

«MÁS SUAVE QUE EL VINO Y MÁS TERRIBLE
QUE LA MUERTE».

LA REINVENCIÓN DE SALAMBÓ
EN EL SIGLO XIX

MAGDALENA ILLÁN MARTÍN

Cuando ella apareció palidicieron todas las antorchas. Entre los diamantes de su collar resplandecía la piel de su pecho en los sitios que lo llevaba desnudo; dejaba, al pasar, como el olor de un templo, y de todo su ser emanaba algo que era más suave que el vino y más terrible que la muerte¹.

INTRODUCCIÓN

Cuando Salambó fue presentada a la sociedad francesa de mediados del siglo XIX, se configuró de forma inmediata como un ejemplo paradigmático de la oscura confluencia entre eros y thánatos que subyace en las pasiones humanas, evidenciando el apogeo de uno de los impulsos creativos más fructíferos de la centuria: el combate entre el placer y el dolor, la virtud y el vicio, la bondad y el mal. Ciertamente, Salambó no suponía una novedad en lo concerniente al prototipo de «femme fatale» que describe², no obstante, la recreación del personaje, incisiva y veraz, y de las terribles consecuencias que su actitud desencadena, ponían de relieve una manera de entender el conflicto entre el amor y la muerte inédita y extremada, imagen especular de las pulsiones latentes en la sociedad coetánea. Por ello, el interés que ofrece Salambó como ilustración del gusto de la segunda mitad del siglo XIX y la influencia que ejerció en las generaciones posteriores la convierten en una referencia ineludible en la construcción de la estética europea finisecular.

¹ FLAUBERT, G., *Salambó*, París, Michel Lévy Frères, 1863, p. 46.

² Anteriormente, Gautier –*Una noche de Cleopatra* (1838)– o Heine –*Herodías* (1847)– habían impulsado el modelo consolidado por Salambó «imbuido de estetismo y de exotismo», *cf.* PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 369.

Publicada en 1862, la controvertida novela de Flaubert fue tachada de inmoral, lo cual contribuyó a favorecer su rotundo éxito. El impacto que tuvo en las artes fue vertiginoso, proyectándose hasta el primer tercio del siglo XX³. Tan solo un año después de su publicación, en 1863, Verdi inició una ópera sobre Salambó, al igual que Mussorgsky, aunque, finalmente, habría que esperar a 1890 para que se estrenara la ópera homónima de Reyer⁴. También en el ámbito musical, Salambó protagonizó, entre otros, el ballet de P. Giorza (1864), el poema sinfónico de A. Caplet (1902), la composición *Le voile de Salammbó* de G. Aubry (1919) o la Suite ballet de A. Arends (1910); en 1911 A. Ambrosio dirigió la primera película inspirada en Salambó –*La Prêtresse de Tanît*–, a la que siguió la versión de D. Gaido (1914) y, en 1925, *Der Kampf um Karthago* de Pierre Marodon, con música de F. Schmitt. Especialmente numerosas fueron las ilustraciones que artistas e ilustradores realizaron para las diferentes ediciones de la novela, ello a pesar de que Flaubert había rechazado por escrito cualquier tipo de recreación gráfica para su obra⁵. También las artes plásticas encontraron en Salambó la inspiración para representar la compleja fascinación del ser humano por el deseo subyugante, amenazador e inconsciente, alcanzando su cénit a finales del siglo XIX, momento, igualmente, de máxima popularización del mito, como se advierte en los abundantes carteles publicitarios, caricaturas y postales eróticas que se difundieron con gran aceptación social.

LA REINVENCIÓN DE SALAMBÓ

Uno de los aspectos que en mayor medida contribuyeron al rotundo triunfo de Salambó está relacionado con el proceso de reinvencción y de encarnación del

³ La influencia de Salambó ha sido analizada en una extensa bibliografía; *cf.*: AA. VV., *Flauberts Salammbô in Musik, Malerei, Literatur und Film*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, 1998; AA. VV., *Salammbô de Flaubert. Histoire et fiction*, París, Honoré Champion, 1999; KOHLE, H., *Arts et société: essais sur l'art français, (1734-1889)*, Norderstedt, Books on Demand, 2009.

⁴ Fue estrenada con abrumador éxito en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas, con libreto de Camille du Locle, diseño de escenografía de Gardy y suntuoso vestuario de Eugène Lacoste.

⁵ La primera edición ilustrada fue publicada en 1884 con creaciones de P. Vidal, a la que siguieron las famosas versiones de V. A. Poirson (1887), G.-A. Rochegrosse (1900) y G. Bussièrre (1921); otros ilustradores son J. L. Cartier (1922), A. Lombard (1922), Lagneau (1928), P. Swyncop (1929), F. Kobliha (1929), quien también ilustró *Las tentaciones de San Antonio* en 1925), H. R. Mackey (1930), F. L. Schmied (1930), A. Lobel-Riche (1934) o M. Blaine (1935).

personaje. La reinención de Salambó se originó a partir de un mito anterior, que fue fagocitado por la nueva creación y que adquirió rasgos plenamente diferenciados. La Salambó que inspira al personaje es la divinidad siria asociada a la Astarté fenicia de la que Flaubert tuvo conocimiento inicial a través de la carta remitida por un amigo que viajó a España, en la que le hablaba de un pueblo situado en Andalucía, llamado Salobreña en recuerdo de Salambina o Salambó⁶. Sin embargo, la reinención de Salambó está muy alejada de esa referencia primigenia que la vinculaba a una advocación de la diosa Venus, desgarrada por la muerte de su amado Adonis⁷.

