

Salomé, el nacimiento de un ídolo de perversidad: Stéphane Mallarmé y Gustave Moreau

Salomé, the Birth of an Idol of Perversity: Stéphane Mallarmé and Gustave Moreau

ANGÉLICA NATHALIE ORTIZ OLIVARES

Posgrado en Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

La primera alusión a la historia del banquete de Herodes, donde Juan el Bautista fue decapitado y su cabeza entregada a la princesa Salomé a modo de recompensa por la interpretación de un magnífico baile, la encontramos en los Evangelios de Mateo, Marcos y Lucas. A través de los siglos, el breve relato fue objeto de múltiples y variadas reelaboraciones, desde el siglo I d. C. hasta nuestros días. La historia de la joven princesa Salomé comenzó su formación como mito literario a partir de 1841 con la publicación de la obra *Atta Troll* de Heinrich Heine; posteriormente siguió su expansión en los círculos literarios franceses con la inconclusa *Hérodiade* de Stéphane Mallarmé, la cual se convirtió en una fuente marcada de inspiración para los célebres cuadros *Salomé danzante* (1874-1876) y *La aparición* (1876) de Gustave Moreau, en donde la reescritura de la vieja historia bíblica se reviste de una nueva y compleja simbología. El presente artículo se centra específicamente en el análisis de la construcción simbolista del tema-personaje de Salomé en las obras mencionadas, una literaria y una secuencia pictórica, en las cuales se pueden identificar vínculos intertextuales y cuyo objetivo en común es la construcción de un personaje que, más allá de representar la típica imagen de la mujer fatal, se transforma en una encarnación del arte mismo.

Palabras clave

Juan el Bautista, Salomé, mito literario, Stéphane Mallarmé, Gustave Moreau, tema-personaje

Abstract

The first allusion to the story of Herod's banquet, during which John the Baptist was beheaded and his head given to Princess Salome as a reward for the performance of a magnificent dance, is found in the Gospels of Matthew, Mark, and Luke. Over the centuries, the brief story was subject to multiple and varied reworkings, from the first century AD to our days. The story of the young princess Salomé began its formation as a literary myth since 1841 with the publication of the work *Atta Troll* by Heinrich Heine; later it continued its expansion in French literary circles with the unfinished *Hérodiade* by Stéphane Mallarmé, which became an important source of inspiration for the famous paintings *Salomé Dancing before Herod* (1874-1876) and *The Apparition* (1876) by Gustav Moreau, in which the rewriting of the old biblical story takes on a new and complex symbolism. This paper focuses specifically on the analysis of the symbolic construction of the theme-character of Salome in representative works of the time, a literary and a pictorial sequence, in which intertextual links can be identified and whose common objective is the construction of a character that, beyond representing the typical image of the fatal woman, becomes an embodiment of art itself.

Key words

John the Baptist, Salome, literary myth, Stéphane Mallarmé, Gustav Moreau, theme-character

Salomé es un apelativo derivado del vocablo hebreo *slhm* (Shlomitz) cuyo significado es “paz”, por lo tanto, Salomé equivaldría etimológicamente a “la pacífica” (Rodríguez Fonseca, 1997: 44). El Nuevo Testamento hace referencia a tres distintas Salomé: una fue reina de Judea, otra discípula de Jesús y la más conocida, la hija

de Herodías, quien es mencionada en tres de los cuatro Evangelios (Mateo, Marcos y Lucas) como cómplice de la decapitación de Juan el Bautista, encarcelado en la corte de Herodes por haber proferido terribles injurias contra Herodías, esposa y cuñada de éste. Durante el transcurso de la fiesta de cumpleaños del Tetrarca, la hija de Herodías bailó para los invitados y su danza gustó tanto a su tío que le ofreció todo lo que ella deseara. La joven, aconsejada por su madre, pidió la cabeza del Bautista. Herodes, a pesar de sus objeciones y reticencias, cumplió su promesa y se la entregó en un plato.

Este breve pasaje tuvo eco en la Edad Media, periodo durante el cual su forma de transmisión se bifurca. Por una parte, con la tradición oral y las leyendas, Salomé es presentada sin nombre como una extraña bailarina acrobática o nombrada como su madre, Herodías, siendo ambas confundidas en un solo personaje. Por otra parte, a través de los Padres de la Iglesia, quienes dieron forma al martirio de Juan volviéndolo un modelo de ascetismo. Aprovechando las elipsis textuales de los relatos bíblicos, le confirieron a este episodio un carácter didáctico y moralizante. De esta manera la figura medieval de Salomé fue definida como una bailarina perversa, encarnación de la lubricidad y del vicio, mientras que Herodías pasó a convertirse en la fuerza motriz del mal (Bochet, 2007:16).

A partir del siglo XII hasta el XVIII hubo una producción dramática significativa de tragedias basadas en el personaje de Juan el Bautista en España, Francia, Alemania e Italia, cuyos fines respondieron a inquietudes religiosas y políticas de cada época. Sin embargo, el periodo de mayor afluencia de textos referentes a la decapitación del Bautista fue el siglo XIX, específicamente la segunda mitad de éste.

