



JACLR

*Journal of Artistic
Creation & Literary
Research*

JACLR: Revista de Creación Artística e Investigación Literaria (Journal of Artistic Creation and Literary Research) es una publicación bianual de la Universidad Complutense Madrid que aparece en texto completo, acceso abierto, y revisada por pares. La revista, publicada y editada por estudiantes graduados, ofrece trabajos de investigación, tesinas de grado y de máster, junto con contribuciones originales de creación artística. El objetivo es que los estudiantes aprendan el proceso de edición de una revista científica. Los autores cuyos trabajos se publican mantienen los derechos de autor sobre los mismos para su publicación posterior en otros lugares.

Volumen 4 Número 1 (Julio 2016) Artículo 10

Andrés Sánchez Martínez

“El mito de Salomé en la literatura y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet”

Para citar el artículo

Sánchez Martínez, Andrés. “El mito de Salomé en la literatura y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet” *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 100-111

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

El texto ha sido revisado por 2+1 expertos del área.

Volumen 4 (2016) coordinado por Ana González-Rivas Fernández. Número 1 editado por Juan González Echeverría, Rosario López Gregoris y Ana Abril. Monográfico del I Encuentro de Jóvenes Investigadores SELGYC (Sociedad Española de Literatura General y Comparada).

Resumen: Este artículo pretende realizar un estudio comparativo entre el relato “Hérodias” de Gustave Flaubert y la ópera *Hérodiade* de Jules Massenet. Con ello se ilustrará el recorrido del mito de Salomé en la segunda mitad del siglo XIX, anterior a la celeberrima lectura de Oscar Wilde y a la adaptación operística de Richard Strauss. Antes del protagonismo de la princesa hebrea y su construcción arquetípica como mujer fatal, hubo dos estadios previos. El primero estará marcado por la profundización psicológica de Herodías en la obra de Flaubert, manteniéndose la danzarina en un segundo plano. El segundo será marcado por la música de Massenet y el libreto de Paul Milliet y Henri Grémont, donde el protagonismo de la madre es desplazado por Salomé, que reivindicará su subjetividad e independencia. No encontramos aquí todavía el “erotismo perverso” de fin de siglo, sino una visión idealizada del sujeto femenino. En la unión de literatura y música se produce una construcción novedosa del personaje, despreciada en ocasiones, frente a la audacia estética del binomio Wilde-Strauss. No obstante, analizar lo que significó Salomé para estos artistas dará cuenta de imágenes diferentes del mito y de lo femenino en la época.

Palabras clave: Salomé, mito, Flaubert, Massenet, erotismo, *plurimedialidad*.

Andrés SÁNCHEZ MARTÍNEZ

El mito de Salomé en la literatura y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet

0. Introducción

La productividad textual del mito de Salomé es prácticamente inabarcable a lo largo de la historia literaria, desde las fuentes de San Mateo y San Marcos, pasando por los textos históricos de Flavio Josefo hasta llegar a la obsesión en los últimos años del siglo XIX. Tal es esta fecundidad textual, que excede los límites de la propia literatura para convivir con otros lenguajes artísticos como la arquitectura, la pintura, la música, el ballet o el cine desde los primeros años del siglo XX. Será labor del comparatista penetrar en esa red de complejas relaciones, lo que traerá como consecuencia una visión más completa y profunda del mito, no accesible únicamente desde el análisis individual de alguno de los textos consagrados por el canon. Uno de los diálogos que Salomé ha establecido entre diferentes artes, y que más logrados frutos ha dado, es entre literatura y música, siendo la *Salome* (1893) de Oscar Wilde el hipotexto de la ópera que Richard Strauss dedicó a la princesa hebrea, estrenada en 1905. Este apasionante diálogo de varios niveles estructurales entre textos (Wilde y el libreto de Hedwig Lachmann, pero también el establecido entre texto literario y texto musical) tuvo un precedente menos conocido. En 1877 aparecía *Troiscontes*, una de las últimas obras de Gustave Flaubert (1821-1880), en donde incluía su relato "Hérodias", sobre el que Jules Massenet (1842-1912) comenzaría a trabajar al año siguiente.

La estructura de motivos del mito que más se ha popularizado ha sido la que Wilde hacía funcionar en su tragedia. Se generalizó después la opinión (Cansinos Assens 44) relativa a que él fue el primero en dar a Salomé la categoría de protagonista, haciendo girar toda la estructura dramática en torno a su subjetividad. Sin embargo, esto no es totalmente exacto. Ciertamente, Wilde desarrolló con gran éxito en los escenarios una figura que posteriormente se ha convertido en el arquetipo perfecto de la mujer fatal, con resonancia directa en otras literaturas y en obras posteriores como la ópera de Strauss, que la acercaría a un público aún más amplio. Sin embargo, una década antes de la publicación de la tragedia, en el terreno dramático-musical se estrenaba una ópera que, al igual que la *Salome* wildeana, también había sido prohibida en los escenarios británicos. Tanto Massenet como Wilde partían del hipotexto flaubertiano; el autor irlandés daba un original protagonismo absoluto a la lujuria de la princesa, independiente de su madre Herodías (Cansinos Assens 44; Donohue 125-126), pero Massenet ya había comenzado a describir de forma autónoma al personaje unos años antes. En esta ópera francesa se presentaba la pasión protagonista de Salomé, caracterizada no obstante de forma muy diferente. Vayamos sin más tardanza a los textos, a Flaubert, a Massenet y al libreto de su ópera, para constatar cómo el mito posee unas fronteras más amplias de lo que a veces se ha pensado.

