

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades



GRADO EN HUMANIDADES

Curso Académico: 2019/2020

Convocatoria (Junio/Septiembre): Septiembre

Título del Trabajo Fin de Grado: *De mujer a mujer. La transformación de la imagen femenina en el arte contemporáneo.* From woman to woman. The transformation of female image in contemporary art.

Autora: Irene Fernández Belmonte

Tutora: Dra. María del Mar Nicolás Martínez

ÍNDICE

Resumen	3
Abstract	3
Introducción	4
Estado de la cuestión	5
Metodología	7
I. Los vértices del pecado. Mujer, bestia y fruto prohibido	8
1. Mujer y bestia	8
Pintura	8
Cine	12
Publicidad	15
2. Mujer y fruto prohibido	18
Pintura	18
Publicidad	21
Fotografía	23
II. Los vértices del pecado. Mujer, danza y muerte	27
1. La danza de Salomé	27
Pintura	28
Teatro y cine	31
2. La decapitación de Juan, el Bautista	35
Pintura	35
Fotografía	38
La femme fatale. Destrucción por destrucción	41
Conclusiones	45
Fuentes	47
Bibliografía	47
Webgrafía	48
Créditos de imágenes	52

Resumen

El presente trabajo tiene como finalidad analizar la imagen femenina en la pintura de finales del siglo XIX y principios del XX para, posteriormente, analizar cómo ésta ha influido en otras disciplinas del siglo XX e, incluso, del siglo XXI, como el cine, la fotografía y la publicidad. Para ello, se ha tomado como modelo el arquetipo de la *femme fatale* por ser uno de los que más llevados a la práctica en este periodo. Concretamente, las figuras elegidas han sido Eva y Salomé, cada una en relación a una serie de atributos que, en el caso de la primera, son la bestia y el fruto prohibido y, en la segunda, la danza y la muerte.

Así, el trabajo se divide en dos apartados: la mujer y la bestia, con sus respectivos ejemplos en la pintura y la influencia de éstos en el cine y la publicidad, y la mujer en asociación a la fruta de la manzana en pintura, publicidad y fotografía. Respecto a la figura de Salomé, la estructura es la misma. Por un lado, la pintura que representan la danza de Salomé y cómo ésta ha influido en la ópera y en el cine y, por otra, la mujer y la muerte, nuevamente en pintura, fotografía y medios audiovisuales, respectivamente.

Abstract

This work analyzes the female image in painting at the end of the 19th and early 20th centuries to later analyze how it has influenced other disciplines of the 20th century and even the 21st century, such as cinema, art, photography and advertising. The archetype of the *femme fatale* has been taken as a model, as it is one of the most used in this period. Specifically, the chosen figures have been Eva and Salomé, each one in relation to attributes like the beast and the forbidden fruit, in the case of Eva, in the Salomé, dance and death.

The work is divided into two sections: the woman and the beast, with their respective examples in painting and their influence on film and advertising; and women in association with apple fruit in painting, advertising and photography. Regarding to Salomé, the structure is the same. On the one hand, the paintings that represent Salomé's dance and how it has influenced opera and cinema and, on the other hand, women and death in painting, photography and audiovisual media, respectively.

Introducción

A lo largo de la historia la mujer siempre ha sido considerada como un ser inferior al hombre. Sin embargo, a partir de la mitad del siglo XIX, un cambio en la mentalidad hizo que pasara a ser vista como «distinta al hombre» pero «indispensable y complementaria en el funcionamiento del mecanismo social instaurado»¹.

Esta función como «indispensable» hace referencia al ámbito doméstico, pues la mujer quedó relegada al papel de madre y esposa, es decir, al ámbito privado – se le llamó «ángel del hogar» – y le fueron atribuidas una serie de características que la convertían en el prototipo de figura femenina que toda mujer debía seguir. Pero, por otra parte, también existió un grupo de mujeres – aunque minoritario – que estuvieron presentes en el ámbito público, hasta entonces dominado principalmente por el hombre, dentro del cual se incluye la figura de la *femme fatale*.

La primera persona en aportar los rasgos que caracterizan a este estereotipo de mujer fue el escritor francés J. K. Huysmans (1848-1907) en la novela *À Rebours* (1884), obra en la que también se trata sobre el personaje de Salomé. Tras él, otros artistas como los escritores Ramón Valle-Inclán (1866-1936) en 1889 y G. B. Shaw (1856-1950) en 1912 hicieron uso de la misma denominación en sus escritos. La *femme fatale* nace del miedo de los hombres ante el nuevo papel que la mujer comenzaba a tener dentro de la esfera pública a consecuencia de los cambios culturales que se estaban comenzando a producir, y también por su nueva liberación sexual.

Entre esos cambios culturales se encuentra la incorporación de la mujer al ámbito laboral, hecho que se intensificó con la llegada de la Gran Guerra (1914-1918) y la necesidad de una mayor mano de obra; la remuneración del mismo (aunque no será hasta el siglo XX que la mujer tenga plena disposición de éste); su aparición en la esfera política y el derecho a la autonomía como individuo. Además, la filósofa francesa Geneviève Fraisse (1948), junto con la también filósofa e historiadora Michelle Perrot (1928), añaden como hecho relevante las primeras muestras del denominado feminismo, cuya aparición fue fundamental en esta salida de la mujer del *status* impuesto:

¹ EXPÓSITO, Cristina (2014). *La representación de la mujer en el arte moderno y contemporáneo*. Universidad de Valencia, p. 1.

«Así nació el feminismo en todo Occidente, con la igualdad de los sexos como objetivo y un movimiento colectivo, social y político como práctica. [...] el feminismo que en la práctica revolucionaria de 1789 se lee entre líneas surge claramente a la luz precisamente después de 1830»².

Junto a este miedo, el hombre experimenta también atracción sexual por la *femme fatale*, de características muy relacionadas con el apetito sexual que poseen y con el poder que ellas saben que ejercen sobre el hombre.

La representación de estas mujeres se caracteriza por mostrar sus cuerpos, en multitud de ocasiones desnudos, ya que estos guardan una gran carga erótica. Son cuerpos voluptuosos, con pronunciadas caderas y senos, de sinuosas curvas que se relacionan directamente con la serpiente, animal que está íntimamente relacionado con la mujer, como se verá a continuación. Otra de las características más importantes de la *femme fatale* es su cabellera, que siempre es larga y abundante, generalmente rubia o pelirroja dadas las connotaciones demoníacas que el color posee, y que se convirtió en un auténtico fetiche en el siglo XIX. Además, esta mujer se caracteriza también por tener casi siempre ojos verdes y una mirada seductora, que atrae al hombre y le invita a caer en sus encantos.

Psicológicamente, son mujeres con un carácter dominante que buscan llevar al hombre a la perdición mediante su fuerte apetito sexual, catalogado muchas veces como felino. Se trata de mujeres de sentimientos oscuros, pasionales y que encarnan directamente la maldad: «Era una bestia admirable, una bestia sensual, una bestia de placer con cuerpo de mujer»³.

Estado de la cuestión

Para llevar a cabo el presente trabajo se ha utilizado fundamentalmente material bibliográfico obtenido *on line*, dada la actual situación de pandemia sanitaria. Una de las principales obras consultadas ha sido el libro *Las hijas de Lilith* de la historiadora del arte Erika Bornay, una obra de gran repercusión donde la autora hace un recorrido completo

² DUBY, Georges; PERROT, Michelle (1993). «El siglo XIX» *Historia de las mujeres*. Vol. 4 (FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle) Taurus, p. 6.

³ BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, p. 89.

por la pintura decimonónica, tratando no solo figuras femeninas bíblicas, que son las que ocupan este trabajo, sino también mitológicas y literarias. Junto a esta obra, también se escogió *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar* de Raquel Pastor, tesis donde se relaciona la pintura y la danza mediante la figura de Salomé, que pasa de las escrituras bíblicas a la pintura y, posteriormente, llega incluso a influir en la danza. Igualmente importante ha sido la exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía bajo el comisariado de Patricia Molins titulada *Salomé, un mito contemporáneo, 1875-1925* y que engloba multitud de obras acerca de Salomé, y de las que se han elegido, entre otras, las correspondientes a Anglada Camarasa, Aubrey Beardsley, Max Klinger y Josep Massana.

En cuanto a los ejemplos de publicidad, también han sido varias las obras que han resultado de gran apoyo. Por una parte, *La femme fatale en la publicidad del siglo XX. La popularización de un arquetipo decimonónico* de María José Ballester, un estudio magnífico y pormenorizado – que también toma como referente la obra de Erika Bornay – de la imagen de la mujer en el siglo XIX y XX, los distintos estereotipos femeninos que surgen y cómo se aplican estos en la publicidad. De este estudio se han obtenido principalmente los ejemplos de la mujer y la bestia. Y, por otra parte, *Iconografía y estereotipos femeninos a través de programas de retoque fotográfico* de María del Mar Martínez Oña, donde se analizan los distintos modelos iconográficos femeninos dentro de la publicidad, de los cuales se han escogido algunos de los que relacionan a la mujer y la manzana como fruto prohibido.

Respecto a los ejemplos fílmicos, dos han sido las obras más importantes: *La figura de la femme fatale en el cine negro americano: Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), tesis realizada por Iria Sánchez del Molino, quien analiza cómo surgen la figura de la *femme fatale* y el cine negro americano, y cómo se mimetizan ambos, aportando multitud de ejemplos entre los que se encuentran *L'Atlantide* (G. W. Pabst, 1932), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), o *Salomé* (Gordon Edwards, 1918), entre otros; y *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*, de Eva Victoria Lema, obra en la que ha sido especialmente relevante el análisis de la *femme fatale* en el cine de Hollywood y cómo acaba convirtiéndose finalmente en la «mujer psicópata».

Los estudios realizados sobre fotografía y las producciones audiovisuales escogidas, ya del siglo XXI, son nulos dado que son muy recientes. Aun así, las fotografías escogidas y obtenidas de redes sociales, se apoyan en un artículo de Juan

Carlos González titulado *La fotografía en las redes sociales* y de la propia información que los autores aportan a través de las plataformas donde comparten dichas creaciones. En el caso de las series de televisión escogidas, el caso es muy similar, por lo que se han consultado distintos *blogs* y se han aportado conocimientos propios, dado el gran interés que poseo por ambas producciones.

Metodología

En un primer momento, se optó por investigar diversas figuras bíblicas que hubieran tenido gran relevancia durante el siglo XIX y XX, principalmente en pintura. De entre todas las opciones, y gracias a la obra ya mencionada, *Las hijas de Lilith*, las figuras escogidas fueron Eva y Salomé, que conformarían los dos grandes bloques de la investigación. Tras la lectura de la obra, se obtuvieron diversos ejemplos de ambas figuras que resultaban relevantes para esta investigación.

El bloque correspondiente a Eva titulado *Los vértices del pecado. Mujer, bestia y fruto prohibido* se subdivide en dos apartados que aluden a los atributos que la caracterizan: la bestia y el fruto prohibido. Cada uno contiene tres subcategorías, pintura, cine y publicidad, dentro de los cuales se aportan los ejemplos oportunos de cada disciplina.

En el caso de Salomé, se sigue el mismo esquema. Con el título *Los vértices del pecado. Mujer, danza y muerte*, se aportan ejemplos de la danza de Salomé en pintura, teatro y cine, posteriormente, la decapitación de Juan el Bautista en pintura, fotografía y, por último, la relación de la mujer con la muerte englobada bajo el título *La femme fatale. La destrucción por la destrucción*.

El objetivo principal de este trabajo ha sido tomar como referente la imagen negativa que se ha tenido a lo largo de la historia, y especialmente a partir del siglo XIX, de estas dos figuras y cómo las características que le son propias se han aplicado también en el resto de mujeres. Tras ello, se analizarían diversos ejemplos de cada categoría desde el siglo XIX, pasando por el XX y hasta el siglo XXI para comprobar si se han mantenido y cuáles son los cambios que se han producido según el momento de su representación.

I. Los vértices del pecado. Mujer, bestia y fruto prohibido

1. Mujer y bestia

El vínculo de la mujer con la bestia ha sido un tema frecuentemente tratado en los estudios del arte finisecular, y se relaciona primeramente con las representaciones visuales de las figuras de Lilith y Eva.

Como es bien sabido, Lilith, según la tradición hebraica, fue la primera compañera de Adán, creada a partir de «inmundicia y sedimento»⁴. Lilith huyó del paraíso al negarse a someterse a los deseos de Adán, al entender que ella también estaba hecha del mismo polvo que el varón y por consiguiente era su igual. Al obligarla por la fuerza, la mujer, airada, «pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó»⁵. Lilith encarnó desde el primer momento el papel de *femme fatale*. Había abandonado a Adán, desafiándolo por no querer doblegarse ante él y, lo que es más importante, también ante Dios. Por ello fue castigada a ser estéril, surgiendo entonces su odio hacia los niños a los que raptaba y mataba sin consideración.

Pintura

Como ejemplo del tratamiento que se le da a la figura de Lilith, en la pintura se cita la obra de título homónimo, *Lilith* (1892), del artista prerrafaelita John Collier (1850-1934). La serpiente asciende en espiral por todo su cuerpo hasta apoyar su cabeza en el hombro, mientras Lilith la mira y la ayuda con sus manos a que ascienda. De esta forma, la relación entre ambas se consolida. Es destacable el fondo oscuro creado por Collier mediante la vegetación que, en consonancia con los tonos de la serpiente, hace resaltar a la protagonista de la obra. Lilith, completamente desnuda, muestra su blanco y terso cuerpo, y deja caer sobre su espalda la bellísima y abundante cabellera dorada que posee.



Fig. 1. John Collier. *Lilith*. 1892.

⁴ BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, p. 17.

⁵ *Ibidem*, p. 25.

La muchacha presenta una expresión tranquila, complaciente, como si susurrara palabras al oído del animal, que la entiende. No le importa que la serpiente oprima firmemente las curvas de su cuerpo, que se asemejan a las ondulaciones que forma la propia serpiente. Ambas se conocen, son cómplices del pecado y se muestran desnudas.

Además del nombre de la obra, otro rasgo que muestra que se trata de Lilith y no de Eva es que no es la serpiente quien parece controlar a la joven, quien le habla, al contrario, es ella quien le indica por dónde debe ascender, y la mira con serenidad siendo consciente y deseando lo que ocurre.