El siglo XIX, siglo del apogeo industrial y el poder colonial, trajo también consigo el resurgimiento de la temática mitológica gracias al movimiento simbolista, el cual adquiere una particular importancia debido a la precepción negativa de la sociedad contemporánea. Los grandes artistas reaccionan a la decrepitud del mundo corrupto e inmoral, tomando el mito como un refugio fuera del presente; esto conduce a una sacralización del arte que sustituye a la vida, dando como resultado el culto del artificio, transformando a la poesía en un instrumento de conocimien-

to metafísico “capaz de cambiar al hombre haciéndole tocar lo más hondo del ser” (Raymond, 1960: 9). El simbolismo aporta a la mitología una visión que sobrepasa el contenido estrictamente narrativo de la fábula en beneficio de una visión que, por un lado, resalta sus aspectos subyacentes y, por el otro, reviste al mito de una nueva polisemia, producto del desplazamiento de referentes culturales propio del gusto cosmopolita de la época. De esta manera, a la cultura grecolatina, que desde tiempos modernos los artistas habían asimilado como propia, se suman los nuevos sistemas dentro de los cuales otras mitologías ocupan un lugar esencial.

En este contexto, los personajes Herodías-Salomé, enriquecidos por una simbología grecolatina-oriental, desplazan por completo a la imagen de Juan para asumir el papel central de este mito judeo-cristiano, dando como resultado el nacimiento de una de las figuras más apreciadas y temidas del imaginario cultural de Occidente. Lily Litvak (1986) apunta que el éxito de la princesa bailarina se debió a que ella “[e]ra la clásica personificación de la decadencia en la que se unían todos los motivos queridos a esa mentalidad” (234).

El presente artículo busca centrarse en el análisis de la construcción simbolista de Salomé en dos obras representativas de la época, una literaria y una pictórica, entre las cuales se pueden identificar vínculos intertextuales que unen a ambas y cuyo objetivo en común es la construcción de un personaje que, más allá de representar la típica imagen de la mujer fatal, se transforma en una encarnación del arte mismo. Metodológicamente, este artículo se suscribe a la Literatura Comparada en su campo de estudio dedicado a la relación de la literatura y las artes plásticas, pero, sobre todo, a la rama conocida como Tematología, la cual, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel (2012), “estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los *temas* y *motivos* que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios” (255). En cuanto a la categoría de tema, tomamos la definición ofrecida por Pimentel: “el tema, en tanto que asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo [...] en tematología se llama tema

también a una historia legada por la tradición literaria, la mitología, la leyenda o el folklore” (257). De esta noción se deriva el concepto tema-personaje, el cual se constituye a partir de un texto original, un mito o una leyenda que, al ser cristalizado por la tradición literaria, se convierte en un esquema que prefigurará otros textos; sin embargo, éste puede ser reactualizado con contenidos distintos, ya que tiene la capacidad de albergar nuevos significados de acuerdo con el contexto en el que sea enunciado. Partiendo de la idea de que el esquema preestablecido por la tradición literaria anterior conserva ciertos elementos que le dan identidad al tema-personaje Salomé, en nuestro análisis nos centraremos en los efectos producidos por el proceso de resignificación simbólica e incorporación de elementos de otras culturas al mito de Salomé.

La historia de la joven princesa comienza su consolidación como tema-personaje a partir de 1843 con la publicación de la obra *Atta Troll: Ein Sommernachtstraum* de Heinrich Heine, una epopeya humorística protagonizada por un misántropo oso circense llamado Atta Troll, donde el tema salomeico se encuentra presente a lo largo de toda la obra de forma indirecta a través de la asimilación del personaje Herodías-Salomé¹ con la osa Mumma (pareja de Atta Troll), y directa cuando hace una aparición espectral durante la tradicional cacería maldita celebrada cada año durante la noche de San Juan. La obra de Heine, publicada originalmente en alemán, fue traducida en prosa al francés en 1847. Esta nueva interpretación del tema fue particularmente bien recibida en los círculos artísticos parisinos, logrando llamar la atención de dos de los grandes representantes del simbolismo francés: Stéphane Mallarmé y Gustave Moreau.

En 1864 Mallarmé dio inicio al ambicioso proyecto de intentar borrar los límites entre la poesía y el teatro al concebir la creación de *Une Étude scénique d’Hérodiade*;

¹ En el caso de la obra de Heine, cabe señalar la discrepancia de nombres de una versión a otra. En la alemana utiliza “Herodías”, mientras que en la traducción francesa decide emplear “Hérodiade”, una denominación genérica para designar a las hijas de la casa de Herodes, en lugar de Hérodiás que correspondería al nombre propio de la reina. Esto podría indicarnos que el personaje de la versión francesa no necesariamente tiene que ser la madre, sino puede ser la hija, ya que recordemos que ésta también estuvo casada con un Herodes (Herodes Filipo II) y reinó a su lado.

sin embargo, su redacción se vio interrumpida. Treinta años después decide retomar su proyecto bajo el nuevo título de *Les Noces d'Hérodiade*, en el que busca dejar de lado los motivos tradicionales ligados al tema-personaje (el baile de la princesa y la cabeza sobre el plato) para dar paso a algo completamente nuevo. Dentro de la producción literaria mallarmeleana, el tema salomeico es retomado también en el poema “Les Fleurs” de 1864 y en el “Don du poème” de 1865, los cuales son piezas clave dentro de la nueva línea narrativa que compone la reescritura de esta variante decimonónica fundamental para las realizaciones posteriores, incluyendo la polémica *Salomé* de Oscar Wilde. En el primero de estos encontramos la mención explícita de la princesa, además de varios motivos recurrentes en su caracterización al interior de la obra de Mallarmé:

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour
Premier et de la neige éternelle des astres
Jadis tu détachas les grands calices pour
La terre jeune encore et vierge de désastres,

Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin,
Et ce divin laurier des âmes exilées
Vermeil comme le pur orteil du séraphin
Que rougit la pudeur des aurores foulées,

L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair
Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose!

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys
Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure
A travers l'encens bleu des horizons pâlis

Monte rêveusement vers la lune qui pleure!

[...]

