

Las sombras de lo bello en "Christabel", "Lamia", "La Belle Dame sans Merci" y "On the Medusa"

Beatriz González Moreno

Universidad de Castilla La Mancha

During the 18th century aesthetics became fashionable due to Burke's influential work *Philosophical Enquiry*: the beautiful and the sublime arose as two aesthetic categories that were to fascinate Romantic poets. However, as systematised by Burkean theory –among many others– both beauty and sublimity were perceived as closed systems, which, furthermore, have been considered as gender based ones by most recent feminist criticism. Nevertheless, categories proved to be permeable since they favoured the birth of powerful female characters that defied Burkean hermetic categorisation. Thus, my aim throughout this article is to explore how the beautiful may cast its own shadows and how, in doing so, a linkage with the sublime (male dominated aesthetic) is supported. The following poems, namely, "Christabel", "Lamia", "La Belle Dame Sans Merci" and "On the Medusa", will constitute the keystone of this essay, since they epitomise aesthetic ambiguity. In that way, I will centre on the implicit duality in beauty, which, the same as women, is not necessarily docile, but powerfully obscure. The beautiful is not a guarantee of good and virtue any more, but its pulchritude may be shadowy treacherous.

Con la publicación en 1757 de la obra de Edmund Burke *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* se asistía al amanecer de una nueva valoración estética. Hasta ese momento, todo aquello que despertaba inquietud y desafiaba a los sentidos, la oscuridad, la falta de proporciones, la desmesura, etc., estaba excluido del canon estético tradicional. Sin embargo, a lo largo del siglo dieciocho tuvo lugar una revolución en el concepto de gusto; esto es: se produjo una revalorización del yo subjetivo capaz de emitir sus propios criterios estéticos, donde preponderaba la imaginación en detrimento de los dictados de la razón. El individuo se descubre a sí mismo complacido ante un algo que contradice los dictámenes de la armonía clásica, que

entra en conflicto con los preceptos estéticos acostumbrados; admite como placentera una sensación de terror que suspende sus sentidos y desafía sus percepciones; en definitiva, encuentra en la transgresión de los principios racionales de proporción y conveniencia una experiencia nueva: lo sublime.

Para el pensador dieciochesco esta reconsideración estética no era algo novedoso; autores como Joseph Addison en la serie de artículos publicados en *The Spectator* bajo el epígrafe de “The Pleasures of the Imagination” (1712) o John Baille con *An Essay on the Sublime* (1747) contribuyeron, entre otros, a sentar las bases para la sistematización definitiva de dichas categorías por parte tanto de Burke en su obra arriba mencionada, como de Immanuel Kant en sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764).

Por tanto, belleza y sublimidad surgieron como dos categorías complementarias que descansaban en la dualidad humana, en “the two contrary states of the human soul” citando al propio William Blake (1988: 7). A este respecto, son dos las definiciones burkeanas fundamentales que justifican esta apreciación maniquea de las categorías; por un lado:

whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime* (Burke 1998: 36).

La experiencia de lo sublime surge ante la magnitud de proporciones, la oscuridad, la infinitud; pone de manifiesto la individualidad humana, la búsqueda de lo oculto y el aislamiento de toda sociedad. El terror constituye la piedra angular de dicho sentimiento estético, y es debido a todo esto que lo bello se conforma, necesariamente, como la otra cara del alma humana.

Conjuntamente, por otro lado, “by beauty I mean, that quality or those qualities in bodies by which they cause love or some passion similar to it” (Burke 1998: 83). La belleza tiene su razón de ser en los vínculos afectivos y sociales que contribuyen a la auto-preservación, en todo aquello que se aleja del peligro o el dolor que define a lo sublime. Tanto Burke en su *Enquiry*, como Kant en sus *Observaciones* --como toda la estética

tradicional— establecieron que lo bello se definía por la proporción, la armonía de las formas, la delicadeza... ; en definitiva, todos ellos atributos que determinaban y hacían referencia a un canon tradicional femenino, al del “bello sexo” (Kant 1990: 65). Por ese motivo, la crítica feminista ha visto en el modelo burkeano no sólo una categorización estética, sino también una forma de compartimentar los géneros. Así, Anne K. Mellor señala en su *Romanticism and Gender*:

As he constructed the category of the beautiful, Burke also constructed the image of the ideal woman, as his illustrative remarks reveal. Beauty is identified with the softer virtues, with easiness of temper, compassion, kindness and liberality, as opposed to the higher qualities of mind, those virtues which cause admiration such as fortitude, justice and wisdom, and which Burke assigned to the masculine sublime (1993: 108).