Frente a ella, la diablesa, la mujer libre que se rebela, surge la figura bíblica de Eva, la nueva pareja de Adán, creada por Dios de una de las costillas del varón y, por tanto, dependiente y subordinada a éste. Su debilidad de mujer le hizo caer ante los engaños de la serpiente, probando del fruto prohibido por Dios, por lo que fue castigada eternamente, ella y, todas las demás mujeres, a excepción de la Virgen María, a parir con dolor. Y pese a las diferencias entre Lilith y Eva, hay un vínculo que las une, el animal, la serpiente, siempre en connivencia con ambas, y con la que se le representa generalmente en el arte. En ambos casos, son ejemplos paradigmáticos de la connivencia de la mujer con la bestia lo que constituye, a juicio de la historiadora del arte Erika Bornay «uno de los capítulos más lamentables de la pintura y la literatura de las postrimerías del siglo [XIX], y esto, al margen de los libros y publicaciones pseudocientíficos que culminaron con la aberrante obra de Lombroso y Ferrero y sus “confusiones” sobre los rasgos animales visibles en la fisonomía de la mujer criminal»⁶.

Así, la primera obra referente a Eva que aquí se cita es la estampa titulada *La serpiente*, de Max Klinger (1857-1920), realizada en 1880, que forma conjunto con otras dos tituladas *Eva* y *El primer futuro*, respectivamente, en donde se representan a Eva antes de probar el fruto prohibido, después del acto del pecado y ella misma convertida en un tigre, que encarna el apetito sexual. El artista no presta mucha atención al relato bíblico y muestra a la serpiente portando un espejo para que Eva pueda apreciar su propio cuerpo.



Fig. 2. Max Klinger. *La serpiente*. 1880.

⁶ *Ibid*, p. 249.

La mujer, de larguísima cabellera, está completamente desnuda, mostrando su voluptuoso cuerpo. Con el fruto en la mano, mira satisfecha su reflejo, no se asusta ni parece desagradarle lo que ve, al contrario, su rostro muestra lo complacida que está ante la imagen de sí misma. La serpiente, que cae del árbol formando una curva sinuosa, es quien sostiene el espejo, y parece susurrarle a Eva todo lo que podrá conseguir ahora que ha tomado del fruto y ha podido ver sus atributos. Su cuerpo, su belleza, serán las claves de sus logros.

El segundo ejemplo que se muestra es la obra *Sensualidad*, firmada por el artista Franz von Stuck (1863-1928) en 1891, sobre la que posteriormente hizo otras dos

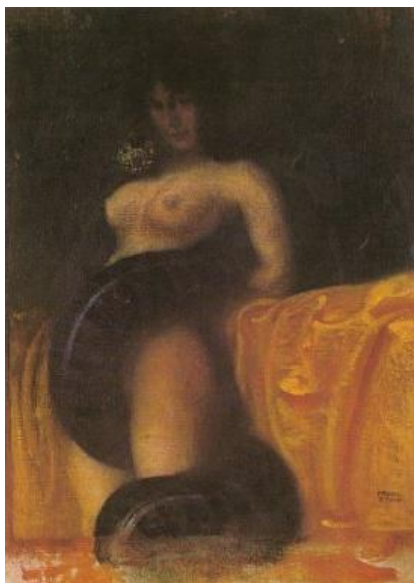


Fig. 3. Franz von Stuck. *Sensualidad*.
1891.

versiones, una en 1893, titulada *El pecado* y otra en 1899 con el título de *El vicio*, en las que trata «el tradicional mito de la caída de Adán»⁷, aunque en ninguna aparece la figura masculina, sino únicamente Eva y la serpiente. En *Sensualidad*, una enorme serpiente se enrosca en el cuerpo desnudo de Eva y lo aprisiona. Ascende desde sus piernas, pasa por su sexo, lo que da a la escena un carácter erótico, y, finalmente, posa su cabeza sobre la mujer a la vez que mira fijamente al espectador, al igual que hace Eva, con la diferencia de que la mirada del animal es aterradora y la de la mujer, por el contrario, totalmente arrebatadora y provocativa sexualmente. Von Stuck crea una imagen de Eva demoniaca, poderosa, en connivencia con la serpiente – que es su amiga – y absolutamente dominante, alterando por completo la iconografía tradicional de la primera mujer de la Biblia.

Esta relación de la mujer con la bestia no se remite únicamente a Lilith, Eva y la serpiente, sino que se puede ver en cualquier representación femenina. En la pintura decimonónica se encuentran multitud de ejemplos, entre los que se va a destacar primero *La pérdida de la virginidad* de Paul Gauguin (1848-1903), realizada entre 1890 y 1891.

⁷ *Ibid*, p. 254.

En esta obra simbolista Gauguin plasma las preocupaciones de los hombres del momento. Según Erika Bornay «el tema hace referencia a una, “*vierge saisie au coeur par le démon de la lubricité*”»⁸. El hecho de que la joven sea virgen queda patente en dos

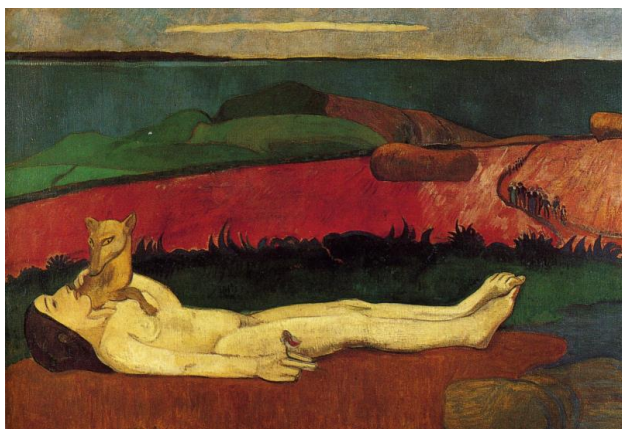


Fig. 4. Paul Gauguin. *La pérdida de la virginidad*. 1900-91.

elementos: por la flor que sostiene en su mano, y el pudor que muestra con los pies cruzados. Es una obra bella, realmente colorida, rasgo particular de Gauguin. En un primer plano está la joven, tumbada de forma rígida y cuyo cuerpo, completamente desnudo, destaca por su blancura respecto al resto de la obra. A su lado y mirando

fijamente al espectador está el zorro, que coloca una de sus patas sobre el pecho de la joven en actitud posesiva. Ella se deja tomar por el animal, y mientras, a lo lejos, un grupo de personas se acercan a la escena, seguramente para criminalizar el acto de la muchacha.

Edvard Munch (1863-1944) también crea una serie de litografías sobre esta temática. De las tres láminas realizadas, se destacará *Omega y el asno* (1908-09) donde Omega, la mujer, al no haber quedado saciada sexualmente por Alfa, el hombre, busca compañía en otro ser, concretamente un asno. Munch plasma el momento en el que Omega besa al asno, lo cual simboliza el acto sexual. De esta relación carnal surgen extraños seres que Omega rechaza y que se encuentran atrás con Alfa, quien observa la imagen perplejo.



Fig. 5. Edvard Munch. *Omega y el asno*. 1908-09.

Munch plasma a Omega complacida mientras besa al animal, así, refleja la imagen de la mujer, como ser que poco se aleja del animal y que al igual que él, no puede reprimir sus deseos.

⁸ *Ibid*, p. 250.

Cine

En el cine, la relación entre la mujer y la bestia se ha representado en multitud de ocasiones. Tras la serpiente, el felino es la bestia con la que más se relaciona la mujer, ya sea como compañeras, o como representación de sí misma.

El primer filme a destacar es *L'Atlantide*, de G. W. Pabst (1885-1967), realizado en 1932 y en donde Brigitte Helm (1908-1996), interpretando a la protagonista, Antinea, aglutina todos los rasgos que caracterizan a una *femme fatale*, es decir, «[es] fría, despótica, hipnótica y esquiva, [y] nos atrae poderosamente. La muerte le anima y satisface, [...] no desea crear vida sino destruirla»⁹. Además, el pelo de Antinea se ha comparado con el de la Medusa, pues los rizos que rodean su cara simulan las serpientes en movimiento de la cabellera de aquel ser mitológico. Sobre este particular, Sánchez del Molino escribe: «[es] una gata que espera tendida a que aparezca su presa para iniciar la cacería; erótica y sinuosa cual serpiente hipnotiza al hombre con sus movimientos y como la araña teje una red hecha de seducción y engaños de la que nadie puede escapar»¹⁰.

Además, Antinea desciende directamente a Cleopatra, por lo que su acompañante



Fig. 6. G. W. Pabst. *L'Atlantide*. 1932.

no es otro que un felino, animal que también acompañaba a su antecesora. El guepardo descansa a su lado dócilmente. Ambas criaturas se muestran cómplices. Antinea, al igual que el guepardo, acecha a sus presas para después terminar con ellas. Posee la misma naturaleza que el animal, salvaje, maligna, acaba con sus presas y las conserva como trofeos. En

esta escena, de claras similitudes entre el animal y Antinea, es la representación salvaje de la protagonista.

La siguiente película que se cita ilustra directamente esa representación de la mujer como un felino. *Cat people* (1942) es un filme dirigido por Jacques Tourneur (1904-1977) donde Irina Dubrovna, una chica de origen serbio (interpretada por Simone Simon, 1911-

⁹ SÁNCHEZ DEL MOLINO, Iria (2015). *La figura de la femme fatale en el cine negro americano: Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944). Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, p. 109.

¹⁰ *Ibidem*, p. 112.

2005), pretende tener una relación con Oliver Reed. Esta relación, en un principio, se ve frustrada porque Irina cree tener una maldición que le hará transformarse en felino cuando experimente algún sentimiento relacionado con el amor o la práctica sexual. Por ello, todos los días visita el zoo para observar a una bella pantera negra enjaulada, con la intención de conocer su comportamiento. El animal es la representación propia de Irina, que se ve reflejada en el felino, pues ella también se siente prisionera en sí misma.

A lo largo del filme, se van alternando imágenes que parecen ser del felino y de Irina, simulando la transformación del animal en humano, pero sin representarse de forma explícita. A pesar de ello, existen multitud de imágenes que dejan ver ese vínculo.

La imagen escogida muestra perfectamente las similitudes entre Irina y el animal, características que también se corresponden con las de una *femme fatale*. La joven se muestra recostada, vestida completamente de negro y con unos guantes que simulan las garras de un felino. Irina, de enormes ojos



Fig. 7. Jacques Tourneur. *Cat people*. 1942.

verdes y mirada penetrante, se muestra sensual y sugerente, a la vez que dócil, pues en realidad ella no posee intenciones malignas, y no es hasta que se desatan sus sentimientos cuando se transforma en pantera.

La mujer se siente atraída por la bestia dada su condición, pues está unida a la naturaleza y no puede escapar de sus instintos. «[...] siempre se ha asociado los valores positivos (la mente) a los atributos masculinos y por extensión a la razón y la ciencia. En cambio, los valores negativos (el cuerpo) a la mujer, junto a la naturaleza y la pasión»¹¹.

En otra obra maestra del cine, *King Kong*, en sus tres versiones (1933, 1976 y 2005), también se representa la relación sentimental que la mujer establece con la bestia. Para este trabajo, se ha elegido citar la versión dirigida por John Guillermin (1925-2015) en 1976, por presentar ciertos cambios, con relación a la versión original, por lo que se refiere al personaje femenino, Dwan, interpretada por Jessica Lange (1949).

¹¹ EXPÓSITO, Cristina (2014). *La representación de la mujer en el arte moderno y contemporáneo*. Universidad de Valencia, p. 11.

Consciente de su gran belleza, la utiliza para seducir a los hombres que la rodean pero, también al monstruo, Kong, a quién le es ofrecida en sacrificio, pues ella sabe que es «objeto de deseo y admiración»¹².

Egoísta y sensual, Dwan solo busca su protección, y es por ello que, una vez que

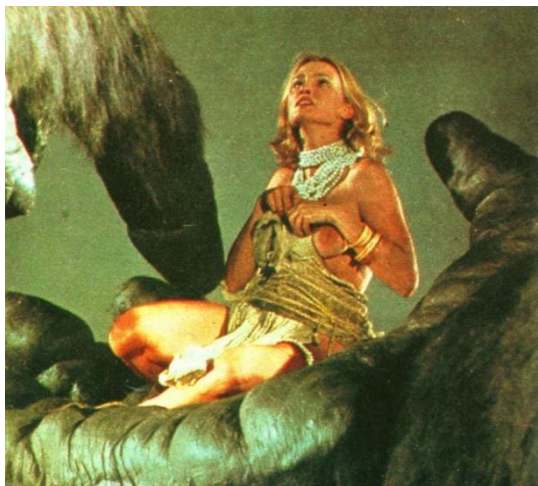


Fig. 8. John Guillermin. *King Kong*. 1976.

Kong se siente atraído sexualmente por su cuerpo, aprovecha la circunstancia para obtener de él lo que desea, es decir, su liberación. De las tres versiones del film, esta es la más erótica pues la mujer usa su cuerpo como herramienta de seducción para conseguir sus deseos, sin importar de quién se trate, sea hombre, Jack, el expedicionario que la salva del naufragio, o bestia.

En la escena que se muestra en la ilustración, el animal le quita la ropa a Dwan para observarla y poder olfatearla. Ella no se niega, se muestra complacida por satisfacer a la bestia, lo mira directa y sensualmente a los ojos, simulando una falsa atracción por Kong. No le importa el animal, ni su posterior sacrificio, a pesar de que éste se haya mostrado dócil con ella.

Por último, se cita un film basado en el cuento literario del siglo XVIII de Madame Leprince de Beaumont (1711-1780), *La Bella y la Bestia*. La versión animada de los estudios *Walt Disney*, fue producida en 1991 con el título de *The Beauty and the Beast*, y aunque el guion introduce cambios respecto a la obra original, mantiene íntegramente el mito de la atracción de bella por la bestia, aunque disfrazada bajo el manto de la bondad. La historia, como es bien sabido, narra cómo una joven y bondadosa mujer llamada Bella, es tomada como rehén por un ser monstruoso, la Bestia, que la retiene en su castillo.



Fig. 9. Walt Disney. *La Bella y la Bestia*. 1991.

¹² RAMIRO, Encarna (2005). *La Bella y la Bestia según Peter Jackson*. Jornades de Foment de la Investigació, Universitat Jaume, p. 5.

Al principio la muchacha se muestra reacia a tratar con la Bestia y a cumplir sus órdenes, pero, poco a poco, Bella se irá enamorando de ella al descubrir la bondad de su corazón, lo que conduce a un final feliz por todos conocido.

