

---

# ELLA, LA VAMPIRA. DE LA LAMAŠTU A LUCY O DE CÓMO LA LITERATURA DE TERROR CLÁSICA HEREDÓ CERCA DE CUARENTA SIGLOS DE MISOGINIA

Salomé Guadalupe Ingelmo  
(UAM)

Todavía hoy la imagen de Carmilla vuelve a mi memoria de una forma ambigua y dual: a veces es la muchacha alegre, lánguida, preciosa; otras veces, el demonio retorcido que vi en la iglesia en ruinas.  
(*Carmilla*, Sheridan Le Fanu)

Su dulzura se había convertido en una crueldad terrible e inhumana, y su pureza en una perversidad voluptuosa. (*Drácula*, Bram Stoker)

## RESUMEN

*Cuando en 1897 Stoker publicó su controvertida novela Drácula, donde el recatado ángel del hogar se tornaba depravada y lasciva devoradora de hombres, su osadía debió de estremecer a la puritana e hipócrita sociedad victoriana, que, naturalmente, aun escandalizada, consumió el producto con avidez y fruición, convirtiéndolo en éxito literario, teatral y, después, cinematográfico.*

*No obstante, existía un precedente literario todavía más provocador: Carmilla, del también irlandés Le Fanu, muy probablemente fuente de inspiración para Stoker.*

*De hecho, si retrocedemos en el tiempo, observaremos cómo el personaje de la mujer vampiro, imprescindible para la literatura de terror contemporánea, alimentándose de prejuicios tejidos alrededor del universo femenino, toma forma tempranamente en sociedades patriarcales de las cuales la antigua Mesopotamia ofrece un ejemplo perfecto. Porque allí, en su iconografía y fuentes textuales, rastreamos ya los principales rasgos de estos seres cuya fascinación, a pesar de quienes les dieron forma con afán moralizante, habría de perdurar y crecer en los sucesivos siglos.*

## PALABRAS CLAVE

*Vampira, Drácula, Bram Stoker, Carmilla, Sheridan Le Fanu, Lamaštu, misoginia, sociedades patriarcales, E. T. A. Hoffmann, Nikolái Gógol, insubordinación femenina, roles de género.*

## ABSTRACT

*When Stoker published in 1897 his controversial Dracula, in which the demure angel in the house became a depraved and lascivious man-eater, his audacity must have shaken the puritanical and hypocritical Victorian society, which, naturally, even scandalized, consumed the product with avidity and relish, turning it into a literary, theatrical and, later, cinematographic success.*

*However, there was an even more shocking literary precedent: Carmilla, a work by the also Irish Le Fanu, most likely a source of inspiration for Stoker.*

*In fact, if we go back in time, we will observe how the character of the vampire woman, essential for contemporary horror literature, feeding on prejudices woven around the female universe, takes shape early in patriarchal societies of which ancient Mesopotamia offers a perfect example. Because there, in its iconography and textual sources, we already trace the main features of these beings whose fascination, in spite of those who shaped them with moralising intention, would endure and grow in successive centuries.*

## KEYWORDS

*Vampire woman, Dracula, Bram Stoker, Carmilla, Sheridan Le Fanu, Lamaštu, misogyny, patriarchal societies, E. T. A. Hoffmann, Nikolai Gogol, female insubordination, gender roles.*

## 1. La vampira, eterna inadaptada

Si bien el universo está sujeto a permanente cambio, ciertos aspectos mutan con lentitud. Así, el estupor que los lectores victorianos experimentaron ante la obra de Stoker no debió diferir mucho del horror que entre los antiguos mesopotámicos suscitarían demonios como la Lamaštu, con pautas de comportamiento tan contrarias a las esperadas en su sexo.

Unos y otros seguramente pensaron lo mismo: mujeres que carecen de instinto materno, prescindan de los hijos y dañan a las criaturas ajenas... Seres sin ternura o compasión... Mujeres libidinosas, que toman la iniciativa en la seducción... Mujeres, en definitiva, que no actúan como mujeres... Mujeres, al fin, que sólo pueden ser viles demonios... Demonios que han de erradicarse por la seguridad de la comunidad.

Por el bien del orden social, pues, los sujetos anómalos y sospechosos de pervertir el sistema han de ser detectados cuanto antes, facilitando así su neutralización.

De esta forma, favoreciendo la construcción del monstruo, las huellas físicas de la depravación moral o la simple inadaptación pasan a integrarse en ese mecanismo de defensa del cual la sociedad hace uso. Y la vampira sufrirá sus consecuencias.

## 2. La monstruosidad como estigma y condena social

La vampira, al violar tabús básicos, se convierte en ejemplo perverso que las mujeres han de ser disuadidas de seguir. Sobre ella recaerá un escarmiento ejemplar: el repudio y el ostracismo. Y para facilitar la aplicación de esa pena, la rebelde mostrará señales bien visibles y fácilmente identificables de su desviación.

Esas marcas externas, estigma y cruel escarnio, denotan a menudo, al tiempo, ausencia de consideración hacia los demás —falta imperdonable cuando se habita en sociedad, entre seres humanos— y, por tanto, indirectamente confirman que el monstruo no merece convivir con quienes difícilmente se considerarán de su misma especie.

Esto ocurre con el desaliño de la Lamaštu, cuyas desproporcionadas uñas —*arrakā šuprāša ul gullubā šahātāša* (“sus uñas son largas y sus axilas no afeitadas<sup>1</sup>”). Farber 2014: 154–5, lin. 109— sugieren su obstinación por ignorar las normas de urbanidad más básicas y por permanecer al margen de la civilización. Como Madadh Richey manifiesta, también ese pequeño pero elocuente detalle la aproxima a Drácula (Richey 2021: 150) y, presumiblemente, a sus devotas acólitas femeninas.

Por otro lado, la representación de la Lamaštu irá sufriendo una progresiva sexualización (Richey 2021: 146). Resaltar sus pechos, además de despejar dudas sobre su género, servirá para poner de manifiesto su desnudez, que también ha de interpretarse como una transgresión de la norma social. A ello aluden, a su vez, las fuentes textuales con un vocabulario cuya violencia acentúa una falta de recato o mesura que sólo puede revelar salvajismo (Farber 2014: 238, II.86) e inmoralidad (Richey 2021: 150). Así, a veces se la describe con la ropa interior (*dādūša*. Farber 2014, 329) arrancada (*šahṭū*. Farber 2014: 280–1) o rasgada (*buttuqā*. Farber 2014: 298–9). O incluso con el cabello suelto o sin peinar<sup>2</sup> (*perassa waššarat*. Farber 2014: 280–1. También *šārassa kippātu* en Farber 2014: 172–3, II 86). Otro recurso, el del cabello revuelto, como el del atuendo en desorden, empleado por el propio Stoker para sugerir deseo o actividad sexual. Con especial brutalidad, cuando el monstruo y Mina son sorprendidos en una actitud que, lo analizaremos más adelante, sugiere al menos tanto como confiesa.

