

*Stand Inside Your Love:*  
la trascendencia del mito  
de Salomé en la cultura  
pop contemporánea

Nathalie Ortiz Olivares  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

La narración de la muerte de Juan *el Bautista*, recuperada a partir de los Evangelios de Mateo, Marcos y Lucas, ha tenido durante siglos copiosas reelaboraciones. Su presencia se encuentra documentada desde el medievo, pero no es hasta el siglo XIX cuando los personajes Herodías y Salomé, madre e hija, logran desplazar la benigna imagen del santo para asumir el papel central de la historia. Las circunstancias que rodean la decapitación del Bautista son ya conocidas por todos: Juan se encuentra encarcelado por órdenes de Herodes y profiere terribles injurias contra Herodías, esposa y cuñada de este. Durante el transcurso de la fiesta de cumpleaños del tetrarca, la hija de Herodías baila para los invitados y su danza gusta tanto a su tío que le ofrece todo lo que ella desee. La joven, aconsejada por su madre, pide la cabeza del Bautista. Herodes, a pesar de sus objeciones y reticencias, cumple su promesa y se la entrega en un plato.

Varias son las circunstancias que tuvieron que confluír para que la bailarina alcanzara la proyección que tuvo. El siglo XIX, siglo del apogeo industrial y el poder colonial, es testigo de la consolidación dentro de la sociedad de una nueva clase, la burguesía. Esta trataba de asegurar que su poder se transmitiera de generación en generación y, para este fin, era necesario garantizar herederos avalados por la institución matrimonial, por lo que no es de extrañar que se impusieran severos códigos de comportamiento sexual. Bajo estas circunstancias, por un lado, el artista finisecular se ve relegado a una condición marginal dentro de esta nueva sociedad burguesa, lo que lo lleva a crear en el ámbito literario personajes que, a través del sexo, logran transgredir los estrictos parámetros a los que fueron sometidos (Chaves, 2007); por otro lado, en respuesta a este

nuevo orden establecido, los movimientos feministas organizados no se hicieron esperar. Esto, más la presencia pública de las mujeres, particularmente de la clase obrera, contribuyó a la formación de un miedo y ansiedad en torno a la figura femenina. Las nuevas transformaciones sociales fueron el principal motivo, según Erika Bornay (2010) y Bram Dijkstra (1994), de que el arte y el pensamiento de la segunda mitad del siglo XIX se llenara de imágenes femeninas perversas. Dentro de este grupo de mujeres, una de las más apreciadas y temidas fue Salomé, cuya figura se volvió una imagen obsesiva y un tema académico inevitable a partir de 1841, fecha de la aparición de la obra *Atta Troll*, de Heinrich Heine; años después, en 1877, Gustave Flaubert incluye en su libro *Trois Contes* un relato titulado «Hérodias»; una década más tarde, en 1887, Joris Karl Huysmans publica su novela *À Rebours*, en la que su protagonista hace una interpretación de los cuadros en los que Moreau retrata a Salomé: *Salomé danzante* (1874-1876) y *La aparición* (1876), y hacia finales de siglo, específicamente en 1891, encontramos la que se convertirá en la realización más representativa del tema hasta el momento: el drama *Salomé*, de Oscar Wilde, originalmente escrito en francés durante el período que abarca noviembre-diciembre de 1891 y publicado en París en 1893. Ese mismo año, Aubrey Beardsley, después de leer la obra, realizó una ilustración, que posteriormente fue publicada en el periódico *The Studio*, en la que podemos ver a Salomé sosteniendo la cabeza cercenada de Juan al lado de una cita textual de la obra. El dibujo logró atraer la atención de Oscar Wilde y del editor John Lane, quien aceptó publicar la edición inglesa de la obra traducida por lord Alfred Douglas, el amante del autor, con las ilustraciones de Beardsley. La versión inglesa de *Salomé* fue publicada en 1894 con los grabados de Beardsley por *The Bodley Head*. Sin embargo, la versión final de estos no contó con la aprobación de Wilde, quien consideró que la atmósfera bizantina tipo Gustave Moreau de su obra no se correspondía de ninguna manera con el estilo erótico japonés (shunga) con un toque de *western pornography* de Beardsley. No obstante, al final, tanto el drama como sus ilustraciones se volvieron indisolubles, formando una unidad hipotextual que sirve de punto de referencia obligado para las adaptaciones posteriores del tema.

