HIDDEN arts / vol 7 - 2025 / Páginas 7-14 / ISSN: 2603-8749 / ISSN INTERNET: 3020-335X /
Depósito Legal: M-5647-2018
Recibido: 30/12/2024. Aceptado: 30/01/2025. Publicado en marzo de 2025

Para citar este trabajo: Lozano Conde, L. (2025).El arquetipo de la Femme Fatale del Siglo XIX. *HIDDEN arts, 7,* 7-14. https://doi.org/10.5281/zenodo.15091138

EL ARQUETIPO DE LA FEMME FATALE DEL SIGLO XIX
The Archetyp of the Femme Fatale in the XIX Century

LAURA LOZANO CONDE

Investigadora Independiente, España
lauralozcon@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-0230-4309

PALABRAS CLAVE

Mujer Fatal;
Femme Fatale;
Videodanza;
Arquetipo Femenino.

RESUMEN

Este artículo explora la construcción del arquetipo de la femme fatale, una figura que surge a finales del siglo XIX como un intento de represión hacia la nueva mujer moderna y emancipada. Se analiza cómo este arquetipo, tanto en su dimensión psicológica como física, ha perpetuado la representación pictórica de mujeres peligrosas y manipuladoras. Estas representaciones distorsionan las realidades femeninas y contribuyen a consolidar la misoginia cultural del siglo XIX. El arquetipo de la femme fatale no solo refleja temores sociales hacia la independencia femenina, sino que además refuerza estereotipos negativos y limitantes. En contraposición, la creación de la obra de videodanza Femme nouvelle se presenta como un desafío a estas narrativas. A través de la reinterpretación de las figuras mitológicas de Pandora, Circe y Helena de Troya, la pieza busca la recuperación de sus historias originales y complejas, desmontando la opresión simbólica del arquetipo y ofreciendo una representación más auténtica de las mujeres.

KEYWORDS

Fatal woman;
Femme Fatale;
Screendance;
Filmdance;
Female Archetype.

ABSTRACT

This article explores the construction of the archetype of the femme fatale, a figure that emerged in the late nineteenth century as an attempt at repression towards the figure of the new, emancipated modern woman. It analyses how this archetype, both in its psychological and physical dimensions, has perpetuated representations of dangerous and manipulative women. These depictions distort female realities and contribute to the consolidation of 19th century cultural misogyny. The archetype of femme fatale not only reflects social fears towards female independence, but also reinforces negative and limiting stereotypes. In contrast, the dancefilm piece Femme nouvelle presents itself as a challenge to these narratives. Through the reinterpretation of the female mythological figures of Pandora, Circe and Helen of Troy, the piece seeks to return them to their original and complex stories, dismantling the symbolic oppression of the archetype and offering a more authentic representation.

Creación Artística

El arquetipo de la femme fatale del siglo XIX. Pandora, Circe y Helena de Troya.

Laura Lozano Conde

1. El arquetipo de femme fatale

Los arquetipos son ideas preformadas que reflejan las creencias culturales de cada sociedad, y pueden estudiarse en base a los mitos, que son la expresión del inconsciente colectivo. El mito varía continuamente en función del contexto social y temporal en el que tiene lugar su resurgimiento, por lo que el estudio de las fuentes primarias nos permite descubrir su esencia y realizar nuevas aportaciones adaptadas a nuestros tiempos.

Este artículo aborda la investigación acerca de la construcción del arquetipo de la mujer fatal, popularizado por el término en francés femme fatale, y la resignificación de los personajes mitológicos griegos de Pandora, Circe y Helena de Troya a través de una obra de videodanza.

La creación del arquetipo de mujer fatal es consecuencia de la necesidad de represión a la nueva mujer sufragista y revolucionaria de finales del siglo XIX. Aunque la identificación de la mujer como portadora del mal comienza en los inicios de la mitología grecolatina -sirva de ejemplo las sirenas de la mitología pagana o personajes bíblicos como Judith y Lilith- durante el siglo XIX este perfil de mujer retorcida y maléfica persiste en las artes hasta construirse como un arquetipo. Comenzando primero en la literatura y posteriormente extendiéndose a las artes plásticas, el arquetipo de femme fatale tergiversa las historias de los personajes femeninos para identificar a la mujer como portadora del mal.