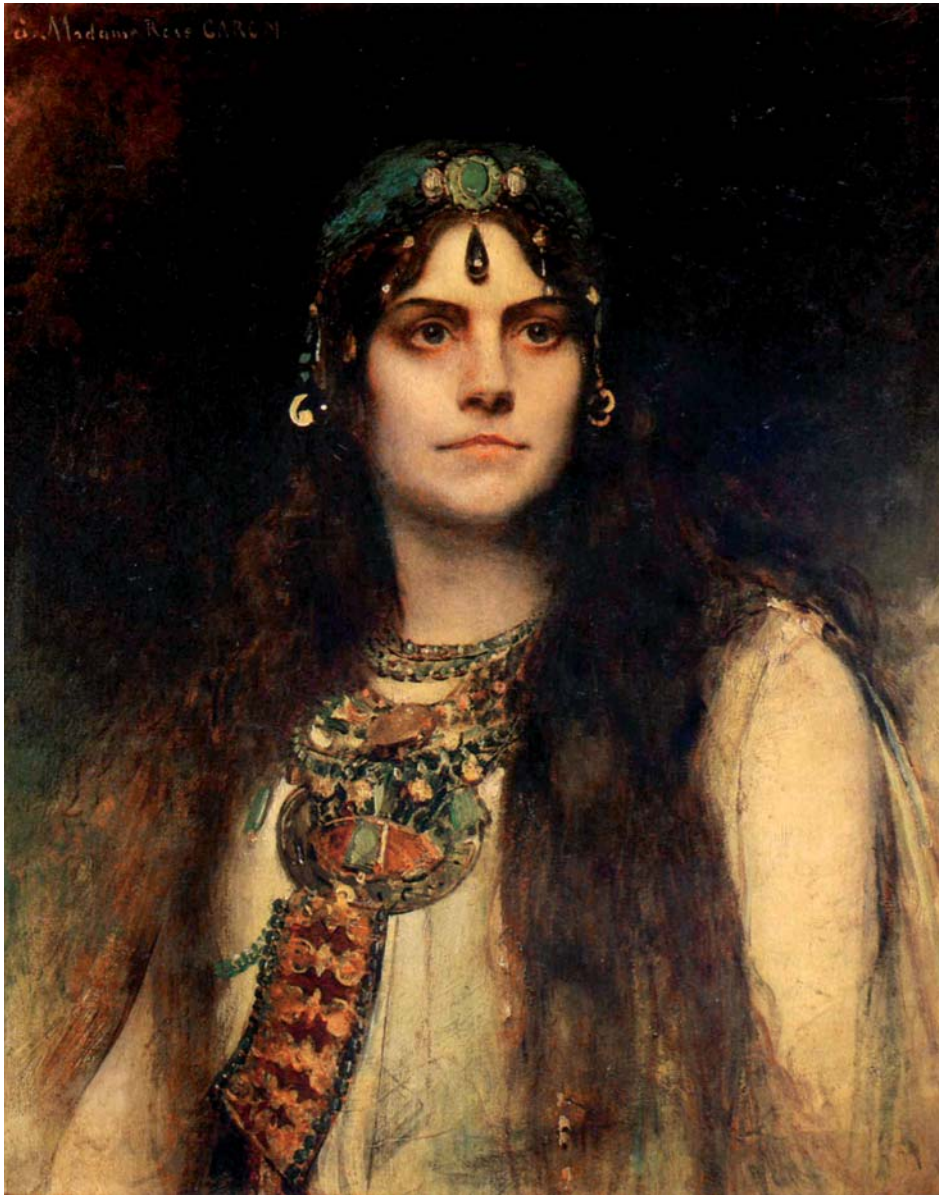
A partir de ese germen inicial, el proceso constructivo de Salambó se llevó a cabo como un crisol cuyo fin era aglutinar los rasgos físicos y psicológicos de aquellos personajes femeninos, históricos y literarios, que simbolizaban la perversión y la amenaza a la identidad moral del hombre: Eva, Judith, Salomé, Lilith, Herodías, Cleopatra, Herodías, Helena, Circe...⁸.

Sin embargo, esta renovada Salambó no es resultado, únicamente, de la integración de los referidos personajes. Fue la penetrante encarnación del personaje lo que determinó su notable impacto social y su reconocimiento como una personalidad veraz, más allá de la criatura de Flaubert. Para ello, su perfil psicológico fue configurado a partir del estudio de historiales clínicos de pacientes afectados por enfermedades mentales cuyo estudio estaba en boga a mediados del siglo XIX, como la denominada «locura circular», la «monomanía

⁶ Recoge, por tanto, el personaje la tendencia romántica de nutrirse de mitos exóticos, en este caso, la Andalucía de mediados del XIX, como evidencia la referida carta conservada en la Pierpont Morgan Library; *cfr.* FLAUBERT, G., *Correspondance*, vol. III, París, Gallimard-Pléiade, p. 234; *cfr.* también SÉGINGER, G., *Salammbo*, París, Flammarion, 2001; AA. VV., *L'oeuvre de l'oeuvre. Études sur la correspondance de Flaubert*, Saint-Denis, PUV, 2003.

⁷ Esta Salambó originaria se asocia a los festejos romanos de las Adonías, celebrados en memoria de la muerte de Adonis y de su unión mística con Salambó. Su referencia se vincula al martirio de las santas sevillanas Justa y Rufina, quienes sufrieron tortura y muerte por destruir una escultura de la diosa; así aparece recreado en la pintura que Goya ejecutó para la catedral de Sevilla en 1819, donde aparecen fragmentos de una escultura clásica representando a Salambó. Al respecto, *cfr.* FLÓREZ, E., *España Sagrada: de la provincia antigua de la Bética en común y de la Santa Iglesia de Sevilla en particular* (1752), Madrid, Ed. Revista Agustiniana, 2003, pp. 117-118.

⁸ En *Las tentaciones de San Antonio*, Flaubert retomó la creación de la mujer fatal a partir de diferentes mujeres malditas, como Ennoia, en la que se fusionan Helena, Lucrecia, Dalila, la adúltera, la prostituta, etc. En el desarrollo de este desafiante modelo de mujer no se puede olvidar, como señala Erika Bornay, la influencia de los movimientos feministas; *cfr.* BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.



I. L. Bonnat. Rose Caron como Salambó, 1897. Musée de l'Opéra de Paris.

homicida» o la histeria. Este proceso se ponía al servicio de unos personajes –fundamentalmente, Salambó, pero también Mato– cuyos trastornos de personalidad, descritos atendiendo a las publicaciones médicas y, por lo tanto, científicamente creíbles, les permitían oscilar abruptamente entre eros y thánatos de forma tan natural como perturbadora.

Finalmente, un factor que, igualmente, contribuyó a dotar de carnalidad y de presencia social a Salambó fue la identificación que se produjo entre ella y algunas de las actrices y cantantes de ópera más importantes de la segunda mitad del siglo XIX, como Sarah Bernhardt, Rose Caron [fig. 1], Lina Pacary, Lucienne Bréval o, posteriormente, Theda Bara, quienes posaron caracterizadas como la sacerdotisa cartaginesa para diferentes artistas⁹.

«EL CRIMEN ES UNA VOLUPTUOSIDAD COMO OTRAS»¹⁰

En la Francia de 1860, Salambó representaba el gusto por una sensualidad ignota, imbuida en el exotismo del mundo oriental y en el universo legendario de la Antigüedad clásica, que abominaba de la sociedad coetánea en pos de experiencias extremas y desinhibidas¹¹.

La mítica Cartago del siglo III permite recrear el contexto apropiado para una historia terrible, marcada por la conjunción enfrentada entre eros y thánatos, que destila violencia desde la primera a la última línea, evidenciando la crueldad ilimitada del ser humano. Las pulsiones sobre las que se construye Salambó fluctúan constantemente entre extremos antagónicos irreconciliables –amor / odio, placer / dolor, vida / muerte, castidad / sexualidad, virtud / vicio, barbarie / civilización, mercenarios / cartagineses ...–, que terminan desvelando los impulsos más oscuros y cruentos de la psique humana. Es por ello por lo que aunque Cartago se presenta como una sociedad cívica y refinada –como el París decimonónico– frente a los bárbaros mercenarios, sin embargo, serán los cartagineses

⁹ Algunos ejemplos son *Salambó en la tienda de Matho* (Sarah Bernhardt como Salambó) (1895) de Rivière, *Rose Caron como Salambó* (1897) de Bonnat o *Rose Caron como Salambó* (h. 1900) del fotógrafo Reutlinger.

¹⁰ FLAUBERT, G., *Correspondencia*, vol. I, p. 114.

¹¹ Tras el proceso judicial abierto contra Flaubert por *Madame Bovary*, e imbuido por el «asco por la vida moderna», el autor se traslada en el tiempo y en el espacio, situando Salambó en los escenarios que visitó entre 1849 y 1851, recogidos en sus *Notas de viaje y Correspondencia* (El Cairo, Bagdad, Constantinopla...). Cfr. BENEDETTO, L. F., *Le origini di Salambó*, Florencia, Bemporad, 1920, pp. 21 y ss.; LÖRINSZKY, I., *L'orient de Flaubert. Des écrits de jeunesse à Salammbô: la construction d'un imaginaire mythique*, París, L'Harmattan, 2003.

los autores de las crueles masacres que harán enmudecer de terror a los bárbaros. Algunos de estos sanguinarios episodios fueron recreados por artistas como G. Surand, quien presentó en el Salón de 1884 la pintura *Los leones crucificados*¹² (1884), mostrando el estupor de los mercenarios ante el brutal divertimento de los cartagineses. Otro episodio que atrajo a los artistas y que responde al gusto por los temas de máxima crueldad, fue la práctica del canibalismo por parte de los mercenarios ante la morbosa complacencia de los cartagineses; así lo abordó P. Buffet en la pintura *El desfiladero del Hacha*¹³ (1894), E. Thivier en *Los mercenarios en el desfiladero del Hacha* (1891) o T. Rivière en la escultura *Ultimum feriens. El último golpe de espada del mercenario en el Desfiladero del Hacha*¹⁴ (1894).

En medio de esta violencia deshumanizada, aunque aislado y protegido de la ferocidad de la guerra, surge, como un símbolo de reconciliación con la virtud, el palacio de Salambó; un lugar imbuido de quietud, misticismo y belleza, en el que, paradójicamente, emergerán las pulsiones de perversión y crueldad en su estado más puro¹⁵.

«SALAMBÓ ERA COMO UNA FLOR EN LA HENDIDURA DE UN SEPULCRO»

La subyugante personalidad de Salambó responde a una naturaleza compleja, heterogénea y poliédrica, que se configuró como un paradigma plenamente

¹² La pintura, de gran formato –5,00 x 4,20 m–, reportó a su autor una Mención Honorífica y una beca de viaje; adquirida por el Estado francés, se conserva en el Musée de Brou (Bourg-en-Bresse).

¹³ Con esta obra de amplias dimensiones –4,00 x 2,80 m– Buffet obtuvo una beca de viaje, siendo adquirida por el Estado y depositada en el Musée des Beaux Arts de Nantes.

¹⁴ La obra –77 x 42 x 44,3 cm– se encuentra actualmente fragmentada, apareciendo únicamente un mercenario que escala el desfiladero; falta la zona superior, en la que una mujer se desplomaba sobre un cadáver que estaba siendo devorado por un buitre, como se aprecia en la fotografía recogida en *Albums des salons du XIX siècle, Salon de 1894* (ARC00384). La escultura se conserva en el Musée d'Orsay y fue presentada en el Salón de 1894 y en la Exposición Universal de París de 1900. Sobre este mismo episodio realizó el autor una nueva obra protagonizada por un *Buitre* (19 x 18 x 12 cm), también perteneciente al Musée d'Orsay.

¹⁵ Esa «Belleza infernal» es referida por Flaubert con respecto a Marie en *Noviembre* y por Baudelaire en *Las flores del mal* (1857): «¿Vienes del cielo profundo o surges del abismo, / oh, Belleza? Tu mirada infernal y divina / vuelca confusamente el beneficio y el crimen». Sobre la crueldad en Salambó, *cfr.* MORRIS, J. A., *History as a theatre of cruelty: representation and theatrical in Flaubert's Salammbô and Herodias and in Gustave Moreau's Salome paintings*, Ann Arbor, Univ. Microfilms International, 1994.

identificable y en un atractivo estímulo para los artistas. Las efigies de Salambó la muestran como una poderosa sacerdotisa, heredera de terribles hechiceras como Circe; adquiere la impudicia de una insondable belleza oriental, misteriosa e inaccesible, de piel pálida espectral y oscuros cabellos, ataviada con exuberantes y voluptuosas indumentarias que revelan y protegen su cuerpo¹⁶. Su actitud se caracteriza por una gélida indiferencia hacia todo lo que la rodea y, como una esfinge impenetrable de mirada inescrutable, no llega a expresar emociones¹⁷; así es efigiada por pintores como Rochegrosse (1886), A. Cossard (1899) [fig. 2] o A. Vallee (1884) y escultores como Rivière (1895) o É. Bruchon, en cuyas eclécticas recreaciones se introducen motivos iconográficos de Cleopatra, Judit o Salomé¹⁸.

Otros artistas mostraron una faceta diferente de Salambó, intensificando la inaccesibilidad del personaje. Lejos del modelo de «femme fatale» fuertemente sexualizada, Salambó es representada como una sacerdotisa virgen, una «chiquilla» ajena a la atracción erótica e inconsciente de su sensualidad, cuya castidad está protegida en un palacio donde solo es atendida por eunucos, apartada del licencioso contexto que la rodea. Confluyen en estas recreaciones el misticismo religioso y la voluptuosidad, evidenciando el gusto por las pulsiones sádicas que

¹⁶ «De los tobillos a las caderas, iba envuelta en una red de mallas estrechas, que imitaba las escamas de un pez y que brillaban como el nácar; una zona completamente azul, que ceñía su talle, dejaba ver sus dos senos, por un escote en forma de media luna; unas arracadas de carbunclos ocultaban sus pezones. Llevaba un peinado hecho con plumas de pavo real, cuajadas de pedrería; un amplio manto, blanco como la nieve, caía flotando sobre sus hombros, y con los codos pegados al cuerpo, juntas las rodillas, y aros de diamantes en lo alto de los brazos, permanecía erguida, en actitud hierática», FLAUBERT, G., *Salambó*, *op. cit.*, p. 465; el autor señalará «Estoy puliendo su indumentaria, lo que me divierte mucho; esto me ha animado un poco. Me revuelco como un cerdo en las pedrerías con las que la rodeo»; *cfr.* carta a Du Camps, 3 de octubre de 1857.

