

MATTHEW LEWIS, KEATS Y P. B. SHELLEY: LA AMBIGÜEDAD DE LA BELLEZA COMO TRANSGRESIÓN

Beatriz González Moreno. Universidad de Castilla-La Mancha

ABSTRACT

Con la aparición en el siglo XVIII de la obra de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, se sistematizarían dos categorías estéticas fundamentales durante el período romántico: lo bello y lo sublime; sin embargo, dichas categorías, lejos de ser simples aproximaciones estéticas, se convirtieron también en una forma de representar y entender el mundo. Mi propósito a lo largo de este artículo es analizar dichas categorías en relación con lo masculino y lo femenino, siendo la representación femenina de mi especial interés. Así, a través de algunos textos de índole gótica podremos comprobar cómo las categorías de belleza y de sublimidad pierden su carácter cerrado y hermético, para tornarse porosas y permeables. En este sentido, los personajes femeninos van a ser los emisarios de una transgresión estética que, en última instancia, se resuelve en una transgresión de los límites tradicionales de lo femenino.

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).

A lo largo del siglo XVIII se produjo un cambio fundamental en la manera en la que el yo había de relacionarse con el mundo, un cambio que afectaba a la estética tradicional: se produjo lo que Abrams llamó el paso del espejo a la lámpara, esto es, la mente del sujeto – hasta entonces metafóricamente referida como un mero espejo reproductor de la realidad circundante– se alza no sólo como yo creador sino también como un yo libre capaz de emitir sus propios criterios de gusto (Abrams, 1971). El nacimiento del gusto –fundamental para el desarrollo de la categoría de lo sublime– se produce cuando la metáfora del espejo es

substituida por la de la lámpara: la mente se convierte en un principio activo del sujeto que tiene como aliado a la imaginación. En este sentido, puede decirse que la preocupación estética del siglo XVIII no es sobre el arte, sino acerca de cómo somos formados como sujetos, y de qué manera como sujetos elaboramos y sentimos nuestras propias experiencias: “What is it that moves me?” (Ashfield, 1996: 2). A este respecto, según avanza el siglo XVIII la mente se va convirtiendo en el campo de batalla donde se celebre toda decisión de gusto, donde las categorías de lo bello y de lo sublime tengan su razón de ser. La mente se convierte en el espacio estético por antonomasia, tal y como celebra Mark Akenside en su obra *The Pleasures of Imagination* (1744):

Mind, mind, alone, (bear witness, earth and heaven!)
The living fountains in itself contains
Of beauteous and sublime—. (Abrams, 1971: 64)

Hasta ese momento, la desmesura, la oscuridad, la falta de proporciones habían sido excluidas de los cánones de belleza, o lo que es lo mismo, de los cánones de lo que debía gustar, de lo que era *estético*. A este respecto, y fruto de todo un proceso de revolución crítica, la obra de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), contribuía a la sistematización de la categoría de lo sublime en relación con la de lo bello. Se asistía, así, al amanecer de una nueva valoración estética según la cual 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 –un nuevo gusto. 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: “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).

Por otro lado, la belleza tiene su razón de ser en los vínculos afectivos y sociales que contribuyen a la auto-preservación (*self-preservation*), en todo aquello que se aleja del peligro o el dolor (*pain*) que define a lo sublime y, en consecuencia, sigue manteniendo los vínculos entre belleza y virtud que la tradición platónica había establecido: “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).

Asimismo, Immanuel Kant en sus *Observaciones Acerca del Sentimiento de lo Bello y de lo Sublime* (1764) contribuía a consolidar la estética de lo sublime por oposición a la de lo bello; y, así, “la noche es *sublime*, el día es *bello* (...). Lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta* (...). Las propiedades sublimes infunden gran respeto, pero las bellas, amor” (1990: 31, 32 y 37)¹. Y, finalmente, relaciona lo sublime con el sexo masculino mientras que afirma que hay en la mujer, “en el carácter emotivo de este sexo, rasgos particularmente singulares

¹ *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764).

que lo diferencian claramente del nuestro y que lo conducen ante todo a darse a conocer por la característica de lo *bello*” (Kant, 1990: 65).

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) o “fair sex” en palabras de Burke (1998: 89), quien además aducía que la perfección no es la causa de la belleza:

that this quality [that of beauty], where it is highest in the female sex, almost carries with it an idea of weakness and imperfection. Women are very sensible of this; for which reason, they learn to lisp, to totter in their walk, to counterfeit weakness, and even sickness. In all this, they are guided by nature. (Burke, 1998: 100)

Por ese motivo, y no es de extrañar, la crítica feminista ha visto en el modelo burkeano –e incluso kantiano– 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.

