

# SALOMÉ EN LA LITERATURA Y LA MÚSICA\*

DANFENG, Jin

emiliajin@hotmail.es

Universidad Complutense de Madrid

*Fecha de recepción:*

10 de mayo de 2014

*Fecha de aceptación:*

5 de junio de 2014

**Resumen:** El personaje de Salomé, que generalmente se ha vinculado con el tema de la *femme fatale*, ha sido, a lo largo de la historia literaria y artística, la inspiración de numerosas obras. En este trabajo se revisarán diversas versiones en la literatura y la música: la imagen de Salomé en la Biblia; su decadencia en la obra de Oscar Wilde, y la famosa ópera de Richard Strauss, con el fin de estudiar las relaciones entre estas obras y las variantes e invariantes en el tratamiento de este personaje.

**Palabras clave:** Salomé – *femme fatale* – literatura y música – Oscar Wilde – Richard Strauss .

**Title:** *Salome in literature and music*

**Abstract:** The figure of Salome, always considered emblematic of the *femme fatale*, has been the inspiration of numerous great works, both in literature and in art. The aim of this essay is to look back into some different versions of this figure in literature and music: the original image of Salome in the Bible, the decadence of this character in Oscar Wilde's most famous script, and Richard Strauss's opera, so that we may find out the relation between these works and answer the question of what has or has not changed in the figure of Salome.

**Keywords:** Salome – *femme fatale* – literature and music – Oscar Wilde – Richard Strauss.

---

\* Este artículo tiene su origen en la asignatura «Literatura y música», que forma parte del máster «Estudios Literarios», que he seguido en la Universidad Complutense de Madrid durante el curso académico 2013-2014.

## 1 SALOMÉ EN LA BIBLIA

Porque Herodes había prendido a Juan, y le había encadenado y metido en la cárcel, por causa de Herodías, mujer de Felipe su hermano; porque Juan le decía: No te es lícito tenerla. Y Herodes quería matarle, pero temía al pueblo; porque tenían a Juan por profeta. Pero cuando se celebraba el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio [...]. Ella, instruida primero por su madre, dijo: «Dame aquí en un plato la cabeza de Juan el Bautista [...] a causa del juramento [...] mandó que se la diesen, y ordenó decapitar a Juan en la cárcel. Y fue traída su cabeza en un plato, y dada a la muchacha; y ella la presentó a su madre (San Mateo, 14:3-11).

Porque el mismo Herodes había enviado y prendido a Juan, y le había encadenado en la cárcel por causa de Herodías, mujer de Felipe su hermano; pues le había tomado por mujer. Porque Juan decía a Herodes: No te es lícito tener la mujer de tu hermano. Pero Herodías le acechaba, y deseaba matarle, y no podía; porque Herodes temía a Juan, sabiendo que era varón justo y santo, y le guardaba a salvo; y oyéndole, se quedaba muy perplejo, pero le escuchaba de buena gana. Pero venido un día oportuno, en que Herodes, en la fiesta de su cumpleaños, daba una cena a sus príncipes y tribunos y a los principales de Galilea, entrando la hija de Herodías, danzó, y agradó a Herodes y a los que estaban con él en la mesa; y el rey dijo a la muchacha: pídemelo lo que quieras, y yo te lo daré. Y le juró: Todo lo que me pidas te daré, hasta la mitad de mi reino. Saliendo ella, dijo a su madre: «¿Qué pediré?» Y ella le dijo: «La cabeza de Juan el Bautista». Entonces ella entró prontamente al rey, y pidió diciendo: «La cabeza de Juan el Bautista». Y el rey se entristeció mucho; pero a causa del juramento, y de los que estaban con él a la mesa, no quiso desecharla. Y en seguida el rey, enviando a uno de la guardia, mandó que fuese traída la cabeza de Juan. El guarda fue, le decapitó en la cárcel, y trajo su cabeza en un plato y la dio a la muchacha, y la muchacha la dio a su madre (San Marcos 6:17-28).