¹⁷ Flaubert había señalado que Salambó era incognoscible, incluso para el propio autor; representa lo opuesto a Madame Bovary –un personaje con ilusiones y sueños, «agitada por pasiones múltiples»– o a la Veleda de Chateaubriand –«activa, inteligente, europea»; *cfr.* SAINTE-BEUVE, C., *Nouveaux lundis*, vol. IV, París, M. Lèvy Frères Éd., 1865, p. 437.

¹⁸ Bruchon difundió un modelo de mujer ataviada con exotismo oriental, tañendo una cítara y en actitud de danza, en algunos de cuyos ejemplares se introducía la inscripción *Salam-mbo*. Con el cabello formando un turbante y acompañada por la serpiente la representa en un busto R. de Saint-Marceaux en 1875; otras representaciones similares fueron realizadas por el pintor C. Bourgonnier (Salón de 1905), G. A. Dumény (1907) o los grabadores R. Cottet (1932) y J. Derrey (1932).



2. A. Cossard. Salambó, 1899. Colección privada.

dominan la naturaleza ancestral del ser humano¹⁹. En este sentido, y frente a mujeres condenadas por sus vicios como Herodías, Helena o Salomé, Salambó es presentada como un ser no contaminado por la corrupción humana, un ser para quien la pureza preside su vida diaria, que transcurre entre ayunos y purificaciones, sin comer carne ni beber vino, criada lejos de la violencia exterior y bajo una intensa espiritualidad. La evolución del personaje constatará el fracaso de esa virtuosa educación ante la verdadera naturaleza humana, ya que Salambó generará los más perversos sentimientos y depravadas actitudes, que no serían producto de la influencia de circunstancias externas, sino de su auténtica personalidad, evidenciando la depravación innata del ser humano²⁰. Uno de los ejemplos más representativos es la pintura que G. Bussièrè realizó en 1907 y que muestra a una Salambó casi infantil, como una frágil adolescente de rubios cabellos y límpidos ojos azules que mira de forma perturbadora e insolente al espectador²¹ [fig. 3].

Más allá de los modelos expuestos, en la compleja personalidad de Salambó confluyen rasgos procedentes de los avances científicos que sobre las enfermedades mentales se están difundiendo a mediados del siglo XIX. De hecho, el comportamiento de Salambó es trazado teniendo como referencias historiales clínicos publicados de pacientes con perturbaciones mentales, especialmente, de los denominados «maníacos», afectados por la «folie circulaire» o «locura de doble forma»²², lo que permitía que el personaje transitara por estados hipnagógicos, experiencias alucinógenas y contrastados episodios de depresión y de manía. Este último aspecto, los episodios maníaco-depresivos, legitimaban científicamente la actitud caprichosa y cambiante de Salambó, otorgándole verismo

¹⁹ El sadismo en Salambó fue destacado por el crítico Sainte-Beuve, que aludía a «cierta imaginación sádica», *cf.* SAINTE-BEUVE, C., *Nouveaux lundis*, *op. cit.*, p. 443. Sobre el sadismo en Salambó, *cf.* DANAHER, D., «Effacement of the author and the function of sadism in Flaubert's Salammbo», *Symposium*, 461 (Spring, 1992), pp. 3-22.

²⁰ El vicio como estado natural del ser humano fue abordado por Flaubert en algunas de sus obras más importantes y en su producción epistolar; *cf.* FLAUBERT, G., *Correspondencia*, vol. I, pp. 41, 131, 10, y vol. II, p. 533.

²¹ También A. J. Scottie muestra en la terracota *Salambó* (h. 1900) a una cándida adolescente de mirada lánguida e inquietante.

²² Denominada «locura circular» a mediados del siglo XIX –posteriormente psicosis maníaco-depresiva y trastorno afectivo bipolar–, en la creación de Salambó debieron de influir dos tratados médicos publicados en 1854: *La locura de doble forma, períodos de depresión y de excitación* de François Baillarger y *Acerca de la locura circular o forma de enfermedad mental caracterizada por la alternancia regular de la manía y de la melancolía* de Jean-Pierre Falret.



3. G. Bussière. Salambó, 1907. Colección privada.

y credibilidad. Resulta revelador, en este sentido, la publicación del historial clínico de una paciente de Jules Baillarger que durante el invierno experimentaba un estado de depresión y en verano, un estado de manía; circunstancias estas que serían adaptadas a la personalidad de Salambó quien, durante el día vive en un estado depresivo –la melancolía la inmoviliza, se muestra insensible, no come, solloza y permanece «sentada en el fondo de la habitación, con las manos apoyadas en la pierna izquierda, doblada, la boca entreabierta, cabizbaja y pen-



4. G. A. Rochegrosse. *Salambó con las palomas*, 1895. *Musée d'Art et d'Histoire, Dreux*.

sativa»²³— mientras durante la noche, bajo la influencia de la luna, experimenta un período de manía, con síntomas como hipersensibilidad, hiperactividad y estado alucinatorio.

El primer estado es recreado por Rochegrosse en la pintura *Salambó con las palomas* (1895) [fig. 4], que muestra una exótica estancia inundada de luz solar, en la que una lánguida Salambó aparece reclinada en un diván, alimentando a unas palomas. No obstante, las representaciones más numerosas de Salambó la sitúan en la noche, cuando, en períodos de manía, en estados hipnagógicos y sometida, como sacerdotisa de Tanit, al influjo de la luna, muestra

²³ FLAUBERT, G., *Salambó*, *op. cit.*, p. 270. Posteriormente, la Herodías de Mallarmé (1898) asimilará estas mismas características.

su personalidad dominante²⁴. La desaparecida pintura *El festín. Salambó y Mato* de G. Surand (1910) muestra a una Salambó sonámbula que, protegida por la luna, se atreve a visitar a los mercenarios cuando han asaltado su palacio y cuya presencia sobrenatural, «majestuosa y soberbia... parecida a una divinidad malhechora que envenena, sin tener conciencia de ello, todo lo que se le acerca o todo lo que mira y toca»²⁵, inmoviliza a los soldados y subyuga al militar Mato²⁶. También de noche se desarrolla el episodio de la *Maldición de Salambó*, segundo encuentro entre los dos personajes, en el que Salambó se transforma en un ser amenazador y vengativo, cuya *terribilitá* intensifica la pasión obsesiva de Mato y el carácter sádico que marcará la relación entre ambos.