El término femme fatale es adoptado en Inglaterra en torno a 1900, y se acuña en francés, debido a la convicción anglosajona de que las mujeres sensuales y malvadas eran generalmente francesas (Bornay, 1990: 114). El Diccionario de la Real Academia Española (2022) define mujer fatal, traducción en español del término francés femme fatale, como una “mujer seductora que ejerce sobre los hombres una atracción irresistible y peligrosa”.

Aunque el arquetipo de femme fatale existe en, prácticamente, todas las culturas (Wallace, 1960: 236), es imprescindible analizar el contexto social y cultural de la mujer de finales del siglo XIX para entender su reaparición. En las décadas de 1880 y 1890, surge el papel de la New Woman, que modela la imagen de una mujer reivindicativa e independiente, influenciado por el movimiento sindicalista y feminista. La Revolución Industrial provoca un gran éxodo rural y la incorporación de la mujer a puestos de trabajo en condiciones desiguales a sus compañeros de sexo opuesto. El incremento de la precariedad empuja a muchas mujeres a la prostitución, lo que conlleva el cuestionamiento de los privilegios masculinos y desencadena la extensión de una fuerte misoginia. Bram Dijkstra (1986) analiza la equiparación de la imagen de la New Woman al de femme fatale como un acto de sometimiento simbólico por parte de la sociedad del siglo XIX, que fue expresado a través de la cultura y el arte intersecular.

Encontramos antecedentes de femme fatale en el ámbito literario ya desde mediados del siglo XIX, sirva de ejemplo las despiadadas protagonistas en *Cléopatre* (1845) de Teóphile Gautier o *Carmen* (1845) de Mérimée. Sin embargo, la imagen arquetípica de la femme fatale en el arte comenzó a definirse con los prerrafaelitas y los simbolistas, que recuperaron personajes mitológicos femeninos para identificar a la mujer con la imagen del mal. A finales del siglo XIX en Europa, el Art Nouveau causa la polarización de la imagen femenina, simplificando su dimensión psíquica y reduciendo su representación pictórica a dos estereotipos principalmente: santas o prostitutas. Al mismo tiempo, los estetas y decadentes terminaron de definir el arquetipo, identificando a la mujer en sus obras como causa principal de la perversión del alma.

2. Características de la femme fatale.

La estética de la femme fatale corresponde a una belleza insinuante y corruptora. Sus representaciones pictóricas muestran habitualmente a una mujer de mirada ausente, ligeramente provocativa, pues está hecha por y para una figura masculina. Los ojos son verdes, el cuello grueso y la tez blanquecina, simulando una falsa inocencia. En cuanto al cabello, es habitualmente denso y rojizo, por su asociación con lo demoníaco, y podía aparecer suelto, rizado u ondulado. Su apariencia estética define en gran parte también su personalidad, pues se le atribuye una incontenible sexualidad y una actitud animal. En ocasiones, se incluyen símbolos que añaden características psíquicas a las protagonistas de los cuadros, como sucede en el cuadro de Rossetti, *Lady Lilith* (1866), cuya mujer cumple con todos los rasgos estéticos del arquetipo, a lo que añade el peine y el espejo, símbolo de vanidad o la dedalera, conocida por sus propiedades venenosas (cfr. Figura 1). En la esquina superior derecha encontramos rosas, comúnmente asociadas a Venus (Sotoca, 2022).

Tras la recuperación de personajes religiosos y paganos como inspiración artística en las obras de los pintores prerrafaelitas, se multiplican pinturas que ilustran la crueldad de la mujer (Sotoca, 2022). La imaginería de la femme fatale produce mujeres vampiro, sexualización de esfinges y demonización de personajes mitológicos como Ishtar o las hermanas gorgonas. Todas ellas tienen un aspecto en común; identifican a la mujer con el mal, provocando la perdición de los hombres a través de la seducción.

Sin embargo, esta investigación se focaliza en tres figuras femeninas de la mitología griega cuyas historias originales fueron alteradas para hacerlas encajar en el arquetipo: Pandora, Circe y Helena de Troya. De esta forma, cuando la cultura de finales del siglo XIX rescata la tradición griega, perpetúa la degradación de lo femenino y proyecta sobre ella el arquetipo de femme fatale que arrastra al varón (Escartín, 2008).