1. Gustave Flaubert y "Hérodias" (1877)

"Hérodias" fue uno de los textos de vejez de Flaubert, un benéfico oasis orientalista que le hizo descansar de la agotadora redacción de *Bouvard et Pécuchet*. En el último relato de los *Troiscontes*, Flaubert elabora su particular aportación al mito literario de Salomé. En primer lugar, será la versión más objetiva y fiel tanto al hipotexto fundacional de los Evangelios de San Mateo (14, 6-12) y San Marcos (6, 21-29) como a los secundarios históricos. No obstante, las fuentes de Flaubert son numerosas y diversas; algunas ya las había manejado en la redacción de *Salammô* (1862) y en la de la *Tentation de Saint Antoine*. Muchas de ellas resultarán vitales en el relato, no sólo desde el punto de vista histórico-documental, sino también estético (Wetherill 56). Aparte de los tratados modernos sobre arquitectura y

Sánchez Martínez, Andrés. "El mito de Salomé en la literature y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 100-111
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

topografía que utiliza (57), una de las fuentes principales era el historiador Flavio Josefo, que había recogido en sus *Antigüedades judías* varias apariciones de Salomé, dándole además nombre a la princesa por primera vez. Además, se sabe que Flaubert utilizó para los temas religiosos *La vida de Jesús* de Renan, los *Estudios críticos sobre la Biblia* de Michel Nicolas (64) y las *Historias de Herodes* de F. de Saulay, junto a diferentes secciones de la Biblia, como los *Salmos*, el *Deuteronomio*, el *Levítico* o *Isaías* (63). Sobre aspectos de la administración romana y los personajes Lucio y Aulo Vitelio, también consultaría los *Annales* de Tácito y las *Vidas de los doce césares* de Suetonio.

El afán minucioso de documentación en Flaubert, su ansia de reconstruir hasta el más mínimo detalle el contexto, los personajes o los escenarios, se completa con la fase de su escritura, que da lugar no a una obra histórica sino a un texto literario. De hecho, se llega a producir una "Transvalorización con respecto al hipotexto bíblico" (Pimentel 41), de forma que la perspectiva narrativa no subraya el tema religioso originario sino el político. Así, se realiza un retrato de la situación de decadencia e inestabilidad que padece el gobierno de Herodes, que a pesar de las riquezas y los extensos territorios que posee, se encuentra en guerra contra los árabes y sometido al poder de Roma. Ante esto se alza el dominio de Herodías, la verdadera protagonista, manejando a su esposo para satisfacer sus propias ambiciones políticas. Para ello se servirá de su hija Salomé, que a pesar del erotismo desplegado por su belleza, aparece casi sin identidad propia. Todo ello se inscribe en un abigarrado paisaje de "bazar oriental" (Richard 204), donde se entremezclan voces y razas, y viandas vorazmente devoradas, al tiempo que las pasiones se desatan salvajemente. Al mismo tiempo, el texto recurre a lo que se podría describir como poética de *tableau*, un perpetuo homenaje a la vista, que el autor ya había puesto en práctica en *Salammô*.

El escenario orientalista que Flaubert desarrolla en su relato posee implicaciones harto complejas. Su afán descriptivo (limitado por la extensión del género en "Hérodías", pero con extensísimos pasajes en el caso de *Salammô*) no responde de forma única a la adscripción a un "realismo arqueológico" que la crítica ha defendido desde Sainte-Beuve o Taine (Debray Genette 189-190), ni conforma un mero decorado. Observadas con atención, las descripciones flaubertianas orientalistas muestran una necesidad de todo aquello que se percibe visualmente, por la materia y por el paisaje. Todo ello configura un espacio ficcional de gran importancia narrativa: es en estos espacios en donde más inequívocamente se desata la violencia, que es una fuerza motriz en el mito. Quizás no sería muy útil hablar de realismo para explicar el funcionamiento de este poso de crueldad, sino que son los procesos de intertextualidad los que juegan un papel fundamental, tanto en el relato como en la construcción del mito finisecular de Salomé como paradigma de mujer fatal asesina gracias a los textos de Mallarmé, Huysmans o Wilde.

Flaubert sienta soterradamente gran parte de la base mítica que retomarán los autores posteriores, y para ello la influencia de Sade será nuclear. Ahora bien, la presencia del marqués no se advierte exclusivamente desde el punto de vista exterior (como ocurre a menudo en los sangrientos martirios que sufren los personajes de *Salammô*); en gran medida, es la filosofía de Sade lo que el autor normando está recogiendo.

El siglo XVIII concibe su relación con la naturaleza en la idea de la preeminencia del hombre sobre el resto del mundo. Al contrario, Sade, en total discordancia con su época, no reivindica en absoluto para el hombre un sitio excepcional en el universo. ... Ambos muestran, cada uno con su estilo, que no existe ni el bien ni el mal, y que lo que se considera «el mal» en una cultura, no lo es en otra: todo es, por tanto, relativo. Ambos muestran, asimismo, que el hombre es en lo más profundo de su ser inhumano, semejante a las bestias, un elemento más de la naturaleza, una naturaleza que permite, que quiere el mal. El hombre, para Sade como para Flaubert, es sólo y únicamente materia (Préneron Vinche 45 y 154).

Sánchez Martínez, Andrés. "El mito de Salomé en la literatura y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 100-111
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Basándonos en esta relación intertextual, podemos explicar la crueldad motriz de *Salammbô* "Herodías", que el clásico estudio de Mario Praz hacía extensible también a otras de sus obras, como la *Tentation, Madame Bovary* "La légende de Saint Julien" (Praz309-313). En nuestro relato, el incesto, el asesinato o la misma violencia verbal del Bautista en los improperios a Herodías (posteriormente recogidos por Wilde) son señas de identidad de los personajes, dominados por sus pasiones más bajas, que disfrutaban con la sangre, inmersa como ellos en el paisaje: "El alba, que se asomaba detrás de Maqueronte, expandía un color rojo" (*Tres cuentos* 88). Así se advierte desde el inicio que se presenciara una historia de crueldad y muerte. De ahí la importancia de las descripciones, que no fabrican un decorado oriental estático, sino que poetizan y narran al mismo tiempo.