«UNA GRAN SERPIENTE NEGRA TACHONADA
COMO EL FIRMAMENTO DE MANCHAS DE ORO»

Heredera de Lilith, de Eva y de las poderosas pitonisas de Delfos, Salambó desarrolla una relación empática con la hermosa pitón de «negros anillos atigrados de placas de oro»²⁷ sobre la que realiza sus pronósticos. La sacerdotisa cuida al reptil como «una chiquilla atenta a la salud de su serpiente», alimentándola con gorriones y estableciendo con ella una estrecha simbiosis física y espiritual. Los artistas se sintieron atraídos por esta relación y por enfatizar la identificación entre Salambó y la serpiente, mostrando el cuerpo de la sacerdotisa extremadamente sinuoso como el movimiento de la sierpe²⁸ o uniendo en cómplice abrazo a las dos figuras. Así, G. Cambon presenta a una *Salambó* (h. 1906) iluminada por la luna y recibiendo el siniestro abrazo de la serpiente, que

²⁴ Dominando Cartago y respaldada por la luna la representa E. L. Lessieux en 1900 y 1904. Sobre esa cuestión, *cfr.* SUHNER-SCHLUEP, H., *L'imagination du feu ou la dialectique du soleil et de la lune dans «Salammbô» de Flaubert*, Zúrich, Juris Verlag, 1970.

²⁵ HUYSMANS, J.-K., *L'art moderne*, 1883, 2.ª ed., París, Stock Éd., 1902, p. 154, compara la *Helena* presentada por Moreau en el Salón de 1880 con Salambó.

²⁶ Similar tratamiento adquiere la escena en la pintura *Salambó en el festín de los bárbaros* (3,5 x 2,7 m) de A. Charpentier, expuesta en el Salón de 1910.

²⁷ También en *La tentación de San Antonio* Flaubert introduce una sierpe similar «negra con manchas de oro como un cielo estrellado».

²⁸ La identificación entre la mujer y la serpiente en Flaubert figura en *Noviembre*, asimilando el cuerpo de Marie a la «forma ágil y corrompida de la serpiente y demonio». Sobre esta identificación, es referencia ineludible el poema de Baudelaire *La serpiente que danza*; *cfr.* BAUDELAIRE, C., *Las flores del mal*, París, Poulet-Malassis et de Broise Éd., 1857, pp. 63-65.

reposa la cabeza sobre su hombro y mira de forma inquietante al espectador. También A. Tanoux en su *Salambó* (1921) establece la identidad entre la mujer y la serpiente, esta en segundo plano, mientras en primer plano, se exhibe con lascivia el ondulante cuerpo femenino envuelto por un transparente velo negro y dorado, como la piel de la pitón.

Esta relación llega a su clímax en la danza ritual que la sacerdotisa, como una nueva Salomé, escenifica y que, en vez de servir a la lujuria de Herodes, se ofrenda a Tanit. A pesar de su carácter sagrado, la danza exhala una poderosa sexualidad, acentuada por el hecho de que el potencial erótico recae sobre un animal de connotaciones tan sugestivas para la cultura occidental como la serpiente²⁹. No sorprende que fuera este baile el episodio protagonizado por Salambó más representado en las artes plásticas. Los artistas recrean el contraste entre el contexto de intensa espiritualidad y la voluptuosidad de la danza, mostrando a una Salambó que «balanceando todo su cuerpo, salmodiaba plegarias, y sus vestiduras, unas tras otras, iban cayendo alrededor»³⁰, rodeada por la lascivia mística de los perfumes y la abrupta sensualidad de la música. A. Mucha muestra el comienzo del ritual en *Salambó (Conjuro)* (1896) con la arrobada sacerdotisa, envuelta por las estrellas y el humo de los incensarios, dirigiendo sus rezos a la luna, en un tratamiento similar al otorgado en las esculturas de J. Garnier (h. 1890) y V. A. Bastet (1896) o en la pintura de A. Raynaud (1903). Seguidamente, «la cítara y la flauta empezaron a sonar al unísono. Salambó se quitó sus pendientes, su collar, sus brazaletes y su larga túnica blanca; desanudó la venda de sus cabellos y durante unos minutos los sacudió sobre sus hombros», momento que representan Raynaud (1900) y los escultores L.-E. Barrias (h. 1899) y P. È. Breton (h. 1899)³¹, mostrando estos a la sacerdotisa desnuda y en trance ante Tanit.

²⁹ El escándalo que generó esta controvertida danza y las acres críticas que se vertieron sobre ella hicieron que Flaubert tuviera que salir en defensa de la moralidad de su obra, señalando, sin mucho resultado: «No hay ni “vicio malicioso” ni “fruslería” en mi serpiente. Este capítulo es una especie de precaución oratoria para atenuar el de la tienda de campaña que no ha sorprendido a nadie y que, sin la serpiente, habría hecho poner el grito en el cielo. He optado por un efecto impúdico (si impudor puede llamarse a eso) con una serpiente en vez de con un hombre. Salambó, antes de dejar su casa, abraza al genio de su familia, la religión misma de su patria en su símbolo más antiguo. Eso es todo»; *cf.* SAINTE-BEUVE, C., *Nouveaux lundis, op. cit.*, p. 442.

³⁰ FLAUBERT, G., *Salambó, op. cit.*, p. 283.

³¹ La obra en yeso fue expuesta en el Salón de 1899, obteniendo Medalla de Segunda Clase.