Es más, teniendo estas reflexiones en cuenta, es preciso enfatizar el hecho de que la experiencia estética de lo sublime estaba vedada a la mujer porque “la mujer tiene un sentimiento innato más intenso para todo lo que es bello, lindo y adornado” (Kant 1990: 66). El siguiente pasaje, extraído de la obra de Ann Radcliffe *The Italian* (1797), recoge muy significativamente tales consideraciones con respecto a la manifestación de un determinado gusto estético en función del género:

“See”, said Vivaldi, “where Monte-Corno stands like a ruffian, huge, scared, threatening, and horrid! – and in the south, where the sullen mountains of San Nicolo shoots up, barren and rocky! From thence, mark how other overtopping ridges of the mighty Apennine darken the horizon far along the east, and circle to approach the Velino in the north!”
“Mark too”, said Ellena, “how sweetly the bank and undulating plains repose at the feet of the mountain; what an image of beauty and elegance they oppose to the awful grandeur that overlooks and guards them! Observe, too, how many a delightful valley, opening from the lake, spreads its rice and field, shaded with groves of the almond (...)” (1998: 158-9).

Vivaldi y Ellena dejan constancia de dicha correlación entre lo sublime-masculino y lo bello-femenino mediante sus diversas valoraciones paisajístico-estéticas. Así, el primero se decanta por el aspecto amenazante de las rocosas montañas, mientras que la segunda se deleita con las laderas del fértil valle que rodea al lago. El extracto citado deja constancia de cómo las categorías de belleza y de sublimidad, como bien había señalado Mellor, se alzaron como dos formas de estetizar los géneros, dos estancos que pretendían ser cerrados. Sin embargo, frente a las observaciones kantianas de la experiencia estética de las que se hace eco Ellena en su apreciación de la belleza, Mary Wollstonecraft en su *Short Residence* (1796) nos ofrece su personal experiencia de la sublimidad:

Reaching the cascade, or rather cataract, the roaring of which had a long time announced its vicinity, my soul was hurried by the falls into a new train of reflections. The impetuous dashing of rebounding torrent from the dark cavities which mocked the exploring eye, produced an equal activity in my mind: my thoughts darted from earth to heaven, and I asked myself why I was chained to life and its misery? Still the tumultuous emotions this sublime object excited, were pleasurable; and, viewing it, my soul rose, with renewed dignity, above its cares – grasping at immortality – it seemed as impossible to stop the current of my thoughts, as of the always varying, still the same, torrent before me – I stretched out my hand to eternity, bounding over the dark speck of life to come (1987: 153).

Reclamar la experiencia de lo sublime supone reclamar todas las cualidades atribuidas al género masculino, como recogía en la cita anterior de Anne K. Mellor: fortaleza, sabiduría, valor, etc.. Resulta, por tanto, sintomático que una de las precursoras del movimiento feminista pusiera en su propia boca todos los epítetos burkeanos de la sublimidad. Asimismo, la idea de que la mujer pudiera convertirse en objeto de lo sublime constituía un desafío a un orden patriarcal que encuentra su razón de ser ante la mujer sumisa, “linda y adornada”. Matthew Lewis nos ofrece un buen ejemplo de tal ambivalencia en *The Monk* (1794), novela gótica que, como tal, pretende una restauración del orden tradicional. El autor nos muestra a Rosario, el novicio amigo de Ambrosio, cándido y servicial, que resulta ser Matilda. Dicha mujer parece ser, por otro lado, la encarnación

de la Madonna del cuadro reverenciado por el monje. Desde el momento en que se desvela como mujer, Matilda adquiere una dualidad implícita: la de Rosario, como figura de sumisión que pronto queda soterrada; y la de ella misma, enviada del diablo (descubrimos al final de la narración) y epítome de asertividad¹. A este respecto, no es de extrañar que Ambrosio lamentamente el cambio acontecido de Rosario a Matilda, afirmando:

A few days had passed, since she appeared the mildest and softest of her sex, devoted to his will, and looking up to him as a superior being. Now she assumed a sort of courage and manliness in her manner and discourse, but ill calculated to please him. She spoke no longer to insinuate, but command: he found himself unable to cope with her in argument, and was unwillingly obliged to confess the superiority of her judgement. Every moment convinced him of the astonishing power of her mind (...). He regretted Rosario, the fond, the gentle, and submissive; he grieved that Matilda preferred the virtues of his sex to those of her own (1998: 200).

De modo que, y pese a seguir vigente la estética clásica de lo bello, la mujer reclama no sólo su propia experiencia de lo sublime, sino también la posibilidad de ser ella misma causa de sublimidad. Según esto, las categorías que surgieron como estancos cerrados resultan ser porosas y permeables, tendiéndose un puente entre ambas y favoreciendo la formación de personajes femeninos que beben de la sublimidad más terrible. Así pues, el Romanticismo recupera esa concepción de la mujer doble, es decir: mujeres cuya belleza ofrece una ambigüedad manifiesta. La voluptuosa experiencia sensible que ofrecen es engañosa, como lo era esa Circe o esa Calipso del poema homérico; figuras emblemáticas de una femineidad a la postre destructiva que cristalizarán en la mujer vampiro².

Para llevar a cabo este estudio sobre cómo la belleza se transforma en el período romántico adquiriendo nuevos rasgos, en buena medida debido a la formación de la categoría de lo sublime, analizaré aquellos poemas de Coleridge, Keats y P.B. Shelley donde las aproximaciones estéticas objeto de análisis están más patentes y donde podremos comprobar cómo la belleza renace con todo el misterio enriquecedor de su sombra, haciéndose eco de las consideraciones de Bacon a este respecto: "There is no exquisite beauty without some *strangeness* in the proportion"³.

Un adecuado ejemplo de esta belleza *extraña* podemos encontrarlo en el poema de Coleridge “Christabel” (1797). Geraldine se nos presenta con todas las connotaciones de aquello que procede de más allá de las fronteras al ser descrita como “a damsel bright” [58], “most beautiful to see,/ Like a lady of a far countree” [225]. Sin embargo, pese a dicha apariencia de belleza canónica, este personaje se ve revestido de una atmósfera sobrenatural, hasta el punto de que críticos como J. B. Beer la han considerado como probablemente el primer vampiro en un poema en la literatura inglesa (Cfr. Beer 1959: 189). A este respecto, resulta sintomático el uso de un epíteto ya utilizado por Coleridge en “The Ancient Mariner”: ese “glittering eye” del Anciano encuentra su correspondiente en “Her fair large eyes ‘gan glitter bright” [221].

El Marinero era caracterizado dentro de lo sublime sobrenatural por medio de esa referencia a los ojos, unos ojos que reflejan lo oculto y lo misterioso dentro del personaje. La referencia a los ojos de Geraldine es frecuente; así, cuando Christabel los mira parece quedar hipnotizada y no ve nada más: “And Christabel saw the lady’s eye,/ And nothing else saw she thereby” [160-1]. Igualmente, esos ojos parecen esconder un poder, necesariamente sobrenatural, que le permite ver a los muertos: “Why stares she with unsettled eye?/ Can she the bodiless dead espy?” [208-9].

En cualquier caso, son éstas propiedades tradicionalmente relacionadas con lo sublime, nunca con lo bello hasta ese momento. Merece la pena recordar que si la belleza había de inspirar amor frente a lo sublime, que era fuente de terror, a lo largo de este poema puede apreciarse la representación de una belleza maligna: un personaje femenino que participa de todos los atributos de lo bello, pero que a la vez usurpa propiedades evocadoras de la sublimidad más poderosa.