Dentro de este grupo de ilustraciones, la primera en la que debemos centrar nuestra atención es la que representa el diálogo que sostiene la princesa Salomé con el joven sirio Narraboth para convencerlo de que deje salir al profeta y así poder conocerlo:

*SALOME, going up to the young Syrian. Thou wilt do this thing for me, wilt thou not, Narraboth? Thou wilt do this thing for me. I have ever been kind towards thee. Thou wilt do it for me. I would but look at him, this strange prophet. Men have talked so much of him. Often I have heard the Tetrarch talk of him. I think he is afraid of him, the Tetrarch. Art thou, even thou, also afraid of him, Narraboth? (Wilde, 2006, p. 70).*



Beardsley, 1920

En el grabado titulado *The Peacock Skirt* podemos observar como elemento central al pavo real, asociado con la princesa Salomé. Simbólicamente, dicha ave está relacionada con la vanidad, pero también es el animal consagrado a la diosa griega Hera, en cuyas plumas, como recompensa, se encuentran colocados los cien ojos del guardián Argos. La relación específica con esta deidad no es fortuita, ya que, en su condición de diosa madre, Hera participa de la bisexualidad al engendrar por sí sola a Hefesto y Tifón; por esa razón, en principio, es considerada como andrógina. El segundo elemento que destacar son las lunas que adornan el vestuario de la princesa, ya que en sus diferentes avatares la diosa lunar es un desdoblamiento de Salomé. Ambas comparten una virginidad salvaje (porque recordemos que la virgen se encuentra en un estado limítrofe en el que es poseedora de una sexualidad aún no dominada por el hombre) y la marca de las relaciones trágicas con el sexo opuesto (Cansinos, 1919).

La siguiente ilustración representa el momento en el que Salomé cumple su capricho y habla con el profeta.

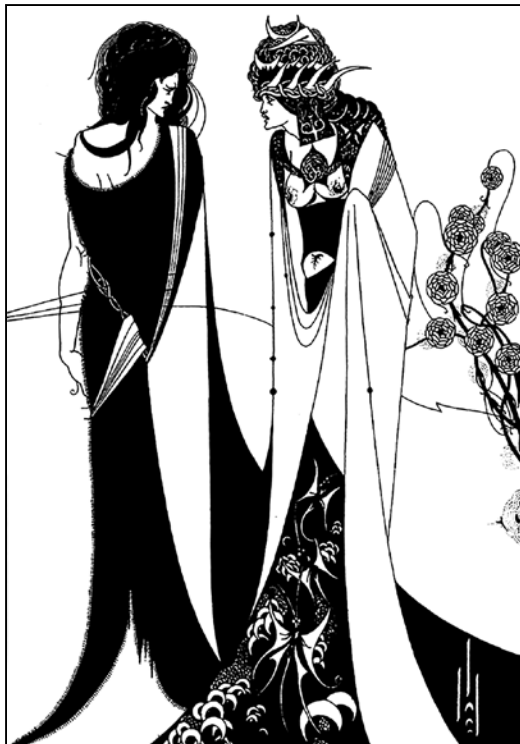
SALOME. Iokanaan!

