

# Salomé o la tentación irresistible

Rosa Navarro Durán  
*Universitat de Barcelona*  
rosanavarro@ub.edu

## Palabras clave:

Salomé, cabeza cortada, atracción y muerte, lectura y recreación, Wilde y García Lorca.

## Key Words:

Salomé, severed head, attraction and death, reading and recreaion, Wilde and García Lorca.

---

## Resumen:

Salomé es la danza, la tentación irresistible. La hija de Herodías se convierte en un personaje literario universal gracias al arte de Flaubert y, sobre todo, al de Óscar Wilde. Al comienzo de su pieza trágica, la figura de Salomé se funde con la de la luna, ávida de muerte.

La obra se tradujo y se representó en España a comienzos del siglo XX, y en 1910 se puso en escena la ópera de Strauss inspirada en ella. Esa circunstancia permite ver la relación existente entre la Salomé de Wilde y la luna, bailarina mortal, del primer romance del *Romancero gitano* de García Lorca. A su vez Alberti se inspiraría en este poema para crear su «madrigal dramático de Ardiente-y-fría», de *Marinero en tierra*. Los grandes creadores, como abejas, liban en las flores de sus lecturas para crear su propia miel.

## Abstract:

Salome is the dance, the irresistible temptation. Herodias' daughter becomes an universal literary character thanks to the art of Flaubert and, above all, to Oscar Wilde's creations. At the beginning of his tragic play, Salome's figure fuses with the moon, eager for death.

The work was translated and performed in Spain at the beginning of the 20th century, and in 1910 Strauss's opera based on it was staged. This circumstance allows to see the relationship between Wilde's Salome and the moon, a mortal dancer, in the first poem of *Romancero gitano* by García Lorca. In its turn, Alberti inspired himself in this poem to create another one: "Ardiente-y-fría". The great writers, like bees, suck their readings nectar to create their own literary honey.

---

Salomé es la danza, el movimiento de un cuerpo bellísimo, la tentación que seduce sin posible resistencia. Es como el canto de las sirenas; si no nos atan al mástil de la nave, nos lanzaremos al mar sin que exista voluntad alguna que pueda luchar contra el imán de la seducción absoluta. Cuando los siete velos vayan cayendo uno tras otro, estaremos dispuestos a cortar las cabezas que sean, la del profeta que recuerda horribles transgresiones y que anuncia desgracias, o la de nuestro futuro; el gozo que nos da la armonía del bello cuerpo en movimiento, el deseo de esa belleza inalcanzable, bastan para anular cualquier sensatez cuadrada y evidente.

Una bandeja de plata con una cabeza cortada de largos cabellos negros va a llenar luego todos nuestros oscuros sueños, porque todo se paga; no se puede acallar de un tajo una voz porque quien en vano quería borrar sus palabras nos sedujo irremisiblemente y accedimos a hacerlo. Sabíamos que podíamos regalar la mitad de nuestro reino, pero nunca acallar la voz de la verdad, ¡y lo hicimos! Es cierto que prometimos un cheque en blanco, pero teníamos que haber sospechado los renglones torcidos que se iban a escribir en él.



## 1. La hija de Herodías

Ni san Mateo (14, 1-12) ni san Marcos (6, 14-29) dan el nombre de la hija de Herodías; sería Flavio Josefo quien lo haría. Dice san Mateo:

Es de saber que Herodes había hecho prender a Juan, le había encadenado y puesto en la cárcel por causa de Herodías, la mujer de Filipo, su hermano; pues Juan le decía: «No te es lícito tenerla». Quiso matarle, pero tuvo miedo de la muchedumbre, que le tenía por profeta. Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos, y gustó tanto a Herodes que con juramento le prometió darle cuanto le pidiera; y ella, inducida por su madre: «Dame –le dijo-, aquí, en la bandeja, la cabeza de Juan el Bautista». El rey se entristeció; mas por el juramento hecho y por la presencia de los convidados ordenó dársela, y mandó degollar en la cárcel a Juan el Bautista, cuya cabeza fue traída en una bandeja y dada a la joven, que se la llevó a su madre.