El poema de Coleridge viene a ilustrar, en definitiva, la idea del ángel caído –aquél que era el ángel más bello– enfrentándose al Bien; porque si atendemos al nombre de “Christabel” resulta fácil comprobar que es el compuesto de Christ y Abel, dos figuras que epitomizan la trilogía estética platónica, lo bello, lo bueno y la verdad. De suerte que el poeta enfrenta dos modos de belleza, una de índole tradicional y otra de carácter más subversivo, siendo esta última –obviamente desde un punto de vista patriarcal– la que ha de ser condenada y sometida al romper con los márgenes de la tradición clásica y poner en peligro las estructuras de poder

donde la mujer había quedado relegada a una categoría de lo bello reduccionista.

Otra representación estética de las sombras de lo bello es la que Keats nos muestra en dos de sus poemas: *Lamia* (1820) y “La Belle Dame sans Merci” (1820)⁴. En *Lamia* aparece el motivo de la serpiente, que por otra parte también aparecía en *Christabel* para referirse simbólicamente a Geraldine. El origen de esta relación con el reptil y el propio título del poema ha de buscarse en la mitología griega. Lamia era una hermosa joven gobernadora de Libia a quien Zeus, agradecido por sus favores, le concedió la facultad de quitarse los ojos y volver a ponérselos a voluntad. Tuvo con el dios varios hijos, pero todos, menos Escila, fueron muertos por la siempre celosa Hera. Lamia se vengó matando a los hijos de otros, y fue tal su crueldad que su rostro se convirtió en una máscara espantosa; de esta manera se convirtió en un monstruo terrible, que según la tradición, robaba a los niños y les chupaba la sangre –nótese la connotación vampírica. Su culto místico sería finalmente asimilado al culto arcadio de la diosa Serpiente (*Cfr.* Graves 1992: 253 y ss.; 292)⁵.

Según todo esto, podemos entender el porqué de esa transformación inicial, mediante la cual Lamia convertida en serpiente recupera su inicial belleza –una belleza sobrenatural:

Left to herself, the serpent now began
 To change; her elfin blood in madness ran,
 Her mouth foam'd, and the grass, therewith besprent,
 Wither'd at the dew so sweet and virulent;
 Her eyes in torture fix'd, and anguish drear,
 Hot, glaz'd, and wide, with lid-lashes all sear,
 Flash'd phosphor and sharp sparks, without one cooling tear (...).
 Wither fled Lamia, now a lady bright,
 A full-born beauty new and exquisite? [146-172].

Lycius va a ser seducido por esta belleza, por esa “lady bright”, que oculta en su interior una serpiente de lengua sibilina. Lamia, como le sucedía al Marinero de Coleridge, tiene también un poder de elocuencia que somete a su oyente y que inicia cuando “she began to sing” [297]. Esta capacidad de dominio del lenguaje, o del canto, pertenecía al ámbito exclusivo de la sublimidad, inaugurado por la obra de Longino *Sobre lo*

sublime; así, en dicho tratado retórico puede leerse cómo el orador puede controlar al oyente por medio de lo sublime en el lenguaje, llegando incluso a convertirle en su esclavo (1996: 178). Por tanto, a partir de este momento, la belleza incorpora ese atributo que caracteriza a la estética sublime, característicamente del dominio masculino.

En “La Belle Dame” Keats combina de nuevo la belleza con la habilidad del discurso sobrenatural, así como la referencia a la cualidad visual:

I met a lady in the meads
 Full beautiful, a faery's child;
 Her hair was long, her foot was light,
 And her eyes were wild (...)
 For sideways would she lean, and sing
 A faery's song (...)
 And sure in language strange she said,
 I love thee true [IV, V, VII].