<sup>1</sup> Curiosamente, el vello en axilas y piernas femeninas todavía hoy suscita críticas que jamás se dirigirían a un hombre no depilado. El propio Salomón —según el comentario al Corán 27:44 del historiador persa del siglo IX al-Tabarī— sospechó que la reina de Saba fuese un demonio por sus piernas peludas.

<sup>2</sup> Los demonios a menudo son peludos porque dejar que el pelo crezca sin control es contrario a la norma social. Todavía a los jipis se les reprochaba que fuesen unos melenudos y la misma acusación se lanzó contra los Beatles, tan circunspectos si hubiésemos de compararlos con sus rivales, los Rolling Stones.

Las uñas o el pelo descuidados, así como la dejadez respecto a la indumentaria, pasarán a considerarse indicio de monstruosidad porque volver a lo natural, a lo no sofisticado ni domesticado, abandonando los artificios propios de la civilización, con sus arbitrarias y restrictivas normas, significa regresar a nuestra faceta más primitiva y animal, espontánea e instintiva y, en definitiva, se considera sinónimo de abandonarse a los deseos sin poner freno a la voracidad y la lascivia, dos vicios atribuidos a nuestras protagonistas.

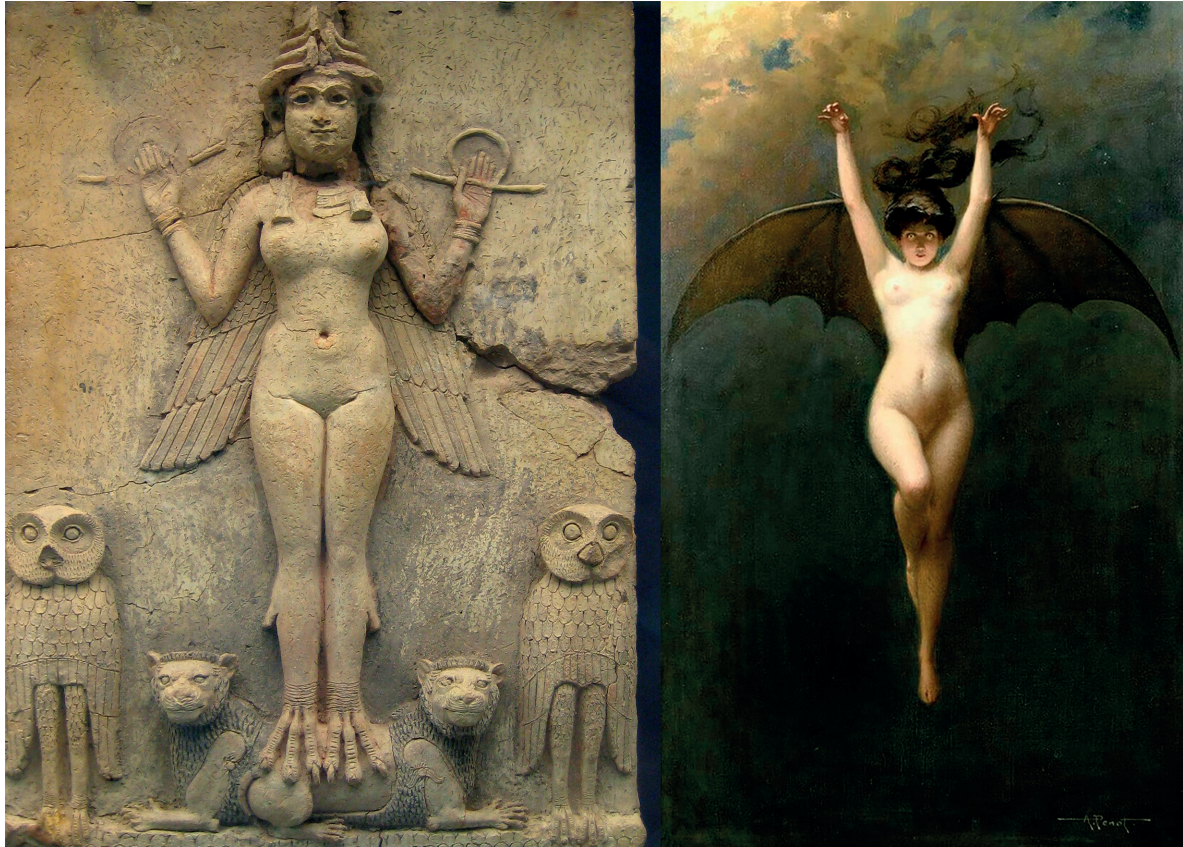


Fig. 1. Relieve Burney. British Museum (nº 2003,0718.1). Relieve paleobabilónico en arcilla, S. XIX - XVIII a. C.

Imagen del dominio público: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Reina\\_de\\_la\\_Noche\\_\(relieve\)#/media/Archivo:British\\_Museum\\_Queen\\_of\\_the\\_Night.jpg/](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Reina_de_la_Noche_(relieve)#/media/Archivo:British_Museum_Queen_of_the_Night.jpg/)

Albert Joseph Pénot, *La mujer murciélago*. Óleo sobre lienzo (100 x 60cm), 1890 aprox. Colección privada, Francia. Patrick Bade, *Femme fatale: imágenes de mujeres malvadas y fascinantes*, Londres, 1979, p. 123, nº 30, catalogada e ilustrada (como Bat Woman).

Imagen del dominio público: [https://en.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Joseph\\_P%C3%A9not#/media/File:Albert\\_Joseph\\_P%C3%A9not\\_-\\_La\\_Femme\\_Chauve-Souris.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Joseph_P%C3%A9not#/media/File:Albert_Joseph_P%C3%A9not_-_La_Femme_Chauve-Souris.jpg).

### 3. La lujuriosa vampira

Cuando Mina, tras el primer ataque del vampiro a Lucy en el cementerio de Whitby, hasta donde ha llegado sonámbula, parece más preocupada por la reputación de la amiga que por su salud, demuestra su observancia respecto a las normas impuestas. La inquieta lo que pensarán de ellas al regreso, de noche, descalzas y en camisión. La angustia, sí, un atuendo destinado sólo a uso muy privado; pero también la turba ocupar un espacio público a horas en las que una mujer decente debería estar recogida en su casa<sup>3</sup>. Mina manifiesta, de hecho, que,

<sup>3</sup> Al menos las de clase acomodada. Así, en 1858, una ensayista declaraba que ciertas señoras sólo saldrían de noche «escortadas» por siervas que, por edad y atractivo, tendrían más que temer (Craik 1858: 33).

si alguien se cruzase con ellas, pensaría que regresan de un encuentro galante. Cosa cierta, pues ese mordisco tiene mucho de iniciación sexual<sup>4</sup>.

Por el contrario, infringiendo el código de conducta exigido al género femenino, al igual que la antigua Lamaštu, Carmilla y las vampiras de Stoker son seres nocturnos. Pues, como confirman las fuentes mesopotámicas, sólo una perdida saldría por la noche.

Farber subraya la naturaleza noctívaga de la Lamaštu —por lo que algunos conjuros que la repelen (Farber 2014: 238, II 82 y 172-173) invocan al dios Sîn—, y a la oscuridad pertenece también el demonio Ardat Lilî, que provoca sueños lúbricos a los hombres<sup>5</sup> y usa su esperma para generar demonios. Nocturna es, a todas luces, la figura femenina flanqueada por búhos del Relieve Burney y placas similares. Un personaje alado que muchos identifican con la Lilîtu<sup>6</sup> y cuya naturaleza compuesta, sea cual sea su nombre<sup>7</sup>, parecería manifestar —sobre todo sus garras— una peligrosidad no exenta de erotismo, rasgo propio de las entidades vampíricas acusadas de asaltar a bebés y hombres. Esa mujer alada se ofrece, desnuda, en posición frontal: seduce sin pudor.

Es, como podemos ver, exactamente la misma falta que se le imputa a las vampiras de Stoker y Le Fanu, resueltas y sexualmente activas: una lujuria y una intemperancia impropias de la estirada sociedad victoriana, pero también de cualquier otra patriarcal, donde las normas impuestas sobre la mujer son muy restrictivas.

Porque las sociedades patriarcales desconfían del erotismo femenino. Dado que fomentan una sexualidad masculina insegura, propia de la etapa adolescente, para los hombres que aceptan esos patrones una mujer libre, consciente y dueña de su cuerpo supone una amenaza. El deseo femenino intimida e incomoda. La verdadera mujer ha de mostrarse recatada, sumisa y pasiva. Cualquier otro modelo sólo puede ser considerado anómalo y monstruoso, convertido inmediatamente en un perfil vampírico.

Por eso, porque sospechan de la sensualidad femenina, estas sociedades temen que la mujer, a la que se exige absoluta inocencia, en su fuero interno, se revele un ser libidinoso, esclavo de unas bajas pasiones a las que sucumbiría de no permanecer controlada. Un ser que se deja

<sup>4</sup> De esa noche fatídica Lucy sólo recuerda unos ojos rojos y una sensación «atrozmente dolorosa» —presumimos, en el cuello, pero cuya localización, muy astutamente, no se especifica—, algo con lo que Stoker, reproduciendo prejuicios tan comunes, podría estar aludiendo a la pérdida de la virginidad. La frase «mi espíritu salía de mi cuerpo» tampoco parece fortuita y podría evocar, igual que la *petite mort* de los franceses, el orgasmo. Como varios estudiosos ponen de manifiesto, la respiración agitada y entrecortada de Lucy, que se tribuye a la anemia, podría deberse a actividad sexual y el buen humor con el que se deteriora mientras Drácula la drena podría interpretarse como satisfacción poscoital. Un placer en la soltera que se vuelve tristeza y zozobra en la casada Mina, pues la infidelidad generaría en ella sentimientos de culpa (Wolf 1993: 390). Mientras, Lucy disfruta siendo asaltada por el monstruo hasta el punto que, incluso encerrada bajo llave, no renuncia a sus encuentros furtivos y, sonámbula, forcejea para escapar. La violación se presenta, así, como un hecho consentido. Porque, según las sociedades machistas, aunque disimulen, todas las mujeres son lascivas y provocan a sus agresores.

<sup>5</sup> DPS III A obv. 12//C obv. 3 = TDP 18:3 y DPS III A obv. 13–14//C obv. 4–5 = TDP 18:4–5: «Si, como quien se acuesta encima de una mujer, tiene una erección, mano de Ardat Lilî» (Scurlock y Andersen 2005: 272–273; Scurlock 2014: 13). Una forma de explicar las poluciones nocturnas que encontramos también entre los hebreos, motivo por el cual el Talmud Babilónico (Shabbat 151a) prohíbe que un hombre duerma solo en su casa para evitar que Lilith lo atrape. La mano del demonio Ardat Lilî también podría estar vinculada en ocasiones a síntomas de sífilis (Scurlock y Andersen 2005: 95, 4.26).

<sup>6</sup> Predecesora de la Lilith hebrea, primera esposa de Adán —Isaías 34: 14; Génesis Rabbah 18: 4 y, sobre todo, el medieval *Alfabeto de Ben Sirah* 78—. Por otro lado, la Lamaštu, Labāšu, Lilû, Ardat Lilî y Lilîtu —versión femenina del demonio Lilû— forman parte de un grupo de siete demonios en un texto del III milenio, indicio de que se equipararon o se consideraron sinónimos (RS 17.155, 27–32. Jagiełło 2020: 121).

<sup>7</sup> Lilîtu, Ištar, Ereškigal... Las tres son hermanas y a menudo sus perfiles se confunden y solapan, por lo que podrían, cual avatares o advocaciones marianas, haber surgido como manifestaciones de distintos aspectos de una polifacética divinidad femenina para cobrar independencia después.

arrastrar por el deseo, al que la lascivia nubla la razón<sup>8</sup>. Esta suspicacia justifica que el Código de Hammurabi amenace con duras penas a las esposas que se libren de sus maridos para irse con otro<sup>9</sup> o que, en general, las mujeres agredidas sexualmente hayan de demostrar su inocencia<sup>10</sup>.

El apetito de la vampira, contraviniendo el pudor que se presupone y exige al sexo femenino<sup>11</sup>, se considera, en efecto, insaciable. Y esos prejuicios, que estaban ya bien arraigados en la antigua Mesopotamia, han seguido atormentándonos a lo largo de los siglos. No por casualidad el término *vamp*, acuñado en los EE. UU. en los años veinte, cosecha gran aceptación y se generaliza en breve, por ejemplo, en castellano bajo la forma «vampiresa», para referirse al estereotipo de la *femme fatale*, una devoradora de hombres, una mujer castradora que usa sus encantos para hechizar a los varones y manipularlos: modelo femenino más próximo a la mantis religiosa que al género humano.

*La muerte enamorada*, de Théophile Gautier, llevando al extremo el canon de la corruptora depravada, ofrece un claro ejemplo de ese paradigma. Así, Clarimonde seduce a un inocente sacerdote cuando está tomando los votos y mantiene su mente turbada. «No miréis nunca a una mujer, y caminad siempre con los ojos fijos en el suelo, pues, por más casto y prudente que seáis, un solo minuto basta para haceros perder la eternidad», acaba advirtiendo el protagonista mientras rememora cómo siguió añorando al monstruo incluso después de que su mentor lo hubiese destruido.

#### 4. La mala madre: renuncia a los hijos y horrida dieta

Al vetar el deseo femenino, la sexualidad sólo puede tener para la mujer un fin en el marco de las sociedades patriarcales: la procreación. En este escenario, su única aspiración vital ha de ser la maternidad. Sólo los hijos la definirán y darán sentido a su existencia<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> De sobrecogedora elocuencia resulta el poema sumerio *Enlil y Ninlil*. Ninlil, desoyendo las advertencias maternas, se deja seducir sin el consentimiento paterno y, a partir de esa violación del tabú sobre la moral sexual establecida, pierde totalmente la cabeza: queda vinculada por una relación de dependencia morbosa a su seductor, a quien sigue sumisamente hasta el mismo Infierno, sin un matrimonio regularmente sellado, generando un hijo tras otro para su amante, que la conquista una y otra vez como si fuese la primera, sin que la inexperta joven lo reconozca. Como si el deseo sexual anulase la voluntad y el raciocinio de la mujer.

<sup>9</sup> En estos casos, la ley (CH 153) prevé una especial crueldad —el empalamiento, que encontraremos en las Leyes Asirias Medias (53) para castigar a las madres que abortan voluntariamente, pero ajeno a la recopilación que debemos a Hammurabi—. Lo llamativo es que una sociedad que convierte el matrimonio en una prisión para la mujer parece poder explicarse un hecho tan aberrante sólo como producto de la concupiscencia: si una esposa se deshace de su marido no es porque quiere ser libre, sino para someterse de nuevo a otro varón. Porque la mujer se considera un apéndice del hombre, sin voluntad ni iniciativa propia. La metáfora más reveladora nos la ofrece el Génesis, donde ella es creada de una costilla masculina.

<sup>10</sup> El CH 130 dictamina que la joven esposa violada antes de consumar el matrimonio sea declarada libre de toda culpa sin mayores investigaciones, pero ello gracias a que es encontrada amordazada mientras su agresor —que será ajusticiado— todavía está cometiendo el delito. En general, sin embargo, a la mujer, incluso si quien la acusa de adulterio no presenta pruebas (CH 132), se le exige que demuestre su inocencia —si así lo quiere el marido para lavar públicamente su honor y evitar dudas sobre una futura paternidad, también mediante una peligrosa ordalía—. Nos tranquiliza pensar, desde nuestra cómoda autocomplacencia, que esas posturas son propias de sociedades arcaicas, monstruosas e incivilizadas, pero algunas sentencias judiciales, que aluden al vestuario de la víctima o la resistencia opuesta durante la agresión, revelan mentalidades muy parecidas en pleno siglo XXI.

<sup>11</sup> Pues esa castidad garantiza al hombre la verdadera paternidad de los hijos. Por tanto, la virginidad es exigida a cualquier muchacha y la pérdida de ella provoca la depreciación de su valor en el mercado matrimonial, con el consecuente perjuicio para su familia. El Código de Hammurabi es muy claro al respecto. Romper esa norma acarrea consecuencias, como advierte el poema *Enlil y Ninlil*, que pretende disuadir a las muchachas de perder la virginidad con quienes decidan, arruinando así los planes familiares.

<sup>12</sup> Aunque, en la antigua Mesopotamia, los hijos pertenecen al marido. Hasta el punto que, si un prisionero de guerra regresa y encuentra a su mujer nuevamente casada, ella debe volver con su primer esposo mientras los hijos que haya tenido con el segundo se quedarán con su padre (CH 135). La mujer, pues, se convierte en una suerte de incubadora, como tan crudamente demuestra el artículo de las Leyes Asirias Medias que la quiere empalada si osa privar al hombre de su descendencia por voluntad propia.

Y su ausencia ocasionará frustración, furia y envidia, que verterá, en forma de sangrienta venganza, sobre quienes sí han conseguido ser madres y sobre sus bebés. Porque mediante estos demonios se intenta, además, racionalizar las frecuentes muertes perinatales.

Así surgen la Lamaštu, Lilith o vampiras mucho más modernas que tantísimo tienen de antiguo, pues la historia de ese arquetipo machista es vieja cuanto el mundo.

Aunque ellas renuncian a la función «natural» del sexo, que es la procreación, en favor de la mera lujuria, según la mentalidad patriarcal, incapaz de concebir que una mujer no desee hijos, lo hacen como la zorra con las uvas: sólo porque esa experiencia, que en secreto ambicionan, por uno u otro motivo, les ha sido negada. Por eso son acusadas no sólo de robar bebés ajenos ocasionándoles la muerte, sino también de hurtar semen por las noches para autofecundarse, cometiendo un acto doblemente abominable al pretender prescindir del hombre en la concepción<sup>13</sup>.

A poner en evidencia su fracaso como madre y mujer parece dirigirse también la representación canónica de la Lamaštu ya para el I milenio, con el ser amamantando un lechón y un cachorro de perro con cada uno de sus pechos (Wiggermann 2010).

La práctica de amamantar animales podría haber servido —como se constata en algunas sociedades (Wiggermann 2010: 410-411)— para calmar la ansiedad por la reciente pérdida de un bebé y para extraer la leche materna innecesaria<sup>14</sup>, recalando la triste circunstancia que da lugar a la aparición del monstruo. No obstante, dado que en algunas fuentes mesopotámicas cerdos y perros son considerados seres impuros, sucios y despreciables (Richey 2021: 149), en este detalle podríamos advertir concomitancias con el vínculo que la iconografía establece entre la Lamaštu y animales venenosos como escorpiones y serpientes<sup>15</sup>, una asociación que recuerda a la que los vampiros literarios y cinematográficos mantendrán siglos después con ratas y murciélagos, transmisores de enfermedades como la peste o la rabia que evocan la insalubridad y suscitan repugnancia.

Estrecha relación con la Lamaštu parece tener el demonio Samana, con forma de perro salvaje, que, como demuestra el encantamiento AO 11276 de Ur III (obv. 11), también atacaba, además de animales silvestres o de granja, a los humanos, incluidos los bebés (Böck 2013: 41-42). Según se deduce de los textos, este monstruo amenazaba la vida de los recién nacidos, además, privándolos del alimento, pues contaminaba la leche de las madres, por lo que se hacía necesario recurrir a un ama de cría.

Böck plantea que quizá a la toxicidad de la leche de la Lamaštu aludan el lechón y el cachorro de perro, los únicos seres que tolerarían tal bazofia, actuando, al tiempo, según las prácticas mágicas, como receptores y contenedores del mal (Böck 2013: 43).

En definitiva, Gula, diosa sanadora, observante del canon femenino, se opondría a la Lamaštu, aniquiladora venenosa (*martu pāšittu*, Wiggermann 2000: 225, n. 44) desprovista de sentimientos maternos e indigna como mujer. Esto explicaría que, a pesar de sus rasgos caninos<sup>16</sup>, la Lamaštu sea perseguida a veces por perros, animal vinculado a Gula. Gula, propiciando la fertilidad, facilitando los nacimientos y favoreciendo la crianza salubre de los hijos, se aproxima al icono de la partera y el ama de leche, quienes reúnen las virtudes

<sup>13</sup> Pervirtiendo así el orden natural o aceptado como natural. De hecho, la maternidad de mujeres solteras que recurren a bancos de esperma sigue generando polémica en algunos círculos a día de hoy.

<sup>14</sup> Aunque Farber, por ejemplo, proponía que los animales, con cuyas vidas también se conformaría, sirviesen para desviar su atención de los bebés humanos (Farber 2007: 637).

<sup>15</sup> No obstante, muy interesante resulta la propuesta de Jagiełło, para quien el dominio de las serpientes por parte de la Lamaštu sugiere una acción constrictora, la obstrucción del canal de parto, motivo por el cual estos demonios se tienen por estranguladores también entre los antiguos griegos (Jagiełło 2020: 127).

<sup>16</sup> Que no la disuaden de emponzoñar con su leche a los cachorros, quizá incluso usados en prácticas mágicas para purificar a las víctimas de este ser, pues el análisis de los huesos caninos procedentes del complejo de Gula en Isin revela un porcentaje alto de individuos jóvenes (Böck 2013: 44).

y atributos que definen a la mujer según los estereotipos de las sociedades patriarcales; mientras la Lamaštu, malograda madre y parodia de esas profesiones en las que se quiere ver representado lo más noble de su sexo, es la antítesis de lo femenino, un fracaso como mujer y una amenaza para el orden social.



Fig. 2. Amuleto de diorita contra la Lamaštu, S. VIII-VII a. C. California Museum of Ancient Art. Fuente: cmaa-museum.org, en archaicwonder.

No deja de ser este el mismo antagonismo al que asistimos en la obra de Stoker entre feminidad ordenada, respetuosa con las pautas establecidas, y feminidad desenfadada, subversiva y peligrosa: encarnada cada una de ellas por Mina y Lucy respectivamente, paradigmas del ángel del hogar y la desventurada de la calle.

Lucy muere casi esposa, pero presumiblemente virgen<sup>17</sup> y desde luego no madre, y, como consecuencia, arrebatada bebés ajenos. De Mina, por el contrario, destaca su actitud dulce y maternal con los varones adultos que la rodean —como cuando consuela a un Arthur ya viudo—. El propio Van Helsing presume su previsible próxima maternidad —con la que justifica que ella, fundamental en las tareas de investigación previas, sea apartada de la acción cuando se proponen dar caza al monstruo en su cubil—, sugiriendo que, a pesar de

<sup>17</sup> A su desfloración, convertida en no muerta, de una forma bastante retorcida, parecería aludir la liberación de su alma mediante la estaca —claro símbolo fálico— y la decapitación. En clave sexual, Arthur, el prometido, está reclamando su legítima propiedad sobre la muchacha, disputándole la presa al conde y marcando su territorio al consumir *post mortem* el matrimonio. Asistimos, en realidad, a una violenta penetración, lo que explicaría que Van Helsing insista en que ha de ser el novio quien tenga el dudoso privilegio de asestar el golpe. Que fuese cualquiera de los otros pretendientes se podría considerar inmoral. De hecho, contemplada bajo esta óptica, advertimos los tintes casi pornográficos de la descripción.

la involuntaria infección por parte del vampiro, su rehabilitación como mujer es posible e incluso probable. Y en efecto, con la muerte de Drácula, sea porque Stoker creía realmente en la redención de las descarriadas o porque necesitaba hacerse perdonar tantos excesos por un público puritano, Mina se libra de la vergonzosa marca que en su frente atestigua el rechazo de su cuerpo hacia los símbolos sacros.

Las vampiras, con su conducta impropia, renuncian a su condición femenina y se convierten en diablos. Harker lo resume al comprender que el conde lo ha dejado en el castillo a solas con ellas: «Estoy solo en el castillo con esas horribles mujeres. ¡Bah! Mina es una mujer y no tiene nada en común con ellas. ¡Estas son demonios del Infierno!».

Porque cuando la sociedad victoriana contempló cómo Lucy raptaba indefensos infantes para alimentarse de su sangre debió de quedar horrorizada<sup>18</sup>. Ese monstruo se atrevía a dar la espalda a los tiernos instintos maternales, que según la mentalidad vigente habían de ser innatos e irrenunciables en una mujer<sup>19</sup>.

No obstante, como hemos tenido ocasión de comprobar, la pobre Lucy y las tres habitantes del castillo de Drácula<sup>20</sup> no habían sido las primeras en disfrutar de esa particular dieta y en ganarse con ello el repudio generalizado. El comportamiento de estas mujeres anómalas —según el patrón masculino que pretende imponérselas— encuentra un fiel reflejo en la figura de la Lamaštu mesopotámica, esa vieja pariente a quien les unen estrechos lazos a pesar de la distancia cronológica y geográfica.

## 5. Otras conductas vampíricas desordenadas

Desde la Antigüedad, el vampiro transgrede los límites impuestos al sexo y pervierte los roles de género establecidos. Este hecho, tan evidente en la iconografía y fuentes textuales mesopotámicas, es sugerido con exquisita y necesaria sutileza en el *Drácula* de Stoker, que se reveló diestro en el arte de hablar de sexo sin mencionarlo<sup>21</sup>.

Caminando sobre la cuerda floja, Stoker sugiere a menudo una inversión en los papeles. En este sentido hemos de entender las repetidas alusiones a la posible violación de Jonathan

<sup>18</sup> La brutalidad de Lucy sobrecoge a varones curtidos: «Con un movimiento despreocupado arrojó a tierra, insensible como un demonio, al niño que hasta entonces había llevado apretado fuertemente contra su pecho, gruñendo como un perro gruñe por un hueso. El niño lanzó un agudo grito y quedó tendido en tierra, sollozando. Había tal frialdad de sentimientos en aquella acción que hizo que Arthur lanzara un gemido».

<sup>19</sup> «Las mujeres tenemos algo de madres que nos hace elevarnos por encima de las cuestiones triviales cuando se invoca el espíritu maternal; yo sentí la cabeza de este hombre grande y afligido apoyada en mí, como si fuese la del niño que algún día puede descansar en mi pecho, y le acaricié el pelo como si fuese mi propio hijo», asegura Mina. Nótese que todavía hoy en día prolifera la culpa cuando una madre no se siente exultante por su condición y alberga dudas o frustraciones. El tabú sobre la mala madre comienza a romperse tímidamente ahora con libros que abordan la decepción vinculada a la maternidad y algunas películas recientes, como *La hija oscura* (Maggie Gyllenhaal, 2021), siguen pareciendo difíciles de digerir.

<sup>20</sup> El texto no resulta concluyente, pero siempre se ha interpretado que lo que se agita dentro del saco con el cual el conde compensa a las tres vampiras por haberlas privado de la sangre de Jonathan es un bebé. En efecto, es eso lo que Stoker parece sugerir —«Si mis oídos no me engañaron, pude escuchar una respiración entrecortada y un gemido como de niño medio asfixiado», explica el atribulado Harker— y confirmar, más tarde, cuando el personaje contempla cómo una desesperada madre reclama su bebé ante las puertas del castillo y es devorada por los lobos: «No sentí lástima por aquella mujer, pues sabía lo que había sido de su hijo, y para ella era mejor estar muerta». Por esa hipótesis, tan plausible, apuestan las adaptaciones cinematográficas de la obra, de forma especialmente explícita, por ejemplo, la de Coppola.

<sup>21</sup> Twitchell describe la novela como «sexo sin genitales, sexo sin desorden, sexo sin responsabilidad, sexo sin pecado, sexo sin amor... Mejor aún, sexo sin hablar de él» (Twitchell 1980: 88). «La sexualidad que Drácula rezuma era capaz de excitar a los lectores victorianos siendo simbólica y oculta. Podía, por lo tanto, disfrutarse de ella sin admitir la naturaleza de ese placer» (Leatherdale 2001: 172).



por parte del conde<sup>22</sup>. Para la mentalidad del momento, esto supondría una feminización de la víctima. Pero Jonathan también sufre, al tiempo, una feminización en su relación con las tres vampiras, que hacen de él su juguete<sup>23</sup>. Rompiendo las normas, estas mujeres, con una seducción agresiva y violenta, usan al hombre y no viceversa. Son ellas quienes imponen la dominación generalmente reservada al varón —implícita en el uso del término bélico «conquista» en el marco de la relación afectiva o de pareja—.

Las violaciones de los tabús, traspasando límites vedados, son constantes.

Cuando el imprudente Jonathan sale de su dormitorio por la noche y, en lo que parece una orgía —«Es joven y fuerte; hay besos para todas nosotras», asegura una de sus asaltantes—, acaba seducido por las tres misteriosas mujeres, asistimos a un ultraje contra los lazos matrimoniales.

Drácula, actuando como mentor e iniciador sexual, convierte a decentes mujeres victorianas en desventuradas no muy distintas de las que, recorriendo las calles del West End, toparon con el cuchillo de Jack el Destripador. Aunque parece sugerirse que la víctima debe aceptar de algún modo las atenciones del vampiro<sup>24</sup>.

Cuando, en el hospital del doctor Stewart, los perseguidores de Drácula irrumpen en la alcoba de los Harker, contemplamos un Jonathan aparentemente desmayado —quizá, a la luz de su rostro enrojecido y su respiración afanosa, también abusado— mientras su esposa, arrodillada y con el cabello y el camisón en desorden, está siendo forzada a lamer —abyecta parodia de la maternidad con una lactancia aberrante<sup>25</sup> y, al tiempo, alusión al sexo oral— la sangre que mana del pecho del monstruo. Al sacro y casto amor conyugal se opone, con toda crudeza, el sexo más violento y depravado.

La escena es de un erotismo audaz: un trío, una felación, una posible agresión homosexual, la insinuación sobre la corrupción de la infancia... El autor, voluntaria o involuntariamente, habría englobado en su obra todo tipo de conductas impropias.

Porque, además, en ese intrigante acto, con Mina lamiendo los labios de la herida abierta —que podría evocar una vagina menstruante—, también hay quien cree ver una referencia lésbica (Margett 2007: 52). Sería esta bien distinta de la propuesta por *Carmilla*, más directa y menos retorcida, aunque no por ello tibia. Baste pensar en las tórridas miradas que Carmilla lanza a Laura, en sus encendidas declaraciones de amor y en los lánguidos suspiros y tiernos

<sup>22</sup> Drácula reclama su propiedad sobre el joven y prohíbe a las tres vampiras que se acerquen a él mientras no se les dé permiso: «os prometo que cuando haya acabado con él podréis besarle cuanto gustéis». La víspera de su partida hacia Gran Bretaña, Harker puede oír cómo les promete a las mujeres dejárselo para ellas tras esa noche, que parece reservada a él. Todavía más explícita es la primera edición norteamericana de la novela (1899), donde se lee «Esta noche es mío, mañana por la noche es vuestro», en lugar del posterior «Aún no ha llegado vuestro momento. Esperad. Tened paciencia. ¡Mañana por la noche, mañana por la noche es vuestro!». Estas alusiones homoeróticas no han pasado desapercibidas a los estudiosos del texto. De hecho, el comienzo del capítulo cuarto, con la turbación de Harker al despertar en su cama sin saber cómo ha llegado hasta ella y al encontrar sus ropas en un orden que no es el habitual, evoca, quizá no casualmente, el bloqueo de memoria que sufren muchas víctimas de agresión sexual tras los hechos.

<sup>23</sup> Durante el ataque, él da muestras de un pudor que se suponía femenino: «Tuve miedo de abrir los párpados, pero me atreví a mirar y pude ver perfectamente por entre las pestañas». También su pasividad —en muchas mujeres, indicio de agresión sexual previa— se identificaría como una reacción femenina.

<sup>24</sup> La revictimización es un mecanismo típico de las sociedades patriarcales. Stoker parece sugerir que, igual que el vampiro necesita permiso para entrar en una casa, sólo una víctima predispuesta, propensa a la degradación, será penetrada por su mordisco. Se deduciría que sólo una mujer en la cual anide la semilla de la corrupción será objeto de agresión sexual. O que todas las mujeres son débiles y de dudosa moralidad.

<sup>25</sup> Mina se convierte en el bebé amamantado, mediante sangre y no pura leche, por un monstruo en mitad de la noche, mientras el esposo duerme a pierna suelta. La escena permite, al tiempo, lecturas en clave religiosa: Drácula está desvirtuando también la comunión, durante la cual los fieles comparten la sangre que Cristo dio por salvar a la humanidad, mientras en el acto del vampiro sólo hay egoísmo.

arrumacos que dedica a la joven, hacia quien, cada vez más celosa y posesiva —como se mostraría un hombre—, no escatima tampoco reproches propios de enamorado. Todo, obviamente, artimañas para embaucar a su presa. Porque Carmilla, de hecho, actúa igual que un depredador sexual, como un donjuán compulsivo, calcando un patrón típicamente masculino y rechazando el papel asignado a su género.

Ciertamente, Stoker había contado con un gran maestro, Sheridan Le Fanu, cuya *Carmilla*, publicada en 1872, él mismo reconocía haber leído<sup>26</sup>. Carmilla no se conforma con tomar las riendas de la seducción, además corteja a su mismo género. Su comportamiento es considerado doblemente abominable por una mentalidad machista, incapaz de pasar por alto su manifiesta homosexualidad, considerada antinatural y perseguida por ley hasta hace poco en Gran Bretaña<sup>27</sup>. De hecho, en *Carmilla* el lesbianismo se describe como una enfermedad sin paliativos, igual que el vampirismo. No es una inclinación o conducta innata, sino el aborrecible, pecaminoso y demoniaco producto de una desviación inducida por una corruptora. *Carmilla* advierte a las adolescentes que pueden confundir sus sentimientos de amistad hacia otras muchachas: hay que avisar a los adultos para que ellos extirpen de raíz el mal.

La literatura responsabiliza, pues, de relaciones aberrantes, indebidas o indecorosas, al vampiro, cuyo insaciable apetito se manifiesta en su gula y en su lujuria.



Fig. 3. Edvard Munch, *Amor y dolor*. También conocida como *Vampiro*. Óleo sobre lienzo (91 x 109 cm), 1895. Museo Munch, Oslo. Imagen del dominio público:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Amor\\_y\\_Dolor\\_\(Vampiro\)#/media/Archivo:Edvard\\_Munch\\_-\\_Vampire\\_\(1895\)\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Amor_y_Dolor_(Vampiro)#/media/Archivo:Edvard_Munch_-_Vampire_(1895)_-_Google_Art_Project.jpg).

<sup>26</sup> Quizá en *Carmilla* se inspirase el relato *El invitado de Drácula*, de Stoker, con el que guarda claras semejanzas, por ejemplo, durante la búsqueda de las tumbas para neutralizar a las vampiras.

<sup>27</sup> A mediados de los sesenta —*Sexual Offences Act 1967*— hay una despenalización parcial de la homosexualidad: de las prácticas consentidas entre mayores de edad y en privado. En 2004, finalmente, se eliminó la especificación de estricta privacidad, que podía implicar cárcel por escándalo público.

## 6. Otras formas de misoginia vertidas sobre la vampira

El estereotipo femenino de la vampira se va adornando, así, con viejos prejuicios y también con otros nuevos.

El relato vampírico *El Viyi*, de Nikolái Gógol, en el que un estudiante de Filosofía debe pasar tres noches rezando ante el ataúd de una bella muchacha a la que todos consideran una bruja<sup>28</sup> —la misma que, bajo forma de vieja, lo había usado como montura una noche, obligándolo a una loca carrera durante la cual la misteriosa mujer había hallado la muerte—, gira entorno al tópico de la atractiva vampira. No obstante, esta narración introduce un argumento nuevo, el de la anciana que usurpa la forma de una joven para seducir a sus víctimas masculinas.

Algo similar sucede en el relato *Vampirismo*, de E. T. A. Hoffmann, donde la dulce protagonista se revela una bestia infernal que —durante orgías de sangre, aquelarres que recuerdan a las bacanales— frecuenta por las noches el cementerio para alimentarse. Cuando su esposo lo descubre, con furia de hiena, lo ataca hasta que él enloquece y ella muere. Lo más interesante es que el cliché del falso joven ángel se funde de nuevo, en el texto de Hoffmann —en el que la condición de la muchacha se debe a una maldición de su madre, repulsiva en lo moral y en lo físico—, con el motivo de la anciana bruja.

Igual que Le Fanu combina misoginia y homofobia sin disimulo, Hoffmann mezcla misoginia y gerontofobia sin reservas. La muchacha vampiro es, con su belleza, el caballo de Troya que la vieja arpía usa para vencer la desconfianza del protagonista. De nuevo, Eva, la tentación sexual que ella encarna, ocasiona la perdición del hombre.

La misoginia, pues, se ceba en las jóvenes lozanas, pero también, quizá con más virulencia aún, en las mujeres maduras, a quienes además las sociedades patriarcales consideran prácticamente inútiles por no servir ya con fines reproductivos.

## 7. En conclusión

La insubordinación femenina de la vampira, esa es la verdadera semilla del pecado, de la culpa que ha de pagarse con el rechazo generalizado, con la conversión en un monstruo digno de ser alejado para que no dé mal ejemplo a otras de su género.

Su proceder amenaza el orden considerado natural por las sociedades patriarcales. No obstante, aunque estas identifiquen sexo y género, los patrones que definen el último son fruto de una construcción cultural y en absoluto se deben juzgar innatos o predeterminados. Esos estereotipos son no sólo castradores, sino objetivamente arbitrarios. Sin embargo, durante siglos las mujeres no han podido librarse de ellos.

El paradigma lo brinda Medea, la mujer despechada, que es descrita por sus coetáneos como una fiera capaz, por venganza, de asesinar a sus propios hijos para dañar al padre. Nadie, en su momento, se plantea quién es la verdadera víctima ni compadece a la pobre Medea, otrora poderosa maga, convertida, sin su sabiduría y sometida a la tediosa vida conyugal y doméstica, en una extranjera desvalida en tierra extraña, que además se le invita a abandonar una vez el ingrato por el que renunció a su antiguo poder la traiciona en favor de un matrimonio más ventajoso. Nadie duda del egoísmo de la hechicera.

Sin embargo, su caso permite otras lecturas más acordes con los estudios de género contemporáneos: ella se libera poniendo otros aspectos por encima de la maternidad, a la que la mujer queda reducida en las sociedades patriarcales a modo de inexcusable yugo que la esclaviza aún más. Porque también por los hijos, por su seguridad en un mundo con normas machistas, se renuncia a la rebelión y a los propios derechos.

---

<sup>28</sup> Que, como la Samana y la Lamaštu mesopotámicas, se convierte en perro para beber la sangre de bebés.

Como la tragedia de Medea, los relatos de vampiras dan rienda suelta a desconfianzas y temores producto de la inseguridad masculina<sup>29</sup>, que toman las formas más atrevidas y bizarras al ser plasmados de modo artístico, convirtiéndose en inspiración para la literatura de terror y fantástica en general. Así se exorciza la pesadilla, aunque, desde luego, no contribuya a mejorar las relaciones entre los géneros.

La mujer deviene monstruo cuando despierta pulsiones que ciertas sociedades se esfuerzan por refrenar. De hacer flaquear la fortaleza moral masculina se la culpa y se convierte, al tiempo, en objeto de deseo y de terror<sup>30</sup>. La frustración provoca rabia contra quien pone de manifiesto carencias personales o arbitrariedad en las conductas defendidas. Así nace el estereotipo de la hechicera que manipula al hombre con malas artes: Circe, Medea y, sorprendida tras saciarse de sangre, la Lucy no muerta:

*Cuando Lucy avanzó hacia él con los brazos abiertos y una sonrisa salaz, se echó hacia atrás y ocultó su rostro entre las manos. Ella siguió avanzando, sin embargo y, lánguida y voluptuosa, dijo:*

*—Ven a mí. Arthur. Deja a esos otros y ven a mí. Mis brazos están hambrientos de ti. Ven y podremos descansar juntos. ¡Ven, marido mío, ven!*

Porque las vampiras que nos ha legado la literatura, igual que la Lamaštu, transgreden los límites de la humanidad, pero también, rompiendo con estereotipos, los del género. Indócil, sanguinaria y en absoluto maternal, la Lamaštu es una entidad que nada tiene de femenino según los cánones de quienes le dieron forma. A cambio, sólo podía recibir escarnio público y un castigo ejemplarizante. Imposible de domesticar, había de ser demonizada y alejada mediante rituales, encantamientos y amuletos.

Así, la suerte de las vampiras —que solo en relatos recientes<sup>31</sup>, tolerantes con nuevos roles de género, pueden escapar de la estaca o la decapitación— es advertencia para las mujeres sobre las consecuencias de no aceptar su papel en la sociedad.

La construcción del personaje no deja de ser, por tanto, fruto de un cierto tipo de violencia institucionalizada, aquella que impide la libre elección de modelos al género femenino, sometido a un lenguaje represivo y a fórmulas castrantes e impuestas por un criterio ajeno cuyas expectativas hay que cumplir a la fuerza. Porque existen tantas formas de ser mujer como mujeres hay, pero esto no se aceptaba en la antigua Mesopotamia y sigue sin aceptarse del todo en sociedades contemporáneas mucho más avanzadas.

<sup>29</sup> A la que Santiago Genovés responsabiliza del machismo y las agresiones a mujeres, comprendidas las sexuales. Genovés sostiene que, consciente de ello o no, el hombre, sexualmente más sometido a su anatomía, convierte en violencia la frustración que le produce no poder estar seguro en todo momento, por imperativo biológico, de su capacidad sexual: «el machismo [...], posee su origen en la más débil dotación biológica del hombre, del macho, hacia el otro sexo. [...] El hombre, por edad, por alcohol, por preocupaciones psicológicas, por fumar, por cualquier enfermedad, puede no poder. [...] *La mujer puede siempre*. La reacción constante del hombre —generalmente más fuerte en todo lo demás— es, bajo todas las formas posibles, estar, consciente o inconscientemente, asegurándose de que él puede, sabiendo que puede no poder» (Genovés 1991: 155). Explicación discutible en algunos de sus postulados —sobre todo que la mujer está sexualmente dispuesta en cualquier momento, aunque naturalmente Genovés quería referirse sólo a un perfil mecánico, aludiendo a la esclavitud de la erección— por muy masculina y falocéntrica, justo por ello la considero más útil para ahondar en la psicología subyacente al patriarcado.

<sup>30</sup> En el temor a ser consumido por la vampira vislumbramos el miedo a la disolución de la conciencia a través del sexo. Producto del mismo temor es la maga Circe de la *Odisea*, que convierte en cerdos a los compañeros de Ulises. Porque el deseo aniquila la razón y hace del hombre un mero animal.

<sup>31</sup> El último del que tengo constancia, publicado en 2021, es *Denn die Toten segeln schnell* (Guadalupe 2021), que, con la excusa del viaje a Persia de don García de Silva y Figueroa, embajador de Felipe III, ofrece una mirada indulgente sobre este monstruo maltratado e incomprendido durante siglos.

## Bibliografía

Böck, B., 2013, *The Healing Goddess Gula. Towards an Understanding of Ancient Babylonian Medicine* (Culture and History of the Ancient Near East 67), Leiden – Boston: Brill.

Craik [antes Mulock], D. M., 1858, *A Woman's Thoughts About Women*, London: Hurst and Blackett. <https://webapp1.dlib.indiana.edu/vwwp/view?docId=VAB7175> (cf. 07/06/2022).

Farber, W., 2007, “Lamaštu and the Dogs”, *Journal for Semitics* 16/3 (RAI 50 Proceedings), pp. 635-645.

Farber, W., 2014, *Lamaštu: An Edition of the Canonical Series of Lamashtu Incantations and Rituals and Related Texts from the Second and First Millennia B.C.*, Winona Lake: Eisenbrauns.

Guadalupe, S., 2021, “Denn die Toten segeln schnell”, en M. Parra (ed.), *Lo siniestro*, Madrid: Bala perdida, pp. 61-85.

Jagiełło, M., 2020, “Im Bann der Würgerin – Kamadme, Lamaštu und Lilith in der Hellas? Bemerkungen zu Kindbettdämonen in Orient und Hellas”, *Classica Cracoviensia* 23, pp. 119–145. DOI: <https://doi.org/10.12797/CC.23.2020.23.05> (cf. 07/06/2022).

Leatherdale, C., 2001, *Dracula: The Novel and The Legend: A Study of Bram Stoker's Gothic Masterpiece*, Westcliff-on-Sea: Desert Island Books.

Margett, E., 2007, *From cannibal to consumer: The shifting poetic metaphor of the vampire*, Perth: Cowan University. [Tesis]. <https://ro.ecu.edu.au/theses/253> (cf. 07/06/2022).

Richey, M., 2021, “The Mesopotamian Demon Lamaštu and the Monstrosity of Gender Transgression”, en N. L. Mikles y J. P. Laycock (eds.), *Religion, Culture, and the Monstrous: Of Gods and Monsters*, Maryland: Lexington Books, pp. 145-56.

Scurlock, J. A. y Andersen B. R., 2005, *Diagnoses in Assyrian and Babylonian Medicine: Ancient Sources, Translations, and Modern Medical Analyses*, Champaign: Univ. of Illinois Press.

Scurlock, J. A., 2014, *Sourcebook for ancient Mesopotamian medicine* (Writings from the Ancient World 36), Atlanta: SBL Press.

TDP = Labat, R., 1951, *Traité Akkadien de Diagnostics et Prognostics Médicaux*, Paris: Academie Internationale d'Histoire des Sciences - Leiden: Brill.

Twitchell, J., 1980, “The Vampire Myth”, *American Imago* 37 (1), pp. 83-92.

Wiggermann F. A. M., 2000, “Lamaštu, Daughter of Anu: A Profile”, en M. Stol (ed.), *Birth in Babylonia and the Bible, Its Mediterranean Setting*, Groningen: Styx, pp. 217–253.

Wiggermann, F. A. M., 2010, “Dogs, Pigs, Lamaštu, and the Breast-Feeding of Animals by Women”, en D. Shehata et al. (eds.), *Von Göttern und Menschen. Beiträge zu Literatur und Geschichte des Alten Orients. Festschrift für Brigitte Gronenberg* (Cuneiform Monographs 41), Leiden – Boston: Brill, pp. 407-414.

Wolf, L., 1993, *The Essential Dracula*, New York: Plume Books.