Pandora es la representación del personaje de la primera mujer de la mitología griega, y la responsable de abrir una vasija que contiene los males de la humanidad. Circe encarna el personaje de la hechicera de hombres, con poderes mágicos y conocimiento sobre pócimas misteriosas. Helena de Troya representa la mujer de belleza descomunal, inconsciente y egoísta que desató la Guerra de Troya por perseguir un amor prohibido. El arquetipo elimina su individualidad y se nutre de sus características negativas: la curiosidad de Pandora, la magia de Circe y el embaucamiento de Helena. De manera específica, estos tres personajes fueron despojados de sus rasgos positivos para acabar reducidas a mujeres sensuales, impacientes y caprichosas.

2.1. Pandora.

Pandora es la primera mujer de la mitología clásica y, al igual que Eva en el cristianismo, ambas traen la desgracia y contribuyen a la visión de la mujer como un ser débil y carente de perspicacia. Pandora fue creada a partir del barro y enviada a modo de venganza de Zeus contra Prometeo por el robo del fuego. Zeus le entrega una caja cerrada que contiene todos los males y miserias, que abre de forma inocente, movida por su curiosidad. Tras liberar el contenido, Pandora cierra la caja, dejando únicamente la esperanza en el interior (Hesíodo, 2000).

A pesar de las numerosas versiones del mito, se escoge representar el momento en el que Pandora libera los males al mundo, sembrando la desgracia a los hombres, de la misma forma que Eva comete el pecado original. Rossetti representa a *Pandora* (1871) con una expresión impasiva, mirando al espectador y consciente de que ha liberado el humo de las desgracias (cfr. Figura 2). Evita la salida de la esperanza sosteniendo la tapa del cofre, en el que se aprecia la inscripción Ultima Manet Spes, que traducido del latín significa “la esperanza sigue siendo la última” (Bornay, 1990). La obra ilustra que Pandora es el verdadero engaño, que permanece oculto gracias a su apariencia física, enmascarando la perversión de sus actos.



Figura 1. *Lady Lilith.* (1866). Delaware Art Museum.



Figura 2. *Pandora.* (1871- Rossetti) Walker (2013).



Figura 3. *Die Büsche der Pandora als Stilleben* (1920).Museo de Berlín .

Paul Klee realizó *Die Büsche der Pandora als Stillebe*n (1920) convirtiendo al personaje del mito en la propia caja (cfr. Figura 3). Esta cosificación permite la identificación de Pandora como un símbolo psicoanalítico. En la imagen se aprecia una vasija que emite un humo maléfico desde una abertura representativa del órgano reproductor femenino (Panofsky, 1975).

2.2. Circe

Circe, la poderosa diosa maga que vivía en la isla de Eea, quedó reducida a un paradigma de hechicera celosa y vengativa, una figura caracterizada casi exclusivamente por su carácter de femme fatale. La Circe homérica se define por su ambigüedad: tiene cualidades positivas, pues ayuda a Ulises en su descenso al Hades y le guía en el regreso a su hogar cuando él se lo solicita, pero también es una hechicera que transforma a los hombres de Ulises en animales. En La Eneida, Circe es casi un antagonista, es una femme fatale que conjura a través de hierbas y engaños (Liñares, 2018).

Los artistas de finales del siglo XIX representan una Circe mortífera, cuya belleza imita las imágenes de las brujas de entre los siglos XV y XVI, evidenciando su auténtica naturaleza perversa. En la figura 4, el óleo de Franz Stuck titulado *Circe ofreciendo su copa a Ulises* (1913) muestra a una Circe de mirada perversa, inclinada hacia delante con una actitud manipuladora. Su tez es pálida, el cabello rojizo y parte de su vestido se ha deslizado por su hombro, insinuando su actitud provocativa.

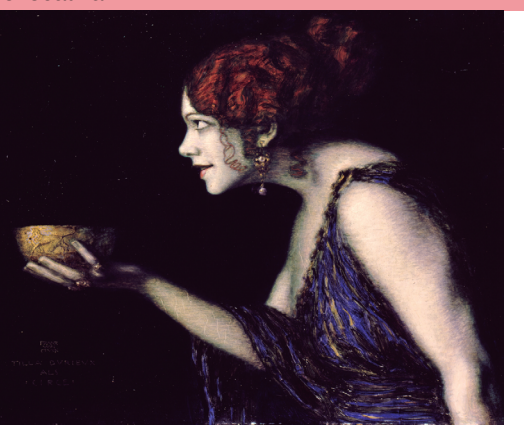


Figura 4. *Circe ofreciendo su copa a Ulises.* (1813). Fuente: Cummings (2019).