Publicidad

La publicidad es otra de las categorías que se ha valido de la imagen femenina para captar la atención del público. Aunque el comercio existe desde el principio de los tiempos, la publicidad surgió a partir de la época preindustrial y especialmente tras el periodo de industrialización del siglo XIX, como herramienta de comunicación y de persuasión para vender un bien.

La publicidad utiliza diversas herramientas para convencer al público de realizar la compra, una de ellas – y probablemente la más importante – es hacer ver que, al obtener el producto, se alcanzará la felicidad. Según Ballester esta felicidad da lugar a tres estructuras: «amor-juventud-belleza, seguridad-salud-bienestar, [y] posesión»¹³. En este trabajo se abordará la primera de ellas, pues los productos que se analizarán (joyas y perfumes) son meramente estéticos.

El sector al que se dirige principalmente este tipo de productos es el femenino, por lo que los anuncios publicitarios estarán protagonizados por mujeres que encarnan diversos estereotipos, dependiendo del mensaje que se quiera transmitir.

Relojes *Breil* realizó un *spot* publicitario donde la pantera negra es la incuestionable protagonista. En medio de la ciudad repleta de gente, aparece una pantera que se dirige hacia un lugar concreto.

Allí se encuentra un chico que porta el reloj de la marca. De repente, la pantera se transforma en una mujer que coge el

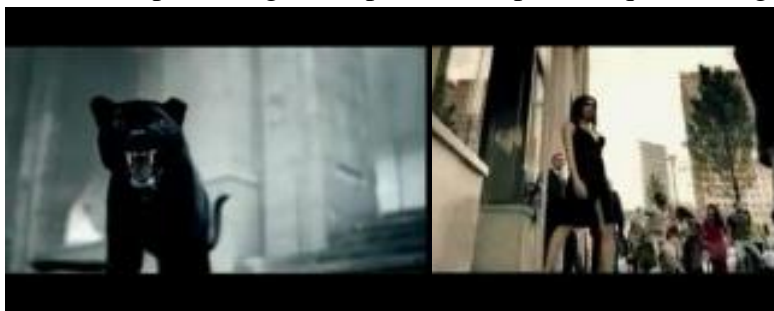


Fig. 10. Relojes *Breil*. (s. f.)

reloj y, con una mirada sumamente sensual, se despide del hombre, sale, y con elegancia y tranquilidad, camina por las calles donde la gente aún se encuentra aterrada por lo ocurrido.

¹³ BALLESTER, María José (2013). *La femme fatale en la publicidad del siglo XX. La popularización de un arquetipo decimonónico*. Universidad de Salamanca, p. 384.

La transformación de la joven en una pantera materializa perfectamente el enfado que le había producido el hecho de que su pareja le hubiera quitado el reloj; el animal le aporta también ferocidad, agresividad y elegancia. Además, físicamente comparten rasgos similares, la joven lleva un vestido negro, ceñido, que junto a su pelo también negro, simula el pelaje de la pantera, y también tiene una mirada intensa, felina, que se enfatiza con el verde de sus ojos.

El reloj es el elemento que le vuelve a hacer humana, y ese es justo el mensaje del *spot*: el reloj es imprescindible, debes comprarlo para mantener tu vida en orden.

En 1914, Jeanne Toussaint (1887-1976) revolucionó la joyería contemporánea y concretamente la marca de joyas *Cartier*, creando una joya fetiche, una pantera, que se convertirá en una de las señales de identidad de la marca. Basándose en ello, en el año



Fig. 11. Joyas *Cartier*. *L'Odysée*. 2012.

2012, la empresa *Cartier* lanzó al mercado un film publicitario, *L'Odysée*, en donde se rinde tributo a Toussaint incorporando a la historia la presencia de una pantera. El felino, que al comienzo del *spot* es una joya, recorre diversos lugares de Rusia, China y la India, para entrar

finalmente en lo que parece ser el paraíso, un jardín poblado de árboles en donde vive una serpiente, todo ello simulado por joyas. Por último, llega a un hermoso palacio francés en donde se reúne con una bellísima mujer de ojos verdes y mirada felina. La modelo lleva el pelo recogido y un vestido de satén rojo. La pantera, que ahora se comporta de forma sumisa, se acerca a ella, que se adorna con el famoso brazalete *pantera* de *Cartier*, la cual acaricia al animal como si lo hubiera estado esperando. La pantera es ya dócil, ha sido dominada por la mujer, y ambos seres caminan junto en perfecta connivencia.

En el sector publicitario de perfumes, Lilith y su vínculo con la serpiente es otro de los elementos iconográficos más tratados debido a «[...] la gran carga sensual y sexual que posee»¹⁴.

¹⁴ MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar, MUÑOZ, Ana María (2015). «Análisis iconográfico del mito de Lilith en la publicidad». [En línea] *Revista Latina de Comunicación Social* 70, p. 618.

En el año 2002, Roberto Cavalli creó un *spot* publicitario para promocionar el perfume *Oro*, basado en el mito de la relación de la mujer con la serpiente, «amante del reptil, y por lo tanto amante del Diablo»¹⁵.

En el *spot*, la modelo Nuria de la Fuente, es fotografiada en el desierto en una posición explícitamente sexual. Sobre su cuerpo, cubierto tan solo con un vestido semitransparente, asciende sinuosamente una serpiente que ella acaricia a la altura de su sexo. La connotación erótica de la imagen, dominada por los colores cálidos, es clara. Que el reptil ascienda por su cuerpo le produce placer, como se ve por su expresión facial. Además, tanto el animal como la joven aparecen en posición vertical, mientras el perfume se coloca horizontalmente, simulando un falo; y la sombra que forma la pierna elevada de Nuria de la Fuente parece penetrarla.



Fig. 12. Roberto Cavalli. *Oro*. 2002.

La marca *Dior*, lanzó en 2008 al mercado un *spot* llamado *Hypnotic Poison*, en donde la actriz Monica Bellucci es retratada junto a una serpiente. Su cuerpo en posición



Fig. 13. Dior. *Hypnotic poison*. 2008.

sinuosa, igual que la serpiente, se levanta para observar directamente al espectador y así persuadirle para que compre el producto. Es una imagen cargada de erotismo, que se manifiesta también en la mirada penetrante y directa de la modelo, cuyo atractivo físico es acentuado con el pelo recogido y los labios ligeramente abiertos. De esta forma, se produce el paralelismo entre el pasaje bíblico y el anuncio: en el paraíso la serpiente incitó a Eva a comer de la manzana y pecar; aquí, la mujer, convertida ya en la tentadora, es la que ofrece el fruto prohibido, el perfume, a los espectadores para que lo compre y así también participen del placer de lo prohibido.

¹⁵ MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar (2015). *Iconografía y estereotipos femeninos a través de programas de retoque fotográfico*. Granada, Universidad de Granada, p. 59.

2. Mujer y fruto prohibido

El segundo punto a analizar en este primer apartado del trabajo es la relación de la mujer con el el fruto prohibido, asociado directamente en el relato bíblico con la manzana debido a un error en la traducción de la *Vulgata*¹⁶. Esta fruta, tanto en la Biblia como en la mitología griega, es un elemento de capital importancia, debido a los problemas que su posesión provoca. La manzana posee en su interior una estructura de estrella de cinco puntas, lo cual se asocia al conocimiento y la libertad «[...] y, por consiguiente, comer la manzana significa [...] abusar de la inteligencia para conocer el mal, de la sensibilidad para deseárselo y de la libertad para perpetrarlo»¹⁷. Además, alude también a la juventud y, por su forma, simboliza los deseos terrenales.

Pintura

La manzana se encuentra presente en muchas obras como signo de deseo y pecado, por ejemplo, *Bocca Baciata*¹⁸, de Gabriel Dante Rossetti (1828-1882). Como artista prerrafaelita, el tema de la belleza femenina y la *femme fatale* era recurrente en su obra. La modelo y amante del artista, Fanny Cornforth, posa tras un fondo de flores, concretamente caléndulas, que representan el dolor y el remordimiento. La obra de Rossetti destaca principalmente por las características que atribuye a sus modelos, pues poseen una belleza inquietante, enigmática. La modelo es representada con un prominente cuello, labios curvos, ojos verdes y la abundante cabellera pelirroja, con las connotaciones sexuales que ésta tiene. Todos estos elementos contrastan con la piel tersa de la joven, pálida, prácticamente blanca, y la dotan de todos los elementos propios de una *femme fatale*.

¹⁶ En el siglo IV d.C, el papa Dámaso I mandó traducir la Biblia a Jerónimo de Estridón, quien tardó quince años en terminar el trabajo, dando como resultado la *Vulgata*. Pero éste confundió varias palabras, entre las que se encontraba *malus* (mal) que fue traducida como *mālus* (manzana). A partir de ese momento, la manzana comenzó a estar presente en las pinturas y pasó a ser parte del imaginario de la sociedad.

¹⁷ CHEVELIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder Editorial, p. 688.

¹⁸ El título de la obra proviene del *Decameron*, una colección de cuentos de Giovanni Boccaccio que narra la historia de una joven, Altiel, que antes de casarse con el rey, consumó ocho relaciones. Esto dota a la obra de un mayor grado de erotismo, enfatizado aún más si se tiene en cuenta que su encargo fue de George Price Boyce, un gran admirador de las mujeres atractivas.

También sostiene en una de sus manos la caléndula, enfatizando ese sentimiento de remordimiento que se completa con la manzana colocada en la esquina inferior derecha. Aunque pudiera pasar desapercibida, lo cierto es que no deja de ser una alusión a la tención y la lujuria, por lo que la obra en general posee ese mensaje que recuerda a Eva, pues, al igual que ella, Fanny Cornforth ha pecado, es prostituta y amante de Rossetti, que así lo plasma con todos estos elementos en la obra. Además, la joven no se muestra complaciente, al contrario, está ausente, probablemente arrepentida de todos los pecados que la atormentan y se materializan en el fruto que la acompaña.



Fig. 14. Rossetti. *Bocca Baciata*. 1859.

Junto con el prerrafaelismo, el simbolismo es otra de las corrientes que más se interesó en su momento por la figura de la *femme fatale*. Como ejemplo se puede citar la



Fig. 15. Lucien Lévy-Dhurmer. *Eva*. 1896.

obra de Lucien Lévy-Dhurmer (1865-1953), uno de los artistas simbolistas más destacados del movimiento, titulada *Eva*, pintado a la técnica del pastel en 1896 y que tiene como punto de referencia una escultura de Auguste Rodin (1840-1917) del mismo nombre, tallada en 1892. En la obra, una tímida Eva cubre su cuerpo desnudo con su larga y abundante melena rojiza, en consonancia con el color de la manzana y que inunda la obra de calidez, contrastando con los tonos fríos y neutros del fondo y la serpiente.

Tras ella se encuentra el árbol portador del fruto prohibido, que Eva ya ha tomado y que sujeta en una mano. Se muestra de perfil, mirando directamente a la serpiente y ambas parecen dialogar, como si el reptil estuviera convenciéndola de que sus actos no son pecado, de que no debe ocultar su cuerpo desnudo tras su cabellera.

Relacionado también con la manzana hay que hacer referencia, nuevamente, a la figura de Edvard Munch, pues en el mismo año que realizó las litografías citadas anteriormente, llevó a cabo también el óleo que se muestra en la ilustración. Titulado *Adán y Eva* y pintado en 1908, bajo la apariencia de una agradable estampa costumbrista Munch alude al episodio bíblico aunque alejándose ciertamente del «especial énfasis en la asociación con el Mal y el Pecado»¹⁹.



Fig. 16. Edvard Munch. *Adán y Eva*. 1908.

Por su parte, el pintor argentino Carlos Alonso (1929), realizó en 1965 un *collage*



Fig. 17. Carlos Alonso. *Adán y Eva*. 1965.

titulado *Adán y Eva*, en donde la representación de la pareja se aleja bastante de lo visto en los ejemplos anteriores. Alonso los plasma desnudos, se pueden ver los órganos de ambos, por lo que se puede apreciar un rasgo importante: Adán posee corazón, pero Eva no. Además, Adán cubre con su mano su sexo, mientras ella abre sus piernas y levanta sus manos; se ofrece por completo a él, sin pudor.

Es una escena claramente sexual, no solo por el desnudo de ella, sino porque Adán sujeta su cuello y acerca uno de sus dedos a la boca de Eva. Es una representación erótica de los dos personajes. Y a la derecha, se ubica la manzana como elemento de tentación, que también podría simbolizar el corazón de Eva.

¹⁹ BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, p. 152.

Por su parte, otro ejemplo de la mujer y la fruta prohibida se encuentra en la obra de Gail Potocki (1961), autora de la serie *The seven deadly sins* (2016-17), un conjunto de siete obras que representan a los siete pecados capitales, todas protagonizadas por mujeres, de entre los que se destaca aquí *Glotonería*, que alude a ese deseo de seguir comiendo y bebiendo aun sin tener hambre. En el cuadro, la modelo, inspirada en la pintura prerrafaelita, aparece junto a un puñado de manzanas mordidas, alusivas al pecado y el remordimiento, que es castigado físicamente por medio de ramas de espino que se enrollan alrededor del cuello de la mujer.



Fig. 18. Gail Potocki. *Glotonería*. 2016-17.

Publicidad

Como encarnación de la tentación, la manzana es elemento perfecto para la publicidad. Como se ha escrito, «la lectura metamórfica de la parábola invita a aprender del ejemplo y a no cometer el pecado original: “tú que contemplas la escena, resiste la Tentación del Demonio en lugar de sucumbir como están a punto de hacerlo estos dos malvados.” Pero el *slogan* publicitario invierte el mensaje e invita a cometer el pecado»²⁰.



Fig. 19. *Mujeres desesperadas*. 2008.

En la publicidad de la segunda temporada de la serie norteamericana *Mujeres desesperadas* (2008-2012) vemos un ejemplo de lo dicho. En el anuncio promocional se representan las cinco protagonistas de la serie fotografiadas sobre un lecho de manzanas, algunas de ellas ya mordidas. Cada una de las mujeres sostiene una manzana e invitan al espectador a probarlas, invitación extensible a sus propias personas.

²⁰ BALLESTER, María José (2013). *La femme fatale en la publicidad del siglo XX. La popularización de un arquetipo decimonónico*. Universidad de Salamanca, p. 450.

Las actrices son *femmes fatales*, de gran belleza, con abundantes cabelleras de distintos tonos de color, cada uno de ellos representativos de rasgos supuestamente femeninos.

Por otra parte, en 2010 la modelo Cindy Crawford (1966) protagonizó una campaña para la marca *TSUM*. En la fotografía la modelo posa semidesnuda y recostada sobre una cama rodeada de un conjunto de manzanas que invita a caer en la tentación.