San Marcos precisa más el juramento de Herodes: «Cualquier cosa que me pidas te la daré, aunque sea la mitad de mi reino»; la bandeja sigue muy presente en su relato: «Quiero que al instante me des en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista»; y así lo hace el verdugo.

Primero fue, por tanto, el baile y la cabeza en la bandeja; luego, el nombre. Es Herodías quien manda, quien pone en la boca de su hija las palabras; esta es sólo su instrumento, es sólo su otro yo en la plenitud de su juventud y belleza. Flaubert nos cuenta en su *Hérodias*, uno de sus *Trois contes*, la obra maestra de esta terrible mujer: «Elle avait fait instruire, loin de Machaerous, Salomé sa fille, que le Tétrarque aimerait; et l'idée était bonne. Elle en était sûre, maintenant!» [Flaubert, ed. 1953: 111].

Pero Salomé no podía seguir en su papel anónimo, en su sola condición de arma de su madre, en su retrato de cuando ella era joven para seducir de nuevo a Herodes. Si así hubiera sido, las dos figuras, la de la madre y la de la hija se hubieran fundido en un solo baile. En el entremés *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes, Chirinos lo incluye entre las maravillosas ficciones que inventa y que todos ven para no ser bastardos o conversos. No hay



más que oírle: «Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas». Y el alcalde, Benito Repollo, expresa su rendida admiración a la joven y a su baile, que imagina, para no ser lo que está sospechando ya: «¡Esta sí –¡cuerpo del mundo!– que es figura hermosa, apacible y reluciente! ¡Hi de puta, y cómo que se vuelve la mochacha!». Y además anima a su sobrino a que entren el baile con ella: «Sobrino Repollo, tú, que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas» [Cervantes, ed. 1971: 179]. Lo hará con gusto, y así el escribano Pedro Capacho podrá admirarse al comprobar la antigüedad de los bailes de la zarabanda y de la chacona.

Precisamente será el baile de esta imaginada Herodías el que inicie el final del entremés, porque el furrier no verá su segunda salida, ni sus señas para que su bailador la ayude de nuevo, ni sus vueltas y más vueltas, que describe Benito Repollo. Capacho hará la pregunta decisiva: «¿Luego no ve la doncella Herodiana el señor Furrier?», y ante el «¿Qué diablos de doncella tengo de ver?» del furrier, todos corean el grito fatídico: «*Ex illis es*» [Cervantes, ed. 1971: 182]. No hay duda de que es converso... ya que no ve a Herodías. ¡Hay que verla, hay que verla! Y si es necesario, acompañar sus vueltas y revueltas, su baile. Ella, la hija de Herodías o la propia Herodías, es la danza, el baile lleno de movimiento, de ritmo frenético, de seducción.

## 2. La cabeza sobre bandeja de plata

En el relato bíblico, coinciden los dos evangelistas en una circunstancia que da al baile de la hija de Herodías un público amplio: es el cumpleaños de Herodes. Sólo así el juramento es trascendente porque lo oyen todos, y esa publicidad sanciona su validez, ¡no podrá volverse atrás el Tetrarca! Pero, como en todo buen relato, esta circunstancia justifica un detalle que va a ser esencial



para la transmisión de la historia: la bandeja. En pleno convite es lógico que la bella joven pida que le sirvan la cabeza del Bautista en una bandeja, como dicen san Mateos y san Marcos. Y es ese soporte el que permite reconocerla en cualquier representación, en el tímpano del portal izquierdo de la catedral de Rouen o en el maravilloso cuadro de Tiziano. La Salomé de Flaubert habla ceceando un poco, y pide a Herodes con un aire infantil: «Je veux que tu me donnes dans un plat la tête..», y calla porque se ha olvidado del nombre, pero enseguida puede, sonriendo, continuar: «¡La tête de Iaokanann!» [Flaubert, ed. 1953: 112]. El verdugo, Mannaëi, sale de la fosa, la prisión de Juan, sosteniendo su cabeza por los cabellos. Sólo cuando la pone en una bandeja, se la ofrece a Salomé.