Asimismo, el entorno al que recurre Keats para mostrarle al caballero el carácter *vampírico* de la dama es el de la sublime ensoñación, el espacio transgresor por excelencia puesto que en el sueño nada responde a la lógica diurna. De esta manera, el personaje, ya rodeado por una atmósfera inquietante, se encuentra con una revelación ominosa en su propio interior. Tal intromisión de la realidad en el mundo onírico viene a enfatizar el carácter opresor tanto de la dama como del ambiente sobrenatural, puesto que además el durmiente se despierta para descubrir que su sueño (el cual reconoce es el último) y las voces que de los muertos en él escucha se han hecho realidad:

And there we slumber'd on the moss,
 And there I dream'd, ah woe betide,
 The latest dream I ever dream'd
 On the cold hill side
 I saw pale kings, and princes too,
 Pale warriors, death-pale were they all;
 Who cry'd – “La belle Dame sans merci
 Hath thee in thrall!” [IX, X].

Geraldine, "La Belle Dame", Lamia... son todas ellas mujeres que presentan una belleza exterior y que, sin embargo, esconden una sombra que a la larga proyectan sobre los que las rodean. Su belleza constituye su mayor engaño, y de ella serán herederas esas mujeres vampiro como *Carmilla* (1872) de Le Fanu, las representaciones femeninas en *Dracula* (1897) de Stoker, e incluso la figura extrema de la eterna niña vampira Claudia en *Interview with the Vampire* (1976) de Anne Rice.

No obstante, aún queda otra belleza significativa para mis propósitos por explorar: la belleza de la Medusa, a la que Mario Praz dedicó especial atención en su ya seminal estudio *The Romantic Agony* (1933), relacionándola con el movimiento decadentista (1979: 26 y *ss.*). La belleza de la medusa, contraria a la ambigua belleza anterior, no ofrece engaños: es la encarnación visible de todas las sombras hasta ahora soterradas. Medusa era una de las Gorgonas –etimológicamente, "gorgona", del griego gorgon, significa "lo terrible, espantoso"; todas ellas eran unas bellas doncellas, pero Medusa mancilló el templo de Atenea y ésta la convirtió en un monstruo alado con grandes dientes, lengua saliente, garras afiladas, cabellos de serpiente y ojos deslumbrantes, cuya mirada convertía a los hombres en piedra (Cfr. Graves 1992: 155); asimismo, resulta especialmente temible por el sobrenatural efecto que emana de su rostro y que subsiste incluso después de la muerte (Cfr. Ruiz de Elvira 1975: 46).

P. B. Shelley describe perfectamente a esta gorgona en "On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Florentine Gallery" (1824). La descripción es de una intensidad pictórica tal que la crítica se ha centrado en el aspecto *ekfrásico* de la misma⁶. La Medusa es un canto a la sombra, sin la cual no hay belleza: "Il n'y a pas de beauté sans le mystère de l'ombre"⁷. El propio Leonardo da Vinci sabía de la necesidad de las sombras; así lo refleja en su obra pictórica, y así lo recoge Shelley:

Its horror and its beauty are divine.
 Upon its lips and eyelids seems to lie
 Loveliness like a shadow, from which shine,
 Fiery and lurid, struggling underneath,
 The agonics of anguish and of death [1].

De esa sombra brillan las agonías de la angustia y de la muerte; el claroscuro permite a la imaginación explorar lo visible y lo invisible, creando así espacios en apariencia infinitos. Leonardo da Vinci aconsejaba al aprendiz de pintor: “Tu feras ton ombre plus obscure près de sa cause et, à la fin, elle se convertira en lumière, de telle sorte qu’elle semblera infinie” (Ribon 1999: 33).

La Medusa es fuente de lo sublime: la descripción que Shelley nos ofrece y la pintura que Da Vinci nos muestra despiertan ese sentimiento burkeano de *astonishment*, “that state of the human soul, in which all its motions are suspended with some degree of horror” (1998: 53); y, sin embargo, las imágenes terribles se relacionan una y otra vez con la estética de belleza, es un horror bello en una atmósfera de claroscuro:

Of all the beauty and the terror there –
A woman’s countenance, with serpents locks,
Gazing in death on Heaven from those wet rocks [V].