Arthur Hacker en *Circe* (1893) presenta a esta mujer como la causa de la depravación de los hombres en varias etapas de metamorfosis en cerdos (cfr. Figura 5). Todos ellos la observan fijamente, sin prestar atención a la monstruosidad de sus compañeros. Incluso, se llega al punto de representarla como una prostituta en *Pornócrates* (1878) de Felicien Rops, véase figura 6, donde aparece semidesnuda guiando a los hombres que ha transformado en animales.

2.3. Helena

Helena de Troya ha sido continuamente definida, a la vez que limitada, por su belleza. Desde ser valorada casi como una divinidad por su irresistible atractivo hasta ser reducida a un patrón de mujer despiadada e infiel, Helena constituye un verdadero ejemplo de femme fatale (Saquero, 2014).

La historia de Helena, esposa del rey de Esparta, se define por su rapto por parte de Paris, el rey de Troya. Aunque existen múltiples versiones relativas al rapto y al consentimiento de Helena, lo cierto es que en las representaciones pictóricas se asume que Helena es responsable del inicio de la Guerra de Troya. Se representa a Elena con actitud infantil, cabellera, rojiza y tez blanca, mirando despiadadamente al espectador mientras Troya arde a sus espaldas. Así se muestra en retratos como el de Rossetti en *Helena de Troya* (1863) o Gustave Moreau en *Helena ante las murallas de Troya* (1885) (cfr. Figuras 7 y 8 respectivamente) en el que Helena aparece con una túnica roja y una actitud pasiva e indiferente ante los cadáveres que yacen a sus pies.



Figura 5. *Circe* (1893). Fuente: Cummings (2019).

En la Figura 9 vemos cómo Helena es representada por Henri Fantin-Latour como la definición de la provocación, de forma similar al cuadro de Circe del pintor Arthur Hacker. La depravación que ocasiona el desnudo de Helena en los hombres provoca que olviden su causa de lucha en la guerra para admirarla, culpabilizándola y sexualizando su figura (cfr. Figura 9)



Figura 6. *Pornócrates*. (1878). Fuente: Cummings (2019).

Por lo tanto, aunque Helena no parece cumplir en un primer momento con los rasgos de mujer fatal, el arquetipo la absorbe igualmente y se convierte en una mujer traidora y sin escrúpulos, pasando así a engrosar el catálogo de femme fatale que se va conformando junto con la imagen de Pandora como imprudente y problemática o la de Circe como un monstruo.

La revisión y comparación de las fuentes literarias originales, junto al análisis iconográfico de la pintura del siglo XIX, nos ha facilitado los matices necesarios para comprender que, en efecto, el arquetipo redujo a estas mujeres, repletas de cualidades humanas, a femme fatale, como ejercicio de dominación y proyección de los miedos ante la liberación femenina (Bornay, 1990).

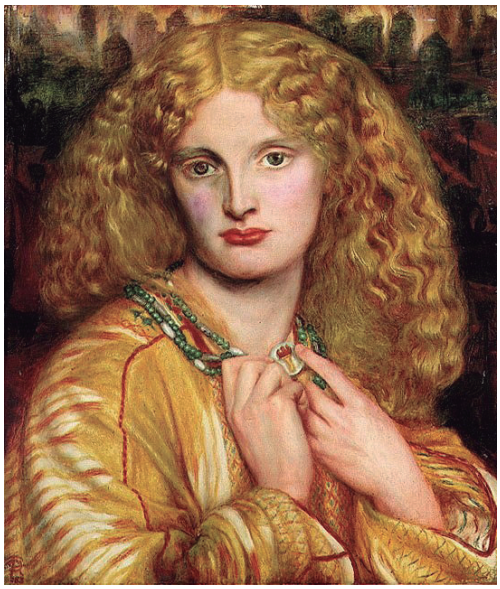


Figura 7. *Helena de Troya.* (1863). Fuente: Rodríguez, (2011).



Figura 8. *Helena ante las puertas Esceas.* (1868).

