicológica que nos presenta de Herodías, esa mujer que no teme a nadie ni nada se ve acorralada por un predicador. Los insultos se repiten a lo largo del relato, es lapidada de palabra, insultada por adúltera, la crítica misógina queda patente cuando nos percatamos de que estas injurias solo recaen en la mujer y no en Herodes:

*[…] et les cailloux manqueront pour lapider l'adultère! […] Étale-toi dans la poussière, fille de Babylone! Fais moudre la farine! Ôte ta ceinture, détache ton soulier, trousse-toi, passe les fleuves! ta honte sera découverte, ton opprobre sera vu! tes sanglots te briseront les dents! L'Éternel exècre la puanteur de tes crimes! Maudite! maudite! Crève comme une chienne!* (Flaubert, 1983: 125).

Sin embargo, la venganza es un plato que se sirve frío, y será en las últimas escenas del relato cuando esta se produzca. El final de la historia narra un festín celebrado en el palacio de Herodes, mientras se debate sobre el Bautista y demás asuntos políticos, aparece una bella joven que comienza a bailar. El tetrarca al verla queda como sumido en un sueño, maravillado, y es en este momento cuando nos encontramos con la clave a la obra y de la interpretación de la figura de Herodías: "Ce n'était pas une vision. Elle avait fait instruire, loin de Machaerous, Salomé sa fille, que le Tétrarque aimerait; et l'idée était bonne. Elle en était sûre, maintenant!" (Flaubert, 1983: 141). Esta afirmación de Herodías nos hace ver que la idea del baile, y lo que ocurrirá a continuación, ha sido suya, por lo que aun siendo Salomé la bailarina, es Herodías la perpetradora del posterior crimen. Salomé, es presentada como una joven ingenua, que se mueve bajo las órdenes de su madre, por lo que Herodías reaparece como mujer fuerte, determinada a acabar con aquello que intenta desmerecerla, es decir, con Iokannan. Herodes aturdido por el baile de Salomé, le promete cualquier cosa, incluso la mitad de su reino –referencia a Mar. 6,

23–, sin embargo, ella le pide la cabeza del Bautista, acabando así con el único hombre que había intentado amedrentar a Herodías.

Tras este sucinto análisis queda patente que la *femme fatale* en la historia de Flaubert es Herodías. Mujer temida, ambiciosa, fría, maquinadora, pero que finalmente consigue vencer a su único enemigo. Una mujer a la que se odia, porque representa todo aquello que es contrario a lo marcado por la norma social (en cualquier época, incluso en la nuestra), pero que es seductora y deseada, hasta el punto de que un hombre poderoso, en este caso Herodes, lo abandona todo, e incluso se embarca en una guerra por ella. Es por todo ello, por lo que afirmamos que la Herodías de este relato hace gala a su presunta relación con Lilith, y es una mujer que encaja perfectamente con las características mencionadas para la creación de la imagen de la *femme fatale*, sobre todo en el XIX, pues como se ha visto, responde a la doble moral de la época: atacada en público, deseada en privado.

Para concluir solo queremos mencionar brevemente la obra *Salome* (1891) de Oscar Wilde. En este texto la figura de Herodías prácticamente carece de importancia, toda la acción dramática recae en su hija Salomé. Herodías es injuriada por el Bautista: "IOKANAAN. Où est celle qui ayant vu des hommes peints sur la muraille, des images de Chaldéens tracées avec des couleurs, s'est laissée emporter à la concupiscence de ses yeux, et a envoyé des ambassadeurs en Chaldée?" (Wilde, 1917: 31), pero ahí parece quedar toda la relevancia de la misma en el texto. Salomé será la que se enamore de Juan el Bautista, la que por su propia voluntad baile ante Herodes, la que pida la cabeza del Bautista en una bandeja y la que bese su boca muerta: "Ah! j'ai baise ta bouche, Iokanaan, j'ai baise ta bouche" (Wilde 1917: 102). Herodías responde en todo caso a la figura antagonista de Salomé, pues es presentada como una mujer dolida por los insultos que tanto el Bautista como Herodes (que la llama "stérile" (Wilde, 1917:48)) vierten contra ella, pero que no toma ninguna medida para detenerlos, e insegura, pues tiene celos hasta de su propia hija.

## 5. CONCLUSIONES

La imagen de la *femme fatale* se asocia con una serie de características como son el dominio sexual, el deseo desmesurado, la independencia, la belleza o la seducción, todos ellos rasgos de los que se adueña el artista del XIX para crear a sus personajes femeninos. Parece contradictorio que sean mayoritariamente los hombres los que se han dedicado al cultivo de la imagen de estas mujeres, pues estas son representaciones de la tentación y lo diabólico, es decir, atentan con el orden social establecido. Sin embargo, y como ya se señaló en este trabajo, la doble moral masculina en la época era muy fuerte: si públicamente estos comportamientos se condenaban, en privado se deseaban, por lo que consideramos que será el receptor de la obra de arte el que concluya si la representación de la *femme fatale* es una afirmación o una negación de la misma.

Como hemos visto, los mitos de mujer fatal tentadora abundan desde la Antigüedad Clásica y, siendo Herodías una de las mejores representantes de los mismos, consideramos que la importancia que se le ha dado es escasa. Es un personaje relevante tanto en los Evangelios como en la obra histórica de Flavio Josefo, sin embargo, consideramos de gran relevancia que en la obra *Gospel of the Witches* se la relacione directamente con Diana y Lucifer. Es a través de esta relación como hemos sentado las bases directas de la mujer con lo demoníaco, elemento importantísimo, sobre todo en la Edad Media, para caracterizar a las "mujeres no-naturales", es decir, las que no respondían a las características de la Virgen María. Este vínculo nos permitió acercarnos, con cierta seguridad, al estudio de Herodías como prototipo de la *femme fatale*. La obra de Heine, *Atta Troll*, no hace más que afirmar esta idea, pues en ella vemos a una mujer que consigue lo que quiere: tener entre sus brazos a su amado y besarle. La obra de Mallarmé, *Herodiade*, difumina un tanto la figura de Herodías al entremezclarla con la de su hija Salomé, quitándole el protagonismo que le otorgaba Heine. Sin embargo, Flaubert, en su *Hérodias,* recupera su importancia y hace que Salomé parezca una joven ingenua a las órdenes de su madre. Por último, la obra *Salomé* de Wilde convierte a la hija en una verdadera representante de la *femme fatale*, mientras que la madre queda marcada negativamente. Como se observa, la figura de Herodías como símbolo de la *femme fatale* palidece a lo largo del XIX, y a partir de la obra de Wilde queda eclipsada por Salomé.

Con este trabajo hemos pretendido acercarnos a los orígenes históricos y literarios de la *femme fatale,* para proyectar sus características en las Herodías escritas en el XIX. Consideramos que es una figura que se ha de convertir en uno de los exponentes de la representación de la *femme fatale*: mujeres seductoras, independientes y seguras de sí mismas, que hoy, como en muchas otras épocas, dan muestra de la lucha de las mujeres por su emancipación. La literatura en su forma más política ayuda a comprender el entorno y la sociedad en la que estamos insertos, por lo que consideramos que este trabajo no solo indaga en los orígenes de un mito, sino que puede llegar a ser una forma de extrapolar la reivindicación literaria de la figura de Lilith, y de su descendencia simbólica, a la mujer actual.

## *REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

*BIBLIA DE JERUSALÉN* (1976). En J. A. Ubieta (ed.). Bilbao: GRAFO S. A.

ARISTIZÁBAL MONTES, P. (2007). "Eros y la cabellera femenina". *El Hombre y la Máquina* 28, 116-129.

BETETA MARTÍN, Y. (2011). *La querella de las mujeres. Estrategias de desautorización femenina en la ficción bajomedieval*. Madrid: Almudayna.

BORNAY, E. (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

_____ (1999). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Madrid: Cátedra.

CLÚA GINÉS, I. (2006). "Herodías: reescritura de un mito en "Figuras de la Pasión del Señor" (1916) de Gabriel Miró". En *Las hijas de Eva: Historia, tradición y simbología,* I. Calero Secall y V. Alfaro Bech (eds.), 197-214. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

DIJKSTRA, B. (1986). *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture.* New York / Oxford: Oxford University Press.

EETESSAM PÁRRAGA, G. (2009). "Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la *femme fatale*". *Signa* 18, 229-249.

FLAUBERT, G. (1983). *Trois contes*. Paris: Librairie Générale Française.

_____ (1999). *Tres cuentos*. Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, P. (2012). "La mujer en el cristianismo primitivo". En *Historia, identidad y alteridad, Actas del III congreso interdisciplinar de jóvenes historiadores,* 999-1019. Salamanca: Colección Temas y Perspectivas de la Historia.

GRAVES, R. y Patai, R. (1986). *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial.

HEINE, H. (2001). *Atta Troll*. Madrid: Hiperión.

HUTTON, R. (2001). *The Triumph of the Moon: A History of Modern Pagan Witchcraft*. Oxford: Oxford University Press.

JOSEFO, F. (1997). *Antigüedades judías*. Torrejón de Ardoz: Akal.

KOCH, M. (1995). *Salomes Schleier: Eine Andere Kulturgeschichte des Tanzes*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

KLOSS, W. (1908). "Herodias the Wild Huntress in the Legend of the Middle Ages". *Modern Language Notes* 23/3, 82-85.

LELAND, C.G. (2002). *Aradia or the Gospel of the Witches*. En *www.sacred-texts.com*

MALLARMÉ, S. (1961). Œuvres complètes. Paris: Gallimard.

_____ (2006). *Herodías*. Madrid: Abada.

MARCOS CASQUERO, M.A. (2009). *Lilith: evolución histórica de un arquetipo*. León: Universidad de León, Área de Publicaciones.

SALADIN, L.A. (1993). *Fetishism and Fatal Women: Gender, Power, and Reflexive Discourse*. New York [etc.]: Peter Lang.

SILVANI, G. & Strukelj, V. (2005). "The Legend of Salome in Nineteenth-Century Literature and Art". En *Gender, Sexuality and the Family in Nineteenth Century Europe: Literary and Artistic Perspectives*, Depicting Desire & R. Langford (ed.), 105-120. Bern: Peter Lang.

VALLE-INCLÁN, R. (1972). *La cara de Dios*. Madrid: Taurus.

VELOSO, I. (2009). "Tipos femeninos en las novelas del realismo y del naturalismo francés". *Rapsoda. Revista de literatura* 1, 91-104.

WILDE, O. (1917). *Salomé; La sainte courtisane; A Florentine tragedy*. London: Methuen.

_____ (2000). *Salomé*. Madrid: Biblioteca Nueva.

WINTERHOFF, L. (1998). *Ihre Pracht muß ein Abgrund sein, ihre Lüste ein Ozean: die jüdische Prinzessin Salome als Femme fatale auf der Bühne der Jahrhundertwende*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

ZAGONA, H. G. (1960). *The legend of Salome and the principle of art for art's sake.* Genève: Droz.

Recibido el 8 de enero de 2015.
Aceptado el 30 de septiembre de 2015.