Esta Salambó, presa de «arrebatos de éxtasis», es encarnada a partir de la conjunción de ciertos personajes literarios e históricos y de rasgos procedentes de estudios clínicos sobre enfermedades mentales como la histeria. La referencia fundamental para su encarnación es santa Teresa de Jesús³², considerada por los neurólogos de mediados del XIX como enferma de histeria³³. Dicha enfermedad estaba asociada de forma casi exclusiva a la mujeres, estableciéndose su origen en la ausencia o insatisfacción en sus relaciones sexuales, y presentaba síntomas que se correspondían plenamente con el comportamiento de Salambó: sensibilidad extrema o hiperestésias, alucinaciones, sonambulismo, letargias, ataques de delirio, sensación de éxtasis, espasmos, convulsiones, estrangulamiento, pérdida de conocimiento y sensación de muerte³⁴. Sintomatologías que se advierten especialmente en la danza ritual de la sacerdotisa con la serpiente:

Salambó se la enroscó en torno a su cintura, bajo sus brazos, entre sus rodillas; luego, cogiéndola por la mandíbula, aproximó su pequeña boca triangular hasta la punta de sus dientes y, entornando los ojos, se cimbrecó a la luz de la luna. La blanca luz parecía envolverla en una niebla de plata; la huella de sus pasos húmedos brillaban en las losas; las estrellas palpitaban en la profundidad del agua y la serpiente apretaba contra ella sus negros anillos atigrados de placas de oro. Salambó jadeaba bajo aquel peso excesivo, se doblaba, se sentía morir y con la punta de la cola se golpeaba suavemente en el muslo³⁵.

Los momentos del baile ritual, desde su inicio a su finalización, fueron recreados con profusión por los artistas. Bussière muestra en *Salambó* (1920) el comienzo de la danza, con una pitón de cualidades antropomórficas —«con la cola pegada al suelo se irguió cuan larga era y sus ojos, más brillantes que carbunclos se clavaban como dardos en Salambó»— dominando a una adolescente

³² Flaubert, en la carta que remite a Sainte-Beuve en diciembre de 1862, señala que Salambó era «una maniaca, una especie de Santa Teresa»; *cf.* SAINTE-BEUVE, C., *Nouveaux lundis*, *op. cit.*, p. 437.

³³ Las experiencias místicas de santa Teresa fueron diagnosticadas por Charcot bajo dicha patología; en este sentido, en 1886, los discípulos de Charcot, G. Legué y G. Gilles de la Tourette publicaron *Autobiografía de la madre Juana de los Ángeles*, un estudio psicopatológico de los fenómenos asociados a la histeria acontecidos en las monjas del convento de Ursulinas en el siglo XVII.

³⁴ Estos síntomas son analizados en el *Tratado clínico y terapéutico de la histeria* que P. Briquet publicó en 1859, en el que, por primera vez, la histeria es asociada tanto a mujeres, como a hombres; Flaubert debió de conocer este estudio, como evidencia el texto de Salambó y su correspondencia, en la que señala que se considera un histérico, un insatisfecho.

³⁵ FLAUBERT, G., *Salambó*, *op. cit.*, p. 283.



5. G. Ferrier. Salambó, 1880. En paradero desconocido.

y tímida Salambó³⁶. No obstante, las representaciones prefieren mostrar a la sacerdotisa dirigiendo el ritual, en una actitud imbuida de masoquismo que oscila entre el placer más voluptuoso y el sufrimiento al borde de la muerte. Una representación literal del episodio recoge la versión realizada por V. Prouvé en 1881, en la que una gran serpiente negra y dorada aparece enroscada en las caderas de Salambó³⁷; D.-M. Ferrary ejecutó en 1899 la escultura en la que introduce la presencia de Tanit y de la luna contemplando a una Salambó en trance y abrazada por la serpiente, en la que es reconocible la influencia de *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini³⁸. Entre las numerosas interpretaciones realizadas sobre este episodio, son abundantes aquellas en las que el énfasis recae en el

³⁶ La pintura se conserva en el Musée des Ursulines de Mâcon (Saône-et-Loire). También P. Lemagny realizó en 1932 un grabado en el que representa a la pintón erecta ante una voluptuosa e indolente Salambó, similar al tratamiento otorgado por C.-E. Pinson (1932) en su grabado sobre el mismo tema.

³⁷ La pintura pertenece al Musée de l'École de Nancy (Nancy); Prouvé realizó otras versiones del mismo tema en diferentes técnicas como la encuadernación ejecutada en colaboración con Camille Martin y René Wiener en 1893 y conservada en el referido museo.

³⁸ La obra, ejecutada en mármol y bronce y perteneciente al National Museums Liverpool, fue presentada en la Exposición Universal de París de 1900, obteniendo Medalla de Oro. El mismo tratamiento de sacerdotisa en éxtasis es recreado en los dibujos del escultor J.-B. Hugues conservados en el Musée d'Orsay.



6. C. Strathmann. Salambó, 1895. *Kunstsammlungen, Weimar*.

placer sexual experimentado por la voluptuosa sacerdotisa, como en las pinturas de M. Richard-Putz (h. 1898) y de G. Ferrier (1880)³⁹ [fig. 5], donde una lasciva Salambó retoza con delectación abrazada por la serpiente; en este mismo sentido, hacia 1900 realizó Rodin tres dibujos enfatizando la carga sexual de la escena y, sobre todo, la complacencia erótica de Salambó rodeada por la pitón⁴⁰.

Especialmente interesante, ya que recoge el carácter necrofilico subyacente en el episodio, es la interpretación que del tema realizó C. Strathmann en 1895⁴¹ [fig. 6]. Con marcado carácter extraliterario, Strathmann enmudece

³⁹ Esta pintura de Ferrier fue reproducida en una litografía que C. Colas expuso en el Salón de 1894 y que sería adquirida por el Estado francés.

⁴⁰ Los dibujos se conservan en el Musée Rodin de París y muestran voluptuosos desnudos femeninos envueltos por la serpiente; en el inventariado como D 6012 figura, junto a la palabra *Salammbo*, *S'Antoine* alusiva a *Las tentaciones de San Antonio* de Flaubert.

⁴¹ La pintura se conserva en el Kunstsammlungen de Weimar. Strathmann realizó otra pintura sobre Salambó, recreando el momento en el que la serpiente se aproxima a la sacerdotisa (esta obra, que pertenecía al Musée du Château de Weimar, fue destruida).

la cítara y muestra a una Salambó inmóvil, tumbada en el suelo y rodeada de belladonas, que es abrazada brutalmente por la poderosa pitón negra y dorada, cuya lengua bífida se une en mortífero beso con los labios de la sacerdotisa.