Ô Mère qui créas en ton sein juste et fort,

Calices balançant la future fiole,

De grandes fleurs avec la balsamique Mort

Pour le poète las que la vie étiole. (Mallarmé, 2005: 50)

El primer verso abre con la alusión a “La terre jeune encore et vierge de désastres”; aquí se establece un símil entre la tierra joven y virgen y la princesa Hérodiade, sugiriendo sutilmente la idea de que ésta se encuentra asociada a una deidad ctónica. Un segundo motivo lo encontramos en “les cygnes au col fin”; tanto en el “Don du poème” como en *Les Noces*, el cisne es un desdoblamiento simbólico de Hérodiade. En la tercera estrofa aparece la mención explícita a la princesa en cuyos versos el autor decide deliberadamente inclinarse por resaltar los atributos femeninos del personaje al presentarla como una rosa cruel parecida a “la chair de la femme”. Tampoco debe pasarnos desapercibida la comparación con la rosa, ya que éste será uno de los elementos simbólicos que se fijarán dentro de los motivos recurrentes del tema al ser retomado en las realizaciones de Gustave Moreau, Jules Laforgue, Oscar Wilde y Aubrey Beardsley. La rosa cruel llamada Hérodiade crece en medio de un claro jardín, regada por la sangre feroz y radiante de aquél que solía vestir con piel de camello y alimentarse de saltamontes y miel silvestre (Marcos 1,6). Finalmente, el poema cierra con una alusión a la Gran Madre andrógina de las culturas de Oriente Medio y Asia Menor, como potencia generadora de la cual nacerán las flores destinadas a los poetas. Por tanto, Hérodiade, al ser un desdoblamiento de ésta, se transformará en deidad simbólica, al volverse la encarnación de la poesía misma.

El segundo poema, titulado “Don du poème”, puede ser leído como un prelude a *Les Noces*:

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
 Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
 Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
 Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor
 L'aurore se jeta sur la lampe angélique,
 Palmes! et quand elle a montré cette relique
 A ce père essayant un sourire ennemi,
 La solitude bleue et stérile a frémi.
 Ô la berceuse, avec ta fille et l'innocence
 De vos pieds froids, accueille une horrible naissance
 Et ta voix rappelant viole et clavecin,
 Avec le doigt fané presseras-tu le sein
 Par qui coule en blancheur sibylline la femme
 Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame? (Mallarmé, 2005: 64)

En éste encontramos al menos dos relaciones intertextuales; la primera hace una alusión directa a Hérodiade al referirse a ella como “l'enfant d'une nuit d'Idumée”, al ser éste el lugar de nacimiento tanto de la princesa, como del personaje del poema. La segunda, a través de la imagen del ave recién nacida, ya que como mencionamos en el caso anterior, ésta asocia dentro de la simbología animalesca mallarmeleana al cisne con la joven.

En un sentido general el poema ha sido interpretado como una metáfora del alumbramiento que el propio poeta hace de su obra; sin embargo, teniendo en cuenta la referencia directa a la joven de Idumea es posible suponer que Mallarmé ve en Hérodiade a la musa máxima del poeta o incluso una concepción abstracta de la poesía misma. Y es precisamente a partir de esta idea que el título del poema dramático *Les Noces d'Hérodiade* adquiere sentido. En las notas del “Déchet d'Hérodiade” al lado de algunos fragmentos inacabados de la obra, el autor declara su intención de crear un nuevo mito renovado, alejado de la crónica arcaica asociada al tema-personaje. Bajo este criterio, el hecho de que el título haga alusión a

las nupcias de Hérodiade en lugar de la celebración del banquete de cumpleaños del tetrarca Herodes no debe sorprendernos. En un primer momento podemos pensar que la boda a la que se refiere el título es aquella celebrada entre el soberano y la que fuese esposa de su hermano; sin embargo, las nupcias ficticias a las que asistiremos serán entre Hérodiade y Juan, quienes simbólicamente dentro de lo que pretende convertirse en una metáfora de la creación poética representan “[e]l matrimonio del genio sin nombre, llevado al máximo grado de perfección, y su sueño de belleza ideal” (Marchal, 2005: 39). El poema dramático que conocemos hoy en día como *Les Noces d’Herodiade* está compuesto principalmente por tres secciones. La primera es la “Ouverture ancienne”, también llamada “Incantatio”, un monólogo recitado por la nodriza de la princesa. Mallarmé comienza su poema dramático con el lamento de ésta, quien, a través de la utilización de un lenguaje simbólico repleto de los motivos propios de esta reescritura, expresa su pena por el fatídico final de la protagonista.

La segunda sección llamada “Scène”, un diálogo entre la protagonista y su cuidadora, es una pieza clave dentro de la construcción del poema, ya que es donde se condensarán la mayoría de los motivos que, posteriormente, al cristalizarse dentro de la tradición literaria finisecular, le otorgarán una plena identidad al tema-personaje. La “Scène” temporalmente nos ubica durante los preparativos del banquete nupcial de la princesa. Espacialmente la encontramos en su habitación preparándose para el evento con ayuda de la nodriza. Los primeros motivos en orden de aparición son traídos a escena en boca de la joven:

Hérodiade

Reculez.

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. O femme, un baiser me tûrait

Si la beauté n’était la mort... [...]

Le sais-je ? tu m'as vue, ô nourrice d'hiver,
 Sous la lourde prison de pierres et de fer
 Où de mes vieux lions traînent les siècles fauves
 Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauvées,
 dans le parfum désert de ses anciens rois :
 Mais encore as-tu-vu quels furent mes effrois ?
 Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille,
 Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille
 Les pâles lys qui sont en moi, tandis qu'épris
 De suivre du regard les languides débris
 Descendre, à travers ma rêverie, en silence,
 Les lions, de ma robe écartent l'indolence
 Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer.
 Calme, toi, les frissons de ta sénile chair,
 Viens et ma chevelure imitant les manières
 Trop farouches qui font votre peur des crinières,
 Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir,
 A me peigner nonchalamment dans un miroir. (Mallarmé, 1972: 36)

El cabello immaculado y el cuerpo solitario son indicadores de la virginidad de la princesa, mientras que el beso asociado a la muerte tiene su antecedente en el poema de Heine y posteriormente, al ser retomado en las realizaciones literarias de Jules Laforgue y Oscar Wilde, se transformará en uno de los principales motivos propios de este tema-personaje.

La imagen de Hérodiade encerrada dentro de su prisión de hierro y piedras en compañía de sus viejos leones, ancianos reyes de antaño, nos remite a la figura mítica de la diosa Cibeles, señora de la naturaleza salvaje, cazadora, cuya guardia está formada por leones. Una segunda referencia intertextual importante la encontramos en la enamorada mirada con la que la princesa desoja sus blancos lirios frente al espejo, lo que claramente nos remite al mito de Narciso, el joven cazador,

quien muere de amor ante la contemplación de sí mismo. Un trágico destino que parece compartir con la protagonista del poema:

Assez! Tiens devant moi ce miroir.
O miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois et pendant les heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!
Nourrice, suis-je belle? (Mallarmé, 1972: 38)

La joven princesa al mismo tiempo se horroriza y se complace en la contemplación de su belleza ante el espejo, cuya simbología es ambivalente, ya que, por un lado, según Juan Carmona Muela (2016), éste era un aditamento frecuente en la decoración de las ceremonias nupciales, sin perder tampoco su sentido funerario al ser parte del ajuar de los muertos. En este caso ambas interpretaciones son válidas, ya que el autor juega constantemente con el significado de la preparación de la princesa, quien no sabemos si asistirá a su boda o funeral. Por otro, de acuerdo con Chevalier (1999), suele identificarse con un símbolo solar, pero también lo es lunar porque ésta refleja la luz del sol; un rasgo que lo asocia de igual forma a los gemelos, otro factor presente en la historia de Narciso, quien, siguiendo a Pausanias (Grimal, 2006), tenía una hermana gemela que murió y cuya imagen creyó ver al mirarse reflejado a sí mismo hasta su muerte y posterior metamorfosis en flor; lo que una vez más nos lleva al motivo floral asociado a Hérodiade: “Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi / Que son ombre dans l'eau vue avec atonie” (Mallarmé, 1972: 42).

Hérodiade crece solitaria para sí misma sin otra turbación que ver su sombra con atonía en el agua como la bella flor que nació de la hierba impregnada de la

sangre de Narciso. El mito nos dice que la madre del joven cazador fue la ninfa Liríope de cuyo nombre se deriva la palabra lirio, otra de las flores que está vinculada a la caracterización simbólica de este tema-personaje. En la tercera parte titulada “Cantique de Saint Jean”, la voz poética es retomada por el precursor de Cristo justo en el momento de su decapitación. En este caso, la decapitación se transforma en una metáfora que representa el ideal simbolista del triunfo de la intelectualidad sobre la materialidad del cuerpo.

A pesar de la declaración de Mallarmé de su intención de omitir motivos propios del mito, vemos, gracias a lo que se conserva como parte del “Déchet d’Hérodiade”, que en algún momento existió la posibilidad de un cambio dentro del proyecto. La cabeza sobre el plato en este punto era ya un motivo iconográfico que le otorgaba indiscutible identidad al tema, pero ¿qué pasa con el baile tradicional interpretado por la princesa? La respuesta a esta incógnita la encontramos en el apartado titulado “Finale”:

Parle ou bien faut-il que l’arcane défunte
 Emprunte
 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
 A jamais renversé de l’une ou l’autre jambe
 Flambe
 Assassin
 [...]
 Parmi j’ignore quelle étrangère tuerie
 Soleil qui m’a mûrie
 Comme soufflant le lustre absent pour 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, 1972: 60)

La danza ejecutada por la joven en este caso es completamente distinta a la de otras realizaciones por la causa que la motiva, la cual no es el deseo de obtener la cabeza de Juan, sino conservar su virginidad; pero esto implica una paradoja, ya que, si bien Hérodiade evita la consumación física de su matrimonio con la ejecución de su esposo, es despojada de aquello que más atesora al recurrir a la exposición visual implícita en la danza para lograr su objetivo.

La sangre que deshonra al lirio tiene una doble significación: por un lado, se refiere a la sangre de la cabeza cercenada que mancha la blancura inmaculada de la flor y, por otro, es la sangre simbólica derramada durante el sacrificio de la virginidad de la protagonista. La sangrienta boda termina como hemos mencionado con el sacrificio de la virginidad de Hérodiade (a través del develamiento simbólico de la danza) a cambio de la muerte de aquel que pretendía arrebatarle físicamente el mayor de sus tesoros, lo que reafirma el ideal simbolista del triunfo del genio sobre lo corpóreo.

Si bien el tema de la decapitación de Juan el Bautista fue de gran importancia en la literatura a finales del siglo XIX, también lo fue en el campo de las artes plásticas. A pesar de que la representación visual de este pasaje bíblico contaba ya con una larga tradición pictórica desde la Edad Media, es la obra del pintor Gustave Moreau la que dotará de un nuevo rostro al tema salomeico.

Siguiendo los pasos de sus autores favoritos, entre los cuales se encontraba Heine, Moreau es seducido por los encantos de la princesa bailarina y en 1869 comienza una labor que durará siete años hasta que en 1876 presenta en el Salón dos de sus obras más célebres: *Salomé* (1874-76, óleo sobre tela), mejor conocida como *Salomé bailando frente a Herodes*, y *La Aparición* (1874-76, acuarela), las cuales inmediatamente se volvieron íconos del simbolismo. Los bocetos acerca del tema, conservados en el Museo Nacional Gustave Moreau, muestran que en un

primer momento dicho pintor se planteó la construcción del tradicional tríptico compuesto por la danza, la ejecución y la entrega de la cabeza sobre el plato; sin embargo, al final las obras presentadas se redujeron a dos, quizá en la búsqueda de una fórmula más original. Apegándose a los cánones estéticos de la época decide adaptar su representación del tema a un ambiente orientalista, inclinado hacia lo fantástico y anti-naturalista. En este sentido Moreau es claro: la representación de Oriente para él no es un fin en sí mismo, sino un medio del que se vale para convertir a Salomé en un símbolo, un ideal, un personaje sagrado (Forester, 2006: 15). A través de una revisión de las distintas versiones del tema y bosquejos conservados en el Museo Nacional Gustave Moreau, se puede hacer la reconstrucción de una de las posibles secuencias narrativas concebidas por el pintor francés al momento de buscar darle vida a su Salomé.

El primer momento narrativo de dicha secuencia está representado en el cuadro denominado *Salomé bailando frente a Herodes* (Figura 1). Este óleo muestra a la hija de Herodías sobre las puntas de sus pies en una posición hierática, con los ojos cerrados, sosteniendo una flor de loto con la mano derecha a la altura de la cara y extendiendo la otra en un gesto rígido, en lo que podríamos deducir es un momento previo a su danza, ante los expectantes ojos de un momificado Herodes, una oculta Herodías, un verdugo y una mujer tocando los acordes de una melodía que resuena en nuestra imaginación. Su enjoyado traje está en perfecta armonía con el extraordinario palacio que la rodea, un recinto de ensueño custodiado por una pantera y envuelto en el vaporoso aroma del incienso, una síntesis de civilizaciones antiguas. De estos elementos el primero en el que hay que centrar la atención es el lirio, el cual en este caso nos permite establecer una relación efrástica² con el poema *Les Fleurs*. En ambas representaciones, tanto la textual como la pictórica, encontramos los mismos elementos clave. Salomé de pie sobre las puntas de sus pies rígidamente erguida, portadora de un velo blanco que cubre su cabello, seme-

² Écfrasis entendida de acuerdo con la definición de Claus Clüver (1998) como una representación verbal de un texto real o ficticio en un sistema de signos no verbal (35).

jante a la figura del lirio blanco que sostiene, como si ella misma fuese la flor del claro jardín de Mallarmé en esta especie de representación simbólica duplicada. El color blanco usualmente suele asociarse a la pureza, la inocencia y la virginidad, una referencia clara a la *Hérodiade* mallarmeleana, pero dicha flor también puede ser un símbolo de lujuria al atribuírsele a Venus y a los sátiros.

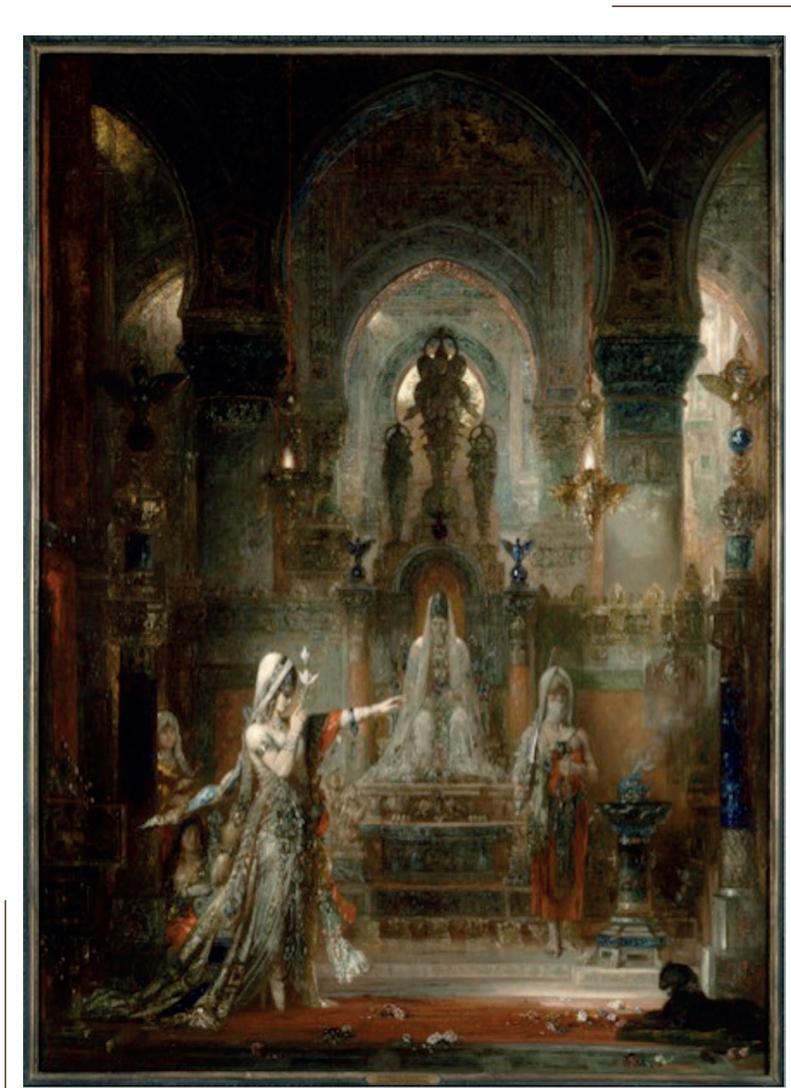


Fig 1. *Salomé bailando frente a Herodes* (1874-76). Gustave Moreau. Óleo sobre lienzo.