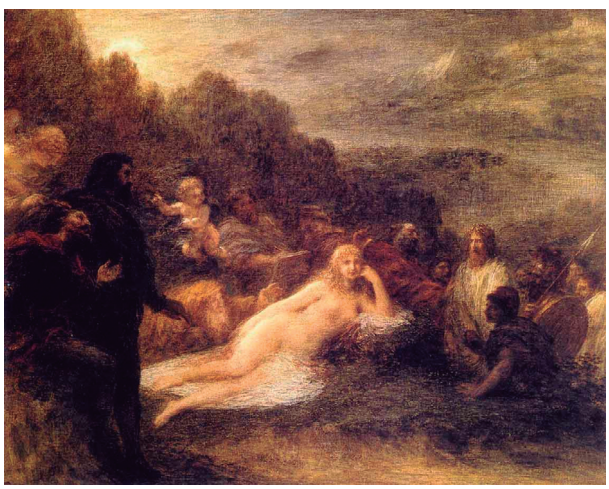


Figura 9. *Helen* [pintura]. (1892). Fuente: Gallardo, (2012).

3. La creación de la pieza Femme Nouvelle.

3.1. ¿Por qué videodanza?

El formato elegido para reconstruir las historias de estas tres mujeres mitológicas fue la videodanza, debido a su carácter multidisciplinar y su hibridación de técnicas pertenecientes a otros ámbitos artísticos, como la música, las artes visuales y experimentales o el teatro. Esta hibridación entre disciplinas artísticas permite entrelazar los recursos de cada una y explorar a través de ellas las relaciones entre el movimiento, el tiempo, el espacio, el cuerpo y la cámara (Monroy Rocha, Ruiz Carballido, 2014).

Por lo tanto, la videodanza es el producto coreográfico final de un diálogo entre el objeto en movimiento y el dispositivo que lo graba, que se fusionan en el posterior trabajo de edición. La videodanza solo existe por y para ser visionada digitalmente (Koleff, 2010).

Además, la utilización de un medio digital para la creación de movimiento exige un trabajo diferente por parte del coreógrafo, que debe plantearse qué rincones desea explorar con la cámara para guiar la mirada de la audiencia. Adquiere una doble tarea: diseñar una coreografía para ser bailada por el intérprete y otra para ser ejecutada por el ojo del espectador, guiándolo hacia los rincones del cuerpo que previamente no se podían apreciar (Alonso, 2010).

Aunque no se puede hablar de características imprescindibles en la disciplina, ya que no están presentes en todas las piezas, es posible esbozar algunos rasgos que son recurrentes en muchas obras de videodanza. Algunos de ellos son la pérdida de la frontalidad, la ubicación en espacios no convencionales, la accesibilidad y reproductividad, el cambio en la noción de coreografía y el concepto de intérprete, que permite una experimentación con la corporalidad.

3.2. La renovación del término femme fatale.

La información recogida durante la investigación y su fusión con el lenguaje coreográfico y audiovisual han dado lugar a la creación de la videodanza Femme nouvelle, traducción en francés del español “mujer nueva”. El título de la videodanza se acuña en francés como renovación del término femme fatale, usado durante el siglo XIX y principios del XX para referirse a la mujer fatal.

3.3. Coreografía y símbolos.

La coreografía ha sido diseñada para contribuir a la caracterización de cada uno de los personajes, por lo que he decidido proyectar una personalidad y forma de movimiento específica que contribuya a su redefinición.

Pandora, lejos de ser una despiadada mujer que quiere liberar los males del mundo, es una mujer recién llegada a la tierra con una actitud curiosa ante un entorno completamente nuevo. El baúl representa la caja que contiene todos los males. Al abrirlo descubrimos a Pandora, simbolizando que ella en sí misma es el pecado (cfr. Figura 10). El gesto del rezo es un guiño a su asociación histórica con la primera mujer del cristianismo, Eva. Posteriormente, Pandora lleva la caja al río para liberar la esperanza, que lejos de permanecer encerrada, flota en el agua en forma de flores blancas y rojas (cfr. Figura 11).



Figura 10. Fotograma extraído de *Femme Nouvelle.*



Figura 11. Fotograma extraído de *Femme Nouvelle.*

Circe pierde la imagen de bruja malévola y retorcida para adoptar una actitud de maga defensora y benévola. La primera escena en la que aparece es una alusión al cuadro Circe envenenando el mar (1882) de John William Waterhouse (cfr. Figura 12). Sin embargo, como observamos en el fotograma de la videodanza de la Figura 13, lejos de un envenenamiento, extiende las flores simbolizando la esperanza que ha liberado Pandora. Sus movimientos son gráciles, incluso traviesos cuando aparece Pandora.