Al margen de lo expuesto, las más numerosas representaciones de esta escena recrean una danza amorosa entre Salambó y la serpiente, como se advierte en las dos versiones escultóricas que realizó Idrac en 1881 y 1882⁴², en las que una adolescente sacerdotisa abraza y es abrazada por el reptil, con una actitud de satisfacción y placer; este mismo sentimiento afectivo representa Toulot en la pintura *Salambó* (h. 1899) y T.-M. Doat en el esmalte homónimo de 1882, en el que, potenciando el carácter amoroso de la escena, aparece un pequeño Cupido disparando una flecha hacia las dos figuras. La notable presencia de Salambó en el imaginario colectivo de finales del siglo XIX hizo derivar las recreaciones de este episodio hacia tratamientos de carácter decorativo, en los que el perturbador mensaje originario fue banalizado para desembocar en la representación de una hermosa mujer danzando alegremente con una estilizada serpiente; así, A. D. Lanson (1891), F. v. Lenbach (h. 1898), H. H. Plé (h. 1900), S. Schwatenberg (h. 1920), la artista Claire Jeanne Roberte Colinet (h. 1920) o S. Martougen (1921) recrean a Salambó como una bailarina imbuida de exotismo oriental. A partir de las primeras décadas del siglo XX, y especialmente tras el estreno de *El velo de Salambó* (1917), el baile ritual de la sacerdotisa se convertirá en una sensual danza de velos oriental, como la representa Bussière en *Las mariposas de oro* (1920), en la que una coqueta Salambó posa sensualmente rodeada por mariposas doradas⁴³.

Independientemente de su vinculación directa al personaje de Salambó, el referido episodio, protagonizado por un exuberante desnudo femenino cuyas caderas y muslos eran rodeados con lascivia por la voluptuosa serpiente, generó una potente iconografía que fue desarrollada en la última década del siglo XIX, ilustrando la faceta más siniestra de la «femme fatale». El alemán Franz von Sütck muestra en diferentes pinturas y grabados el prototipo físico de Salambó envuelto por una monumental serpiente negra y dorada, cuyo cuerpo se esparce

⁴² De la versión realizada en 1881 se conserva el yeso en el Musée des Augustines de Toulouse y el bronce en la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague. La *Salambó* de 1882, ejecutada en mármol, fue presentada en el Salón de este año, fuera de concurso; adquirida por el Estado francés, fue depositada en el Musée Antoine Lécuyer (Saint-Quentin).

⁴³ Fotografía de esta pintura se conserva en el Musée des Ursulines (Mâcon). En la década de 1920 el artista realizó diferentes versiones de esta obra denominándolas *La danza de Salomé* (1923) o *La danza de los velos* (1925 y 1926).



7. *F. v. Stuck. Sensualidad, 1898. Colección privada.*

entre sus piernas y la cabeza reposa sobre sus hombros en actitud de perversa complicidad entre la mujer y el reptil; así se advierte en las versiones realizadas sobre *Sensualidad* (h. 1891 [fig. 7] y 1898), en *El pecado* (1893 y 1908) y *El vicio* (1899). Las representaciones de Lilith también asumieron esta iconografía en las pinturas de J. Collier (1892) y K. Cox (h. 1892), siguiendo el arquetipo de mujer con largos cabellos rubios e incorporando el lujurioso abrazo de la serpiente, la complicidad entre las dos figuras y, en la última obra, el beso descrito en Salambó. Otras pinturas representativas del espíritu finisecular se nutrieron de la iconografía de Salambó, entre ellas, *Fantasia egipcia* (1898) de C. A. Winter, en la que se fusionan elementos característicos de Cleopatra y de Salambó en una figura alegórica cuyo cuerpo es rodeado por una serpiente de «negros anillos atigrados de placas de oro».

«¡APLÁSTAME, CON TAL QUE SIENTA TUS PIES!»

La personalidad de Salambó alcanza su apogeo en la enfermiza relación que se genera entre la sacerdotisa y el militar Mato; una relación que se nutre de pulsiones sadomasoquistas por parte de ambos personajes y en la que se suceden los episodios de humillaciones, amenazas y violencia, que culminarán con la obsesión de Salambó por el asesinato del amante y la cruel muerte de Mato⁴⁴.

Los depravados sentimientos de Salambó y la iniquidad de sus actos la irán convirtiendo en una antiheroína, mientras el sanguinario Mato será redimido a causa de su amor suicida, quedando invertidos los valores asociados inicialmente a ambos personajes. La metamorfosis que experimenta Salambó la lleva a abandonar su frígida indiferencia hacia cuanto la rodea, para desarrollar una fijación obsesiva por la muerte lenta y dolorosa de Mato. Esta ofuscada faceta de la personalidad de Salambó es construida a partir de los síntomas asociados a la patología conocida en este momento como «monomanía» y, concretamente, a la «monomanía homicida»⁴⁵, lo cual justificaba científicamente que el perso-

⁴⁴ En Mato se revela abiertamente el perfil sadomasoquista que impera en la relación: «¡Pero yo la quiero, la necesito, me muero por ella! Al pensar que la estrecho entre mis brazos siento un arrebató de alegría furiosa y, sin embargo, la odio. Espendio, ¡quisiera maltratarla! ¿Qué he de hacer? Me dan ganas de venderme para llegar a ser su esclavo; FLAUBERT, G., *Salambó*, op. cit., p. 46. Cfr. DANAHER, D., «Effacement of the author...», op. cit.

⁴⁵ Flaubert señala «está constantemente poseída por una idea fija, es una monomaniaca»; cfr. SAINTE-BEUVE, C., *Nouveaux lundis*, op. cit., p. 443. El escritor hubo de conocer el Dic-

naje oscilara entre estados dicotómicos de hipersensibilidad extrema y momentos de lucidez dirigidos a planificar el asesinato del amante.

También la personalidad de Mato está sometida a trastornos obsesivos, cuyos síntomas muestran delirios esquizofrénicos en forma de alucinaciones con la presencia de Salambó y de episodios de psicosis paranoica con citas irreales, en los que finge la voz de la sacerdotisa y cree ser perseguido por su espíritu⁴⁶. El efecto que ejerce Salambó sobre Mato es descrito por el propio militar en momentos de terrible consciencia, en los que, sobrecogido, refiere que la sacerdotisa se ha apropiado de su voluntad, ha poseído su alma, equiparándola al difundido mito de las mujeres vampiros⁴⁷.

Uno de los episodios que mayor impacto alcanzó en las artes es el encuentro entre Salambó y Mato en la tienda del militar, lugar al que se desplaza la sacerdotisa para, como una nueva Judit, sacrificarse por Cartago y rescatar el velo de la diosa Tanit. Las numerosas versiones que realizó Rivière de este asunto, tituladas *Salambó en la tienda de Matho. Je t'aime! Je t'aime!* (1893-1910)⁴⁸ [fig. 8], muestran la intensidad de las pulsiones emocionales de ambos personajes, con un sometido Mato y una indolente Salambó que, ante la debilidad del soldado,

cionario de ciencias médicas de Esquirol, publicado en 1814, en el que desarrolla las características de la monomanía, asociada a un delirio limitado y a la obsesión por una única idea. La acepción de «monomanía homicida» abrió un intenso debate sobre si los actos cometidos bajo el efecto de dicha enfermedad podían eximir a los acusados de asesinato, es decir, si dichos actos debían ser considerados producto de una perturbación mental o, como hasta ese momento ocurría, de la perversidad humana. Cfr. GARCÍA, E., y MIGUEL, A., «Enfermedad mental y monomanía», *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 22 (2001), pp. 335-342.