Estos dos pasajes bíblicos son las primeras referencias que tenemos de Salomé, pero originalmente se presenta de manera anónima: ni Marcos ni Mateo mencionan su nombre, sólo la llaman «la hija de Herodías». La muchacha se limita a bailar ante el tetrarca Herodes, el cual, para celebrar su cumpleaños, da un banquete a los ricos de Galilea y recibe como regalo una danza de la joven. Asombrado y agradado por la belleza de este baile, el rey le promete darle todo lo que pida. La muchacha, por instigación de su madre, pide la cabeza de Juan el Bautista sobre un plato y se la entrega en una bandeja a su madre. San Marcos es quien precisa más detalladamente el juramento de Herodes, pero Salomé sigue siendo identificada como «la hija de Herodías», un mero instrumento de la venganza materna. Fue el historiador Flavio Josefo el primero en nombrarla, cuando la describe como una princesa de catorce años, muy bella e inocente ante el hecho de la decapitación.

## 2 SALOMÉ DE OSCAR WILDE

### 2.1 INFLUENCIAS

La joven y bella Salomé aparece por primera vez en la Biblia como una doncella inocente en contraste con su madre, la calculadora, quien se responsabiliza de la decapitación del semidivino Juan el Bautista. Este episodio donde aparece la hija misteriosa atrajo la atención de los artistas y, ya desde el Renacimiento, inspiró numerosas obras literarias y artísticas que se centraban en esta doncella más que en el resto de los partícipes del evento. Un elemento que se repite en esas obras es la presencia de la bella joven, siempre acompañada por la imagen de la bandeja donde ella había pedido que se le sirviese la cabeza del Bautista.

A finales del siglo XIX, cuando aparecieron muchos artistas que intentaban evitar la influencia de realismo, Salomé se convirtió en un tema popular y un personaje particularmente diferente del resto de la Biblia. En consecuencia, los artistas empezaron a completar su historia; añadieron detalles a la imagen del personaje y la convirtieron en un personaje más complejo que habría sido “malinterpretado”, pero dotado de un gran valor artístico. Así se iría ampliando la iconografía de Salomé hasta la aparición de la versión más conocida de Oscar Wilde.

Entre todas las obras anteriores, las que más influyeron en Oscar Wilde fueron las pinturas de Gustave Moreau, quien entre 1875 y 1876 realiza dos versiones: *Salomé bailando ante Herodes* (véase el Anexo 1) y *La aparición* (Anexo 2). Pero será la segunda pintura la que mayor impacto generará sobre el escritor: en ella podemos apreciar la cabeza sangrante de Juan el Bautista y a Salomé, la joven bailarina, con los ojos dilatados y apuntando con su mano en dirección a la cabeza del joven. Este óleo de Moreau, por una parte, afecta a Oscar Wilde en el diseño del vestuario cuando intentó por primera vez representar su obra sobre el escenario (Anexo 3); por otra parte, le afecta indirectamente a través de la influencia de Flaubert.

Justo un año después de la pintura *La aparición*, Flaubert publicó su *Herodías en Trois Contes*, donde el autor procede a una descripción concreta y novedosa de la danza de Salomé, la cual despertaría posteriormente el interés de numerosos creadores, tanto en literatura como en música. El fragmento es el siguiente:

...Una adolescente acababa de entrar [...]. En lo alto del estrado se despojó del velo [...]. Después comenzó a danzar [...] Sus pies pasaban, uno delante del otro, al ritmo de una flauta y un par de crócalos. Sus brazos torneados llamaban a alguien que huía siempre [...] Sus actitudes expresaban suspiros, y toda su persona mostraba tal languidez que no se sabía si lloraba a un dios o si moría entre sus caricias. Con los párpados entreabiertos, torcía la cintura, balanceaba su vientre con ondulaciones de brisa, hacía temblar sus dos pechos, y su cara permanecía inmóvil y los pies no se detenían [...]. Después fue la pasión del amor, que quiere ser saciado. Danzó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se

inclinaba hacia todos los lados, semejante a una flor agitada por la tempestad [...]. Ella se lanzó hacia delante, con los talones en el aire, recorriendo así el estrado como un grueso escarabajo: y se detuvo bruscamente [...]. Su nuca y sus vértebras formaban un ángulo [...]. Un chasquido de dedos se oyó en la tribuna. Subió, reapareció, y, ceceando un poco, pronunció estas palabras con aire infantil: «Quiero que me des en un plato...». Había olvidado el nombre, pero continuó sonriendo: «...la cabeza de Iaokanam» (trad. PERI ROSSI, 2004: 18-21).