En "Hérodías" se mantienen los motivos del mito presentes desde los Evangelios y que autores posteriores como Oscar Wilde seguirán desarrollando: el encarcelamiento de Juan, la fiesta de Herodes, la danza de Salomé, el juramento del tetrarca, la petición de la cabeza del Bautista y su entrega a continuación en una bandeja. Los variados enfoques críticos que se han acercado al mito de Salomé han ido ofreciendo sus interpretaciones de los motivos, no siempre extrapolables al caso concreto de Flaubert. Por ejemplo, la crítica feminista suele hablar de la decapitación como "castración" (Martínez Victorio 600) y eliminación del poder masculino por parte de la "mujer nueva", que rechaza la sociedad patriarcal. Pero esta lectura que puede ser acertada en el caso de la protagonista femenina de la tragedia de Wilde de 1893, inmerso en la lógica de la sociedad victoriana, no puede corresponder totalmente con Flaubert. En su texto no hay ningún alzamiento de Salomé contra el elemento masculino; ni siquiera existe una verdadera entidad actancial de la joven, al estar siempre bajo la sombra materna. Sin embargo, esta estructura de poder es asumida por Herodías; aquí es ella la que exige la cabeza del Bautista, y ella la que se impone a Herodes. Otros motivos como el de la danza también pueden dar lugar, como veremos, a más de una interpretación interesante sobre estos primeros pasos del mito.

En este estadio previo a la codificación del mito finisecular de Salomé como mujer fatal, la receptora de la testa no es la joven, como en la obra de Wilde, sino Herodías, que como ya se ha adelantado, seditúa así en el eje de la obra. El análisis psicológico (que no se encuentra en el hieratismo de la Herodías wildeana) en el texto de Flaubert, revela que no ama a Herodes; es todo cálculo y frialdad, sólo ansía el poder: "Desde niña, alimentaba el sueño de un gran imperio. Para alcanzarlo, dejando a su primer esposo [Herodes Filipo, hermano de Antipas], se había unido a este [Herodes Antipas]" (*Tres cuentos* 94). Rafael Cansinos Assens retrataba así a la Herodías flaubertiana:

... persigue el amor y el poder con una unidad de intención, a cuyo logro cooperan mórbidos hechizos y mental sutileza. Ella es ... el resorte magnífico que mueve la voluntad de Herodes y hace caer, como una luna declinante en una noche eterna, la cabeza del Bautista. ... El incesto no la cohibió lo más mínimo en su recto camino hacia el poder (16).

De esta forma, Flaubert "literaturiza" al exagerar las ansias de poder de Herodías, convertida casi en una fiera, capaz de hacer lo que sea para conseguir sus objetivos. Pero al mismo tiempo, el autor está siguiendo los Evangelios al situar a Salomé como un mero instrumento de la madre; en el relato flaubertiano, Herodías había hecho educar a su hija en secreto para agradar a su esposo. El objetivo final estaba plenamente estudiado: ganarse la gracia del Tetrarca para así pedir la cabeza del Bautista. Las razones son sugeridas: por un lado, vengarse de los insultos del profeta (*Tres cuentos* 93, 105) que la aborrecía y la insultaba por su relación incestuosa con Herodes; y una vez más, motivaciones políticas (93), pues acabar con el Bautista era la mejor manera de evitar las revueltas del pueblo que seguía su predicación.

Herodías es el centro del cuento, ansiosa de poder y venganza, sedienta de la sangre del profeta. Es ella la que inunda dramáticamente el relato cuando estalla como un animal

Sánchez Martínez, Andrés. "El mito de Salomé en la literature y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 100-111
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

salvaje ante las dudas del verdugo, que no se siente seguro asesinando a un hombre santo: "El furor de Herodías se desbordó en un torrente de injurias populacheras y sangrientas. Se rompió las uñas en la reja de la tribuna, y los dos leones esculpidos parecían morderle los hombros y rugir como ella" (118). Será identificada así, en la tercera parte del relato, con la diosa Cibeles (115), con la madre de todas las diosas. Por su parte, "Salomé aquí no es más que un relevo, un instrumento de venganza, una renovación de juventud; es Herodías la eterna mujer fatal" (Pimentel 44). Por tanto, el baile de la princesa no será más que un cebo a Herodes, que totalmente encandilado, accederá ahora a cualquier petición.

El carácter secundario de Salomé no excluye sin embargo algunos momentos de gran relieve, como es este episodio de la danza. Pero previamente, la joven princesa es presentada al entrar a la sala del banquete en una detallada descripción mítica que ha motivado muchas interpretaciones simbólicas

Bajo un velo azulado que le cubría el pecho y la cabeza, se distinguían los arcos de sus ojos, las calcedonias de sus orejas, la blancura de su piel. Un pañuelo de seda tornasolado que cubría sus hombros, se sujetaba a la cintura con un cinturón de orfebrería. Sus calzones negros estaban cuajados de mandrágoras, y hacía sonar de manera indolente unas pequeñas pantuflas de plumón de colibrí. En lo alto del estrado se quitó el velo. Era el vivo retrato de Herodías, cuando era joven. Luego empezó a bailar (Flaubert, 2010: 115).