La fascinación de la Medusa radica en que representa simbólicamente una belleza de la que todos somos partícipes: es una belleza caída, víctima de un castigo que la une a la corrupción y a la muerte. Ella representa la vida fuera del Paraíso; es más: su cabello de serpientes alude, simbólicamente, a la tentación, a la promesa de un conocimiento oscuro, prohibido y que puede conllevar tanto a la salvación, como a la destrucción⁸. A este respecto ha sugerido Jerome McGann, “the new life which she offers to those who dare to approach her is, and must be, fearful” (1972: 15). La Medusa ofrece un camino oscuro, tétrico, peligroso; su mirada convierte en piedra a aquél que no sabe aproximarse a ella. Y sin embargo, como acertadamente ha observado John V. Murphy: “we accept completely the implications of pain and destruction because they are mysteriously beautiful and very appealing to dark impulses within us” (1975: 133).

Su sublimidad deja paralizado al espectador, que contempla horrorizado un poderoso emblema de muerte; su belleza radica en que no deja de ser una víctima que contempla el cielo desde esas rocas mojadas. En definitiva, Shelley nos permite vislumbrar a través de la oscuridad terrible lo bello conciliador:

'Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain,
Which humanize and harmonize the strain [II, 14-16].

Según todo esto, la Medusa se convierte en un icono de la imaginación romántica. Su muerte a manos de Perseo nos desvela que en su interior se engendraba Pegaso, el caballo alado, símbolo por antonomasia de la inspiración y de la energía creadora. Medusa representa un nuevo tipo de belleza, aquella imagen terrible que esconde en su seno la fuente de toda creación⁹. Una belleza que exige ser contemplada con la parálisis del horror: "Una belleza insondable, que se ahoga y se despliega sin descanso, que no puede ser contemplada como la belleza pide" (Zambrano 1993: 146). Medusa avisa de la existencia de otro reino más allá de lo sensible, donde belleza y sublimidad no son categorías aisladas, sino una única puerta a lo infinito:

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?
(Baudelaire, *Hymne à la Beauté*, 162).

Por tanto, el Romanticismo es testigo de una transformación estética; las categorías de lo bello y de lo sublime, una vez iniciada su singlatura por el mundo poético, ponen de manifiesto su carácter poroso y permeable. La sistematización burkeana de la idea de sublimidad en base al terror, la oscuridad, los abismos y la vastedad de proporciones, así como la de belleza en base al amor, la sociedad y la delicadeza de formas vieron transgredidos sus propios límites a favor de un enriquecimiento estético. Igualmente, dicha división, que había contribuido a la estetización de lo masculino y lo femenino como lo poderoso y lo delicado, etc., lo sublime y lo bello, se quiebra en beneficio de una nueva belleza. Según esto, hemos podido comprobar cómo propiedades sobrenaturales incluidas inicialmente en la experiencia de lo sublime y en el ámbito de lo masculino pasan a definir a mujeres que ofrecen una poderosa ambigüedad implícita. Personajes como Geraldine o Lamia ponen de manifiesto cómo lo bello lleva incluida la imagen de su propio doble; y otros, como Medusa, exaltan una belleza demasiado contaminada por lo sublime. Figuras femeninas, todas ellas, que reclaman las sombras que lo bello termina por proyectar.