Original en Museo Hammer, Los Ángeles.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Salome_Dancing_before_Herod#/media/](https://en.wikipedia.org/wiki/Salome_Dancing_before_Herod#/media/File:Salome_Dancing_before_Herod_by_Gustave_Moreau.jpg)

File:Salome_Dancing_before_Herod_by_Gustave_Moreau.jpg

Dominio público.

El poema describe a Hérodiade como una rosa cruel, la cual se encuentra plasmada a los pies de la princesa, mientras que el incienso azul de pálidos horizontes, colocado en un pedestal al lado del verdugo que espera la fatal orden del tetrarca, asciende hacia la luna llevando las plegarias terrenales a un plano celestial y es en este sentido un emblema de la función sacerdotal, un ritual realizado por la sacerdotisa Salomé. El segundo elemento a destacar es el Udjat, el ojo del desmembrado y reconstituido Horus, un símbolo lunar que evoca específicamente a la luna llena, considerado un manantial de fluido mágico, es símbolo de la plenitud recuperada (Franco, 2004: 125), una evocación de la idea de totalidad que al estar colgado del brazalete de la joven funciona como una especie de sustituto de la mirada de ésta, lo que implica que mientras sus ojos permanecen cerrados ella puede observar y ver todo y a todos. En toda la secuencia pictórica Salomé mantiene los ojos cerrados en la ausencia del profeta debido a que ella no necesita mirar porque es el objeto contemplado y sólo los abre hasta el momento de la mística revelación de la cabeza de Juan cuando ambos se observan, una muestra del poder destructor de la mirada. El segundo momento en la narrativa pictórica de Moreau lo encontramos en los bosquejos que realizó de la danza de la princesa, en los que muestra una danza menos orientalista y más cercana a aquellas que se bailaban en la antigüedad clásica.

El tercer momento narrativo es ilustrado en el cuadro conocido como *Salomé tatuada* 1874, óleo sobre tela; (Figura 2), el cual representa el instante en el que la danza ritual de Salomé concluye y ésta revela su verdadera naturaleza ante las miradas petrificadas de los asistentes al banquete, quienes fungen como espejo de la mirada del espectador. En dicho óleo Moreau presenta a una Salomé desnuda con la piel adornada con símbolos alusivos a diferentes culturas asiáticas: en la cabeza lleva un tocado similar al de la diosa Cibele, un lirio en la mano derecha y otro plasmado en su pecho, acompañado de un par de ojos que nos indican que la verdadera naturaleza de las cosas sólo puede ser percibida a través de los ojos del espíritu, más allá de los ornamentos de la corporalidad. Dicha pictografía en la piel de la princesa simboliza la fusión del templo con ella, un proceso por medio del que

las imágenes abandonan el recinto sacro de las iglesias para reencarnar en la obra de arte, es decir, el nacimiento de un ídolo secularizado. Otro elemento al que hay que prestarle atención dentro del cuadro es el verdugo con la espada desenvainada a un costado de la princesa, quien nos anuncia la siguiente etapa de la secuencia narrativa: la decapitación de Juan y la entrega de la infame bandeja a la princesa.

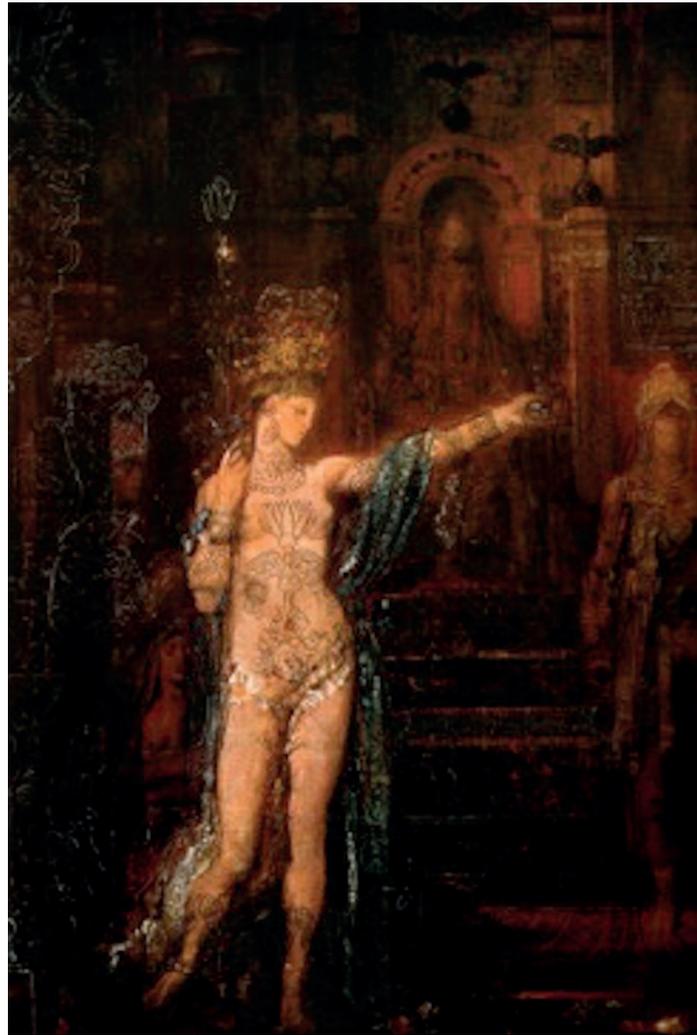


Fig. 2. *Salomé tatuada* (1874). Gustave Moreau. Óleo sobre lienzo.

Original en Museo Nacional Gustave Moreau, París, Francia.

https://en.wikipedia.org/wiki/Gustave_Moreau#/media/File:Gustave_Moreau_Salom%C3%A9_1876.jpg

Dominio público.

Moreau realizó distintas versiones de este pasaje, entre las que destacan el dúo pictórico formado por el óleo *Decapitación de Juan Bautista* y el bosquejo *Salomé en el jardín*, las cuales a pesar de ser muy distintas entre sí contienen más o menos los mismos elementos: el verdugo, Salomé sosteniendo la bandeja con la cabeza de Juan y el cuerpo decapitado de éste. En el primero se observa propiamente la representación de la escena de la decapitación: el verdugo con la espada desenvainada le ha cortado la cabeza a Juan cuyo cuerpo yace en el suelo y le ha entregado a la joven la bandeja con su recompensa; posteriormente en la escena siguiente está la princesa en medio de un jardín pasando indiferente al lado del cuerpo mutilado del mártir, una referencia al poema *Les fleurs* de Mallarmé (2005): “Hérodiade en fleur du jardin clair”.

La secuencia narrativa cierra con la obra *La Aparición*, de la cual existen dos versiones, una en acuarela (Figura 3) y otra en óleo (Figura 4). En la primera, la posición de los soberanos ha cambiado de ubicación hacia el flanco izquierdo, donde encontramos a una rubia Herodías, sin velo alguno cubriendo su cabello, sentada devotamente al lado de un imperturbable Herodes. Inmediatamente después está una Salomé enjoyada con los ojos abiertos, anhelante, señalando la cabeza de un iluminado Juan, como un místico extasiado ante la presencia de lo divino, mientras que la sangre derramada a sus pies nos remite a la representación de la pérdida simbólica de la virginidad en las nupcias de Hérodiade. Por su parte, él con una mirada serena se ha transformado en una luminosa revelación cuyo brillante halo nos indica que estamos justo presenciando el momento de su ascensión.

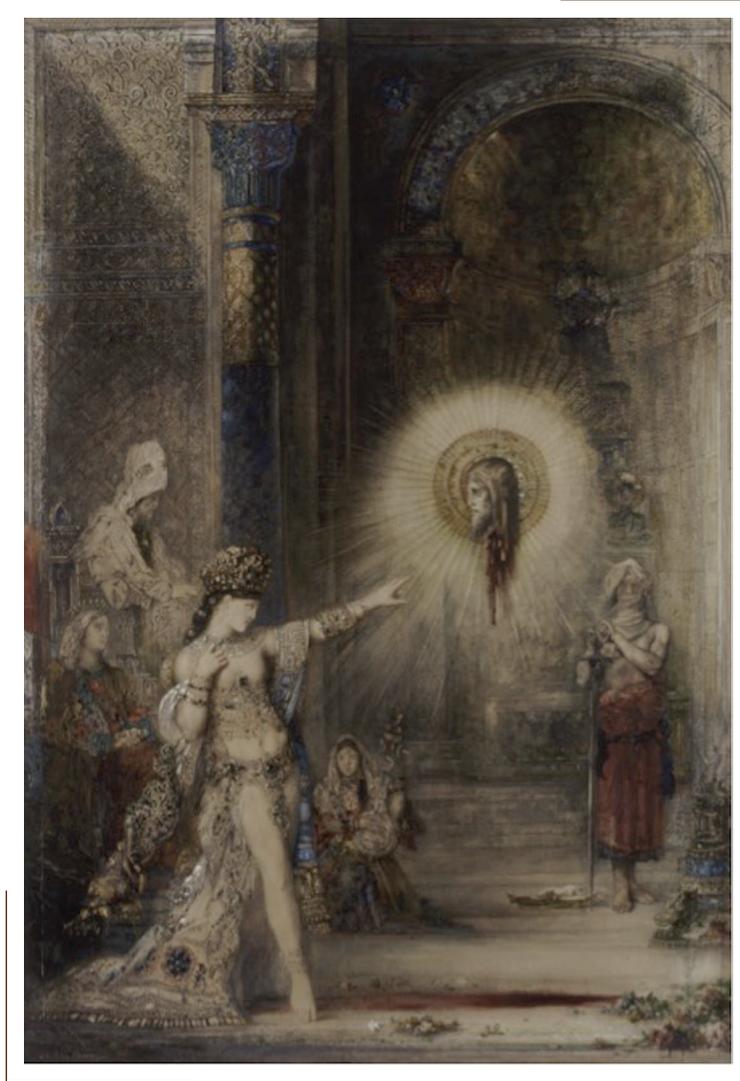


Fig. 3. *La aparición* (1876). Gustave Moreau. Acuarela. Original en Museo d'Orsay, París.
https://en.wikipedia.org/wiki/L%27Apparition#/media/File:Gustave_Moreau_-_The_Apparition_-_Google_Art_Project.jpg
Dominio público.

En el óleo aparece una rubia Salomé desnuda, quizá una Herodías rejuvenecida, en medio de un templo deconstruido a nivel pictográfico, con su ya característico lirio en la mano derecha, observando desafiante y enfurecida la aparición de la iluminada y sangrante cabeza de Juan, quien a su vez la observa con la atónita y

temerosa mirada de aquel que se enfrenta a la maldición de una malévol hechicera. A diferencia de la versión anterior en ésta, la presencia del lirio y la sangre derramada a los pies de la princesa nos remite explícitamente a “L’explicable sang déshonorant le lys” y a la imagen de la cruel Hérodiade floreciendo salpicada por la “sang farouche et radieux” del prisionero sacrificado en la obra de Mallarmé.