La primera imagen de Helena es un reflejo en el espejo, símbolo de vanidad y su objeto más distintivo. Se coloca la corona de flores blancas, fabricada por sus compañeras, relacionadas con su deseo de paz ante la guerra. Realiza movimientos pesados, lentos, gestos que indican un lamento y finalmente acaba desprendiéndose de la corona y alejándose del espejo, rechazando sus privilegios. Pandora y Circe le ofrecen sus manos en señal de apoyo y las dirigen unidas al cielo, simbolizando la voluntad de liberación del arquetipo que las absorbe.

3.4. Ubicación

La ubicación de la videodanza se utiliza como herramienta para descontextualizar a nivel temporal, ya que los personajes tratados son parte de la mitología griega y no se enmarcan en un periodo histórico real. La presencia de naturaleza es fundamental, ya que Femme nouvelle muestra el lado más honesto y puro de los personajes. La interacción con los elementos del paisaje, como el agua o las flores, es fundamental a nivel simbólico y no tendría coherencia si sucediera fuera del contexto natural.

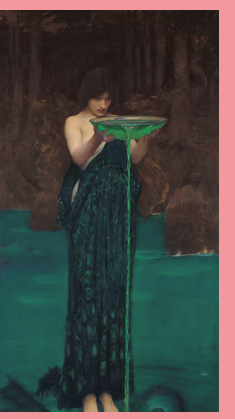


Figura 12. *Circe envenenando el mar.* (1892). Fuente: Calvo (2017)..



Figura 13. Fotograma extraído de *Femme Nouvelle.*



Figura 14. Fotograma extraído de *Femme Nouvelle*



Figura 10. Fotograma extraído de *Femme Nouvelle*

3.5. Caracterización

Las obras pictóricas consultadas durante el proceso de investigación influyen decisivamente en la elección de peinado y vestuario. Debido al fuerte componente simbólico del cabello en el arquetipo de la femme fatale, era fundamental que tuviera una presencia estética fuerte en la videodanza. De esta forma, la hechicera tiene el cabello más grueso y largo, trenzado como símbolo de fortaleza, Helena lleva un semirecogido con un velo blanco, evocando su inocencia, y Pandora presenta el recogido del cuadro Pandora (1896) de John William Waterhouse. De forma complementaria, se realiza una investigación acerca de la diversidad de túnicas y recogidos griegos para ayudar con la estética de los personajes.

3.6. Tamaños de plano y significación.

Los tamaños de plano más usados son el plano medio, que observamos en la Figura 16, que resalta los movimientos de brazos y las expresiones faciales, y el plano general, que permite apreciar la totalidad de los movimientos coreográficos, aunque es posteriormente editado para evitar parecer un registro audiovisual. Los planos detalle permiten apreciar gestos faciales o movimientos de manos concretos relevantes para la caracterización de los personajes y el mensaje que se desea transmitir (cfr. Figura 17). Además, el movimiento está presente, no solamente los cuerpos que danzan, sino también en los planos que muestran el vaivén de las flores, la corriente del agua o el vuelo de la banda de pájaros.

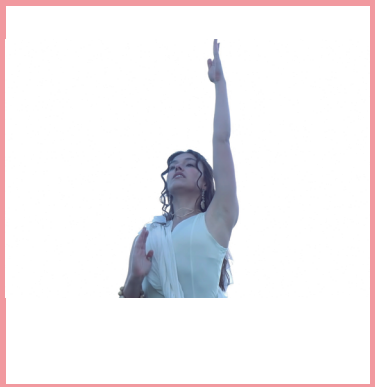


Figura 16. Fotograma extraído de Femme Nouvelle . Plano medio.

3.7. Grabación y montaje.

La mayor parte de la videodanza es grabada con un plano fijo y posteriormente manipulada durante el montaje para añadir dinamismo mediante rotaciones de 180 grados y zoom in. Aparecen también escenas de cámara en mano y varios ejemplos de travelling lateral, panorámica horizontal y zoom out.