Fig. 20. *TSUM*. 2010.

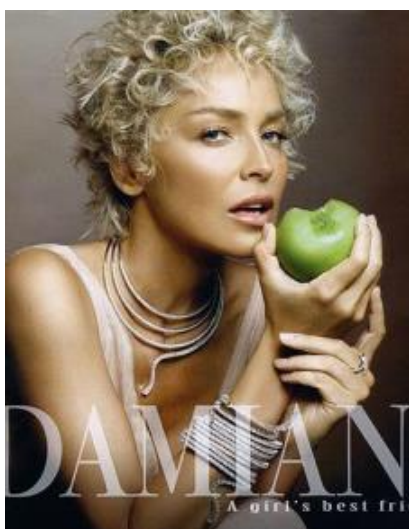


Fig. 21. Joyas *Damiani*. 2011.

Igualmente, la actriz Sharon Stone (1958) se convirtió, tras protagonizar *Instinto Básico* (1992), en una de las *femmes fatales* más conocidas del cine. Esta fama fue utilizada por la publicidad en el anuncio de la marca italiana de joyería *Damiani*, dada a conocer en 2011, en donde la actriz mira de forma seductora a la cámara después de morder la manzana del pecado, mientras que se adorna con joyas de la marca que representan serpientes.

La organización contra el maltrato animal *PETA*, hizo uso de la relación mujer-manzana en su campaña por los derechos de los animales del año 2011. En ella, a pesar de que su protagonista, Angela Simmons (1987) se muestra desnuda y seductora, el objetivo no es incentivar al espectador para que compre algún producto, sino de persuadirlo de que coman carne con el eslogan «*eating meat is a sin: go vegetarian*» (comer carne es un pecado: se vegetariano).

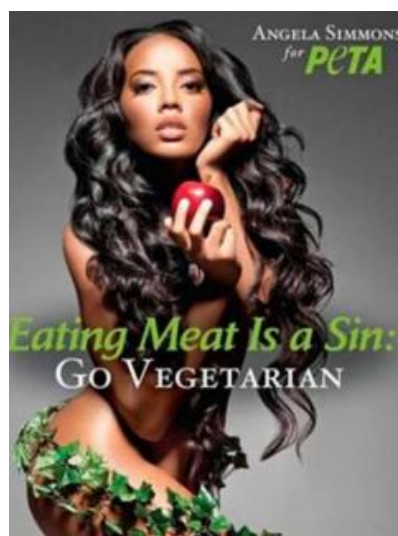


Fig. 22. Organización *PETA*. 2011.

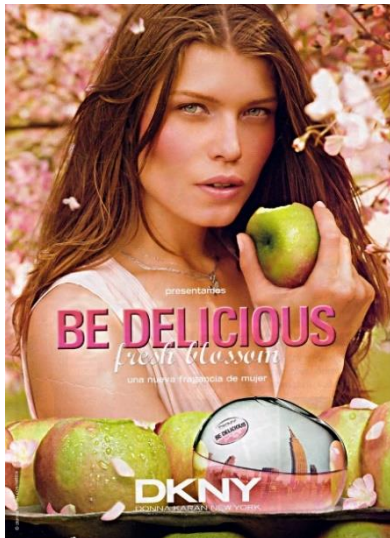


Fig. 23. DKNY. *Be Delicious, fresh blossom*. 2012.

Igualmente, otro uso de la manzana como símbolo de tentación, deseo y pecado es el que se produce en la campaña publicitaria de la marca de colonia DKNY de la diseñadora americana Donna Karan (1948). La campaña, que comenzó a difundirse en 2012, muestra a una jovencísima modelo de belleza angelical que mira de manera seductora a la cámara después, lógicamente, de probar la fruta prohibida. El mensaje es claro: el pecado (este perfume) es delicioso, Pruébalo.

Fotografía

En el siglo XXI, la fotografía, como expresión artística, ha visto en el auge de las redes sociales una nueva herramienta para conseguir acercarse a un número mayor de público. Redes sociales como *Twitter*, *Instagram* o *Facebook* no solo se utilizan para compartir fotografías personales, sino que los artistas utilizan las diversas plataformas para mostrar sus creaciones. Una de las ventajas de las redes sociales, además de la rapidez con la que transmiten la información, es que permiten añadir descripciones referentes al título, significado de la obra, proceso de creación o mensaje que se quiere transmitir, de forma que el público tenga un mayor conocimiento de lo expuesto.

Sylwia Makris (1973) realiza una obra llamada *Los siete pecados capitales* (2019) compartida en su cuenta de Instagram. La fotografía representa la escena del Génesis sobre la manzana y la serpiente, pero a pesar de que se identifica claramente la acción, los cambios son muchos y muy notables. Adán y Eva se muestran juntos, prácticamente a punto de besarse y con cara de éxtasis. Ambos tienen el pelo castaño, largo y rizado, lo que denota una similitud entre ambos que hace dudar al espectador de quién es quién, duda que solo se resuelve al observar la vestimenta de ambos²¹. Adán es quien sostiene la manzana sobre ambos, a pesar de que la mano podría parecer la de Eva.

²¹ Instagram procesa una censura sobre el cuerpo femenino desnudo, pero no con el masculino.

Adán, en medio del paraíso, ofrece de forma tentadora la manzana a Eva, quien, como una vampiresa, ha mordido a las serpientes que la rodean. El hecho de que ella represente a esta criatura se acentúa si se observa en el fondo del paisaje el ataúd que casi pasa desapercibido.

A los pies de ambos y junto a las serpientes, dos niños que representan la descendencia de los pecadores, es decir, a toda la humanidad, observan lo que están haciendo sus progenitores. También podría interpretarse como una crítica a las figuras influyentes de las redes sociales, que muestran sus acciones sin ningún pudor mientras el resto de usuarios la imitan, por lo que podrían representar a «esos padres de la era digital».



Fig. 24. Sykwia Makris. *Los siete pecados capitales*. 2019.

A. J. Hamilton, artista que también comparte su obra en Instagram, se describe como el que «reinventa el clasicismo». Sus obras tienen como protagonistas siempre a mujeres de muy diversas características, y que posan en paisajes que sin duda recuerdan



a las obras de época romántica. Una de ellas es *Competition* (2019), que no hace alusión directamente a la obra, sino a la competición a la que el artista está sometido para conseguir destacar.

En la fotografía, una joven de cuerpo voluminoso y melena pelirroja sostiene una manzana. Alrededor de su cuerpo asciende el reptil, que también mira el fruto. En esta escena, no es el animal quien pretende tentar a la joven, sino que es ésta quien muestra a la serpiente lo apetecible y jugosa que es la manzana, como si quisiera ser ella quien la tiene.

Fig. 25. A. J. Hamilton. *Competition*. 2019.

La siguiente fotografía pertenece a una serie, también de 2019 llamada *One bite*. En este caso, el título de la obra sí se corresponde con la temática tratada. Las dos imágenes narran el momento previo a morder la manzana, y sus consecuencias.

En la primera imagen, Hamilton plasma a una joven que representaría a Eva, viste con lencería amarilla y tiene una larga cabellera negra. En un ambiente cálido, tranquilo y complaciente, observa con pasión la manzana, no sabe si morderla o no. Un detalle importante es la sombra que proyecta el brazo que sostiene la manzana, pues simula la imagen de la serpiente, la tentación, el elemento que la va a llevar a pecar.

En la segunda fotografía, la atmósfera ha cambiado por completo, una tormenta asola el paisaje y tiñe de tonos fríos la fotografía. Eva, con la cabellera en movimiento debido al viento, ha mordido el fruto que le lleva a la perdición, así lo muestra en su cara. Además, posee rasgos que la culpabilizan, como los labios rojos y los pequeños cuernos que han emergido de su cabeza. Ha pecado debido a su inocencia y la tentación que le producía el apetecible fruto.



Fig. 26. A. J. Hamilton. *One Bite*. 2019.

La última fotografía es Carla Akiko (1996), quien muestra sus autorretratos en Instagram y cuya temática es muy variada. A continuación, se destacarán dos que resultan relevantes en este trabajo. Uno de ellos es *Lilith and Eve* (2019), una recreación del cuadro de Yuri Klapouh (1963) con el mismo título.

Se trata de una imagen mucho más oscura que la original, donde también la autora



Fig. 27. Carla Akiko. *Lilith and Eve*. 2019.

debe aplicar la censura, debido a las restricciones que Instagram aplica al desnudo femenino. En ella, Lilith ofrece cuidadosamente a Eva la manzana, que se encuentra tumbada, dormida. En esta obra, la serpiente no está presente, es la propia Lilith la causante de la tentación. La imagen presenta un fondo oscuro, un bosque prácticamente imperceptible donde relucen los cuerpos de ambas jóvenes; y en el centro de la composición la manzana, roja, reluciente y apetecible. Dada la poca luminosidad del resto de la escena, además de los colores neutros que la bañan, la manzana capta toda la atención del espectador.

Es una imagen simple pero muy bella, delicada y cargada de un erotismo y sensualidad únicos, que bien podría ser una representación del amor homosexual encarnado en esta obra por Lilith y Eva.

Por último, Carla Akiko también posee una serie de fotografías que ha titulado como *Lilith II* (2019). Ella misma, siendo la modelo, se muestra en un primer plano, mirando directamente al espectador y sujetando el apetecible fruto. Nuevamente sobre un fondo oscuro, destaca su piel blanca, la larga cabellera pelirroja y su mirada inocente. Tras ella, la serpiente la rodea y se enrosca en su muñeca.

Aunque con expresión inocente, casi ausente, Lilith parece ofrecer al espectador la manzana, que es el centro de atención dado su vibrante color. Por otra parte, también podría ser una manera de atraer a la serpiente, que, al divisar el fruto, se acerca rápidamente a la manzana, por lo que esta imagen representaría otra vez a una mujer dominando a la serpiente y no a la inversa.



Fig. 28. Carla Akiko. *Lilith II*. 2019.

II. Los vértices del pecado. Mujer, danza y muerte

1. La danza de Salomé

Junto con el tema de la mujer y la bestia, otras de las formas más seductoras de la perversidad femenina es el tema de la danza. Y en el periodo finisecular la mujer que encarna por excelencia esta perversión es Salomé. Aunque la Biblia sólo se refiere a ella como «la hija de Herodías», sin darle nombre alguno, sabemos el mismo gracias al historiador judeo-romano Flavio Josefo (s. I), que en su libro *Antigüedades Judías* escribe lo siguiente:

«Herodías se casó con Herodes [Filipo], hijo de Herodes el Grande y Mariamme, la hija de Simón, el sumo sacerdote. Tuvieron una hija Salomé, después de cuyo nacimiento Herodías decidió burlar las leyes de nuestros padres divorciándose de su marido cuando aún estaba vivo y casándose con Herodes [Antipas], el hermano de su marido por el mismo padre, que era tetrarca de Galilea»²².

El mito de Salomé se fue creando, tal y como hoy se conoce, fundamentalmente a partir del último cuarto del siglo XIX, y su sensualidad tan característica se la otorga, principalmente, el baile que realizó antes Herodes en donde se plasma, a juicio del poeta romántico alemán Heirinch Heine (1797-1856) «el encanto de Oriente»²³, relacionando esta danza como una legendaria adaptación de la desarrollada por Istar, diosa asiria del amor y la fertilidad. También, el escritor francés Gustave Flaubert (1821-1880), autor, entre otras obras, de la novela orientalista *Salambó*, publicada en 1862, en el cuento *Herodías*, que forma parte de la trilogía *Tres cuentos* publicada en 1877, al describir el episodio de la danza de Salomé ante Herodes escribe lo siguiente: «[ella] contoneaba el talle, ondulaba el vientre con movimientos de olas, hacía temblar sus senos, su cara estaba inmóvil y sus pies no se detenía»²⁴. Sin embargo, la fama de Salomé como personaje

²² WALKER, Mónica Ann (2016). *Salomé. La joven que baila*. Universidad de Oxford, p. 92.

²³ FREX, Hans (2016). *Alteridad y misoginia en la representación de la femme fatale: la danza de Salomé y la retórica del velo*. Universidad de Chile, p. 68.

²⁴ FLAUBERT, Gustave (1877). *Herodías*. San José de Costa Rica C.A., p. 54.

literario tiene su punto máximo con la aparición de la obra dramática *Salomé*, de Oscar Wilde (1854-1900), cuya representación teatral estaba prevista en Londres en 1892 pero, debido a la censura, no pudo estrenarse hasta el año 1896 en París. Su autor introdujo varios cambios en la historia, pues a partir de aquí no será Herodías la que incita a su hija a pedir la cabeza del Bautista, sino que será esta última, enamorada del profeta y desechada por él, quién solicitará su muerte a Herodes a modo de venganza. Es también en esta versión de la historia de Salomé en donde el baile fatídico toma el nombre de «danza de los siete velos», sugiriéndose con ello que «la danza de una mujer desvelándose provoca el escándalo»²⁵. Por último, hay que citar la ópera *Salomé* de Richard Strauss (1864-1947), estrenada en 1905 en la ciudad alemana de Dresde, cuyo libreto se inspira en la obra homónima de Wilde, verdadera joya de la música europea.

Con estos soportes literarios, son muchos los ejemplos que se pueden citar de obras gráficas que tienen por tema o motivo principal la historia de la princesa Salomé.

Pintura

Quizás el artista que más se interesó por la representación de la figura de Salomé fue el pintor simbolista Gustave Moreau (1826-1898), quién realizó numerosas versiones del tema en bocetos, dibujos y acuarelas de altísima calidad, como, por ejemplo, *Salomé bailando delante de Herodes* (1874-76) o *La aparición* (1876). En esta última obra, de la más conocidas de su autor, se representa el momento en el que Salomé suspende la danza ante la visión de la cabeza decapitada del Bautista. Va ataviada con ricos ropajes y joyas, como se corresponde al gusto esteticista y decadentista de Moreau, y sostiene en una de sus manos un loto «flor



Fig. 29. Gustave Moreau. *La aparición*. 1876.

²⁵ TENA, María Dolores (2008). «“Salomanía”: la construcción imaginaria de la danza oriental» *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*. Universitat de València, p. 110.

emblemática de la India y Egipto, símbolo fálico y reminiscencia del sacrificio de la virginidad [...]»²⁶.