Se apagan las antorchas, se marchan los invitados. Se queda solo Herodes Antipas, con las manos en las sienes, sin poder dejar de mirar la cabeza cortada. Cuando amanece, sólo se ve ya el objeto lúgubre, sobre la bandeja, entre los restos del festín.

En uno de los más bellos relatos vanguardistas de Francisco Ayala, *Susana saliendo del baño*, vemos sobresaliendo del agua de la bañera una cabeza, que lentamente se unirá a un bello cuerpo de mujer cuando vaya saliendo del baño y sea admirada no de dos viejos, sino del espejo, del lavabo y del taburete del baño. Esa «cabeza de algas verdirrojas que flotaban huyendo en la concavidad de porcelana», la vamos a ver con los ojos cerrados, «muertos los ojos en un sueño marítimo», y de pronto cobra sentido porque está «muerta sobre bandeja de cristal»; no es plata, sino cristal, la superficie del agua; pero la asociación es inmediata: adquiere un pasado bíblico en ese ingenioso juego estético que está llevando a cabo el escritor. Cuando Susana se levante y cubra su cuerpo con largos pliegues blancos, quedará otra vez cortada su cabeza, pero será entonces «mojada y trágica medusa» [Ayala, ed. de 1988: 145-146]. La cabeza de Medusa es la antítesis de la de san Juan Bautista: sus cabellos son



serpientes, su mirada petrifica, y siempre la vemos de frente, porque acabará en la égida, en el escudo de Palas Atenea. Perseo, que también la sostendrá por los cabellos, es su verdugo; pudo serlo mirando su reflejo en el espejo de su escudo.

### 3. Salomé cobra vida

No bastaba a Salomé tener nombre ni bailar maravillosamente para unir con vínculo inolvidable literatura y música; tenía que conocer a Iokanaan y enamorarse de él. En ese momento mágico, Herodías pasaba ya a la historia y le dejaba definitivamente a ella el terreno a la que la había empujado para lograr su propósito, acallar la voz que le recordaba lo que nunca debió hacer. Nacía Salomé; atrás quedaban las contorsiones de la bailarina de piedra en la catedral de Rouen. Cobraba sentido esa flor agitada por la tempestad, esa curiosa Psyque, esa mariposa, una alma vagabunda –todo ello es la Salomé de Flaubert bailando–, cuyos redondeados brazos llamaban a alguien que siempre le huía, trezando sin descanso sus pies; y luego, sin esperanza ya, era expresión de suspiros, y no se sabía si la total languidez de su persona lloraba a un dios o se moría de placer al sentir su caricia. El baile que encendió a Herodes, y que le llevó a pronunciar, con voz entrecortada por sus sollozos de deseo, su «¡Ven! ¡Ven!», es el que Salomé hubiera querido que contemplaran esos ojos sin vida que serían su botín.

El 3 de febrero de 1877, quedaba bailando así, para siempre, en el bellissimo relato de Flaubert; pero para llegar a ser una Salomé de carne tendría que necesitar a otro escritor, a Óscar Wilde, que siguió sus pasos en francés (Alfred Douglas los llevó a su lengua inglesa) y le dio, catorce años más tarde, el protagonismo dramático que ella venía reclamando desde siempre.

Un claro de luna ilumina la figura de Salomé, y ambas –la doncella y la luna– son admiradas por dos jóvenes: el joven sirio da comienzo a la pieza trágica en un solo acto con la exclamación que sitúa a Salomé en el centro del



drama: «¡Qué hermosa está esta noche la princesa Salomé!»—Pere Gimferrer vierte al español sus palabras—. El paje de Herodías mira, en cambio, a la luna: «Contemplad la luna. ¡Qué extraña, esta noche! Como una mujer salida de la tumba. Como una mujer muerta. Como si buscara muertos» [Wilde, ed. 1979: 9]. Los dos proseguirán ese inicio de canto amebico; el joven sirio contemplará a Salomé la de pies de plata, «como una princesa cuyos pies fueran palomas blancas... como si bailara», y el paje verá avanzar a la luna, lentamente, «como una muerta». Salomé se parecerá «a los reflejos de una rosa blanca en un espejo de plata» [Wilde, ed. 1979: 11]; y la blancura funde las dos figuras, la de la luna, que busca muertos, y la de la bailarina, que lo va a conseguir para apoderarse de los labios que se le negarán.

Salomé a la luz de la luna oye por primera vez la voz del profeta y querrá verlo; conseguirá que, a pesar de la prohibición de Herodes, lo saquen de la cisterna en donde está prisionero. Verá sus ojos, «como negros agujeros abiertos por antorchas en un tapiz de Tiro»; su cuerpo, y le parecerá «un rayo de luna, un rayo de plata». Querrá tocar su cuerpo, «blanco como el lirio de un prado que nunca fue segado», hasta descubrir sus cabellos, más negros que las largas noches negras, las noches sin luna; pero la voz del rechazo del profeta le llevará al suyo, hasta descubrir, por último, su boca, «como una granada cortada por un cuchillo de marfil». Surge entonces, enloquecido y ronco, el ruego del pozo de su alma: «Déjame besar tu boca, Iokanaán»; y ante el «jamás» gritado por esa voz hecha de tigres y azucenas, expresa con firmeza su único deseo, su único propósito: «Besaré tu boca, Iokanaán» [Wilde, ed. 1979: 27, 31-33].

Salomé bailará descalza la danza de los siete velos sobre la sangre del joven sirio, que se ha suicidado por su amor al no soportar oír una y otra vez su «Déjame besar tu boca, Iokanaán». La luna buscaba a un muerto; y el paje de Herodías, que amaba al joven sirio, no imaginó que fuera a él a quien buscaba. Pero no será el último. Salomé le pedirá a Herodes la cabeza de Iokanaán en



una bandeja de plata, pero no por escuchar el ruego de su madre, sino por su propio placer.

«De la cisterna sale el brazo negro del verdugo sosteniendo sobre un escudo de plata la cabeza de Iokanaán» [Wilde, ed. 1979: 78]. Y Salomé habla largamente de su pasión a esa cabeza sin vida, cuya lengua, serpiente que destilara veneno, está muda. Ya no puede amenazar ni maldecir a la bella princesa casta enloquecida de amor; y mientras una gran nube negra oculta a la luna, ella tiene, por fin, para sí esta boca siempre negada, pero muerta. La voz de Salomé existe aún para cantar su victoria: «He besado tu boca, Iokanaán, he besado tu boca. Tus labios tenían un amargo sabor. ¿Era el sabor de la sangre?... Tal vez era el sabor del amor» [Wilde, ed. 1979: 83]. Un rayo de luna ilumina a Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea, antes de caer aplastada por los escudos de los soldados de Herodes, que obedecen su orden. La bandeja es ya escudo: las dos cabezas trágicas esenciales de la literatura forman ya un díptico antitético.

«Si la beauté n'était la mort» –si la belleza no fuera la muerte– le dirá a su nodriza la Hérodiade a quien Mallarmé nunca logró acabar de darle vida. «He besado tu boca, Yokanaán» diría también la Sara de Esther Tusquets cuando fue la princesa Salomé, ella –a pesar de su nombre que evocaba el de la Bernhardt– no llegaría nunca a ser actriz; pero aquella noche que pudo serlo, «parecía una paloma extraviada... parecía un narciso agitado por el viento... parecía una flor de plata» [Tusquets, 1981].

#### **4. Salomé y la Luna, bailarina mortal**

En 1902 J. Pérez Jorba y B. Rodríguez traducen al castellano la obra de Wilde, y en 1914 M. Guerra Mondragón lo hizo de nuevo para la *Revista de las Antillas*. Cinco años después, en 1919, Rafael Cansinos Assens publica su



ensayo *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire* (Madrid, Editorial América)<sup>1</sup>.

Como es bien sabido, Richard Strauss, fascinado ante la representación en Berlín, en 1903, de la obra de Wilde, compuso su ópera *Salomé*, que se estrenó en la Königliches Opernhaus de Dresde el 9 de diciembre de 1905. Alba Urban me indica que Pardo Bazán dedicó un artículo al estreno de la ópera *Salomé* el 16 de febrero de 1910 en el Teatro Real, publicado el 1 de abril en *La Nación* de Buenos Aires. Y me da también los siguientes datos sobre la gran escritora: en su sección “La vida contemporánea” de *La Ilustración Artística*, el 27 de mayo de 1912, Pardo Bazán habla de Lidia Borelli y comenta su interpretación de la *Salomé* de Wilde; y el 1 de junio de 1914 dedica su artículo a la gran actriz Margarita Xirgu y alaba a la *Salomé* a la que ella dio vida en escena y la considera muy superior a la de la Borelli.

Bastan, pues, estos pocos datos para poner de manifiesto que, en la segunda década del siglo XX, *Salomé* estuvo muy presente en la vida cultural española. Y fue precisamente poco después del ensayo de Cansinos-Assens cuando parece ser que Federico García Lorca compuso el primer romance de su *Romancero gitano*, el «Romance de la luna, luna», porque –como transcribe Mario Hernández– José Mora Guarnido, su dedicatario, cuenta:

Antes de mi salida de Granada –otoño de 1923– en nuestros paseos por las calles solitarias en la madrugada, me había recitado, estoy seguro, casi todos los romances que en 1927 [*sic*] se publicaron bajo el título de *Romancero gitano*. Uno de ellos especialmente, el titulado “Romance de la luna luna” (primero de la serie), me había producido tan intensa impresión, había puesto yo tan cálida sinceridad al celebrárselo que me dijo: «Te lo voy a dedicar», sacó el original del bolsillo e inscribió la dedicatoria [García Lorca, ed. 1998: 187-190].

Federico García Lorca decía que su *Romancero gitano* comenzaba «con dos mitos inventados: la luna como bailarina mortal y el viento como sátiro.

<sup>1</sup> Véase Miguel Ángel Pérez Priego, 1981: 191-192, y también Lisa E. Davis, 1973.



Mito de la luna sobre tierras de danza dramática, Andalucía interior concentrada y religiosa» [García Lorca, 1969: 54]. En el «Romance de la luna, luna», ella, bailando, seduce al niño y se lo lleva por el cielo de la mano mientras los gitanos lo descubren en la fragua con los ojos cerrados. Esa luna, «con su polisón de nardos», cuyo blancor almidonado pisa el niño, mueve sus brazos «en el aire conmovido», en busca también de un muerto: el niño.

La luna vino a la fragua  
 con su polisón de nardos.  
 El niño la mira mira.  
 El niño la está mirando.  
 En el aire conmovido  
 mueve la luna sus brazos  
 y enseña, lúbrica y pura,  
 sus senos de duro estaño.  
 –Huye luna, luna, luna.  
 Si vinieran los gitanos,  
 harían con tu corazón  
 collares y anillos blancos.  
 –Niño, déjame que baile.  
 Cuando vengan los gitanos,  
 te encontrarán sobre el yunque  
 con los ojillos cerrados.  
 –Huye luna, luna, luna,  
 que ya siento sus caballos.  
 –Niño, déjame, no pises  
 mi blancor almidonado. [...]

Cómo canta la zumaya,  
 ¡ay, cómo canta en el árbol!  
 Por el cielo va la luna  
 con un niño de la mano.  
 [García Lorca, ed. 1998: 47-48]

Como la asociación de la luna con la muerte es frecuente en la obra del poeta granadino, no se ha «leído» de otra forma esta presencia turbadora en ese romance inicial del *Romancero gitano*. Y sin embargo el movimiento de los brazos de la luna es otra forma literaria del baile mortal de Salomé: pura



seducción que arrastra irremisiblemente a la muerte. En el texto de nuestro poeta quien baila es la luna, y también es la luna quien se funde con la figura de la princesa en la mirada del paje de Herodías en la *Salomé* de Wilde.

Él es quien dice de la luna que es «como una mujer muerta. Como si buscara muertos». Y advierte al joven sirio, que no puede dejar de admirar a Salomé: «No hay que mirarla. ¡La miráis demasiado!». Ese muchacho no soportará que la princesa diga su «Besaré tu boca, Iokanaán» y se suicidará. Al verlo, el paje de Herodías, desesperado, exclama:

¡El joven sirio se ha dado muerte! ¡El joven capitán se ha dado muerte! ¡El que era mi amigo se ha dado muerte! ¡Le había regalado una cajita de perfumes y unos pendientes de plata y ahora se ha dado muerte! ¡Ah! ¿Acaso no predijo que iba a sobrevenir una desgracia? Yo también lo predije, y ha sobrevenido. Sabía que la luna buscaba un muerto, pero no sabía que era él a quien buscaba la luna. ¡Ah! ¿Por qué no lo he ocultado de la vista de la luna? Si lo hubiera ocultado en una caverna, la luna no lo hubiera visto. [Wilde, ed. 1979: 34]

La atracción que ejerce la Luna, la Muerte, es irresistible para el joven sirio, para el niño gitano. No hay caverna donde ocultarse, no hay fragua que proteja de ella; sus pálidos rayos llegan hasta lo más oculto del ser. Es otro ejemplo de recreación espléndida en la buena literatura, la del escritor-abeja, que liba de las flores de las creaciones anteriores para formar la miel de su obra. Curiosamente no es el romance de García Lorca un final de trayecto, sino tan solo una estación más en esa línea estelar literaria, porque Alberti quedó deslumbrado por esa luz ardiente y fría de la luna lorquiana.

En «Alberti en *La primera dinastía del sueño*», analicé los lazos que unen el «madrigal dramático de Ardiente-y-fría», penúltimo poema de la sección segunda de *Marinero en tierra*, y el «Romance de la luna, luna»; decía allí: «es la idea esencial de la seducción que ejerce “Ardiente-y-fría” sobre el niño la que nos lleva a esa luna igualmente seductora del niño gitano. [...] La frialdad de “Ardiente-y-fría” es la de la Luna, el de su “blancor almidonado”»



[Navarro Durán, 2004: 399-400]. Y ahora la reproduzco de nuevo porque los versos dicen más que cualquier comentario:

Ardiente-y-fría –clavel  
herido del mediodía–,  
desnuda, en la sastrería.

El niño, aprendiz de sastre,  
¡cómo la deshojaría!

Ardiente-y-fría un corpiño  
de ondas calientes y frías  
quisiera para sus senos  
–algas flotantes del mar  
blanco y quieto del espejo–.

El niño, aprendiz de sastre,  
le ofrece una begonía.

Ardiente-y-fría una falda  
de lunas en agonía  
quisiera para su cuerpo  
–delfín moreno del mar  
verde y quieto del espejo–.

El niño, aprendiz de sastre,  
le ofrece una peonía.

Ardiente-y-fría una cofia  
de luz hirviente y sombría  
quisiera para su sueño.

El niño, aprendiz de sastre,  
le da una manzana, muerto.  
[Alberti, 1988: 113-114]

Alberti no tenía en mente el texto de Wilde, sino el de García Lorca. Ardiente-y-fría no baila, y el mediodía diluye la asociación con la luna, pero el oxímoron que le da nombre nos lleva a su figura, o más bien, a la luna que seduce al niño en el romance de García Lorca. Lo que permanece es la seducción irresistible del niño por esa figura inasible que es la Muerte. Pero, sin



saberlo este niño, aprendiz de sastre, ni su creador, Rafael Alberti, en su origen estaba esa luna extraña que ilumina la gran terraza en el palacio de Herodes, de pies de plata, como si bailara, y que «como una muerta, avanza lentamente». Al final de la tragedia, «una gran nube negra pasa ante la luna y la oculta completamente», luego se oye por última vez la voz de Salomé repitiendo su «He besado tu boca, Iokanaán, he besado tu boca», y de pronto un rayo de luna la ilumina. Sólo queda la sentencia de Herodes: «Matad a esa mujer», y «los soldados avanzan y aplastan bajo sus escudos a Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea» [Wilde, ed. 1979: 83].

## 5. Final

Salomé se apoderó del primer plano de la historia para desear locamente al inalcanzable profeta, que había nacido para un destino inmenso. Lo había dicho en las páginas del Evangelio de san Juan, 3, 30: «Es preciso que Él crezca y yo mengüe». Pero esas palabras las oyó el Phanuel de Flaubert, no la apasionada Salomé de Wilde, que deseaba la boca y no escuchaba sus palabras. Quiso tocarla y para ello tuvo que privarle de la vida.

Salomé ya no era la persona interpuesta entre su madre Herodías y la cabeza que denunciaba transgresiones y anunciaba catástrofes, ya no era la juventud y la belleza utilizadas por la reina que sabía que había perdido el poder seductor que la había alzado hasta donde estaba. Salomé vivía por sí misma, era belleza viva deseando lo imposible. No se conformó con desearlo, quiso tocarlo, y lo intangible sólo se toca cuando ha desaparecido, cuando se ha muerto.

La desmesura de Salomé, como la de todo héroe trágico, la llevó a gustar esos labios de amargo sabor, y así se convirtió en la última presa de la luna, que estaba buscando muertos. La bellísima princesa de Judea bailó sobre la sangre para conseguir lo que quería, para ahondar en el misterio del amor,



más profundo que el de la muerte. Desde entonces sus pies de plata, las blancas palomas, pisarán con su armonía irresistible muchas páginas de creadores atraídos por su hermosura fatal. Federico García Lorca fue uno de ellos y dio vida a esa Luna, bailarina mortal, que va por el cielo con un niño de la mano.

### Bibliografía citada

- ALBERTI, Rafael, *Obras completas, I, Poesía (1920-1938)*, L. García Montero (ed.), Madrid, Aguilar, 1988.
- AYALA, Francisco, *Cazador en el alba*, R. Navarro Durán (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, E. Asensio (ed.), Madrid, Castalia, 1971.
- DAVIS, Lisa E., «Oscar Wilde in Spain», *Comparative Literature*, 1973, vol. 25, 136-152.
- FLAUBERT, Gustave, *Trois contes*, Paris, Classiques Larousse, 1953.
- GARCÍA LORCA, Federico, «Romancero gitano», en *Prosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Romancero gitano*, Mario Hernández (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Alberti en *La primera dinastía del sueño*», en G. Santonja (ed.), *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*, 2004, II, 397-408.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “La cabeza del Bautista, una tradición teatral”, *Anuario de estudios filológicos*, 1981, vol. 4, 183-195.
- TUSQUETS, Esther, *Siete miradas en un mismo paisaje*, Barcelona, Lumen, 1981.
- WILDE, Oscar, *Salomé*, traducción de Pere Gimferrer, Barcelona, Lumen, [2ªed., 1979].