IOKANAAN. *Who speaketh?*

SALOME. *I am amorous of thy body, Iokanaan! Thy body is white, like the lilies of a field that the mower hath never mowed. Thy body is white like the snows that lie on the mountains of Judaea, and come down into the valleys. The roses in the garden of the Queen of Arabia are not so white as thy body. Neither the roses of the garden of the Queen of Arabia, the garden of spices of the Queen of Arabia, nor the feet of the dawn when they light on the leaves, nor the breast of the moon when she lies on the breast of the sea.... There is nothing in the world so white as thy body. Suffer me to touch thy body. [...]*

IOKANAAN. *Back, daughter of Sodom! Touch me not. Profane not the temple of the Lord God.*

SALOME. *Thy hair is horrible. It is covered with mire and dust. It is like a crown of thorns placed on thy head. It is like a knot of serpents coiled round thy neck. I love not thy hair.... It is thy mouth that I desire, Iokanaan. Thy mouth is like a band of scarlet on a tower of ivory. It is like a pomegranate cut in twain with a knife of ivory (Wilde, 2006, pp. 82-84).*



Beardsley, 1920

En esta representación, titulada *John and Salome*, encontramos los símbolos característicos de Salomé vistos anteriormente: la luna y el pavo real; mas en este caso hay que agregar la mariposa y la rosa. La rosa es uno de los elementos que Beardsley retoma del texto verbal y que se encuentra emparentada con otras clases de flor, como el lirio y el loto. El mito cuenta que el lirio surge al mismo tiempo que la Vía Láctea a partir de la leche materna que Hera derrama sobre la tierra después de que el bebé Heracles la lastimara mientras lo amamantaba, lo que nos remite de nuevo a dicha deidad andrógina. Por otra parte, la presencia de la mariposa es muy significativa, ya que esta es símbolo de transformación, y justamente es una metamorfosis la que se da en los protagonistas. Cabe señalar dos aspectos importantes; el primero es la semejanza física entre san Juan en esta representación y Salomé en la ilustración titulada *The Climax*, que en su momento analizaremos con detenimiento; el segundo es la inversión realizada por Beardsley al asociar a la princesa con elementos propios de lokanaan; con esto nos referimos a la corona de espinas que en el texto de Wilde aparece asociada al santo, mientras que en el grabado la porta Salomé.

Las ilustraciones siguientes, *Enter Herodias* y *The Eyes of Herod*, deben ser vistas como complementarias, debido a que a través de ambas se representa la escena completa en la que el tetrarca y la reina Herodías hacen su aparición en la terraza:



Beardsley, 1920

*Enter Herod, Herodias, and all the Court.*

*HEROD. Where is Salome? Where is the Princess? Why did she not return to the banquet as I commanded her? Ah! there she is!*

*HERODIAS. You must not look at her! You are always looking at her! (Wilde, 2006, p. 90).*

El primer grabado tiene como figura central, como el título dice, a la reina Herodías, en quien podemos encontrar los mismos elementos con los que la princesa ya había sido representada. En su cabello, oscuro como la noche, se alzan algunas lunas, que iconográficamente son un indicador de que la divinidad representada es la diosa lunar en sus diferentes avatares. Y en su cintura están las ya familiares plumas de pavo real, el ave de la gran diosa griega. Si bien madre e hija tienen similitudes en su representación, se pueden distinguir por su silueta. Herodías claramente nos recuerda a las formas de la femineidad adulta, mientras que Salomé posee aún un cuerpo joven y esbelto, semejante al del efebo. Como parte de la comitiva real del lado izquierdo, encontramos a un pelele, el cual simboliza el poder de la mujer sobre el hombre, en este caso la exaltación de la influencia dominante de la reina. A la derecha, podemos ver a un joven desnudo con una peluca, el cual porta en la mano derecha un antifaz y en la otra una polvera, elementos que hacen evidente el afeminamiento. Aquí es claro que Beardsley recurre a la figura del adolescente, como forma neutra, para representar iconográficamente la androginia que acompaña a Herodías como avatar de la Gran Madre. A continuación, el personaje que llama nuestra atención es la figura ubicada en la parte inferior del grabado; iconográficamente, sus características corresponden a las del bufón: «*He is seen standing with a club or stick in one hand and [...] an objet rather like a white disk [...] with ass-eared head-dress bells, bi-coloured or multi-coloured tunic [...]. He is often seen disputing with a king*» (Gifford, 1974, p. 336). El personaje parece tener todas las características tradicionales del bufón medieval; no obstante, la verdadera importancia de este se nos revela al percatarnos de que en realidad es un retrato caricaturesco de Oscar Wilde, cuya primera imagen pública fue la de un bufón intelectual. Sin embargo, lo relevante de este retrato son los símbolos que rodean al escritor y las implicaciones que estos tienen. En primer lugar, tenemos el significado de la figura del bufón, el cual no es un personaje cómico: «*His function in anarchic society [...] is to add disorder to order and so make a whole, to render possible, within the fixed bounds of what is permitted, an experience of what is not permitted*» (Gifford, 1974, p. 339). Bajo esta luz, las adaptaciones iconográficas de los elementos que acompañan al bufón, hechas por Beardsley, adquieren un mayor sentido. La vara, característica de este personaje, es sustituida en el grabado por el caduceo, que tradicionalmente se encuentra asociado a la deidad griega Hermes, quien lo utilizó para provocar el sueño de Argos y así poder