La acción se ambienta en un palacio que posee elementos tanto árabes, como orientales²⁷, debido al gran estudio que el artista dedicó a los espacios para crear el ambiente perfecto donde enmarcar a Salomé. Por otra parte, Moreau hace uso de colores vivos, cálidos y llamativos que otorgan un gran cromatismo a la obra. Todos estos factores son los que dotan a esta preciosa acuarela de un carácter exótico, con una atmósfera fantástica que parece transportar al espectador a otro lugar cargado de misticismo, que lo atrapa y seduce, al igual que hace Salomé con Herodes por medio de la danza.

Otro artista que trata el tema de Salomé fue el artista e ilustrador británico Aubrey Beardsley (1872-1898), encargado de realizar las ilustraciones para la edición de *Salomé* de Oscar Wilde. Se muestra aquí una de esas ilustraciones, *La danza de Salomé*, de 1893, una imagen subversiva en donde Salomé es vista como una prostituta contemporánea que se muestra al espectador de forma descarada. De cabello negro, adornado con flores de loto, mira directamente al espectador mientras danza, acompañada por la música de un viejo casi demoniaco agazapado en uno de los laterales de la composición. La ilustración destaca por utilizar líneas en arabescos, asociadas, como es bien sabido, con la música en el arte finisecular, y quizás sea una de las imágenes más perturbadoras y grotescas de todo el libro desde el punto de vista del tratamiento visual de la perversión y el pecado.



Fig. 30. Aubrey Beardsley. *La danza de Salomé*. 1893.

²⁶ BALLESTEROS, Antonio (2014). «Decadencia y perversión. Oscar Wilde y la creación victoriana del mito de Salomé» *Herejía y belleza: revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, p. 76.

²⁷ Se trata de algo propio de la época, pues los artistas se interesaban particularmente por esta cultura al ser desconocida por ellos.



Fig. 31. Anglada Camarasa. *Salomé*. 1899.

La siguiente obra que se cita es esta *Salomé* (1899) del pintor Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959), muy influida por la obra de Moreau y de otras del artista germánico Franz von Stuck (1863-1928). El momento elegido es el inicio del baile. El rostro de la mujer se encuentra oculto bajo la sombra, de modo que solo se puede ver su cuerpo, sobre el que se proyecta una luz que hace resaltar el pecho de la joven, conseguido a través de la división del espacio pictórico por medio de una diagonal lumínica que dota a la obra de una gran sensualidad al ocultar deliberadamente el rostro en favor del cuerpo, objeto fundamental del deseo masculino.

Por otra parte, el que la mujer no muestre el rostro es, también, un procedimiento frecuentemente utilizado por los pintores finiseculares para plasma la idea que la pecadora no es únicamente la protagonista del cuadro, en este caso Salomé, sino que ella se identifica con toda todas y cada una de las mujeres, anónimas, pero igualmente malignas y causantes de todos los males de la humanidad.

Por su parte, en 1906 el pintor Franz von Stuck realizó esta sensual *Salomé* dentro de la tipología de la *femme fatale*. La princesa, danza complacida después de haber obtenido su venganza, como lo demuestra la cabeza cortada del Bautista que se le ofrece sobre una bandeja: arquea el cuerpo, se contorsiona ante la mirada hipnotizada de Herodes, muestra en todo su esplendor su cuerpo semidesnudo envuelto en sedas y ricamente recubierto de fantásticas joyas y, sobre todo, sonrío de forma provocativa y lujuriosa. Von Stuck plasma una de las más sensuales y descaradas Salomé, que no se retrae en su baile, se contonea y exhibe gustosamente frente a Herodes.



Fig. 32. Franz von Stuck. *Salomé*. 1906.

Teatro y cine

La danza de Salomé pasó de la literatura a la pintura y, después, a disciplinas como la danza, haciendo posible que grandes bailarinas se permitieran libertades en el movimiento hasta entonces impensables dentro del gran ballet clásico.

Loïe Fuller (1862-1928) fue una de las primeras artistas en interpretar la danza de Salomé, realizada mediante una compleja coreografía conocida como la “danza serpentina” (1892).

«El rol de “pionera” que la historia de la danza le va a atribuir se puede entender de esta forma en términos de la composición que usa, de las imágenes que crea, del cuerpo que baila, de los roles técnicos y artísticos que asume, y, de manera general, de lo que “hace danza” en su trabajo»²⁸.

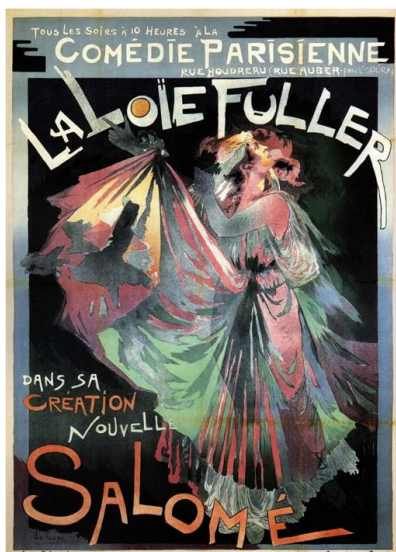


Fig. 33. Georges Feures. *Salomé*, de Loïe Fuller. 1895.

Años después, concretamente en 1895, produjo en París un ballet propio con el título de *Salomé*, basado en un libreto de Robert d’Humieres y música de Florent Schmitt. En el cartel que anunciaba el evento – realizado por Georges de Feures (1868-1943) dentro del estilo *art nouveau*– se destaca fundamentalmente lo más característico del baile de Loie Fuller entregado por completo a la luz y el movimiento.

²⁸ BARDET, Marie (2018). «La danza de Loïe Fuller y el cine» *Boletín de estética* n.º. 42. Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, p. 87.

Con el mismo argumento basado en la historia de Salomé, en 1906 la pianista y también bailarina americana Maud Allan (1873-1956) realiza una extraordinaria coreografía conocida como *La visión de Salomé*, que gozó de gran fama y fue representada representación durante años por toda Europa y América.

En la ilustración que se muestra, la bailarina alza los brazos y coloca las puntas de sus dedos sobre la cabeza, en un claro ejemplo de baile que recuerda a las obras anteriormente mencionadas de Anglada Camarasa y von Stuck. La joven, de mirada fija, porta un tocado de perlas que cae su cabeza, de igual forma que el resto de joyas de su vestuario. Tan solo porta una pequeña pieza ricamente decorada que cubre sus pechos de la que caen joyas sobre su vientre, y una falda también llena de pedrería que deja ver sus pies. Esto permite ver su silueta y aporta esa sensualidad que caracteriza al personaje. Sin duda se trata de un vestuario precioso, con multitud de detalles que la arropan y que, además, deja ver otra de las características que la representación de Salomé aportó a las bailarinas: pudieron desprenderse de los corsés y diseños que no daban libertad al cuerpo femenino.



Fig. 34. Maud Allan. *La visión de Salomé*. 1906.

La danza, al igual que la pintura, presenta interés por el orientalismo, y así lo plasma en los decorados y el vestuario de los personajes, que recuerdan al Antiguo Egipto o la India, cargados de exotismo y misticismo. Así se puede ver, por ejemplo, en *La Tragédie de Salomé* (1913), un ballet ruso interpretado por la bailarina Tamara Karsavina (1885-1978), dirigido por el director artístico y coreógrafo Boris Romanov (1891-1957), y con decorados del artista y diseñador escénico Sergéi Sudeikin (1882-1946). Romanov trabajó en la compañía de los *Ballets Rusos* de Sergei Diaghilev (1872-1929), personaje clave en la historia del ballet al hacer de esta forma de expresión artística «un todo universal y característico, donde la danza, la música y los decorados formaban un cuerpo sólido, diferente y característico [...]»²⁹.

²⁹ MONTIEL, Teresa (2016). «Sergei Diaghilev. La renovación del ballet» *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, vol. 24. Universidad Nacional de Educación a Distancia, p. 98.

En esta fotografía realizada por Charles Gerschel (1871-1948) de Tamara Karsavina interpretando a Salomé, se pueden ver muchos rasgos ya mencionados, especialmente ese gusto por el orientalismo, concretamente en esta obra, de Egipto, lo



Fig. 35. Charles Gerschel. Tamara Karsavina interpretando a Salomé en *La Tragédie de Salomé*. 1913.

que se aprecia, por ejemplo, en la joven, que aparece bailando, con la cabeza y las piernas de perfil, pero el resto del cuerpo de frente, lo que recuerda claramente a las representaciones de los egipcios. Por otra parte, Tamara lleva un pronunciado delineado que también hace referencia al maquillaje de esta civilización, y, por último, el tocado, que se asemeja a la corona *khepresh* por su forma circular y ligeramente alargada. Respecto al vestuario, luce una túnica en satén estampada con flores cuya ligereza le permitía bailar con total libertad de movimiento.

En el ámbito cinematográfico han sido muchas las ocasiones en la que se ha representado la historia de Salomé, en casi todos los casos tomando como referencia la obra teatral de Oscar Wilde.

Como ejemplos se puede citar, en primer lugar, la *Salomé*, del director Ugo Falena



Fig. 36. Ugo Falena. *Salomé*. 1910.

(1875-1931), rodada en 1910. Protagonizada por la actriz Vittoria Lepanto (1885-1965), lo más interesante de la película, claro está, es la secuencia del baile de «los siete velos», cargado de erotismo y sensualidad y rodada dentro de la estética *kitsch* imperante en Hollywood en aquella época, como se puede apreciar en la ilustración que se acompaña.

La siguiente película que se cita es la *Salomé* de Gordon Edwards (1867-1925), rodada en 1918 y desgraciadamente desaparecida. El papel de Salomé lo encarnó la actriz



Fig. 37. Gordon Edwards. *Salomé*. 1918.

Theda Bara (1885-1955), considerada la primera *vamp*³⁰ de la historia del cine. Se conservan algunas fotografías de planos aislados de la película, gracias a lo cual se puede observar algún detalle del baile y del vestuario de la protagonista, todo de clara influencia orientalista decimonónica.

Por último, aunque no relacionada directamente con la historia de Salomé, es interesante recordar que en la película *Metrópolis*, rodada en 1927 por el gran Fritz Lang (1890-1976), para diferenciar el Bien del Mal se utiliza dos figuras femeninas, María, la mujer humana, y Parodia, la mujer robot. En un momento determinado, Parodia danza delante de los empresarios de la gran ciudad recordando el baile de Salomé en la corte de Herodes, vestida con una ligerísima túnica que deja ver su cuerpo con el que domina y seduce a los hombres a través del movimiento.



Fig. 38. Fritz Lang. *Metrópolis*. 1927.

Ya dentro del cine sonoro hay que citar la versión de *Salomé* dirigida por William Dieterle (1893-1972) en 1953. Protagonizada por Rita Hayworth (1918-1987), es interesante resaltar que aquí la figura de Salomé es reconvertida de nuevo en un ser dominado por los demás y que sus acciones no responden a un instinto maligno sino inocente. En este sentido, Salomé baila creyendo que su danza salvará al Bautista al ablandar el ánimo de Herodes, y su horror se manifiesta al final de la



Fig. 39. William Dieterle. *Salomé*. 1953.

³⁰ *Vamp* proviene de la palabra vampiro, y hace referencia a aquellas mujeres, fatales, que seducían a los hombres y les llevaba a la perdición.

representación cuando comprueba que ha sido traicionada por su madre y ve la cabeza decapitada de Juan.

La propia Rita Hayworth es la protagonista de unos de los films más famosos de la



Fig. 40. Charles Vidor. *Gilda*. 1946.

historia del cine, *Gilda*, dirigida por Charles Vidor (1900-1959) en 1946, en donde nuevamente el baile se convierte en la clave del desarrollo de la historia. La letra de la canción *Put the blame on Mame*, que ella canta mientras baila, alude a que el beso de una mujer provocó el incendio de Chicago, con todo lo que tal acción significa

2. La decapitación de Juan, el Bautista

Pintura

Tras la calidez, el erotismo y la sensualidad de los movimientos enlazados de Salomé, otros de los momentos de la historia de la hija de Herodías más querido por los artistas es el momento de la decapitación de Juan, el Bautista, el hombre justo que muere por no ceder al deseo de una mujer. Un ejemplo es la pintura de Henri Regnault (1843-1871), *Salomé*, realizada en 1870 tras un viaje que realizó a Andalucía y el norte de África. De clara inspiración orientalista, *Salomé* es sólo el pretexto para representar a una bella mujer, aunque se mantienen elementos iconográficos que claramente aluden a la historia contada en los evangelios.



Fig. 41. Henri Regnault. *Salomé*. 1870.

Totalmente distinta es la lámina de Aubrey Beardsley, *El clímax*, que el artista hizo



Fig. 42. Aubrey Beardsley. *El clímax*. 1893. lirio.

para ilustrar el relato de Oscar Wilde. Se representa el momento en el que Salomé, bajo la luz de la luna, coge la cabeza de Juan y la besa. Mientras levita, la mira fijamente, plasmando el momento justo en el que la joven, llena de obsesión y satisfacción, por fin podrá cumplir sus deseos, aunque el Bautista ya esté muerto. De su pelo negro, flotan dos mechones simulando unos cuernos. San Juan, permanece con los ojos cerrados «para no ver el pecador rostro de la mujer»³¹. De su cuello cae una larga gota de sangre que en el suelo forma un charco del que emerge un

Beardsley mantiene ese rostro maligno en contraposición al de san Juan, que aun con los ojos cerrados, mantiene la expresión de terror. La mirada obsesiva de la joven junto con la media sonrisa deja ver la satisfacción que siente a pesar de que lo ocurrido sea macabro. Además, esto se enfatiza ya que Salomé parece disfrutar de la cercanía de una cabeza decapitada, que no le produce repugnancia. La sensualidad y el misterio de Salomé, aunque aún presentes, se tornan en estas representaciones más siniestras, más oscuras.

Lucien Lévy-Dhurmer realizó su *Salomé* en 1896, en donde la princesa rodea con sus brazos la cabeza del Bautista y, con expresión casi inocente, la besa. Se muestra complaciente, incluso cierra sus ojos al igual que los del difunto. A pesar de ser una escena de necrofilia e inquietante, el rostro de la joven no muestra maldad, más bien se muestra satisfecha.

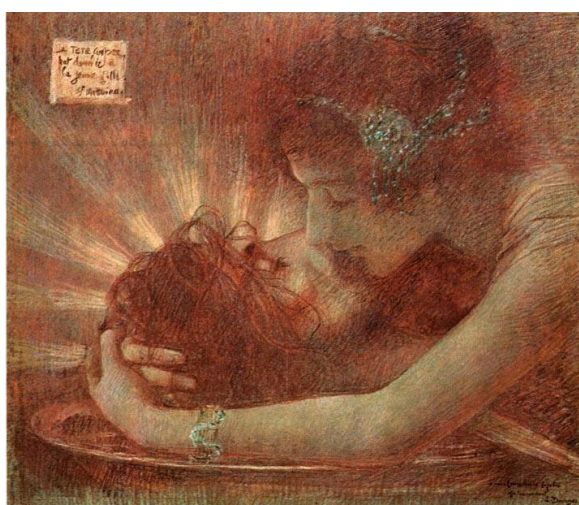


Fig. 43. Lucien Lévy-Dhurmer. *Salomé*. 1896.

³¹ BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, p. 158.

La decapitación de San Juan Bautista comenzó a interpretarse como la castración masculina llevada a cabo por una mujer. La *femme fatale*, es vista como mujer-devoradora y mujer-castradora, además de cargar con «grandes dosis de erotismo y sexualidad, así como atributos mortalmente amenazadores que ejemplifican el miedo masculino hacia la mujer moderna»³².



Fig. 44. Julius Klinger. *Sodoma*. 1909.

Uno de los artistas que materializó este miedo fue Julius Klinger (1876-1942) en su *Sodoma (Salomé)*, de 1909. El artista austríaco muestra a una Salomé de cabellera negra que, en contraposición con sus prominentes senos descubiertos y apenas se ve la cara. La única prenda que porta es una falda cuyo estampado simula las plumas de un pavo real. En su marcha, la acompaña una pantera negra que camina a sus pies, siendo una representación de lo salvaje, de ella misma y que simula la sombra que la joven proyecta en el suelo.

Salomé porta los genitales del Bautista, aún sangrantes, en sus manos, elemento que impacta no solo por la explicitud del acto, sino por asemejar la decapitación con la castración.

Los artistas surrealistas también mantuvieron esa atracción-miedo por la mujer, a la que convierten en las musas de sus obras. «[...] aunque explícitamente resaltan su virtud de musa inspiradora, implícitamente representan en sus cuadros el temor que les infunde como mujer devoradora y castradora [...]»³³. Salvador Dalí (1904-1989) será uno de los artistas que más tratará este tema y en el que está más presente la dicotomía *eros-thánatos*, ya que «para el artista catalán [...] la faceta inspiradora y la destructora del amor eran complementarias y no opuestas, pues ambas convivían unidas e inseparables»³⁴.

³² RODRÍGUEZ, Laura (2015). *Representaciones de la mujer en el Surrealismo. El caso de Salvador Dalí* Universidad de Salamanca, p. 10.

³³ *Ibidem*, p. 8.

³⁴ *Ibid*, p. 15.

Dalí identifica a la mujer con la mantis religiosa y es así como la representa en multitud de ocasiones. La mujer seduce al hombre con el único objetivo de conducirlo a su destrucción y a la muerte, al igual que dicho insecto. Dalí ve a esta mantis religiosa en *El Ángelus* (1859) de J. F. Millet (1814-1875), tanto es así, que realiza multitud de obras en torno a esta idea. Una de ellas es *Atavismo del crepúsculo* (1934), quizás la más fiel a la obra realista en la que se basa. En ella, marido y mujer se representan rezando en un espacio dominado por la luz crepuscular. Pero mientras que la mujer está viva, el hombre es ya una calavera después de haber sido devorado por su esposa.

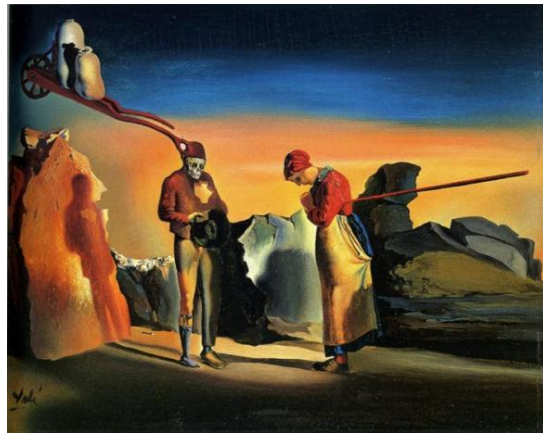


Fig. 45. Salvador Dalí. *Atavismo del crepúsculo*. 1934.

Fotografía

Otra de las disciplinas directamente relacionadas con la pintura y que también se interesó por la figura de Salomé a lo largo del siglo XX fue la fotografía. Además de permitir una liberación para las bailarinas y su vestuario, la decapitación de San Juan Bautista también resultó ser un tema de importancia: «[...] la segregación de la cabeza del resto del cuerpo es uno de los mitos fundadores de la modernidad»³⁵. Mediante esta acción, Salomé materializa la división entre mente y cuerpo, cuestión muy tratada en la que la importancia de la mente siempre se ha posicionado por encima del cuerpo.

Así lo plasma Hannah Höch (1889-1978) en la obra *Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (*Corte con el cuchillo de cocina en la última época de la weimariana cultura de la barriga cervecera de Alemania*), un collage dadaísta de 1919, realizado justo cuando Höch había comenzado a poner en práctica el fotomontaje, técnica que puso «al servicio de una nueva concepción del cuerpo de la mujer»³⁶.

³⁵ PASTOR, Raquel (2012). *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid, p. 31.

³⁶ VICENTE, Juan (2004). Hannah Höch. Exposiciones. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Fig. 46. Hannah Höch. *Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*. 1919.

En la obra se pueden apreciar diversos elementos; desde rostros de mayor tamaño, hasta fotografías y recortes de periódico de figuras desconocidas, pasando por imágenes de movilizaciones en la esquina inferior izquierda. También se puede leer en diversos puntos de la composición la palabra *dada* y también *anti*, referentes al movimiento dadaísta que se encontraba en pleno auge.

Lo que pretende la artista es denunciar la situación de la mujer en ese momento, por lo que, en el centro de la composición, coloca la imagen de Niddy Impekoven (1904), bailarina alemana que representa la imagen de la mujer que comienza tímidamente a ser libre. La figura se encuentra decapitada, y el rostro de la misma es el de Käthe Kollwitz (1867-1945), «[...] primera mujer aceptada como miembro de la Academia de las Artes en 1919»³⁷.

De esta forma, la decapitación está presente nuevamente y puede interpretarse de dos formas diferentes, como la dicotomía mente-cuerpo antes mencionada y que se trató en la danza, y como la imagen de la mujer que acaba con todo lo establecido hasta el momento, como rompedora de estereotipos. Sobre esto, Raquel Pastor cita muy acertadamente a Juan Antonio Ramírez, quien expone: «El “cuchillo de cocina” de Hannah Höch era, pues, algo más que una sarcástica alusión a las supuestas habilidades femeninas: trocear los cuerpos era como despedazar los procedimientos y valores (incluyendo los artísticos) de la sociedad tradicional [...]»³⁸.

³⁷ PASTOR, Raquel (2012). *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid, p. 28.

³⁸ *Íbidem*, p. 215.

La siguiente fotografía es del artista catalán Josep Masana (1892-1979), y en ella se plasma toda la brutalidad de la historia. El bello desnudo de Salomé se contrapone a la fealdad de la cabeza del Bautista, cuya cabeza se porta en una bandeja sostenida por la mujer en pleno éxtasis.



Fig. 46. Josep Masana. *Salomé*. 1920-1940.

Otro fotógrafo que trató en muchas ocasiones el tema de Salomé es William



Fig. 47. William Mortensen. *Salomé*. 1930.

Mortensen (1897-1965), especializado en desnudos femeninos. En 1930 realizó la fotografía de la ilustración que aquí se muestra, en donde la modelo que encarna a la heroína bíblica se muestra altanera y provocativa cara al espectador. El erotismo de la imagen es evidente y la crueldad del hecho provocado también, hasta el punto de provocar cierto rechazo moral en el espectador, por lo vulgar de la imagen.

La última fotografía sobre Salomé que aquí se muestra es ya del siglo XXI. Se trata de una recreación del conocido cuadro *Salomé* (1899) de Jean Benner (1836-1906), que hizo la fotografía Sylwia Makris (1973) en 2017, dentro del proyecto *The Old Masters* dedicado a la recreación de antiguas obras de arte. Tschirner, actriz alemana y modelo en esta fotografía, mira fijamente al espectador, fría, sin ningún tipo de expresión que pueda mostrar lo que piensa, lo cual otorga ese misterio que caracteriza a Salomé.



Fig. 48. Sylwia Makris. *Salomé*. 2017.

En sus manos porta la bandeja – esta vez un plato – con la cabeza de, encarnado por el conocido *Zombie boy* (1985-2018). Esta es una de las principales diferencias respecto a la obra de Benner, pues no se trata de una recreación del Bautista, sino de un modelo real y vivo. Además, el recipiente en donde se ha depositado la cabeza contiene sangre de la decapitación, lo que aporta aún más realismo a la fotografía.

La *femme fatale*. Destrucción por destrucción

El séptimo arte también ha plasmado a lo largo de la historia el deseo de la *femme fatale* de destruir al hombre. El primer ejemplo escogido es el de Kitty March, interpretada por Joan Bennett (1910-1990), protagonista de *Perversidad* (1945), filme dirigido por el alemán Fritz Lang. En esta película, Kitty supone el culmen de la maldad



Fig. 49. Fritz Lang. *Perversidad*. 1945.

y el egoísmo. Seduce y enamora a Christopher Cross (interpretado por Edward G. Robinson, 1893-1973), quien, incluso estando casado, comete un robo en su propia oficina para comprar un apartamento a su amada. Ésta, junto a su amante, decide vender los cuadros que realiza Christopher.

Éste, decide asesinar a Kitty tras enterarse de lo ocurrido. Finalmente, se ve a un hombre en la más absoluta miseria debido a una mujer.

Es en los años 90 del siglo XX la misoginia crea un nuevo estereotipo de mujer: la psicópata asesina que por su condición de tal no controla sus instintos más primarios y destruye todo lo que toca. El ejemplo más representativo se puede ver en *Instinto Básico*, película dirigida en 1992 por el realizador holandés Paul Verhoeven (1938), que narra la historia de Katherine Tramell (Sharon Stone), una escritora acusada de haber asesinado a un cantante de rock con un picahielos mientras tenía relaciones sexuales con el mismo.

El personaje de la *femme fatale* nunca se había llevado tan al extremo, Tramell es «una psicópata muy inteligente, bisexual, que [...] domina todo cuanto le rodea»³⁹. El estereotipo de mujer-castradora, de mantis religiosa, se plasma fielmente en este filme,

³⁹ LEMA, Eva Victoria (2003). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 136.

donde Katherine seduce y maneja a su antojo a quien quiere, incluido a los policías que quedan embelesados con su cruce de piernas durante el interrogatorio.

Katherine Tramell representa todos los miedos masculinos, encarna a la mujer libre, dueña de sus actos que no se deja dominar, bisexual, capaz de conseguir lo que quiere mediante su cuerpo y encantos, y, además, asesina.

La portada publicitaria de este filme ilustra todo lo mencionado. En ella, Nick se encuentra de espaldas, con su cabeza ligeramente posada sobre la de Katherine. Su expresión facial es tranquila, como si se sintiera protegido con ella. Por el contrario, Katherine, de larga melena rubia, oculta la mitad de su rostro tras Nick. Mira fijamente al espectador, sus ojos desprenden odio, maldad, deja ver su verdadera faceta ahora que Nick no puede verla. Además, clava sus uñas en la espalda del mismo, lo cual puede interpretarse como signo de agresión, o como alusión a su relación sexual, al momento de máximo placer,

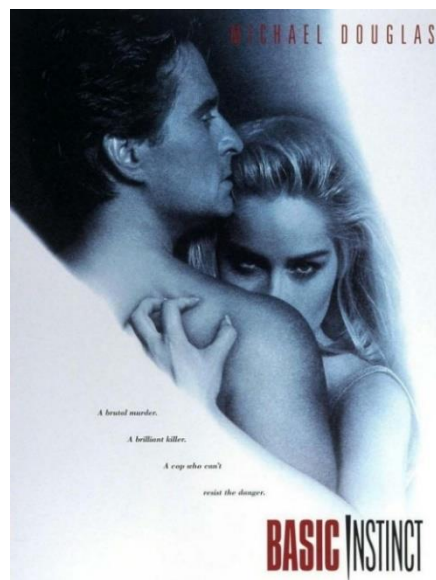


Fig. 50. Paul Verhoeven. *Instinto Básico*. 1992.

enfaticado con el desnudo de ambos. Se trata de una portada publicitaria que sintetiza a la perfección la naturaleza de esta *femme fatale*, su carácter perverso, pero a la vez seductor, ambos rasgos patentes en la penetrante – al igual que su arma homicida – mirada.

Como último rasgo a destacar, se podría hablar del título del filme: *instinto básico*, que alude a los deseos de Katherine, a sus ganas incontrolables de asesinar y que para ella suponen lo mismo que para una bestia cazar: un instinto básico.

En cuanto a series de entretenimiento, *Game of Thrones* (2011-2019), basada en los libros del escritor George R. R. Martin (1948), *A Song of Ice and Fire* (1996), también incorpora entre sus personajes a la *femme fatale*, concretamente en Cersei Lannister. *Juego de Tronos* narra la guerra entre los Siete Reinos que se disputan el codiciado trono del rey.

Cersei Lannister, interpretada por Lena Headey (1973), fue casada contra su voluntad con Robert Baratheon, rey de los Siete Reinos. Es una mujer fuerte, decidida a

enfrentar las restricciones patriarcales⁴⁰ de una forma peculiar: aprovechándose de ellas. Es ahí cuando surge el factor de *fatale*, pues seduce a los hombres y mantiene relaciones sexuales con ellos, urde planes para matar a quien se interponga en su camino y conseguir así poder. Además, físicamente también cumple con el estereotipo: es una mujer joven, bella, de larguísima cabellera dorada; mirada enigmática, sensual y misteriosa.

Desde muy joven mantuvo relaciones sexuales con su hermano, Jaime Lannister, y fruto de la incestuosa relación nacen tres pequeños que son considerados como hijos de Baratheon, pues nadie sabe de esta relación entre los hermanos. Es Eddard (Ned) Stark quien sospecha del poco parecido que guardan los supuestos hijos con Robert Baratheon, por lo que decide enfrentarse a Cersei pidiendo explicaciones.

Ésta, una vez más, intenta seducirlo para así evitar que confesara, pero Ned se niega.



Fig. 51. *Juegos de Tronos*. Cersei Lannister. 2011.