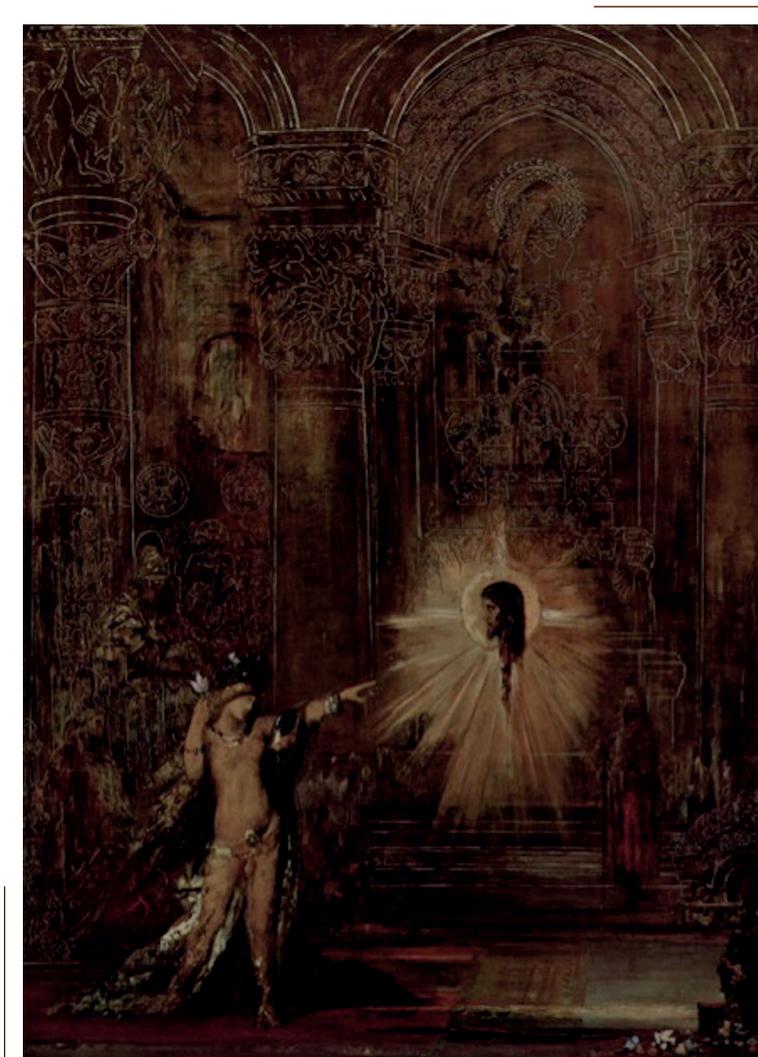


Fig. 4. *La aparición* (1875). Gustave Moreau. Óleo sobre lienzo.
Original en: Museo Nacional Gustave Moreau
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gustave_Moreau_001.jpg
Dominio público.

En resumen, debido al interés del arte simbolista por satisfacer un tipo de exigencia humana que hasta el momento la religión había apaciguado, los poemas de Mallarmé junto con las pinturas de Moreau se transforman en un instrumento de conocimiento metafísico a través del cual, por mediación del arte, se busca una acción compensadora para la decadencia que acechaba a la sociedad decimonónica. En este contexto, la historia de la princesa Salomé se resignifica y su imagen es tratada por los autores analizados más allá de la tipología de la mujer fatal dentro de la cual suele ser encasillada, ya que éstos le confieren una nueva polisemia simbólica que permeará en las realizaciones posteriores. Es así que este tema-personaje se coronará como uno de los favoritos entre los artistas de la segunda mitad del siglo XIX, debido a su plasticidad representativa y su facilidad para asimilar símbolos de deidades grecorromana-orientales. Lo que nos dará como resultado el renacimiento de Salomé como una divinidad poética, la metáfora de la belleza en sí misma, la poesía en su estado más puro.

BIBLIOGRAFÍA

- BOCHET, Marc. (2007). *Salomé, du voilé au dévoilé*. Paris: Editions du Cerf.
- CARMONA MUELA, Juan. (2016). *Iconografía clásica*. Madrid: Akal.
- CHEVALIER, Jean. (1999). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- CLÜVER, Claus. (1998). "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis". En Valerie Robillard y Els Jongeneel (eds.), *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press. 35-52.
- DE LA PEÑA, Ernesto. (2013). *Los Evangelios según Mateo, Marcos y Lucas*. México: Siglo XXI.
- FORESTER, Marie-Cécile. (2006). "Sueños de Oriente". En María López Fernández y Nadia Aroyo Arce (coords.), *Gustave Moreau, Sueños de Oriente*. Madrid: Instituto de Cultura; Fundación Mapfre. 8-20.
- FRANCO, Isabelle. (2004). *Pequeño diccionario de mitología egipcia*. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor.
- GRIMAL, Pierre. (2006). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- HEINE, Heinrich. (2011). *Atta Troll: El sueño de una noche de verano*. Madrid: Hiperrión.
- LITVAK, Lily. (1986). *El sendero del tigre: Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus.
- MALLARMÉ, Stéphane. (1972). *Dos poemas dramáticos*. Barcelona: Tusquets.
- MALLARMÉ, Stéphane. (2005). *Poesía*. México: Mantis editores/Ediciones Sin Nombre.
- MARCHAL, Bertrand. (2005). *Salomé entre vers et prose*. París: José Corti.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla-Artigas; FFYL-UNAM.
- RAYMOND, Marcel. (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE.
- RODRÍGUEZ FONSECA, Delfina. (1997). *Salomé: La influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*. Oviedo: Universidad de Oviedo.