En el montaje de la videodanza se ha empleado la ruptura espacio-temporal mediante el uso de cámara lenta, superposición de encuadres (cfr. Figura 18) “jump cuts” y vídeo en retroceso o rebobinado. La superposición de planos simboliza la yuxtposición de las historias de ambos personajes.

La división de pantalla, apreciable en las Figuras 19 y 20, muestran dos coreografías simultáneas ejecutadas por el mismo intérprete. El uso de máscaras y recortes de imagen permiten la creación de encuadres imposibles de apreciar fuera de una pantalla (cfr. Figura 21). La grabación al espejo permite obtener un encuadre diferente y complejo, a la vez que permite el desdoblamiento del personaje de Helena, que no se identifica con su propia imagen (cfr. Figura 14).

4. Conclusiones.

Exponerse a un proceso creativo donde la danza no es la disciplina principal y el medio no es el cuerpo, sino la cámara, es un aprendizaje continuo. La realización de esta videodanza ha supuesto un cambio en mi propia noción de danza, pues ha incluido el movimiento de objetos no animados, como el agua, dentro del lenguaje coreográfico. La creación de una coreografía para ser interpretada por una cámara ha derivado en una ruptura de esquemas en la relación cuerpo-danza-cámara y un interés constante en cambiar el punto de vista único para ofrecer al espectador una experiencia completamente nueva. Todo ello ha contribuido a añadir dinamismo, a buscar nuevas formas de narrar y a crear una pieza que no podría ser representada en un escenario. Asimismo, he tratado de resaltar la importancia de difundir un mensaje más allá de la estética griega y la ambientación mitológica para devolver a Pandora, Circe y Helena su propio relato. Encontrar su individualidad dentro del arquetipo para poder rescatarlas de él a través de la relación del cuerpo con la cámara ha sido mi motor principal a lo largo del proceso de creación. Por lo tanto, Femme nouvelle ha permitido un acercamiento a los códigos cinematográficos y ha señalado la importancia de coreografiar los movimientos de cámara para ampliar el vocabulario dancístico y continuar rompiendo fronteras entre géneros artísticos.



Figura 17. Fotograma extraído de Femme Nouvelle. Plano detalle.



Figura 18. Fotograma extraído de Femme Nouvelle. Superposición de planos

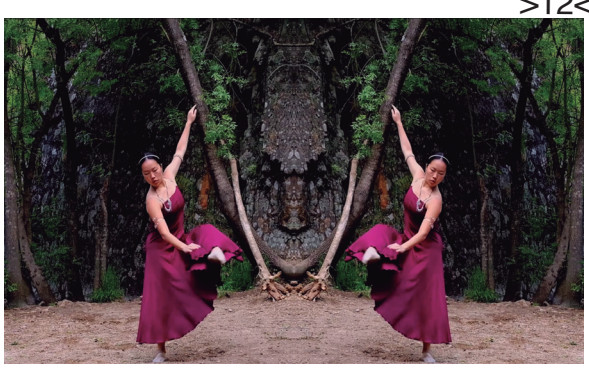


Figura 17. Fotograma extraído de Femme Nouvelle. Plano detalle.



Figura 20. Fotograma extraído de Femme Nouvelle
División de pantalla.



Figura 21. Fotograma extraído de Femme Nouvelle.
Máscaras y recortes de plano.

Referencias bibliográficas

Allegra, G. (1983). Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista . Anales de literatura española, 1, 283-300. https://doi.org/10.14198/ALEUA.1982.1.12

Alonso, R. (2010). Videodanza: otro bastardo en la familia. En S. Szperling y S. Temperle y (Eds.), Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de videodanza (pp. 13-15). Guadalquivir, CCEBA y VideoDanzaBA.

Bade, P. (1979). Femme fatale: images of evil and fascinating women. Mayflower Books.

Bornay, E. (1990). Las hijas de Lilith. Cátedra.

Bretones Martínez, C. (2008). La eclosión de la New Woman en el fin de siècle. Futhark, 3, 61-95.

Cano, C. P. (2016). Arquetipos de la crueldad femenina en la literatura y la pintura de entresiglos, (1870-1930). [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid]

Dijkstra, B. (1994). Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo. Debate, Círculo de Lectores.

Eetessam, G. (2009). Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale. Signa, 18, 229- 249. https://doi.org/10.5944/signa.vol18.2009.6206

Eliade, M. (2001). El mito del eterno retorno. Emecé.