Cersei, airada, trama un plan para matar a su esposo. De esta forma, su hijo mayor Joffrey, se convertiría en rey y Ned no podría arrebatarles el poder. Todo sale según lo previsto por Cersei: Robert Baratheon fallece, Joffrey es nombrado rey y ella se convierte en la Reina Regente de los Siete Reinos; pero Ned, fiel a sus valores y a su recién fallecido amigo, decide confesar lo que sabe sin importar las consecuencias. Apresado y con la condición de quedar en libertad si se retracta en sus palabras, decide hacerlo, pero Joffrey, traicionándolo a él y sin consultar con su madre, manda decapitarlo.

Nuevamente se puede ver el mismo esquema que en la historia de Salomé: una relación incestuosa entre familiares, denunciada por un personaje que busca la justicia y es encarcelado y decapitado por las órdenes – directas o indirectas – de una perversa mujer cuya intención es mantener el poder para sí misma y sus hijos.

Otra de las series más importantes del siglo XXI es *American Horror Story*, creada por el director y productor Ryan Murphy. Concretamente se abordará la quinta temporada, llamada *Hotel* (2015).

⁴⁰ Considera que ella es capaz de conseguir y hacer lo mismo que los hombres, pero dado que no le es permitido, emplea “las armas de mujer” para no someterse a las órdenes.

El personaje a destacar es el de Elizabeth Johnson, a quien se le conoce como La Condesa, e interpretada por Lady Gaga (1986). Elizabeth fue convertida en una vampiresa a mediados del siglo XX, cuando pretendía ser una conocida actriz de Hollywood. Mantuvo una relación sentimental con Rudolph Valentino y Natacha Rambova, quienes la convirtieron en lo que actualmente es, y provocando que pase el resto de su vida intentando encontrar un amor igual.

La Condesa es una mujer enigmática, tremendamente atractiva y sensual. Su mirada intensa y sus pocas palabras para comunicarse, hace que sus víctimas – mayoritariamente hombres, pero también mujeres – caigan rendidas a sus pies. Tiene una larga melena rubia, prácticamente blanca, que hace resaltar su vestuario, caracterizado por formarse únicamente de vestidos elegantes, ceñidos, que dejan ver la increíble silueta de su cuerpo. Además, tan solo utiliza los colores blanco, negro y rojo, que juegan un papel importante, ya que el negro se relaciona con la muerte, y el rojo con la sangre y la pasión, que justamente son las tres características más destacadas del personaje.

Las atrocidades que comete siempre sigue la misma acción: siente atracción por alguien (en la mayoría de los casos, hombres), mediante su misteriosa aura consigue que estos se interesen por ella y les seduce. Es mientras mantienen relaciones sexuales cuando lleva a cabo su plan. Para ello, no actúa como cualquier vampiro, sino que usa las uñas del guante del que jamás se despoja. Así, corta la garganta de sus víctimas mientras mantiene sexo, y a la vez se alimenta de la sangre que brota, produciéndose una escena grotesca, cargada de sensualidad y erotismo.

La Condesa cumple con las características de las *vamp*, primeras *femmes fatales* consideradas monstruos que se aprovechaban de los hombres para quitarles la vida. En este caso, Elizabeth Johnson es una vampiresa que posee todas las características que a comienzos del siglo XX se creía que tenían las mujeres.



Fig. 52. *American Horror Story*. La Condesa. 2015.

Conclusiones

Una vez que se han analizados todos los ejemplos, se llega a las siguientes conclusiones.

El arte, a lo largo de la historia, ha sido una herramienta de transmisión de estereotipos e ideas dirigidas a la población, para que ésta los siguiera e incorporara en su vida cotidiana. Con la llegada de nuevos medios como la fotografía y el cine en el siglo XX, y la publicidad – con mayor intensidad en el siglo XXI – los medios audiovisuales y las redes sociales en la era actual, estos modelos o roles han visto nuevas vías para llegar a las masas. Lo que se puede observar por tanto es que, aunque los medios hayan aumentado, siguen siendo herederos de los estereotipos creados por el arte, especialmente del que se ha tratado en el presente trabajo. Adaptándose a los cambios, las modas o las pequeñas variaciones, todas estas disciplinas han continuado poniendo en práctica esta imagen femenina, llegando incluso al siglo XXI, por lo que se puede decir que el arte, además de ser una herramienta, conductora de roles, también constituye la base de nuevas formas de transmisión de estereotipos.

Es importante no olvidar que el estereotipo de la *femme fatale* surge por el miedo que provoca en el colectivo masculino su salida a la esfera pública y el apetito sexual que manifestaban, pero también, en cierto modo, para advertir a la mujer de los peligros que tendría para ella acercarse a esos comportamientos. Esas características atribuidas a la mujer, su supuesta relación con la bestia, la muestra de su apetito sexual o su condición de débil contribuyeron a la justificación del odio hacia ella, de la misoginia surgida en aquel momento.

Pero también supuso una liberación como se puede ver, por ejemplo, en el campo de la danza. El hecho de narrar y llevar a escena la historia de Salomé, permitió a las bailarinas y actrices liberarse de las restricciones académicas y estilísticas impuestas hasta el momento. En años posteriores, a actrices como Rita Hayworth o Sharon Stone que pusieron rostro a este estereotipo las convirtió en verdaderos iconos del cine, conocidas a nivel mundial y haciéndolas pasar a la historia como auténticos hitos. Además, el cine dio lugar a modelos que enlazaban características de los dos estereotipos femeninos, dando lugar a la ya mencionada *good-bad girl*, la joven de belleza arrebatadora y cuerpo exuberante (rasgos que le otorgaría la *femme fatale*), pero con corazón noble y buenas

intenciones, quizás el estereotipo más buscado por el colectivo femenino a partir del siglo XX.

La publicidad quizás haya sido uno de los campos que más se ha beneficiado e innovado con el estereotipo tratado. El público, al igual que el hombre decimonónico, se siente atraído por esa sensualidad y erotismo, que guarda cierta maldad, de los *spots* publicitarios. No solo las modelos, sino también la estética general y el conjunto de las campañas publicitarias poseen tal belleza que absorben al espectador. Es interesante cómo se adoptan modelos antiguos en ámbitos tan actuales, pues permite apreciar el hecho de que, aunque se sigan estos estereotipos en lo que a imagen se refiere, el mensaje y la idea no es en lo absoluto la misma.

Tampoco hay que dejar de lado que, aunque liberara ligeramente a la mujer en ciertos campos, también la encasillaba en otros, por ejemplo, el cuerpo femenino ha sido visto como un mero objeto sexual creado únicamente para el placer sexual, preferiblemente del hombre, lo cual es algo que se sigue apreciando en la actualidad. Buen ejemplo de ello es la censura en redes sociales del cuerpo femenino, en contraposición al masculino, no considerado sexual y, por lo tanto, al que se le permite ser mostrado.

En la actualidad, quizás no de forma consciente y sin las connotaciones que poseía cuando surgió, la *femme fatale* está siendo tratada con frecuencia. En momentos donde la lucha feminista está tan activa y se aboga por la libertad de la mujer y su no encasillamiento en el rol de sumisa, objeto sexual y ser superior, la *femme fatale* reaparece como un modelo de mujer que tan solo pretende ser libre, no estar sometida y cuyo fin es no ser juzgada por sus decisiones. En su interior no hay intención de destruir al hombre, al igual que tampoco es motivada por el amor para llevar a cabo sus acciones, por lo que comparte características del rol tratado, pero con evidentes cambios.

En definitiva, el siglo XIX puso de manifiesto un rol, un estereotipo femenino que pretendía ser una jaula, que durante el siglo XX fue desarrollándose y añadiendo cambios, tanto positivos como negativos, en su imagen, y que aún en el siglo XXI sigue en desarrollo y evolucionando.

Fuentes

Bibliografía

- BALLESTER, María José (2013). *La femme fatale en la publicidad del siglo XX. La popularización de un arquetipo decimonónico*. Universidad de Salamanca.
- BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra.
- CHEVELIER, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. [En línea] Barcelona, Herder Editorial. Disponible en <http://www.archetipos.com/wp-content/uploads/2018/10/diccionario-de-los-simbolos-jean-chevalier-ilovepdf-compressed.pdf>
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. [En línea] Editorial Labor, Barcelona. Disponible en http://www.ignaciodarnaude.com/textos_diversos/Cirlot,Juan-Eduardo,Diccionario%20de%20simbolos.pdf
- FLAUBERT, Gustave (1877). *Herodías*. [En línea] San José de Costa Rica C.A. Disponible en <http://www.repositorio.ciicla.ucr.ac.cr:8080/bitstream/handle/123456789/876/C-A-39-1913.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- LACARRA, M^a del Carmen (2009). «Símbolos y ensoñaciones en el cambio de un siglo» *Arte de épocas inciertas: de la Edad Media a la Edad Contemporánea*. [En línea] Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza. Disponible en <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/64/5garciaaguatas.pdf> (pp. 195-237)
- LOMBA, Concha (2017). «Danzantes de amor y muerte en la pintura española (1885-1930)» [En línea] *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*. Universidad de Zaragoza. Disponible en <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/06/14lomba.pdf> (pp. 303-330)
- LEMA, Eva Victoria (2003). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000*. [En línea] Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://eprints.ucm.es/4658/1/T26790.pdf>
- MANZANO, Jennifer (2017). «Gustave Moreau, el paradigma del artista simbolista» [En línea] *Gustave Moreau, Félicien Rops y Odilon Redon en el marco de la pintura simbolista finisecular*. Universidad de Barcelona. Disponible en http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/126197/1/TFG_Manzano_Cintas_Jennifer.pdf (pp. 5-14)
- MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar (2015). *Iconografía y estereotipos femeninos a través de programas de retoque fotográfico*. [En línea] Granada, Universidad de Granada. Disponible en <https://hera.ugr.es/tesisugr/25617175.pdf>
- PASTOR, Raquel (2012). *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. [En línea] Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://eprints.ucm.es/16759/1/T34010.pdf> (pp. 19-150)

- PRIDEMORE, Heather (2010). *The Command to Look: The Nudes of William Mortensen*. Universidad de Ryerson.
- RAMIRO, Encarna (2005). «La Bella y la Bestia según Peter Jackson» [En línea] *Jornades de Foment de la Investigació*, Universitat Jaume. Disponible en http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78854/forum_2005_24.pdf?sequence=1
- SÁNCHEZ DEL MOLINO, Iria (2015). *La figura de la femme fatale en el cine negro americano: Double Indemnity (Billy Wilder, 1944)*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria. (pp. 41-191)
- VILLAVARDE SOLAR, M^a Dolores; ALFAYA LAMAS, Elena (2009). «Sexismo y misoginia en el arte moderno y contemporáneo: obras y artistas» [En línea] *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 21. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0909110107A/5762> (pp. 107 – 122)
- WALKER, Mónica Ann (2016). *Salomé. La joven que baila*. [En línea] Universidad de Oxford. Disponible en https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-06-30-Walker_Salome.pdf

Webgrafía

- AKIKO, C. (2019). *Lilith and Eve*. [En línea] [Consulta: 10.07.2020] Disponible en <https://www.instagram.com/p/B1w0PdTCcXt/>
- AKIKO, C. (2019). *Lilith II*. [En línea] [Consulta: 10.07.2020] Disponible en <https://www.instagram.com/p/Bt6huZ-Bdv-/>
- ÁLVAREZ, José (s. f.) «Regnault, Henri» [En línea] *Enciclopedia*, Museo Nacional del Prado. [Consulta: 02.07.2020] Disponible en <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/regnault-henri/93ca708f-95bf-45f6-b1f4-ec1e04cf8a2f>
- ARESTI, Nerea (2005). «Ideales y expectativas. La evolución de las relaciones de género en el primer tercio del siglo XX» [En línea] *Gerónimo de Uztariz*, n^o 21. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2173583> (pp. 67-80)
- BALLESTEROS, Antonio (2014). «Decadencia y perversión. Oscar Wilde y la creación victoriana del mito de Salomé» [En línea] *Herejía y belleza: revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4557893> (pp. 69-87)
- BARDET, Marie (2018). «La danza de Loïe Fuller y el cine» [En línea] *Boletín de estética nro. 42*. Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires. Disponible en <http://www.boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/view/18/8> (pp. 79-105).

- BRIHURGA, Jaime (2015). «Dolorosos deseos, Eros y Thánatos en el arte occidental moderno y contemporáneo» [En línea] *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza. Disponible en <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/06/02brihuega.pdf> (pp. 15-44).
- BUSTAMANTE, Bárbara (2005). «El lenguaje de Carlos Alonso» [En línea] *Nómadas*, n° 22. Universidad Central-Colombia. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105116726017> (pp. 200-215).
- CRUZADO, Ángeles (2009). «La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine» [En línea] *Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*. [Consulta: 13.05.2020] Disponible en <http://www.escriptorasyescrituras.com/la-mujer-como-encarnacion-del-mal-y-los-prototipos-femeninos-de-perversidad-de-las-escrituras-al-cine/>
- CURCIO, Maximiliano (2019). «[Viernes negro] Perversidad (1945), de Fritz Lang» [En línea] *Cuatro Bastardos*. [Consulta: 05.07.2020] Disponible <https://cuatrobastardos.com/2019/05/24/review-perversidad-1945-de-fritz-lang/>
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle (1993). *Historia de las mujeres*. Vol. 4 (FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle) [En línea] Taurus. Disponible en https://www.academia.edu/38290923/4_Georges_Duby_and_Michelle_Perrot_Historia_de_las_mujeres_El_siglo_XIX_pdf
- EXPÓSITO, Cristina (2014). *La representación de la mujer en el arte moderno y contemporáneo*. [En línea] Universidad de Valencia. Disponible en https://www.academia.edu/12536753/La_representaci%C3%B3n_de_la_mujer_en_el_arte_moderno_y_contempor%C3%A1neo *Woman representation in modern and contemporary art*
- FREX, Hans (2016). *Alteridad y misoginia en la representación de la femme fatale: la danza de Salomé y la retórica del velo* [En línea]. Universidad de Chile. Disponible en https://www.academia.edu/33085569/Alteridad_y_misoginia_en_la_representaci%C3%B3n_de_la_femme_fatale_la_danza_de_Salom%C3%A9_y_la_ret%C3%B3rica_del_velo
- FORTE, José Luis (s. f.) «La dama de hielo» [En línea] *EAM cinema*. [Consulta: 02.09.2020] Disponible en <https://www.elantepenultimomohicano.com/2015/03/la-atlantida-georg-wilhelm-pabst-1932.html>
- GALOWITSCH, Eric (2017). *The femme fatales in 20th Century art and How they affected the language of Modern Art*. [En línea] Disponible en https://www.academia.edu/31994420/The_Femme_Fatales_in_20th_Century_Art_and_How_They_Affected_the_Language_of_Modern_Art
- GONZÁLEZ, Juan Carlos (2010). «La fotografía en las redes sociales» [En línea] *Aplicaciones, experiencias y perspectivas de la fotografía*. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4165988> (pp. 79-86)