Aparece ya el motivo del velo, que luego sería recogido por Wilde en su danza de los siete velos. Este "desvelamiento" de Salomé ha motivado críticas harto sugerentes, como las relativas al despertar de la sexualidad femenina (Showalter 145), anunciada a su vez por el símbolo de fecundidad que representan las mandrágoras estampadas en los calzones de la danzarina (Issacharoff 26). En este caso, todo ello acompaña al tímido nacimiento de la entidad actancial del personaje.

A pesar de ser un simple medio con el que Herodías cumple sus objetivos, la escena de la danza es un pasaje donde la sugerente descripción de Flaubert influirá en posteriores versiones del mito. Según se suele señalar (Wetherill 58), el texto posee un intertexto escultórico de referencia: la danza de Salomé del tímpano de la catedral de Rouen, donde se ve a la muchacha danzando y manteniéndose atléticamente sobre las manos y con los pies en alto. Pero la documentación del autor también es experimental: en su viaje a Egipto había presenciado las danzas de Kuchiuk-Hanem (*Egipto* 145-148), que también le pudieron influir.

Con los párpados entreabiertos, se retorció la cintura, mecía el vientre con ondulaciones de oleaje, hacía temblar sus dos senos, y su rostro permanecía inmóvil y sus pies no paraban. ... Después fue el arrebató del amor que quiere ser saciado. Bailó como las sacerdotisas de la India, como las núbias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Inclínaba su cuerpo como a todos lados como una flor agitada al viento. Le saltaban los zarcillos de sus orejas, la tela de su espalda tornasolaba; de sus brazos, de sus pies, de sus ropas surgían invisibles chispas que inflamaban a los hombres. ... Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se curvó de tal forma que su barbilla rozaba el suelo; ... todos, dilatando las aletas de la nariz, palpitaban de concupiscencia. ... Llevaba los labios pintados, sus cejas eran negras, sus ojos casi terribles, y sobre la frente como unas gotitas de vapor sobre mármol blanco (*Tres cuentos* 116-117).

He aquí el pasaje sobre el que autores posteriores seguirán construyendo. Ya hay en esta Salomé, aunque sea un personaje secundario, unos "ojos casi terribles" y la llegada de la fatalidad en la seducción. No obstante, esta joven inocente no es todavía el sujeto autónomo de Wilde que pide la cabeza del profeta para su propio disfrute, sino una niña a las órdenes de la madre: "ceceando un poco, pronunció estas palabras, con aire infantil: -Quiero que me

Sánchez Martínez, Andrés. "El mito de Salomé en la literatura y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 100-111
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

des en una bandeja la cabeza...-había olvidado el nombre, pero continuó sonriendo-. ¡La cabeza de Yaokanán!" (117). Como se observa, Salomé ni siquiera recuerda el nombre del decapitado; ella no lo desea en absoluto, por lo que no habrá tampoco beso final, uno de los principales motivos del mito después de Wilde. La cabeza será llevada hacia Galilea por Fanuel, uno de los seguidores del profeta en el relato, para ofrecerle allí los debidos respetos al mártir.

2. Jules Massenet: *Hérodiade* (1881)

Si la presencia de Salomé-Herodías es obsesiva en la literatura francesa del XIX (sólo en ámbito francés encontramos los textos de Flaubert, Mallarmé, Huysmans o Laforgue entre otros), también en la música hace su aparición, causada por la afición orientalizante de la época, que tan bien distribuiría por Europa el propio Verdi con su *Aida* (1871) y antes con *Nabucco* (1842). Será esta estética una de las caras del gusto exotista que compartían otros compañeros de la generación de Massenet, como Georges Bizet (1838-1875) con *Carmen* (1875) o Camille Saint-Saëns, retratando a otra mujer fatal bíblica en *Samson et Dalila* (1877). De nuevo limitándonos al ámbito francés, al hablar del mito de Salomé en la ópera, cabría destacar la *Hérodiade* de Massenet y una *Salomé* de Antoine Mariotte (1875-1944), totalmente desconocida en la actualidad, estrenada en 1908 y compuesta al mismo tiempo que la *Salomé* (1905) de Strauss, basada también en el texto teatral de Oscar Wilde.

Jules Massenet comienza a trabajar en la obra en 1878, finalizándola en 1879, aunque el estreno no tendrá lugar hasta diciembre de 1881 en el Teatro de la Moneda de Bruselas. Curiosamente, una obra tan alejada de las provocaciones (incesto, necrofilia, homosexualidad) de la *Salomé* de Wilde, estaba anticipándose a ella: la Ópera de París rechaza el proyecto de Massenet, al igual que había hecho con *Samson et Dalila*, por no gustar de esta temática que mezclaba el tema amoroso con lo bíblico (Sadie 1998: 90). Al mismo tiempo, se criticaba el libreto (Brèque 120-121), escrito en colaboración entre el editor de Massenet, Georges Hartman (Henri Grémont) y Paul Milliet. Al texto se unía la música de la primera etapa del compositor francés, siendo esta una de sus primeras óperas representadas con éxito, muy en deuda con Berlioz, Gounod o Meyerbeer. La excesiva filiación a estos compositores ha supuesto en muchas ocasiones el desprecio de su música; incluso en la actualidad es tachada de poco original, y criticada por su fácil melodismo, situando a sus óperas en una especie de limbo entre los considerados verdaderos genios: Berlioz y Debussy.

No obstante, sus óperas fueron muy populares en su tiempo, y aún hoy, obras como la *Manon* (1884), *Werther* (1892) o *Thais* (1894) forman parte del repertorio de los grandes teatros del mundo. Bajo estos célebres títulos se adivinan sendas fuentes literarias: el *abbé Prévost* (Antoine François Prévost), Goethe, o Anatole France (*Thais, la cortesana*, 1890); y lo mismo ocurre con el caso de *Hérodiade*, donde utiliza como fuente primaria el texto de Flaubert. Esta obra suele ser catalogada como *grandopéra*, y ciertamente en ella encontramos características que lo confirman: tema histórico, abundancia de personajes (los *ensembles* son habituales) y grandes coros (lo que posibilita los *tableaux* escénicos), gran orquesta y suntuosas escenografías. En cuanto a lo musical, la división en cuatro o cinco actos, el recitativo acompañado, la fluidez melodista y la inclusión de números de ballet también la introducen en los dominios de este molde genérico. Pero *Hérodiade* es más que una pasable ópera de género. A través del estudio de sus personajes femeninos, se aprecia un desarrollo psicológico sorprendente, que además aporta novedades al discurso mítico.

La fuente principal del libreto es, como ya se ha anticipado, el texto de Flaubert, seguido casi literalmente en ocasiones. Muchos ejemplos hay de esta fidelidad al hipotexto, entre ellos, el intenso recitativo de Herodías en la Escena III del Acto I, donde habla de los insultos recibidos por el Bautista, para reclamar finalmente la cabeza del profeta ante Herodes (Milliet y Grémont 83). En la ópera se continúa con la trama política del texto fuente, pero desarrollándose ahora mucho más la amorosa. Al mismo tiempo, se comienzan a introducir algunos cambios que se aprecian ya desde la descripción del esquema motivico.

Sánchez Martínez, Andrés. "El mito de Salomé en la literatura y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 100-111
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Flaubert describía el encarcelamiento de Juan, la fiesta de Herodes, la danza de Salomé, el juramento del Tetrarca, el de la petición de la cabeza y su entrega a continuación en una bandeja; en Massenet, aparece el encarcelamiento y el banquete regio, pero no la danza de Salomé para conseguir la cabeza de Juan; en la obra musical se produce su muerte, pero no se menciona la decapitación.

El deseo de Herodes por Salomé del texto literario permanece en la ópera, pero aquí, la princesa rechaza al Tetrarca, introduciéndose a continuación una novedad esencial: ella ama apasionadamente al Bautista. No obstante, este sentimiento se romantiza al máximo, hasta el punto de querer llegar con el amado a una trascendencia espiritual que, por supuesto, está ausente tanto en Flaubert como en Wilde y Strauss. Como se ha visto en el caso del primero, Salomé es un mero instrumento de la madre, y en Wilde, el deseo es sobre todo físico. Ya al inicio expresa Salomé sus sentimientos, en una contemplativa aria

Il est doux, il est bon ; sa parole est sereine,
 Il parle, tout se tait ... Plus léger sur la plaine
 L'air attentif passe sans bruit.
 Ah ! Quand reviendra-t-il ?
 Quand pourrai-je l'entendre ?
 Je souffrais, j'étais seule, et mon cœur s'est calmé
 En écoutant sa voix mélodieuse et tendre !
 Prophète bien-aimé, puis-je vivre sans toi !(81)

Así inicia en el Acto I Salomé su invocación al profeta, con el que se había encontrado anteriormente en el desierto, ayudándola a sobrellevar su soledad, que es también la ausencia de la madre, una nueva alteración al texto base, donde Herodías educa a su hija para servirse de ella. Al mismo tiempo, en esta aria se comienza a elaborar una poética de lo etéreo que no se hallaba en el hipotexto. De hecho, en el relato de Flaubert, las tímidas apariciones de Salomé antes de la danza siempre son alusiones corporales

Antipas divisó dos o tres veces su cuello delicado, el ángulo de un ojo, la comisura de una boca pequeña. Pero de las caderas a la nuca veía todo su cuerpo que se inclinaba para enderezarse de nuevo como un elástico. Él acechaba la repetición de aquel movimiento y su respiración se hacía más fuerte; sus ojos se inflamaban. ... De detrás de una cortina de enfrente se acercó un brazo desnudo, un brazo joven, encantador, como tallado en marfil por Policleto. De manera algo torpe, pero graciosa, remaba en el aire, para coger una túnica olvidada en un escabel junto a la pared (*Tres cuentos* 94-95 y 107)

La complacencia en la descripción de la materia en el relato, y la preeminencia del deseo físico que experimenta la heroína wildeana por el Bautista, desarrollado después musicalmente por Strauss, contrasta con la búsqueda de lo intangible en la ópera francesa. Frente al cuerpo y la materia, con el clímax de seducción final en el episodio de la danza, en Massenet predomina la voz; frente al sexo, la palabra como acceso a lo espiritual.

El carácter trascendente del sentimiento amoroso que experimenta Salomé es desarrollado también gracias a una novedad más que el libreto introduce en el esquema mítico: Juan corresponde a Salomé. No obstante, al principio, el profeta se debate entre el amor a Dios y el amor a la mujer, desarrollado en el dúo que cierra el primer acto

SALOMÉ
 Je t'appartiens, je t'aime
 Loin de toi je souffrais et me voilà guérie !
 Dans ton regard est ma patrie ;
 Mon visage est baigné de larmes, et mon cœur

Sánchez Martínez, Andrés. "El mito de Salomé en la literatura y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 100-111
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Tressaille de bonheur !

JEAN

Pour toi, c'est la saison où les vœux moins timides

Appellent des baisers sur les lèvres avides ;

Pour toi, c'est la saison d'aimer !

Pour moi, tout autre est le destin ! ...

SALOMÉ

Ah ! Je veux t'aimer sur terre !

JEAN

Non ! Jamais ! Je ne veux pas t'entendre ! ...

JEAN

Enfant, c'est la foi nouvelle et la vie,

C'est la foi nouvelle et l'immortalité

Regarde cette aurore, ô vérité ! (Milliet y Grémont 85)

Así se elabora el rechazo a la joven, aunque no por su naturaleza perversa, como en las otras versiones del mito, sino porque entiende que su deber es estar consagrado a Dios. En este diálogo se producen una serie de disquisiciones sobre los tipos de amor (espiritual y terrenal), al que se acogen Juan y Salomé respectivamente. Pero esta actitud evolucionará radicalmente a lo largo de la ópera.

La personalidad de Herodías permanece similar al texto de Flaubert. No obstante, su presencia será inevitablemente atenuada, debido a la mayor relevancia actancial de Salomé en la ópera. El odio visceral de Herodías al profeta se mantiene, al igual que sus aspiraciones políticas. Es ella la que llega a pedir la cabeza del Bautista, por los mismos motivos que en el relato, y chantajea a Herodes de forma idéntica a la de la obra flaubertiana: por él abandonó a su hija y toda su vida anterior (*Tres cuentos* 91-93; Milliet y Grémont 81-83). Pero aquí aparece un motivo nuevo que será explotado en los testimonios posteriores: la rivalidad entre madre e hija para conseguir al Bautista; la madre para asesinarlo, la hija para unirse a él. A diferencia del texto de Flaubert, Herodías ha abandonado a su hija y no sabe quién es, sólo a lo largo de la obra descubrirá su identidad. Así estalla Herodías después de las revelaciones de Fanuel en la escena novena (acto III): "Mafille! Elle ! Ma rivale ! /Non ! Ma fille est morte et je n'ai plus d'enfant !" (97). El dramatismo que gana la escena con estos nuevos motivos (el reconocimiento de la hija y su rechazo al descubrir su amor a Juan) traerá consigo mayor profundidad en los personajes y en las relaciones que se establecen entre ellos.

La novedad más importante que la ópera introduce en el mito es el ya anticipado protagonismo de Salomé. La joven hebrea es aquí el centro de la acción, y no un medio con el que cuenta la Herodías de Flaubert. Pero la profundidad psicológica de la heroína no muestra las pasiones que Wilde y Strauss le otorgarán después. No existe aquí ningún tipo de "perversión necrófila", sino un amor idealizado, al que Salomé quiere unirse en la escena XII, en el acto tercero

J'ai vécu de sa vie et mourrai de sa mort,

Ah ! Laissez-moi porter son sort ! ...

C'est Dieu que l'on te nomme,

Car il n'est pas un homme

Qui garde ta sérénité !

Toi, dont la vie entière

Ne fut qu'une prière

A l'amour, à la charité !

Je veux quitter la vie,

Divin maître, je veux te suivre, ravie

Dans l'extase de ta clarté,

Sánchez Martínez, Andrés. "El mito de Salomé en la literature y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 100-111
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Loin des vaines pensées,
 Nos âmes enlacées
 Montent dans l'immortalité (104-105)

Aparece así en esta declaración la naturaleza elevada del amor de Salomé, que anhela la unión eterna con Juan, más allá de la muerte, como vehículo para la trascendencia. En definitiva, el mensaje del libreto, realzado mediante la repetición del motivo musical del amor (Condé, "Commentaire musical" 84 y 104), y expuesto en el dúo ya analizado, no es otro que la posibilidad de redención de la mujer a través del amor divino.

El personaje de Herodes también aparece notablemente desarrollado en la ópera. Al igual que en texto de Flaubert, el deseo de perpetuarse en el poder es su permanente motivación. Sólo a esto responde su opción de salvar al Bautista, que al ser apoyado por el pueblo, daría más fuerza a su gobierno en su voluntad de emanciparse de Roma. Pero Vitelio no permitirá que el mensaje de Juan sobre la llegada de un Mesías (cuestionando por tanto el poder absoluto del Imperio Romano) subleve a los judíos, por lo que presionará a Herodes para que condene al profeta. Así, una variante mítica más se desliza en la trama política en la ópera de Massenet: Herodes sólo usa al Bautista por motivos políticos, no le tiene ningún temor. Las consecuencias de ello significarán un mayor relieve de Herodes, de nuevo en detrimento del protagonismo que Herodías tenía en la obra de Flaubert. No obstante, el deseo del Tetrarca flaubertiano por Salomé se mantiene, o incluso se intensifica. Así, cuando el Tetrarca se percata de que Juan es el elegido por Salomé, y por tanto su rival, su única meta será acabar con la vida del profeta.

El desarrollo de Herodes y su postura respecto a Salomé avanza al tiempo que las revelaciones se suceden en la ópera. De su estado inicial de loco deseo pasa a despreciarla al saber que ama al Bautista. No ocurre lo mismo con el personaje de Juan. Después de emitirse su condena junto a la de Salomé en la escena XII (105), alcanzará verdadera entidad heroica. Así, comienza el acto IV con el héroe encerrado en una cárcel subterránea, a la manera de Florestán o incluso de Radamés. No obstante, Juan cambia los lamentos de los héroes de Beethoven y Verdi por la fe; su muerte supondrá el encuentro con Dios y el triunfo de la justicia celestial

Adieu donc, vains objets qui nous charment sur terre.
 Salut ! Premiers rayons de l'immortalité !
 L'infini m'appelle et m'éclaire ;
 Je meurs pour la justice et pour la liberté ! (107)

Finalmente, al igual que el Radamés verdiano, el héroe se encuentra con que comparte la prisión con la mujer que lo ama y que está dispuesta a inmolarse con él. Ante esto, la actitud del Bautista manifiesta un cambio radical

Ah ! C'est donc vrai, Seigneur, que tu pardonnes !
 Que je puis respirer cette enivrante fleur,
 La presser sur ma bouche et murmurer : je t'aime !
 Ces mots ne sont pas un blasphème :
 Tu m'as donné la voix pour te nommer,
 Seigneur, et l'âme pour aimer !
 Seigneur c'est donc vrai que je puisse
 Respirer cette enivrante fleur,
 La presser sur ma bouche et murmurer :
 Je t'aime ! (107)

Ahora el héroe acepta a Salomé. El sacrificio de la muchacha le ha descubierto el sentido del amor humano. A partir de aquí, la dicotomía entre los dos tipos de amor dejará de existir

Sánchez Martínez, Andrés. "El mito de Salomé en la literatura y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 100-111
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

para concebirse un único posible, en la unión con la amada. Radicalmente distinta será la relación entre los protagonistas en la obra de Strauss, donde la perversa Salomé sólo merecerá el rechazo del profeta, que insulta sin parar a la mujer que lo puede extraviar de Dios.

La escena anterior será interrumpida por los gritos del pueblo que reclama la muerte del profeta. Ante esto, Salomé renueva su decisión de morir con el amado y su deseo de martirio, en un encendido dúo que da fin a la escena XIII

SALOMÉ

Te quitter, moi ? Quand le ciel nous appelle !
 O Jean ! Te quitter ! Non ! Jamais !
 Ami, la mort n'est pas cruelle
 Qui nous prend tous les deux et va nous réunir !
 Si Dieu l'avait permis, l'âme heureuse et ravie,
 A tes côtés, j'aurais passé ma vie ;
 Dieu ne l'a pas voulu ; je saurai donc mourir
 Près de toi, dans tes bras, ô sublime martyr !
 Je veux mourir ... près de toi ... dans tes bras...

JEAN, puis SALOME

Il est beau de mourir en s'aimant, ma chère âme !
 Quand nos jours s'éteindront comme une chaste flamme,
 Notre amour, dans le ciel rayonnant de clarté,
 Trouvera le mystère et l'immortalité !
 Transport de l'amour embrase nous toujours ! (107)

Este amago de muerte de amor en busca de la unión eterna al estilo del *Tristanwagneriano* es interrumpido bruscamente, cuando se aparta a Salomé de los brazos de Juan. Se precipita así el trágico final, diferente al resto de los textos que abordan el mito; al margen de cuál sea el tipo de unión entre los protagonistas, aquí no se producirá.

El final de la ópera marchará por cauces imprevistos para la heroína, salvada de la muerte por la clemencia de Herodes. Después, Herodías le confesará, arrepentida de su actitud desdeñosa, que es su madre. Pero la muchacha no queda muy satisfecha con su suerte: "Ah ! reine détestée,/ S'il est vrai que tes flancs odieux m'aient portée,/ Tiens !/ Reprends ton sang et ma vie" (113). De esta manera rechaza Salomé a la madre, suicidándose acto seguido, ansiosa por reunirse en el cielo con Juan. Por tanto, y frente a lo que se podría pensar en un inicio, se muestra así la independencia total de la joven y la defensa de su autonomía para elegir. En este caso, morir y unirse con el Bautista. Finalmente, las diferencias que existen entre Wilde y Flaubert se ensancharán en el terreno musical. La heroína idealizada de Massenet y la virgen perversa de Strauss siguen fuentes análogas (Flaubert y Moreau), y existen musicalmente en un espacio orientalista (Condé, "D'Hérodiade à Salomé" 89), aunque lo hagan de formas diferentes: mediante el sencillo juego armónico y las dulces melodías envolventes el francés, frente a las disonancias y enervantes *ritornelos* de Strauss, en un estilo casi expresionista (Trías 613 y 615). La oposición genérica también será radical. Frente a los números cerrados de la *grandopéra*, la técnica de Strauss se acercará al drama musical wagneriano (Puffett 58 y 59), siendo la finalidad no el lucimiento musical o vocal sino la amalgama de todos los elementos del espectáculo, en un *continuum* dramático sin división de actos y escenas.

La superposición musical a un texto de Flaubert, mediatizado y renovado en el libreto por Henri Grémont y Paul Milliet, produce interesantes modificaciones en el mito. Existe primero un diálogo entre textos (relato-libreto) en el que se introduce una serie de modificaciones en las que se ha entrado, sobre todo en torno a los personajes. Pero al mismo tiempo, la música, encajada en el modelo de la *grand opéra*, hace también su particular lectura. Si en Flaubert interesaba destacar sobre todo a Herodías, al entrar en este

Sánchez Martínez, Andrés. "El mito de Salomé en la literatura y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 100-111
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

género, la ópera da mayor relevancia al resto de los personajes, para posibilitar así la mayor inclusión de coros y de agrupaciones vocales (dúos, tercetos, cuartetos) que refuerzan la monumentalidad del género. Al mismo tiempo el molde de la *grand opéra* pide un idilio amoroso (Salomé y Juan) y una trama histórica (referente a Vitelio) que también se daba en Flaubert. Por la naturaleza del personaje, aquí no danza Salomé como en el texto literario, pero ante la necesidad del género de la inclusión de ballet, Massenet introduce una serie de piezas donde los pueblos que ya había reunido el relato (egipcios, babilonios, fenicios), ofrecerán al público todo lo que iba a buscar en el espectáculo. Estos y otros contenidos novedosos se observan analizando el mito desde el punto de vista *plurimedial* (LlobetLleó 401), en este caso estudiando la comunicación entre literatura y música.