Como podemos ver, Flaubert caracteriza a Salomé como una seductora doncella; de hecho, es una chica inocente de diecinueve años que es utilizada como instrumento de la venganza materna. En esta descripción de Flaubert, Salomé imita en el baile los detalles de una pasión erótica que su cuerpo en la realidad no ha experimentado. Además, cuando tiene que pedir la cabeza de Iaokanam, ni siquiera se acuerda bien de su nombre. Obviamente, su conducta es ajena a la muerte que provoca, o sea, sin pulsión de amor ni de muerte; es un personaje alejado de la tragedia del Bautista. Aún así, esta obra de Flaubert dejó su huella en Oscar Wilde, principalmente la descripción citada de la danza, dado que era la primera vez que se detallaba el baile que causó la muerte de Juan el Bautista. Ese aspecto fue tomado por Oscar Wilde, que lo llamó «la danza de los siete velos» –lo cual se explicará en el siguiente apartado–, junto con el nombre que se le da al Bautista, que en su versión será Yokanaán.

En el año 1884 apareció la novela de Joris-Karl Huysmans *À rebours*, en la cual se reunieron la virgen carnal del cuento de Flaubert y la bailarina de las imágenes de Moreau, siendo lo más importante esa nueva interpretación que hace de la pintura de Moreau, que, como ya hemos mencionado anteriormente, sería una fuente de inspiración directa para Oscar Wilde. En su obra, el protagonista Des Esseintes tiene un gran interés por el personaje de Salomé y declara que la decapitación de Juan el Bautista surge de vez en cuando en sus sueños. J. K. Huysmans, que dedica muchas descripciones a las pinturas de Gustave Moreau, convirtió a Salomé en una mujer fría y cruel, en vez de la chica inocente de las versiones anteriores:

No era ya solamente la bailarina que con una torsión corrompida de sus riñones arranca a un anciano un grito de deseo y un aviso de erección, que rompe la energía y disuelve la voluntad de un rey con meneos de senos, sacudidas de vientre y estremecimientos de muslos... [Según J. K. Huysmans,] en cierto modo se volvía la deidad simbólica de la indestructible lujuria, la diosa de la inmortal histeria, la belleza maldita elegida entre todas por la catalepsia que le envaró las carnes y le endureció los muslos; la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, lo mismo que la Helena antigua, cuanto se aproxima a ella, cuanto la ve, cuanto ella toca (HUYSMANS, 1984: 181).

Asimismo, el autor interpreta de la siguiente manera a la bella joven:

Aquí, ella era verdaderamente hembra; obedecía a su temperamento de mujer ardiente y cruel; su figura era más refinada y más salvaje, más execrable y más exquisita; despertaba con más energía los sentidos aletargados del hombre; embrujada y dominaba con más seguridad su voluntad, con su encanto de gran flor venérea, nacida en lechos sacrílegos, cultivada en invernaderos impío (HUYSMANS, 1984: 182).

Esta novela de J. K. Huysmans que fue considerada la Biblia del decadentismo, ofreció a Oscar Wilde una nueva mirada del personaje de Salomé, con la que desarrolló el tema de la *femme fatale* en su propia versión de *Salomé*.

## 2.2 FEMME FATALE. LA SALOMÉ DECADENTE DE OSCAR WILDE

A finales del siglo XIX, empezó a haber más mujeres independientes y feministas, lo que suponía un cambio de roles en la sociedad. Este cambio se vio reflejado en gran medida en el ámbito de literatura. Comenzaron a aparecer las figuras de las *femmes fatales*, mujeres fuertes y dominantes que suelen usar su belleza para seducir a los hombres con el fin de cumplir su propósito individual, mientras que sus débiles víctimas caían ante sus perversiones y se condenaban al infierno. Así pues, ahora se asiste al auge de algo que podemos considerar un universal literario, pues, de acuerdo con Mario Praz,

siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femineidad prepotente y cruel (PRAZ, 1999: 347).

Este tema empezó entonces a despertar el interés de escritores y artistas en todos los países, y la figura de la mujer fatal se convirtió en «un arquetipo que reúne en sí todas las seducciones, todos los vicios y todas las voluptuosidades» (PRAZ, 1999: 392).

La *Salomé* de Oscar Wilde aparece como un perfecto ejemplo de *femme fatale* y, de hecho, se la suele relacionar con este tema en los comentarios posteriores. En su historia, Salomé es la madre y Herodías, en cambio, la hija. Es decir, Salomé ya no es la inocente que ha sido interpuesta entre su madre y el Bautista, ni la juventud y la belleza utilizadas por la instigadora Herodías, sino una joven vengativa, quien vive simplemente para sí misma y pide la cabeza de Juan el Bautista para su propio placer.

La versión de Wilde sobre este personaje tiene mucho que ver con su esteticismo. Dice:

As a method realism is a complete failure, and the two things that every artist should avoid are modernity of form and modernity of subject matter. To us, who live in the nineteenth century, any century is a suitable subject for art except our own. The only beautiful things are the things that do not concern us (WILDE, 1904: 49).

Al mismo tiempo, entre todos los mitos literarios, «Salomé aventaja a todas las demás [...]: ninguna mujer bíblica se había atrevido a levantar la espada frente a un personaje que, si no divino, es semidivino: Juan el Bautista, el “precursor” del Mesías» (ARMIÑO en WILDE, 1997: 13). Por lo tanto, aunque era un tema muy utilizado, Oscar Wilde lo tomó para crear su versión única. En contraste con Flaubert, que escribió su *Herodías* con más objetividad, Wilde pone más emoción propia en su obra, presentando mayor amor y deseo y fijándose más en el tema del amor imposible. Como expresa Salomé en su versión, «El misterio del amor es más grande todavía que el misterio de la muerte» (WILDE, 1997: 108).

En esta historia, Salomé, virgen de dieciséis años, es deseada por su padrastro Herodes, quien está casado con la esposa de su hermano, y por el joven Narraboth, el joven sirio que se suicida por no poder conseguirla. La doncella, sin embargo, se enamora de Yokanaán el profeta, pero éste la rechaza. Al igual que en todas las obras sobre Salomé, la bella joven baila ante Herodes, pero en esta ocasión se debe a su pasión obsesiva. Pero el motivo amoroso de Salomé no es creación de Oscar Wilde: lo encontramos antes en el siguiente poema de H. Heine, de 1841:

Sostiene siempre en las manos / la bandeja con la cabeza / de San Juan; y de mirarla / y de besarla nunca deja. // Pues la amó. La Biblia / nada dice acerca de esto, / pero entre el pueblo circula / siempre fresca la noticia. // Si no, no se explicaría / tal deseo de la dama. / ¿Puede ansiar una mujer/ la cabeza de quien no ama? (perteneciente a *Atta Troll*)

De todos modos, aunque el motivo amoroso de Salomé no apareció por primera vez en la versión de Oscar Wilde, sí fue originalmente desarrollado por él como tema principal. Asimismo, por primera vez, gracias al sutil y brillante juego de palabras de Oscar Wilde, el personaje sufre una decadencia total que la hará conocida como mujer fatal.

La primera aparición del amor y del deseo está en la escena inicial, cuando Salomé, al oír la voz de Yokanaán, se enamora inmediatamente del profeta inalcanzable, que supone el amor imposible al principio por haber nacido para un destino inmenso por su identidad como Bautista: «es preciso que Él crezca y yo mengüe» (Juan, 3:30). Aún así, la princesa expresa un amor de una manera directa y emocional: «Estoy enamorada de tu cuerpo [...]. Déjame que toque tu cuerpo», «Tu cuerpo es horrible [...]. Déjame tocar tu pelo», «tu pelo es horrible, déjame besar tu boca» (WILDE, 1997: 52-56). Frente al reconocimiento del amor de la princesa, el profeta la rechaza directamente y de una manera ofensiva, llamándola «hija de adulterio», «hija de madre incestuosa» e incluso la llama «maldita» (WILDE, 1997: 58), con lo que despierta su deseo de venganza. El amor de Salomé se vuelve un amor frustrado; para cuando expresa «he de besar tu boca», ya es un amor ciego y destructivo.

Con este motivo perverso, baila ante Herodes, el rey lujurioso que le promete todo lo que pida, y, como comenta Baudelaire, «la belleza de la mujer suele tener en general un valor de destrucción» (BAUDELAIRE, 1991). Tomando la palabra del rey, pide que le sirvan la cabeza de Yokanaán en una bandeja de plata.

Ahora bien, el profeta no puede amenazar ni maldecir a la princesa. Su propósito ha sido realizado, aunque de manera cruel, y ella celebra su victoria:

¡Ay, he besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca! En tus labios había un sabor acre.  
¿Es ése el sabor de la sangre? [...] Aunque tal vez sea el sabor del amor. Dicen que el amor tiene un sabor acre. Mas ¿qué importa? ¡Qué importa! ¡He besado tu boca, Yokanaán, he besado tu boca! (WILDE, 1997: 110)

La mujer que se nos presenta es una mujer histérica, en la cual se reúnen dos conceptos freudianos: la pulsión de amor y la pulsión de muerte, o sea, Eros y Tánatos (FREUD, 1976). Por este motivo, Salomé tiende hacia su propia destrucción. El final trágico de esta mujer fatal, pues, reside en la orden de muerte dictada por Herodes.

La Salomé decadente de Wilde es una *femme fatale* deseada, temida y odiada al mismo tiempo, con cuya seducción es capaz de conseguir lo que desee, hasta pedir la vida de un hombre. En esta obra se proyectaron todas las obsesiones, temores y dualidades del hombre finisecular, «la necesidad bestial de las mujeres y los anhelos ideales del hombre» (DIJKSTRA, 1994: 395). Las aspiraciones sexuales de la época se cubrieron con el velo ético social que sólo Salomé se atrevió a descubrir. Por todo ello, esta versión de *Salomé* sin duda logró un gran éxito y fue estrenada en París. Pero, al mismo tiempo, fue objeto de numerosos reproches por ser comentada como un mito necrófilo. La decapitación, considerada como una castración (FREUD, 1979), no fue aceptada por esa época, y la ópera basada en ella también fue prohibida hasta el año 1902, debido a que insultaba a los personajes de la Biblia.

### 2.3 ELEMENTOS QUE FAVORECIERON LA CREACIÓN DE RICHARD STRAUSS

En todas las obras sobre Salomé, la danza ante Herodes se mantiene como una invariante, aunque su forma vaya cambiando. Wilde denomina este baile «la danza de los Siete Velos» y, a pesar de no ser descrita en el texto, se convirtió en un arquetipo en el imaginario popular occidental, asociado muchas veces con la danza oriental por la descripción de Flaubert.

Esta danza, al igual que en la versión bíblica, es el elemento clave que sirve para ejercer el poder destructivo de la *femme fatale*. Es decir, Salomé la emplea como instrumento para conseguir lo que quiere. Con esta frase de Oscar Wilde, el baile empieza a atraer la atención de los artistas, que intentan interpretar su forma. Entre ellos

que podemos mencionar a Richard Strauss, quien realizó una versión de la danza que analizaremos más adelante en este trabajo.

Otra característica llamativa del texto de Oscar Wilde es la repetición, que facilitará la creación de Richard Strauss. En este texto dramático, la repetición controla el ritmo y el desarrollo de la historia. Frecuentemente se pueden leer frases como: «¡Puede ocurrir una desgracia!» y «¡Qué pálida está la princesa! Nunca la he visto tan pálida» (WILDE, 1997: 31); por una parte, esto nos produce la sensación de que va a ocurrir una tragedia; por otra, evidencia la admiración del joven sirio por la princesa Salomé, quien también marca su destino desgraciado. Cuando Salomé se enamora de Yokanaán, como hemos mencionado en el apartado anterior, repite su deseo «He de besar tu boca, Yokanaán» hasta diez veces a lo largo del texto. Al llegar el momento de que el rey cumpla su juramento, la terca Salomé repite lo único que pide: «Dame la cabeza de Yokanaán» (WILDE, 1997: 99). No hablará más con el rey hasta que por fin llega a conseguir lo que anhela. Al final de la historia, ella dice: «He besado tu boca», lo que demuestra su alegría por conseguir al amor muerto. Estas repeticiones, por una parte, otorgan a la obra un ritmo musical –cuando la leemos se asemeja a una sinfonía–; por otra, remarcan las emociones de los personajes para generar mayor carga dramática.