- GONZÁLEZ, Adrián (2015). «La vida eterna era eso» [En línea] *EAM cinema*. [Consulta: 03.09.2020] Disponible en <https://www.elantepenultimomohicano.com/2016/01/critica-en-serie-american-horror-story-hotel.html>
- HAMILTON, A. J. [thetogfather] (2019). *Competition*. [En línea] [Consulta: 09.07.2020] Disponible en <https://www.instagram.com/p/BwC192qhgXQ/>
- HAMILTON, A. J. [thetogfather] (2019). *One bite*. [En línea] [Consulta: 09.07.2020] Disponible en <https://www.instagram.com/p/B4NiNncBf88/>
- JORGE, Miguel (2018). «El “fruto prohibido” de la Biblia nunca fue una manzana, fue un error de traducción» [En línea] *Gizmodo*. [Consulta: 25.04.2020] Disponible en <https://es.gizmodo.com/el-fruto-prohibido-de-la-biblia-nunca-fue-una-manzana-1822157915>
- KWONG, Dori (2019). *Maud Allan’s Salomé: a case study into the psychology of costume, dance and performance*. [En línea] Ryerson University, Canadá. Disponible en <https://digital.library.ryerson.ca/islandora/object/RULA%3A7928>
- LAPEÑA, Óscar (2014). «Salomé en el cine: el evangelio pop de Carmelo Bene» [En línea] *Cine y representación. Re-producciones de mundos en re-construcciones fílmicas*. Salvador, Francisco (ed.) París, Université Paris-Sud. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5088905> (pp. 173-192)
- LA FÁBRICA (2013). «Fotógrafos» [En línea] *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*. Promoción del Arte, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f5780087-df49-43ce-a866-86ef1431cb98/diccionariofotogesp-w.pdf> (pág. 364)
- MAKRIS, S. [sylviamakris] (2019). *Los siete pecados capitales*. [En línea] [Consulta: 09.07.2020] Disponible en <https://www.instagram.com/p/BzLx3r6IGWt/>
- MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar, MUÑOZ, Ana María (2015). «Análisis iconográfico del mito de Lilith en la publicidad». [En línea] *Revista Latina de Comunicación Social* 70 Disponible en <http://www.revistalatinacs.org/070/paper/1062/RLCS-paper1062.pdf> (pp. 611-626).
- MASANA, Josep (1920-40). «Salomé» [En línea] *Museu Nacional d’Art Catalunya*. [Consulta: 02.09.2020] Disponible en <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/salome/josep-masana/202030-000>
- MENDIZ, Alfonso (1993). «“La Bella y la Bestia”: La magia de Disney recrea una fábula clásica» [En línea] *Cine, Nueva revista*. Disponible en <https://www.academia.edu/8265075/> (pp. 148-158).
- MEREDITH, Ruth (2017). «Los collages de Hannah Höch» [En línea] *Infolio*. Disponible en <http://infolio.es/articulos/meredith/hannah.pdf>
- MOLINS, Patricia (1995). *Salomé, un mito contemporáneo, 1875-1925*. [En línea] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. [Consulta: 30.03.2020] Disponible

en <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/salome-mito-contemporaneo-1875-1925>

- MONTIEL, Teresa (2016). «Sergei Diághilev. La renovación del ballet» [En línea] *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, vol. 24. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponible en <https://www.academica.org/teresa.montiel.alvarez/35.pdf> (pp. 93-104).
- MORENO, Alfredo (2016). «Terroros felinos: la mujer pantera (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942)» [En línea] *Cine en estado crítico*. [Consulta: 02.09.2020] Disponible en <https://www.desdesoria.es/cineenestadocritico/terroros-felinos-la-mujer-pantera-cat-people-jacques-tourneur-1942/>
- NAVARRO, Rosa (2010). «Salomé o la tentación irresistible» [En línea] *Anagnórisis*. Universidad de Barcelona, Revista de investigación teatral, núm. 1. Disponible en http://www.anagnorisis.es/pdfs/Rosa_Navarro.pdf (pp. 129-143)
- PÉREZ, Irene (2018). «I'm just drawn that way. Cuerpos malvados» [En línea] *X Congreso virtual sobre Historia de las mujeres*. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6859721> (pp. 695-713)
- POTOCKI, Gail (2016-17). «The seven deadly sins» [En línea] *Gail Potocki*. [Consulta: 02.09.2020] Disponible en <https://www.gailpotocki.com/the-seven-deadly-sins>
- RODRÍGUEZ, Laura (2015). *Representaciones de la mujer en el Surrealismo. El caso de Salvador Dalí* [En línea] Universidad de Salamanca. Disponible en [https://www.academia.edu/18521487/Representaciones de la mujer en el Surrealismo. El caso de Salvador Dal%C3%AD](https://www.academia.edu/18521487/Representaciones_de_la_mujer_en_el_Surrealismo._El_caso_de_Salvador_Dal%C3%AD)
- SYLWIA, Makris (s. f.) «The Old Masters» [En línea] *Project. Sylwia Makris* [Consulta: 09.07.2020] Disponible en <https://sylwiamakris.com/project/the-old-masters/>
- TENA, María Dolores (2008). «“Salomanía”: la construcción imaginaria de la danza oriental» [En línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*. Universitat de València. Disponible en https://www.uv.es/extravio/pdf3/1_tena.pdf
- VLALÁS, Lorena; VEGA, Cristina (2019). «El bueno, el malo y la psicópata. Tres psicólogos analizan a los Lannister en “Juegos de Tronos en el diván-Parte 3”» [En línea] *Sensacine*. [Consulta: 03.09.2020] Disponible en <http://www.sensacine.com/noticias/series/noticia-18576189/>
- VICENTE, Juan (2004). *Hannah Höch*. [En línea] Exposiciones. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Consulta: 04.07.2020] Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hannah-hoch>
- WARDEN, Ian (2014). «Gang-gang: hace 100 años – Maud Allan baila como Salomé» [En línea] *The Sydney Morning Herald*. [Consulta: 05.07.2020] Disponible en <https://www.smh.com.au/national/act/ganggang-100-years-ago--maud-allan-dances-as-salome-20141121-11rj0z.html>

Créditos de imágenes

Figura 1. KLINGER, Max (1880). *La serpiente*. [Grabado]. *Kunsthalle*, Hamburgo.
Recuperado de: BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*.

Figura 2. VON STUCK, Franz (1891). *Sensualidad*. Galería *Gunzenhsuer*, Munich.

Figura 3. COLLIER, John (1892). *Lilith*. [Óleo sobre lienzo]. Galería *Atkinson*, Reino Unido.

Figura 4. GAUGUIN, Paul (1890-91). *La pérdida de la virginidad*. [Óleo] *Chrysler Museum*, Norfolk.

Figura 5. MUNCH, Edvard (1908-09). *Omega y el asno*. [Litografía] *Kommunes Kunstamlinger*, Oslo. Recuperado de: BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*.

Figura 6. PABST, Georg (1932). *L'Atlantide*. Nero Film. AG/*Société Internationale Cinématographique*, Alemania.

Figura 7. TOURNEUR, Jacques (1942). *Cat people*. RKO Pictures. Recuperado de: MORENO, Alfredo. *Terrores felinos: La mujer pantera (Cat people, Jacques Tourneur, 1942)*.

Figura 8. GUILLERMIN, John (1976). *King Kong*. Dino Di Laurentiis.

Figura 9. DISNEY, Walt (1991). *La Bella y la Bestia*. Walt Disney Pictures.

Figura 10. Relojes *Breil* (s. f.). *Spot* publicitario. Recuperado de: BALLESTER, María José. *La femme fatale en la publicidad del siglo XX. La popularización de un arquetipo decimonónico*. Universidad de Salamanca.

Figura 11. Cartier (2012). *L'Odyssée*, *spot* publicitario. Recuperado de: BALLESTER, María José. *La femme fatale en la publicidad del siglo XX. La popularización de un arquetipo decimonónico*. Universidad de Salamanca.

Figura 12. CAVALLI, Roberto (2002). *Oro*, *spot* publicitario. Recuperado de: MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar; MUÑOZ-MUÑOZ, Ana María. *Análisis iconográfico del mito de Lilith en la publicidad*.

- Figura 13.** Dior (2008). *Hypnotic Poison*, spot publicitario. Recuperado de: MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar; MUÑOZ-MUÑOZ, Ana María. *Análisis iconográfico del mito de Lilith en la publicidad*.
- Figura 14.** ROSSETTI, Gabriel (1859). *Bocca Baciata*. [Óleo]. Colección particular.
- Figura 15.** LÉVY-DHURMER, Lucien (1896). *Eva*. [Pastel]. Colección Michel Périnet, París.
- Figura 16.** MUNCH, Edvard (1908). *Adán y Eva*. [Óleo]. *Kommunes Kunstamlinger*, Oslo. Recuperado de: BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*.
- Figura 17.** ALONSO, Carlos (1965). *Adán y Eva*. [Collage sobre madera] Propiedad del artista.
- Figura 18.** POTOCKI, Gail (2016-17). *Glotonería*. Óleo sobre lino.
- Figura 19.** CHERRY, Marc (2008). *Mujeres desesperadas*, spot publicitario. Recuperado de: MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar. *Iconografía y estereotipos femeninos a través de programas de retoque fotográfico*. Universidad de Granada.
- Figura 20.** ALAS, Mert; PIGGOT, Marcus (2010) *TSUM*, spot publicitario. Recuperado de: MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar. *Iconografía y estereotipos femeninos a través de programas de retoque fotográfico*. Universidad de Granada.
- Figura 21.** Joyas Damiani (2011). *Spot publicitario*. Recuperado de: MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar. *Iconografía y estereotipos femeninos a través de programas de retoque fotográfico*. Universidad de Granada.
- Figura 22.** PETA (2011). *Spot publicitario*. Recuperado de: MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar. *Iconografía y estereotipos femeninos a través de programas de retoque fotográfico*. Universidad de Granada.
- Figura 23.** DKNY (2012). *Be Delicious*, spot publicitario.
- Figura 24.** MAKKRIS, Sylwia (2019). *Los siete pecados capitales*.
- Figura 25.** HAMILTON, A. J. (2019). *Competition*.

Figura 26. HAMILTON, A. J. (2019). *One bite*.

Figura 27. AKIKO, Carla (2019). *Lilith and Eve*.

Figura 28. AKIKO, Carla (2019). *Lilith II*.

Figura 29. MOREAU, Gustave (1874-76). *Salomé bailando delante de Herodes*. [Óleo] Museo Gustave Moreau. Recuperado de: PASTOR, Raquel. *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid.

Figura 30. BEARDSLEY, Aubrey (1893). *La danza de Salomé*. [Grabado] Recuperado de: PASTOR, Raquel. *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid.

Figura 31. ANGLADA CAMARASA, Hermenegildo (1899). *Salomé*. Colección La Caixa". Recuperado de: LOMBA, Concha. *Danzantes de amor y muerte en la pintura española (1885-1930)*. Universidad de Zaragoza.

Figura 32. VON STUCK, Franz (1906). *Salomé*. [Óleo]. *Städtische Galerie im Lembachhaus*, Munich. Recuperado de: BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*.

Figura 33. DE FEURES, Georges (1895). *Salomé*. [Cartel publicitario de la obra teatral]. Recuperado de: PASTOR, Raquel. *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid.

Figura 34. ALLAN, Maud (1906). *La visión de Salomé*. [Fotografías de la obra teatral].

Figura 35. ROMANOV, Boris (1913). *La Tragédie de Salomé*. [Fotografías de la obra teatral]. Recuperado de: PASTOR, Raquel. *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid.

Figura 36. FALENA, Ugo (1910). *Salomè*. Film d'Arte Italiana, Italia.

Figura 37. EDWARDS, Gordon (1918). *Salomé*. Fox Film Corporation, EE.UU.

Figura 38. LANG, Fritz (1927). *Metrópolis*. UFA, Alemania.

Figura 39. VIDOR, Charles (1946). *Gilda*. Columbia Pictures, EE.UU.

- Figura 40.** DIETERLE, William (1953). *Salomé*. Columbia Pictures Corporation, EE.UU.
- Figura 41.** REGNAULT, Henri (1870). *Salomé*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- Figura 42.** BEARDSLEY, Aubrey (1893). *El clímax*. [Grabado]. Recuperado de: BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*.
- Figura 43.** LÉVY-DHURMER, Lucien (1896). *Salomé*. [Pastel]. Colección Michel Périnet, París.
- Figura 44.** KLINGER, Julius (1909). *Sodoma (Salomé)*.
- Figura 45.** DALÍ, Salvador (1934). *Atavismo del crepúsculo*. Recuperado de: RODRÍGUEZ, Lara. *Representaciones de la mujer en el Surrealismo. El caso de Salvador Dalí*. Universidad de Salamanca.
- Figura 46.** HÖCH, Hannah (1919). *Corte con el cuchillo de cocina en el vientre cervecero de Weimar en la última época cultura de Alemania*. [Collage]. *Neue Nationalgalerie* de Berlín, Alemania.
- Figura 47.** MASANA, Josep (1920-40). *Salomé*. [Fotografía]. Museu Nacional d'Art de Catalunya, España.
- Figura 48.** MORTENSEN, William (1930). *Salomé*. [Fotografía]. Recuperado de: PRIDEMORE, Heather. *The Command to Look: The Nudes of William Mortensen*. Universidad de Ryerson.
- Figura 49.** MAKRIS, Sylwia (2017). *Salomé*. [Fotografía] Recuperado de: MAKRIS, Sylwia. *The old Masters Project*.
- Figura 50.** LANG, Fritz (1945). *Perversidad*. Universal Pictures, EE.UU.
- Figura 51.** VERHOEVEN, Paul (1992). *Instinto Básico*. Carolco Pictures, StudioCanal, Columbia Pictures.
- Figura 52.** BENIOFF, David (2011). *Cersei Lannister*. Juego de Tronos. George R. R. Martin, HBO, Estados Unidos-Reino Unido.

Figura 53. MURPHY, Ryan (2015). *La Condesa*. American Horror Story. Ryan Murphy, FOX Corporation.