asesinarlo. Como símbolo, el caduceo participa de la dualidad al conjuntar dos fuerzas adversas que se contrarrestan y dan lugar a una forma superior. En la cabeza encontramos una versión modificada del típico sombrero de bufón, en este caso con una lechuga, ave nocturna relacionada con la luna, emblema de la diosa Atenea, deidad andrógina por excelencia (una virgen masculinizada de formas efébicas) que nace de la cabeza de su padre, al igual que Salomé nace del genio creador de nuestro autor. En lugar del disco, sostiene en la otra mano una edición de su *Salomé*, a través de la cual podemos deducir que el bufón Oscar Wilde entabla su discusión no con el rey, sino con la autoridad moral de su época, cuyos mandatos eran incuestionables. Mas él, como escritor, cuenta con la libertad artística para desajustar y cuestionar los límites de lo permitido por medio de aquello que no lo está.

En el segundo grabado, podemos ver al tetrarca mirando a la princesa, rodeado de los símbolos ya recurrentes (el pavo real, las rosas y la mariposa), pero en este caso observamos como parte de su comitiva a unos pequeños gemelos, cuya presencia señala las transgresiones monstruosas ocurridas dentro de la corte de Herodes.

Los grabados siguientes (*The toilette I*, *The toilette II*) son aquellos que refieren el momento previo al baile de la princesa.

*SALOME. I am waiting until my slaves bring perfumes to me and the seven veils, and take from off my feet my sandals.*

*Slaves bring perfumes and the seven veils, and take off the sandals of Salome (Wilde, 2006, p. 138).*



Beardsley, 1920

En este ejemplo se hace explícita la discrepancia en la relación dialógica entre el texto verbal y el texto visual, ello debido a que Beardsley, si bien parte del escrito, traslada la escena a un nuevo espacio no mencionado en el texto (el tocador de Salomé) e incluso la amplía al dibujar todo el proceso de aseo de la princesa.

La ilustración titulada *The Stomach Dance* es la que representa el momento preñado del mito literario, la danza de Salomé.

*HEROD. Do not rise, my wife, my queen, it will avail thee nothing. I will not go within till she hath danced. Dance, Salome, dance for me.*

*HERODIAS. Do not dance, my daughter.*

*SALOME. I am ready, Tetrarch.*

*[Salome dances the dance of the seven veils.] (Wilde, 2006, p. 140).*



Beardsley, 1920

Aquí, de nuevo encontramos a la princesa caracterizada simbólicamente a través de las lunas y las plumas de pavo real. Sin embargo, lo que hay que destacar de este grabado es la presencia monstruosa en la esquina inferior izquierda. Igual que con sus apariciones anteriores, este ser intenta mostrarnos algo. En este caso, anuncia la transgresión que se llevará a cabo después del

baile; por eso es el músico que interpreta la canción que condenará a muerte a Iokanaan.

Después de su actuación, Salomé exige como premio la cabeza de san Juan. Este momento lo tenemos representado en la ilustración que lleva como título *The Dancer's Reward*.

*SALOME. She sees the Page of Herodias and addresses him. Come hither. Thou wert the friend of him who is dead, wert thou not? Well, I tell thee, there are not dead men enough. Go to the soldiers and bid them go down and bring me the thing I ask, the thing the Tetrarch has promised me, the thing that is mine.*

*The Page recoils. She turns to the soldiers. Hither, ye soldiers. Get ye down into this cistern and bring me the head of this man. Tetrarch, Tetrarch, command your soldiers that they bring me the head of Iokanaan.*

*A huge black arm, the arm of the Executioner, comes forth from the cistern bearing on a silver shield the head of Iokanaan. Salome seizes it. Herod hides his face with his cloak. Herodias smiles and fans herself. The Nazarenes fall on their knees and begin to pray (Wilde, 2006, p. 160).*



Beardsley, 1920

Aquí identificamos a la princesa por la luna colocada en la parte de atrás de su cabeza y por las plumas de pavo real que pueblan su cabello. La vemos recogiendo la cabeza del Bautista para dar paso a la escena de mayor intensidad dramática de la obra, el monólogo de Salomé, al cual le corresponde el grabado titulado *The Climax*.

*Ah! thou wouldst not suffer me to kiss thy mouth, lokanaan. Well! I will kiss it now. I will bite it with my teeth as one bites a ripe fruit. Yes, I will kiss thy mouth, lokanaan. I said it; did I not say it? I said it. Ah! I will kiss it now [...]. And thy tongue, that was like a red snake darting poison, it moves no more, it speaks no words, lokanaan, that scarlet viper that spat its venom upon me. It is strange, is it not? How is it that the red viper stirs no longer? [...]. Well, I still live, but thou art dead, and thy head belongs to me. I can do with it what I will. I can throw it to the dogs and to the birds of the air. That which the dogs leave, the birds of the air shall devour [...]. Thy body was a column of ivory set upon feet of silver. It was a garden full of doves and lilies of silver (Wilde, 2006, p.160).*



Beardsley, 1920

Esta ilustración es tal vez la más importante de la serie, porque en ella se sintetizan todos los elementos transgresores de la obra, tanto de la versión plástica de Beardsley como de la verbal de Wilde. Como hemos constatado, el pavo real y la

luna son símbolos constantes que nos recuerdan todo el tiempo que ahí está la presencia de una deidad lunar; ya sea en su forma de esposa (Hera) o como virgen, ambas al final no son más que una manifestación de la polivalencia sexual de la divinidad femenina asociada con la maternidad, en este caso con Herodías, quien funge como madre, pero también se desdobra en su hija. En ella confluyen, por una parte, el motivo del incesto (manifestación contraria al orden social), al estar casada con su cuñado, y, por otra, el motivo de los gemelos, que en el fondo encierra, al menos en la pareja gemelar de sexos opuestos, un hermafroditismo latente. Dicho motivo lo podemos encontrar en los protagonistas Salomé y Iokannan, ya que basta con observar la imagen para notar el parecido físico entre ambos o la semejanza que tiene la bailarina con la representación de san Juan en *John and Salome*.

Si tenemos en cuenta el hecho de que la princesa está asociada a la virginidad y esta se representa a través de Ártemis, podríamos ver en Iokannan a Apolo, el hermano gemelo de dicha deidad y su contraparte.

En el grabado, Salomé sostiene la cabeza como si se tratase de un espejo mientras las gotas de sangre crean un pequeño charco en el suelo, del que surge un lirio, el cual representa el cuerpo de Iokannan. Estos elementos (el reflejo, el agua y la flor) nos remiten al mito de Narciso, el que, de acuerdo con la versión de Pausanias (Grimal, 2006), nos dice que este alguna vez tuvo una hermana gemela, extraordinariamente parecida a él, que murió. Pero un día, al ver su reflejo en el agua, creyó verla y desde entonces se aficionó a esta contemplación, que mitigaba el dolor por su pérdida.

También cabe resaltar la constante alusión a las serpientes en relación con el santo, a quien vemos en la imagen imitando la cabeza cercenada de la Gorgona, una deidad terrestre que fue sometida a una metamorfosis por parte de la diosa Atenea, quien, escandalizada ante la profanación de su templo con el acto sexual (no consentido) entre Poseidón y Medusa, decide castigarla transformando su cabello en un nido de serpientes.

En general, podemos afirmar que el carácter transgresor de estas representaciones nos muestra, a través de elementos como la androginia, el incesto y los gemelos, la existencia de nuevas identidades sexuales dentro de la sociedad ultraconservadora de finales de siglo. Pero ¿qué va a suceder con las adaptaciones posteriores cuyo modelo hipotextual parte de esta representación específica del tema? El caso en concreto que vamos a analizar es el de la canción *Stand Inside Your Love*, de la agrupación musical The Smashing Pumpkins, en la que se puede apreciar la construcción de una relación simbiótica entre el texto verbal y el visual, similar al caso del drama wildeano y las ilustraciones de Beardsley.

Comenzamos nuestro análisis a partir del título, el cual literalmente anuncia una canción de amor; al respecto, el autor y vocalista Billy Corgan afirma que esta es la única canción verdadera de amor que ha escrito. Esto podemos constatarlo claramente en un primer acercamiento al texto:

<p><i>You and me Meant to be Immutable Impossible It's destiny Pure lunacy Incalculable Inseparable And for the last time You're everything that I want and asked for You're all that I dream Who wouldn't be the one you love Who wouldn't stand inside your love Protected and the lover of A pure soul And beautiful You Don't understand Don't fear me now I will breath For the both of us Travel the world Traverse the skies Your home is here Within my heart</i></p>	<p><i>And for the first time I feel as though I am reborn in my mind Recast as child and mystic sage Who wouldn't be the one you love Who wouldn't stand inside your love For the first time I'm telling how much I need and bleed for Your every move and waking sound in my time I'll wrap my wire around your heart And your mind You're mine forever now Who wouldn't be the one you love and live for Who wouldn't stand inside your love and die for Who wouldn't be the one you love (Corgan, 1999).</i></p>
---	---

Sin embargo, el texto verbal solo podrá ser entendido a un nivel más profundo al complementarlo con el texto visual; en este caso, el vídeo musical hecho a través de la colaboración directa de Corgan y el director inglés Andrew Wis Whiston, cuyos vídeos suelen tener un grado conceptual complejo; en ellos se sigue una narrativa llena de mensajes políticos y sociales, o, como en este caso, la construcción de un diálogo intertextual con el drama de Salomé. Esta relación nos queda clara desde el principio, ya que el vídeo abre con una cita textual de la obra wildeana («*The mystery of love is greater than the mystery of death*») acompañada de un pequeño cupido que porta una horca, en lugar de su tradicional arco y flechas, la cual se convertirá en un motivo recurrente presente a lo largo del vídeo.

Inmediatamente después, las cabezas de los personajes principales, interpretados por Corgan y su entonces novia, Yelena Yemchuk, son presentadas vistas desde arriba y enmarcadas de tal forma que parecen estar encima de un plato. Y es aquí donde encontramos una primera alusión a los grabados de Beardsley, ya que las dos cabezas establecen una correspondencia especular similar a la que el ilustrador presenta en *John and Salome*, donde, como ya hemos mencionado anteriormente, se da una inversión de papeles: ella asume rasgos de él y viceversa. Una inversión también presente en la adaptación musical del tema, ya que en este caso la voz narrativa, desde la perspectiva de Iokanaan, invierte la situación del drama wildeano y nos muestra una nueva relectura del mito literario, en la que es el Bautista quien le canta una canción de amor a la princesa bailarina.

A partir de este punto, las imágenes de Beardsley serán reinterpretadas dentro del proceso de resignificación del mito. Como ejemplos, encontramos la asociación simbólica analizada ya anteriormente entre Salomé, la luna y las plumas del pavo real.



Beardsley, 1920

Posteriormente, encontramos esta resignificación en la representación de la corte de Herodes, en la que el elemento monstruoso, que en las representaciones plásticas de Beardsley tiene la función de mostrarnos el carácter transgresor de los actos de los personajes, en la adaptación musical se homogeneiza con la finalidad de retratar un ambiente decadente y viciado en el que los protagonistas y su amor representan la contraparte de este.



Beardsley, 1920

¡En este caso en particular, resalta la presencia de ciertos elementos que en la nueva adaptación pierden su valor simbólico; tal es el caso de la figura del pelele, quien, al no estar en compañía de Herodías, deja de representar la sumisión ante la mujer fatal, o el de los gemelos, sustituidos por simples representaciones carnavalescas. Sin embargo, cabe destacar el tributo directo que hace el director al trabajo del ilustrador, como podemos apreciar en las referencias directas a los grabados de este, donde, si bien la simbología subyacente en la obra de Beardsley se pierde, se conservan los valores estéticos de la composición.



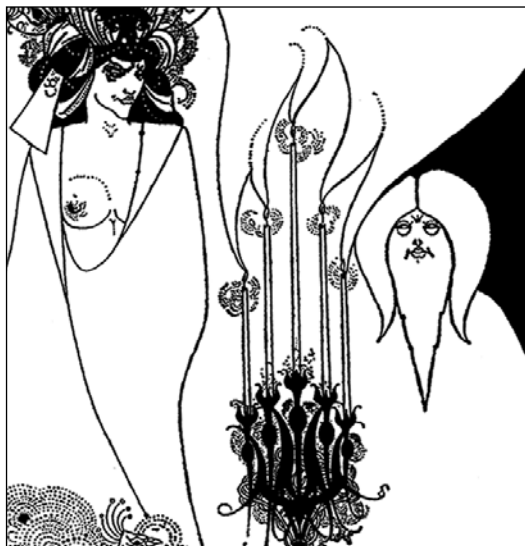
Beardsley, 1920

Finalmente, la representación del momento de *clímax* del mito (la danza de Salomé) nos muestra una resignificación completa de este al presentarnos a la joven como una prisionera que es obligada a bailar para satisfacer los deseos del tetrarca y a un lokannan dispuesto a sacrificarse por la liberación de su amada sin importar que esto los lleve directamente a su muerte, donde por fin podrán consumir su amor más allá de las fronteras físicas.



Beardsley, 1920

En resumen, como hemos podido observar a través de este breve análisis, la pervivencia del mito salomeico trasciende las barreras del tiempo gracias a la maleabilidad de sus motivos, que, sin perder la huella de las realizaciones anteriores, se adaptan dando espacio a problemas contemporáneos, como el de la trata de personas con fines sexuales, en el caso de Salomé, que es obligada a bailar para satisfacer los deseos voyeristas de un grotesco Herodes, o se resignifican, como el problema de los presos políticos, ejemplificado con la presencia de Corgan en su personaje del Bautista dentro de la corte del tetrarca, en conjunto estos elementos contribuyen al enriquecimiento y evolución del mito.



Beardsley, 1920

## BIBLIOGRAFÍA

- Beardsley, A. (Londres. 1920). *A portfolio of Aubrey Beardsley's drawings illustrating «Salome» by Oscar Wilde*. Discovering Literature: Romantics and Victorians (online). General Reference Collection K.T.C.
- Bornay, E. (2010). *Las hijas de Lilith* (7.ª ed.). Madrid, Cátedra.
- Cansinos, R. (1919). *Salomé en la literatura*. Madrid: América.
- Chaves, J. R. (2007). *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Corgan, B. (1999). Stand Inside Your Love. En *Machina/The Machines of God* [CD]. EE. UU.: Virgin Records.
- Dijkstra, B. (1994), *Ídolos de la perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- Gifford, D. J. (1974). Notes Towards a Definition of the Medieval Fool. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 336-342.
- Grimal, P. (2006). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Wilde, O. (2006). *Salomé*, edición bilingüe, prefacio, notas, cronología y bibliografía de Pascal Aquien. París: GF Flammarion.