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 (Cfr. Botting, 1996: 4-6). 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 asertividad². 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 – hecho éste que habría de inquietar a la sociedad masculina. 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. Y, si bien dichos personajes son fruto de la misoginia y ansiedad ante un tipo de mujer que pretendía escapar a su papel maternal y conyugal, instauran a su vez la figura de un nuevo tipo de mujer sensual e inquietante que prefigura la *femme fatale* y que contribuye a romper con los férreos marcos categoriales. Así pues, el Romanticismo recupera esa concepción de la mujer doble, es decir: mujeres cuya belleza ofrece un 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 vampiro³.

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 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”⁴.

² 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).

³ 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.

⁴ Esta afirmación fue significativamente recogida por Poe dentro de su narración “Ligeia” (1838); cuento que, por otra parte, también recoge esta ambigüedad de la belleza (1994: 49).

Un adecuado ejemplo de esta belleza *extraña* o de la representación estética de la ambigüedad de lo bello podemos encontrarlo en dos poemas de Keats: *Lamia* (1820) y “La Belle Dame sans Merci” (1820). En *Lamia* aparece el motivo de la serpiente –que por otra parte también aparecía en el poema de Coleridge *Christabel* (1797)– para referirse simbólicamente a Geraldine y que por motivos pragmáticos no analizaré aquí:

Until he found a palpitating snake,
Bright, and cirque-couchant in a dusky brake.
She was a gordian shape of dazzling hue,
Vermilion-spotted, golden, green, and blue;
Striped like a zebra, freckled like a pard,
Eyed like a peacock, and all crimson barr'd;
And full of silver moons, that, as she breathed,
Dissolv'd, or brighter shone, or interwreathed,
Their lustres with the gloomier tapestries –
So rainbow-sided, touch'd with miseries,
She seem'd, at once, some penanced lady elf,
Some demon's mistress, or the demon's self (45-56).

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 misterioso 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 que inspiró la obra pictórica *Lamia* (1909) a John William Waterhouse (1849-1917) (ver apéndice 1)– y que, además, pone de manifiesto ese reflejo en la charca tan marcadamente lacaniano⁶:

Left to herself, the serpent now began
To change; her elfin blood in madness ran,
Her mouth foam'd, and the grass, therewith besprent,

⁵ Durante la Edad Media, las brujas recibían el epíteto de *Lamia*; asimismo, la raza de *Lamia* 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 Este proceso de *reconocimiento* por parte de nuestra “serpiente” frente a las aguas especulares es lo que Lacan llama “el estadio del espejo” en su ensayo “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je” (1949):

Baste para ello comprender el estadio del espejo *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a ese término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de fase está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago* (Lacan, 1984: 87).

Dicha identificación proporciona a la serpiente una nueva realidad. El reflejo que la charca devuelve, como si del reflejo de la propia alma se tratara, parece decirle: “Tú eres eso” (Lacan, 1984: 93), tú eres “A full-born beauty new and exquisite”.

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? (...)
 There she stood
 About a young bird's flutter from a wood,
 Fair, on a sloping green of mossy tread,
 By a clear pool, wherein she passioned
 To see herself escap'd from so sore ills,
 While her robes flaunted with the daffodils. (146-184)

Lycius va a ser seducido por esta belleza, por esa “lady bright”, que oculta en su interior una serpiente de lengua sibilina –como muestra también esta otra obra de Waterhouse (1905) (ver apéndice 2). Lamia, como le sucedía al marinero de Coleridge o al mismo Ambrosio de Lewis, tiene también un poder de elocuencia que somete a su oyente y que inicia cuando “she began to sing” (297)⁷. 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*⁸; 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, tradicionalmente 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. El artista Arthur Hughes representó magistralmente a ese caballero dejándose hechizar por la bella dama en *La Belle Dame Sans Merci* (1861-3); es más, en

⁷ Cfr. La capacidad del anciano marinero de Coleridge para cautivar al oyente en *The Rime of the Ancient Mariner*: “I have strange power of speech” (l. 587); o los poderes retóricos del monje Ambrosio en la obra de M.G. Lewis *The Monk* (1796): “His voice, at once distinct and deep, was fraught with all the terrors of the tempest, while he inveighed against the vices of humanity, and described the punishments reserved for them in a future state. Every hearer looked back upon his past offences, and trembled: the thunder seemed to roll, whose bolt was destined to crush him, and the abyss of eternal destruction to open before his feet” (1998: 20-1).