3. Conclusión

El libreto al que pone música Massenet parte del relato de Flaubert, respetándolo en términos generales. Sin embargo, en el paso de "Hérodías" al teatro de ópera, se producen modificaciones notables en los personajes. La mujer fatal flaubertiana que es Herodías pierde parte de su protagonismo en la ópera cuando se sitúa el foco de atención sobre Salomé, cuya participación en el hipotexto casi se reducía a la escena del baile al servicio de la madre. A través de la comparación entre el texto de Flaubert y la *Hérodiade* de Massenet, el mito de Salomé ha ofrecido nuevas facetas, a menudo ocultas. Pese a que los estilos de ambos artistas pueden ser análogos en lo que a la poética de *tableaux* se refiere (los escenarios abigarrados con multitud de personajes equivalen a los coros y ballets de la ópera), el esquema motivico sufre importantes innovaciones. Ejemplo de ello es la subtrama entre Herodías y Salomé, su desconocimiento y posterior rivalidad ante el Bautista; pero sobre todo, sorprende ver la correspondencia amorosa entre Salomé y Juan, en su búsqueda de la unión trascendente.

Frente a la violencia desatada en el relato flaubertiano, con unos personajes casi animalizados y movidos por sus instintos y ambiciones, en la ópera se romantiza el carácter de Salomé, cuyo amor profundo transforma a Juan, que pierde su "santidad" a favor de su humanización. Además, y en última instancia, la sumisión de Salomé a la madre acaba en una declaración frontal de independencia para elegir su propio destino. Eso sí, acorde a un ideal femenino de entrega al hombre. No encontramos aquí la "perversidad" de la protagonista wildeana en su personaje "castrador", sino una idealización de la mujer y del sentimiento amoroso, que busca la unidad eterna y perfecta (superando lo carnal) con el ser amado. La propuesta de Flaubert y Massenet puede implicar una apuesta menos arriesgada y provocadora que las obras de Wilde y Strauss tanto a nivel ideológico (la ruptura con una sociedad patriarcal) como estético (expresionismo musical). Quedémonos, no obstante, con las dos caras de la moneda, ejemplificadoras a su manera de concepciones diferentes del arte y del papel de la mujer en la sociedad.

Obras citadas

- Brèque, Jean-Michel. "Loin de Flaubert, très loin des Évangiles". *L'Avant-Scène Opéra* 187 (1998): 116-121. Impreso.
- Cansinos Assens, Rafael. *Salomé en la literatura*. Madrid: Editorial América, 1919. Impreso.
- Condé, Gérard. "Commentaire musical". *L'Avant-Scène Opéra* 187 (1998): 74-114. Impreso.
- . "D'Hérodiade à Salomé". *L'Avant Scène Opéra* 240 (2007): 88-89. Impreso.
- Debray Genette, Raymonde. *Métamorphoses du Récit. Autour de Flaubert*. Paris: Éditions du Seuil, 1988. Impreso.

- Sánchez Martínez, Andrés. "El mito de Salomé en la literatura y la música del siglo XIX: Flaubert y Massenet" JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research 4.1 (2016): 100-111
<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
©Universidad Complutense de Madrid, Spain
- Donohue, Joseph. "Distance, death and desire in *Salome*". *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 118-142. Impreso.
- Flaubert, Gustave. *Trois Contes*. Ed. Peter Michael Wetherill. París: Garnier, 1988. Impreso.
- . *Tres cuentos*. Ed. Germán Palacios. Madrid: Cátedra, 2010. Impreso.
- . *Egipto. Viaje a Oriente*. Ed. Lola Bermúdez Medina. Barcelona: Cabaret Voltaire, 2010. Impreso.
- Issacharoff, Michael. *L'espace et la nouvelle*. París: José Corti, 1976. Impreso.
- LlobetLleó, Enrique. "Música y Literatura". *Metodologías comparatistas y literatura comparada*. Ed. Pedro Aullón de Haro. Madrid: Dyckinson, 2012. 395-410. Impreso.
- Martínez Victorio, Luis. "Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer en el Fin de Siglo". *Mito y mundo contemporáneo*. Coord. José Manuel Losada Goya. Bari: Levante Editori, 2010. 593-605. Impreso.
- Massenet, Jules. *Hérodiade*. Int.: Cheryl Studer, Nadine Denize, Martine Olmeda, Ben Heppner, Thomas Hampson, José van Dam, Marcel Vanaud, Jean-Philippe Courtis y Jean-Paul Fouchécourt; Sociedad Coral de Bilbao, Coro y Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse. Dir.: Michel Plasson. Toulouse : EMI Records (1994), 2012. CD.
- Milliet, Paul y Henri Grémont. "Hérodiade". *L'Avant-Scène Opéra* 187(1998):79-113. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. "Los avatares de Salomé". *Anuario de Letras Modernas* 6(1996): 37-67. Impreso.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado, 1999. Impreso.
- PréneronVinche, Paula. *El influjo de Sade en Flaubert y Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante, 1996. Impreso.
- Puffett, Derrick, ed. *Richard Strauss. Salomé*. NuevaYork: Cambridge University Press, 1994. Impreso.
- Richard, Jean-Pierre. *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*. París: Éditions du Seuil, 1954. Impreso.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*16. Londres: MacMillan, 2001. 89-105. Impreso.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Londres: ViragoPress, 2010. Impreso.
- Trías, Eugenio. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2007. Impreso.
- Wetherill, Peter Michael. "Introduction générale des trois contes". *Trois Contes*. París: Garnier, 1988. 19-143. Impreso.

Perfil del autor:

Andrés Sánchez Martínez se licenció en Filología Hispánica por la Universidad de Granada en 2013. Después obtuvo el Máster en Estudios Literarios en la Universidad Complutense de Madrid en 2014. Sus principales líneas de investigación son la literatura española e hispanoamericana de fin de siglo y la literatura comparada. Actualmente, realiza sus estudios de doctorado en la Universidad de Granada, llevando a cabo su tesis doctoral sobre el mito de Salomé en la literatura finisecular de ámbito hispánico.

Contacto: <andressanchez605@gmail.com>