Elvira Barba, M. A. (2013). Arte y mito. Manual de iconografía clásica. Sílex Ediciones.

Escartín, M. (2008). Pandora y Eva: la misoginia judeocristiana y griega en la literatura medieval catalana y española. Revista de lengua y literaturas catalana, gallega y vasca, 13, 55-71. https://doi.org/10.5944/rllcgv.vol.13.2007.5924

Flores-Fernández, M. (2021). El resurgir de Pandora como Mythe d'Espoir: una lectura mitocrítica y ecofeminista del imaginario de la catástrofe. Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras, 10, 159-172. https://doi.org/10.4995/sonda.2021.17823

Gómez, M. (2022). Circe: magia, ciencia y sexualidad dura de la norma en la literatura del Siglo de Oro. Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas, 18, 715-729. https://doi.org/10.33776/eti.v18.7844

Hesíodo (2013). Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen. Alianza editorial. (Ed A Adelaida y M.ª Ángeles Martín).

Homero (2015). La Odisea. Penguin libros.

Homero (2015). La Íliada III. Penguin libros

Houvenaghel, E. (2008): El eterno retorno de la mujer fatal en Circe de Julio Cortázar. Bulletin of Hispanic Studies, 85, 6, 853–866. **https://doi.org/10.3828/bhs.85.6.7**

Jung, C. (2002). Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo. Trotta.

Kirk, G.S. (1974/2002). La naturaleza de los mitos griegos. Paidós.

Koleff, E. (2010). Cine y danza: pensando la video danza. En S. Szperling y S. Temperley (Eds.), Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de videodanza (pp. 114-118). Guadalquivir, CCEBA y VideoDanzaBA.

Liñares, L. (2018). Metamorfosis 14.260-270: la magia de Circe. Revista Stylos, 27, 130-142.

Llerena Fernández, A. (2021). Propuesta metodológica para el análisis de la videodanza a partir del lenguaje audiovisual. index.comunicación, 11(1), 165-185. https://doi.org/10.33732/ixc/11/01Propue

Llerena Fernández, A. (2022). Propuesta metodológica para el análisis de la videodanza como un género artístico con entidad propia. [Tesis doctoral Universidad Rey Juan Carlos]. https://hdl.handle.net/10115/20691

Lorduy-Osés, L. (2021). Los arquetipos de la mujer en los orígenes del cine y su relación intermediática con sus imágenes en las artes plásticas. Arenal. Revista de historia de las mujeres, 28(1), 157-177. https://doi.org/10.30827/arenal.v28i1.7880

Monroy Rocha, X. y Ruiz Carballido, P. (2015). Memoria Histórica de la Videodanza. La Creación Híbrida en Videodanza. Udlap.

Monroy Rocha, X. y Ruiz Carballido, P. (2015). Memoria Histórica de la Videodanza. Poéticas del Movimiento: interfaces. Udlap.

Monroy Rocha, X. (2015). All this can happen: narrativas alógicas a través de la coreografía de imágenes en movimiento. En Monroy Rocha, X. y Ruiz Carballido, P. (Eds.), Memoria histórica de la videodanza (pp. 128-154). Udlap.

Ovidio, (1995). Las metamorfosis. Alianza. (Ed. Antonio Ramírez, Fernando Navarro).

Paz, M. (2009). Maga famosissima y clarissima meretrix: algunas consideraciones sobre la figura de circe. Quintana, 8, 213-229. http://hdl.handle.net/10347/6480

Pérez Ornia, J. R. (1991). El arte del vÍdeo. Introducción del vídeo experimental. RTVE y Ediciones del Serbal.

Praz, M. (1999). La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica. El Acantilado.

Real Academia Española (s.f). Mujer fatal. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 15 de octubre, 2023, en https://dle.rae.es/mujer

Saiz Galdós, J., Fernández Ruiz, B., y Álvaro Estramiana, J. (2007). De Moscovici a Jung: El arquetipo femenino y su iconografía. Athenea Digital, 11, 132 – 148.

Saquero, P. (2014). Helena de Troya: una heroína controvertida. Asparkía, 25, 113-126.

Sotoca, E. (2022). Ni musas ni sumisas. Bruguera.

Vernant, J.P. (2003). Mito y sociedad en la Grecia antigua. Siglo veintiuno de España editores.

Virgilio (2000). La Eneida. El aleph.