⁴⁶ Sobre este asunto, cfr. MONDON, G., «Une éducation sentimentale ou le roman d'amour de Salammbô», *Flaubert* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 30 septembre 2010 (consultado el 7 de julio de 2015). URL: <http://flaubert.revues.org/1161>; cfr. también BUTOR, M., *Improvvisations sur Flaubert*, París, La différence, 1984, pp. 139-141.

⁴⁷ «¡Me persigue la hija de Amílcar! ¡Tengo miedo, Spendius! ¡Háblame, estoy enfermo! ¡Quiero curarme!... Me tiene sujeto por una cuerda invisible! Si ando, es porque ella camina delante de mí, si me detengo, es porque ella descansa. Sus ojos me abrasan, oigo su voz. Siento que envuelve todo mi ser y penetra dentro de mí. ¡Es como si se hubiese convertido en mi propia alma!»; FLAUBERT, G., *Salambó*, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁸ La primera versión, realizada en bronce, marfil, oro y turquesas (40 x 21,4 x 19 cm.), fue presentada en el Salón de 1893; dos años después, en 1895, ejecutó la versión que se conserva en el Musée d'Orsay. El éxito obtenido por la escultura provocó que Rivière realizara numerosas versiones –algunas, denominadas *Cartago*– con diferentes materiales –bronce sobredorado o plateado, oro, marfil, perlas, aguamarinas, opalinas o turquesas– y que llegara a ser reproducida de forma seriada en porcelana.



8. T. Rivière. Salambó en la tienda de Matho. Je t'aime! Je t'aime!, h. 1900.
Colección privada.

dominado por su presencia, musita despectiva: «¡Y este es el hombre terrible que hace temblar a Cartago!». Rivière describe a Salambó impasible e inmovilizada por la repugnancia que le provoca el vencido Mato quien, arrodillado a sus pies y aferrado con ansiedad a la cintura del gran ídolo, es contemplado por unos ojos tan vacíos y duros como la mirada de las esfinges. Solo la pasión avasalladora de Mato conseguirá que, por primera vez, Salambó muestre, fugazmente, emociones y cierta complacencia carnal: «Salambó se sentía invadida por una languidez en que perdía toda conciencia de sí misma... Sintió como si unas nubes la levantaran y, desfallecida, cayó en el lecho... Y los besos del soldado, más devoradores que llamas, la recorrían; se sentía como arrastrada por un huracán, abrasada por la fuerza del sol»⁴⁹; este momento es recogido en la escultura de T. Barrau *Salambó y Mato* (1892)⁵⁰, en la que, a pesar de la timidez en la representación de la sensualidad de la escena, no obstante, muestra a una satisfecha Salambó embriagada por la adoración de Mato.

Es esta incipiente experiencia pasional de Salambó la que desencadena una mutación de su carácter, liberando, en palabras de Flaubert, un «deseo sanguinario» inspirado por el instinto destructivo de Moloch. Salambó se convierte en la imagen antagónica de Judit y, como aquella, el sueño del soldado le permite apropiarse de un puñal y disponerse a asesinarlo; sin embargo, a diferencia de la heroína bíblica, ninguna justificación moral respalda este asesinato, movido únicamente por el placer del crimen homicida, por la satisfacción de hacer el mal⁵¹. Esta transformación de Salambó en perversa asesina es recogida por B. Constant en la pintura *Salambó en la tienda de Mato* (h. 1900) y por el escultor C. Levy (h. 1889) que muestran, en ambos casos, a una implacable guerrera que sostiene una espada entre sus manos. Sin embargo, no podrá culminar en ese momento su sanguinario deseo e, insatisfecha, convierte la muerte de Mato en la única obsesión de la monomanía que perturba su mente.

Como una renovada Judit, Salambó –acogida por Cartago como la heroína que ha restituido el velo a Tanit– exige como recompensa el sacrificio de Mato. Rochegrosse representa en la pintura *Salambó y Nar-Havas* (h. 1890) una aparentemente plácida escena en la que subyace el pérfido plan de Salambó: des-

⁴⁹ FLAUBERT, G., *Salambó*, *op. cit.*, p. 305.

⁵⁰ La escultura en mármol de Barrau fue presentada en el Salón de 1892 y en la Exposición Universal de París de 1900; se conserva en la Square de la Pie de Saint-Maur-des-Fossés (Val-de-Marne, Île-de-France).

⁵¹ Flaubert aludía a la inspiración procedente de la pintura *Judit decapitando a Holofernes* (1829) de H. Vernet, conservada en el Musée des Beaux Arts de Pau.

posarse con el militar cartaginés a cambio de contemplar la muerte lenta y dolorosa de Mato. Este momento fue representado por E. Chigot (1884)⁵² y A. Charpentier (1904) en sendas pinturas tituladas *La muerte de Mato*, que lograron notable éxito en los respectivos Salones, siendo adquiridas por el Estado francés.

«EN SU ALMA SE HIZO UN SILENCIO, UN ABISMO»

No es posible reconciliar a Salambó con una existencia moral después de las depravaciones urdidas para alcanzar su criminal deseo y que el palpitante corazón de Mato le fuera ofrecido, no sobre bandeja de plata, sino sobre una cuchara de oro. Incluso cuando en sus últimos instantes vitales parece arrepentirse de sus actos, su perverso instinto la atenaza y la única reacción que se opera en ella es el silencio y el amago de celebrar con un brindis el asesinato. Tras ello, acontece la muerte de Salambó, súbita, enigmática y desprovista de toda emoción, envuelta en el carácter gélido, misterioso e imperturbable que caracterizó su existencia.

En Salambó cristaliza el gusto de una época en la que eros y thánatos se constituyen como una única vía para entender las pulsiones más profundas y arraigadas en la ancestral naturaleza del ser humano. Y, más allá de ello, Salambó evidencia la necesidad de escapar de la férrea moral burguesa a través de la liberación de los impulsos irracionales y de la experimentación de emociones que eran reprimidas y acremente condenadas.

⁵² La pintura, inspirada en *Vitelio arrastrado por las calles de Roma* de Rochegrosse –Tercera Medalla en el Salón de 1882–, fue depositada en el Musée de Valenciennes, a petición del autor, oriundo de dicha localidad.