Aparte de al sonido, Wilde también presta mucha atención a los colores y en su simbolismo. Podemos decir que Salomé tiene los colores blanco y rojo, según las metáforas de «pies de plata», «pequeñas palomas blancas», «rosa blanca», etc. El color blanco simboliza la pureza, o sea, la virginidad de Salomé, mientras que el rojo es el color de la sangre, y alude su destino de muerte. En cuanto a Yokanaán, a los ojos de Salomé posee tres colores: blanco, rojo y negro. Tiene el cuerpo «blanco como el lirio de un prado que nunca segó el segador», «blanco como las nieves que duermen en las montañas de Judea»; el pelo, como «racimos de uva negra que cuelgan de las vides», y la boca, como «una granada cortada por un cuchillo de marfil» (WILDE, 1997: 52-54). Aquí el color blanco de Yokanaán es la frialdad para Salomé, el negro es la cualidad misteriosa de su religión, y el rojo, igual que en Salomé, implica la muerte.

Con todo lo mencionado, podemos decir que la obra de Oscar Wilde es una unidad de imagen, color y sonido que fascinó a Richard Strauss y que le llevó a crear su libreto de ópera basado en este texto.

### **3 SALOMÉ DE RICHARD STRAUSS**

Como es bien sabido, Richard Strauss, después de ver la representación de la obra de Oscar Wilde en Berlín en 1902, la encontró fascinante y decidió basarse en esta obra para componer su ópera *Salomé*, la cual se estrenó en la Königliches Opernhaus de Dresde en 1905.



### 3.1 LA ADAPTACIÓN DE RICHARD STRAUSS

Gracias a los elementos mencionados en el apartado anterior, Richard Strauss no tuvo que cambiar muchas cosas del texto de Oscar Wilde. Siguió el desarrollo de la historia del texto original, junto con las características de los personajes y la estructura general. El mayor cambio que hizo Strauss fue resumir las frases para acelerar el progreso del argumento. Según la comparación entre el texto (WILDE, 1997) y el libreto de la ópera, se puede apreciar que Richard Strauss eliminó algunas descripciones concretas, y vino a guardar dos quintas partes del texto original pensando en el ritmo operístico. Sin embargo, debido a su admiración por el texto de Wilde, mantuvo numerosos detalles, como los valores simbólicos de los colores.

Lo único que expandió Strauss fue la danza. Inspirado por la descripción detallada de Flaubert sobre la bailarina y el nuevo nombre dado por Oscar Wilde, el compositor alemán transformó la frase de Wilde sobre la danza en diez minutos de música, la cual resulta una maravilla y sigue siendo una música representativa del baile que provoca en otros artistas gran interés por reinterpretarla. También por estos diez minutos, la danza de Salomé fue calificada de «lujuria sinfónica».

La utilización del velo en la danza, sin duda, ha suscitado muchas interpretaciones. De acuerdo con su origen babilónico, podríamos entender los siete velos como un símbolo de trascendencia. Elaine Showalter comenta este aspecto al referirse a las ilustraciones de Aubrey Beardsley incluidas en la versión inglesa de la obra de Wilde, diciendo que la danza de los Siete Velos representa un baile de género donde el velo simboliza la separación entre lo masculino y lo femenino, lo lícito y lo ilícito (en KARAYANNI, 2004: 110-111).

### 3.2 LA MÚSICA

La música de la ópera se caracteriza por cuatro aspectos: el uso de instrumentos, la presencia de la soprano, los acordes disonantes y la estructura.

En primer lugar, los instrumentos juegan un papel de suma importancia para destacar el tema del amor y los dos protagonistas. Cuando sale Salomé a escena predomina el clarinete, el cual es un instrumento con gran registro de sonido que acompaña perfectamente la voz de mujeres. Para Yokanaan se usa mucho la corneta, que imita mejor la voz masculina y da una sensación solemne, seria y sagrada cuando éste habla de su religión. Los otros personajes no tienen instrumentos especiales que los acompañen, de modo que este recurso se utiliza para diferenciar a los protagonistas de los demás.

En segundo lugar, la soprano se presenta más representativamente en la última escena, cuando dice Salomé: «He besado tu boca». La soprano en la palabra *boca* puede

dar un impacto en el oído y el corazón de los espectadores. Esta ópera, famosa, entre otras cosas, por la soprano, presenta numerosas intervenciones de ésta con marcas determinadas en la intensidad de la voz para denotar el apogeo de la emoción, especialmente cuando acompaña las florituras con la voz.

En tercer lugar, además de la danza, los acordes disonantes son los más discutidos de esta ópera. En el momento en el que Salomé da el beso a la cabeza cortada, la música llega a su clímax con un acorde fuertemente disonante y poco ortodoxo. Se puede decir que Richard Strauss utiliza orquestaciones como éstas para hacer llegar al espectador una mezcla de sentimientos: el deseo, la muerte, el horror, la repulsión y la locura.

Por último está la estructura especial de la ópera: el compositor alemán hace coincidir el clímax de la ópera –Salomé besando la cabeza cortada– y el final: Herodes ordena que la maten a la princesa Salomé. Clímax y final en esta ópera casi pasan al mismo tiempo, lo que acaba generando un sentimiento más intenso y potente en los espectadores.

## CONCLUSIÓN

En resumen, el mito de Salomé fue retomado por numerosos escritores y artistas a lo largo de la historia. Aunque el personaje experimentó una serie de cambios, incluso una decadencia de la personalidad, el episodio sigue manteniendo los atributos por los que siempre puede ser reconocido: la bandeja y la danza. La fama de Salomé como *femme fatale* llegó a tener un alto valor artístico con la creación de Oscar Wilde, la cual, a su vez, inspiró a varios artistas, entre los cuales figura Richard Strauss, quien nos presentó una Salomé más dramática gracias a su música fantástica.

## Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles (1991). *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.
- DIJKSTRA, Bram (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Traducción de Vicente Campos González. Barcelona: Debate.
- FREUD, Sigmund (1976). *Obras completas*. Vol. 18. Traducción directa del alemán de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- FREUD, Sigmund (1979). *Obras completas*. Vol. 21. Traducción directa del alemán de José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1984). *A contrapelo* (1884). Traducción de Juan Herrero. Madrid: Cátedra.
- KARAYIANNI, S. S. (2004). *Dancing Fear & Desire: Race, Sexuality & Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Waterloo/Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

PERI ROSSI, Cristina (2004). *Salomé*, Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.

PRAZ, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acanalado.

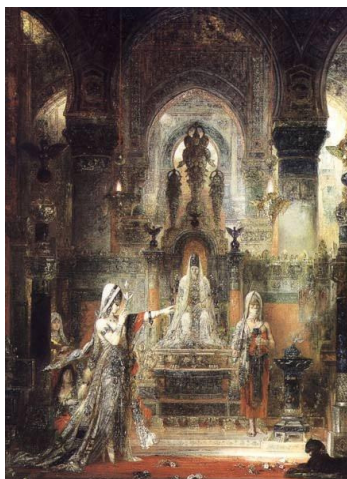
WILDE, Oscar (1904). *Intentions*. Portland, ME: T.B. Mosher.

WILDE, Oscar (1997). *Salomé*. Traducción, prólogo y notas de Mauro Armiño. Madrid: Valdemar.

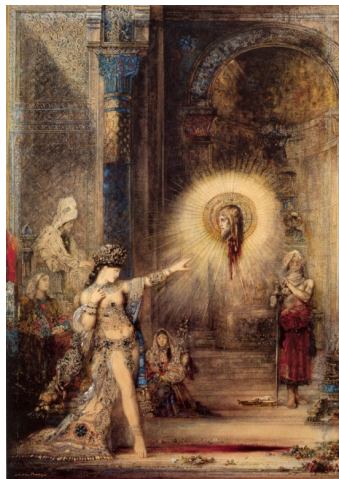
**Enlace de la ópera utilizada:**

<https://www.youtube.com/watch?v=NI5BYOGY2ts> [última consulta: 28/08/2014]

ANEXO I



ANEXO II



ANEXO III