⁸ *Peri hýpsous*, escrito aproximadamente en la segunda mitad del siglo I d. de C.

dicha obra pictórica pueden apreciarse en el margen superior derecho unas sombras que prefiguran los fantasmas de los otros caballeros que *la belle dame hath in thrall* (ver apéndice 3). Tal intrusión 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)

Matilda, “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 γοργος, 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), aunque es preciso aclarar que la descripción que llevó a cabo es de un cuadro entonces falsamente atribuido a Da Vinci y por tanto de autor desconocido (ver apéndice 4). La descripción es de una intensidad pictórica tal que la crítica se ha centrado en el aspecto *ekfrásico* de la misma⁹. La Medusa es un canto a la sombra, sin la cual no hay belleza:

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 agonies of anguish and of death. (I)

⁹ 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).

De esa sombra brillan las agonías de la angustia y de la muerte, y despiertan en el espectador el 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 destrucción¹⁰. 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). Es más, un análisis freudiano de la Gorgona invita a entender que las serpientes son un sucedáneo del pene masculino, y como la multiplicación de símbolos fálicos significa castración, el terror a la Medusa será indicativo de un terror a dicha mutilación (Cfr. Freud en Bornay, 1994: 82).

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)

Asimismo, 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 creación¹¹. 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

¹⁰ 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.).

¹¹ Pegaso provocaría el nacimiento de la fuente Hipocrene, al golpear con su casco el monte Helicón, refugio de las Musas.

de lo sensible, donde belleza y sublimidad no son categorías aisladas, sino una única puerta a lo infinito e inexplorado; en incluso “all the beauty and terror there” encarnan una suerte de androginia donde las categorías genérico estéticas (lo bello femenino/ lo sublime masculino) engendran una nueva belleza de inagotable mestizaje y trasgresión categorial:

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 singladura 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 también kantiana, que había contribuido a la estetización de lo masculino y lo femenino como lo poderoso y lo delicado / lo sublime y lo bello, se quiebra en beneficio de una nueva belleza y de una nueva mujer. 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 La Belle Dame 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 (lo soterrado por la tradición) que lo bello termina por proyectar.

APÉNDICES



1. J. W. Waterhouse, *Lamia* (1909)



2. J. W. Waterhouse, *Lamia* (1905)



3. Arthur Hughes, *La Belle Dame Sans Merci* (1861-3)



4. *Medusa*

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M.H. 1971. *The Mirror and the Lamp*. Oxford: O.U.P.
- Ashfield, A. & P. de Bolla. eds. 1996. *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge: C.U.P.
- Ballesteros, A. 2000. *Vampire Chronicle. Historia Natural del Vampiro en la Literatura Anglosajona*. Zaragoza: UnaLuna.
- Baudelaire, C. 1964 (1857). *Les Fleurs du Mal*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Biedermann, H. 1996. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Bornay, E. 1994. *La Cabellera Femenina*. Madrid: Cátedra.
- Botting, F. 1996. *Gothic*. New York: Routledge.
- Burke, E. 1998 (1757). *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford: OUP.
- Cirlot, J. E. 1994. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor.
- Coleridge, S. T. 1996 (1797). "Christabel". *The Works of Samuel Taylor Coleridge*. Ware: Wordsworth Editions.
- Graves, R. 1992. *Los Mitos Griegos*. 2 volúmenes. Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. 1990 (1764). *Observaciones Acerca del Sentimiento de lo Bello y de lo Sublime*. Madrid: AE.
- Keats, J. 1990 (1820). "Lamia", "La Belle Dame Sans Merci". *A Critical Edition of the Major Works*. Oxford: O.U.P.
- Lacan, J. 1984 (1949). "El estadio del espejo". *Escritos "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je"*. *Écrits*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Lewis, M. 1998 (1794). *The Monk*. London: Penguin.
- Longino. 1996. *Sobre lo Sublime*. Madrid: Gredos.
- McGann, J. 1972. "The beauty of the Medusa: a study in romantic literary iconology". *Romantic Circles* (Electronic Editions from *Studies in Romanticism* 11): 3-25.
- Mellor, A. 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.
- Murphy, J. V. 1975. *The Dark Angel: Gothic Elements in Shelley's Works*. London: Associated University Presses.
- Poe, E. A. 1994 (1838). "Ligeia". *Selected Tales*. London: Penguin.
- Praz, M. 1979. *The Romantic Agony*. Oxford: O.U.P.
- Radcliffe, A. 1998 (1797). *The Italian*. Oxford: O.U.P.
- Ruiz De Elvira, A. 1975. *Mitología Clásica*. Madrid: Gredos.
- Scott, G. 1996. "Shelley, Medusa and the perils of ekphrasis". *Studies in Comparative Literature* 6: 315-332.

- Shelley, P. B. 1971 (1824). "On the Medusa". *Complete Poetical Works*. Oxford: O.U.P.
- Zambrano, M. 1993 (1977). *Claros del Bosque*. Barcelona: Seix Barral.