NOTAS

1. La asertividad sexual constituye, en la mayoría de los casos, una nota característica de este tipo de belleza oscura, de la belleza que aparenta virtud pero que esconde lujuria (tal es el pecado en el que incurre Ambrosio).
2. Para un magnífico estudio sobre la figura del vampiro, véase Antonio Ballesteros: *Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona* (2000), citado en la bibliografía.
3. Esta afirmación fue significativamente recogida por Poe dentro de su narración “Ligeia”; cuento que, por otra parte, también recoge esta ambigüedad de la belleza (1994: 49).
4. “La Belle Dame... “ conoce una primera versión en una carta del poeta escrita en 1819 a George Keats. La versión utilizada aquí es la publicada en 1820 en “The Indicator”, ampliamente revisada por el autor.
5. Durante la Edad Media, las brujas recibían el epíteto de *Lamiae*; asimismo, la raza de *Lamiae* en África es descrita con cabeza y pechos de mujer, y con cuerpo de serpiente. Keats encontró el material para este poema en *The Anatomy of Melancholy* de Burton, III, ii.
6. La *ekphrasis* consiste en la descripción pictórica de un objeto, siempre de forma intensa y viva. La descripción ha de ser tan minuciosa y virtuosa que ha de evocar en la mente del lector una imagen del objeto como si estuviera delante. Esta cuestión ha sido estudiada por W. J. T. Mitchell en “Ekphrasis and the Other” (1992); y por Grant Scott, “Shelley, Medusa and the Perils of Ekphrasis” (1996).
7. Junichiro Tanizaki, *Eloge de l’Ombre* (1986), en Ribon 1999: 31.
8. La simbología de la serpiente es tremendamente ambivalente y rica, significando tanto vida, muerte o regeneración, e incluso inmortalidad. Dentro de la tradición occidental y, en buena medida, debido a la influencia del libro del Génesis, la serpiente supone la encarnación del diablo, el emblema del pecado y del castigo. La serpiente y el principio femenino están íntimamente relacionados en la medida en que simbolizan todo lo terreno, la materia. A este respecto, existe la creencia en Europa central de que si se entierran pelos arrancados a una mujer, bajo el influjo lunar (otra representación de lo femenino), se transforman en serpientes (*Cfr.* Cirlot 1994: 407 y ss.; Biedermann 1996: 420 y ss.).
9. Pegaso provocaría el nacimiento de la fuente Hipocrene, al golpear con su casco el monte Helicón, refugio de las Musas.

OBRAS CITADAS

- Ballesteros, Antonio. 2000. *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: UnaLuna.
- Baudelaire, Charles. 1964. *Les fleurs du mal*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Beer, J. B. 1959. *Coleridge, the Visionary*. London: Chatto & Windus.
- Biedermann, Hans. 1996. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Blake, William. 1988. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Ed. by David V. Erdman and Commentary by Harold Bloom. NY:: Anchor Books.
- Burke, Edmund. 1998. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford: OUP.
- Cirlot, Juan-Eduardo. 1994. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1996. *The Works of Samuel Taylor Coleridge*. Ware: Wordsworth Editions.
- Graves, Robert. 1992. *Los mitos griegos*. 2 volúmenes. Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, Immanuel. 1990. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid: AE.,.
- Keats, John. 1990. *A Critical Edition of the Major Works*. Oxford: O.U.P.
- Longino. 1996. *Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos.
- McGann, Jerome. 1972. "The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology". *Romantic Circles* (Electronic Editions from *Studies in Romanticism* 11): 3-25.
- Mellor, Anne K. 1993. *Romanticism and Gender*. London: Routledge.

- Mitchell, W. J. T. 1992. "Ekphrasis and the Other". *The South Atlantic Quarterly* 91.3 (Summer): 695-719.
- Lewis, Mathew 1998. *The Monk*. London: Penguin.
- Murphy, John V. 1975. *The Dark Angel: Gothic Elements in Shelley's Works*. London: Associated University Presses.
- Poe, Edgar Allan. 1994. *Selected Tales*. London: Penguin.
- Praz, Mario. 1979. *The Romantic Agony*. Oxford: OUP.
- Radcliffe, Ann 1998. *The Italian*. Oxford: O.U.P.
- Ribon, Michel. 1999. *Esthétique de la Catastrophe*. Paris: Kimé.
- Ruiz De Elvira, Antonio. 1975. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- Scott, Grant. 1996. "Shelley, Medusa and the Perils of Ekphrasis". *Studies in Comparative Literature* 6: 315-332. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi.
- Shelley, Percy Bysshe. 1971. *Complete Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Wollstonecraft, Mary y William Godwin. 1987. *A Short Residence in Sweden y Memoirs of the Author of "The Rights of Woman"*. London: Penguin.
- Zambrano, María. 1993. *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral.