

**ENRIQUE GIL Y CARRASCO:
UNA POÉTICA DEL SENTIMIENTO**

ARMANDO LÓPEZ CASTRO

En la reseña de las *Poesías de don José de Espronceda*, publicada en el *Semanario Pintoresco Español* el 12 de julio de 1840, que es tal vez su mejor trabajo de crítica literaria, Enrique Gil y Carrasco, refiriéndose a la situación literaria del momento, señala: "Si la literatura ha de ser el reflejo y expresión de su siglo, para corresponder a su misión, forzoso es que la nuestra retrate las penas, las esperanzas y disgustos que sin cesar nos trabajan. De otro modo no la comprenderíamos". Enrique Gil pone aquí el acento en el empleo de la lengua literaria al servicio del sentimiento, máxima consigna de la literatura romántica, donde la afectividad ocupa un primer plano y su expresión se sirve de los recursos del patetismo para ofrecernos la tensión entre lo real y lo soñado, que se extiende a toda la visión del mundo. En los años que van de 1828 a 1837, cuando la generación de Martínez de la Rosa inicia su orientación hacia el Romanticismo y la de Espronceda irrumpe tumultuosamente en la vida pública, el afán revolucionario influye sobre la expresión escrita y la eficacia social de la palabra no hace más que reflejar la efervescencia política de la revolución liberal, cuya libertad de pensamiento venía instalándose en las letras europeas desde 1789. Los vaivenes de la política española de entonces, siempre oscilante entre los postulados conservadores y progresistas, no afectaron a la independencia de Gil, enemigo de los extremos y que trata de conciliar, con su moderación innata, lo viejo y lo nuevo.

La producción artística de un país debe relacionarse con su historia interna, entendiendo por ésta los presupuestos ideológicos en que aquélla se funda. Los sucesos históricos y literarios en la España de 1770 a 1830, que no ocultan la transición europea del antiguo al nuevo régimen, revelan una serie de tendencias, el racionalismo ilustrado, la corriente sensualista que viene de Francia e Inglaterra y las primeras formas del irracionalismo romántico, cuyas relaciones de coincidencia hablan más de continuidad que de ruptura. Si partimos de esta evolución, no es difícil comprobar que el triunfo del liberalismo en política, al menos entre 1834 y 1837, va acompañado estéticamente de la sustitución de las concepciones gnoseológicas de la filosofía sensualista por la consolidación de la idea de *imaginación creadora*. La conciencia de vivir un momento de cambio ("esta *generación* ha nacido en una época de transición y trastorno", afirma Gil y Carrasco), refiriéndose al grupo generacional de los años treinta, hace que la poesía no se reduzca a un género, pues está continuamente formándose, sino a un movimiento de aproximación al origen, y que los poetas románticos insistan en las nuevas vivencias de inestabilidad emocional, la *tristeza*, la *melancolía* y la *amargura*, que ya aparecen entre los ilustrados del último cuarto del siglo XVIII, para expresar el dolor por la pérdida de algo que falta irremediamente. De todas ellas, es el

sentimiento de melancolía (“aquel deseo innato de lo que no tiene fin”), el que origina el sedimento de las experiencias vividas por el escritor berciano y constituye el núcleo mismo de su escritura¹.

La prehistoria de Enrique Gil y Carrasco, ese tiempo mítico de la infancia y adolescencia, con hitos tan significativos como el refugio en el rincón berciano entre 1824 y 1828, la formación humanística en el Seminario de Astorga entre 1829 y 1831, y los estudios universitarios en Valladolid, con varias interrupciones entre 1831 y 1835, finaliza con la llegada a Madrid en 1836, aunque ya había estado allí en el verano de 1833. Desde entonces, frecuenta la tertulia del *Parnasillo*, conoce a los principales escritores románticos y comienza su amistad con Espronceda, quien le “sacó de las tinieblas del desierto”, según recuerda su hermano Eugenio, y con García de Villalta, que dirigía *El Español* y era directivo del Liceo. Gracias a la lectura que Espronceda realizó del poema *Una gota de rocío* el 13 de diciembre de 1837 en el Liceo madrileño, sus composiciones poéticas empiezan a publicarse en los periódicos más importantes. En este primer poema, que gira en torno al tópico del *tempus fugit*, con el recuerdo al fondo del poema leído por Zorrilla ante la tumba de Larra el 13 de febrero de 1837, se da ya una identificación del hablante con el rocío de esa flor, que simboliza lo efímero de la existencia. Por eso, de las tres partes en que se divide el poema, diferenciadas incluso métricamente, la más importante me parece la última, en la que, tras las implicaciones existenciales, marcadas por la interrogación y los adverbios de duda, se da paso a la proyección del propio sentimiento

Misterios y colores y armonías
encierras en tu seno, dulce ser,
vago reflejo de las glorias mías,
tímida perla que naciste ayer.
Pero es tan frágil tu existencia hermosa
y tu espléndida gala tan fugaz
que es un vapor tu púrpura vistosa
que quiebra al ala de un insecto audaz.
Mañana ¿qué será de tus encantos,
de tus bellos matices, pobre flor?
No habrá pesares para ti, ni llantos,
ni más recuerdo que mi triste amor.

(vv. 71-82)

En la vida humana es sólo la experiencia de la muerte lo que cuenta, modo de dar nombre a lo que no lo tiene. El poeta sueña conjurar la muerte, salvar del olvido la memoria del amor, por eso busca permanencia, demorándose en lo afectivo, según revela el valor sentimental de los adjetivos antepuestos, que sirven para introducir el punto de vista del hablante (“*dulce ser*”, “*vago reflejo*”, “*tímida perla*”,

¹ Refiriéndose a dicho estado afectivo, afirma R. GULLÓN: “Su visión de la realidad es *melancólica*. Pertenece a ese linaje de almas para quienes recordar es angustiarse por la pérdida del pasado, y padeció una cierta incapacidad para gozar del presente, para vivir en el presente”, en *Cisne sin lago. Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco*. Breviarios de la Calle del Pez. Diputación. León, 1989. 2ª ed.

“pobre flor”, “triste amor”), y dando relieve a lo vivo en el espacio cambiante del poema, como revela el simbolismo religioso de la perla (“tímida perla que naciste ayer”), cuyo origen lunar se muestra como emblema de la vida y la fertilidad. La plenitud de la vida tiene el sabor de la muerte. La muerte es una exigencia estética sin la cual la poesía misma es nada. Al igual que en la *Ode on Melancholy* de Keats, la fuerza de este poema reside en representar una belleza en el filo de la muerte, el esplendor de esa flor que perpetúa la vida misma, algo efímero y transitorio, en ofrecernos una poética sombría de la caducidad².

Enrique Gil y Carrasco es un poeta mnemónico, que sabe mirar hacia atrás y se alimenta del recuerdo. En el poema *A...*, que lleva como subtítulo *Sentimientos perdidos*, publicado en *El Español* el 22 de enero de 1838 y donde los puntos suspensivos esconden el nombre de Juana Baylina, el amor juvenil segado por la muerte, el sentir poético, que va unido al amoroso (“Tierno latió mi corazón de niño / con delicioso amor, / y a su compás otro infantil cariño / latió consolador. / Entonces yo canté, yo fui poeta, / que era bello cantar / como es bello a la humilde violeta / su cáliz desplegar”, vv. 57-64), es lo que permite salvarlo del olvido, pues la experiencia del poeta traduce el vuelo del ángel caído (“¡Ángel de blancas alas que pecaste / y lloras desterrado”, vv. 149-150) y la palabra poética nos da la posibilidad de extralimitarnos, de superar la contingencia (“Ave de paso triste y solitaria / cruzas tiniebla oscura, / mas si ruegas, tu tímida plegaria / al cielo va segura”, vv. 169-172). Ese sueño de amor más allá de la muerte, cuya exaltación perdura en la memoria, aunque herida por la melancolía (“Que era, ¡ay Dios!, el ensueño de mi vida, / la virgen que adoré, / solitaria en las sombras y perdida / moviendo el leve pie”, vv. 109-112), deja su huella en el relato *El anochecer en San Antonio de la Florida*, aparecido en *El Correo Nacional* el 12 y 13 de noviembre de 1838 y cuya naturaleza visionaria sirve para evocar el recuerdo del amor perdido. Esa forma nueva de visión remite al ciclo definitivo de la pintura de Goya, el constituido por los frescos de San Antonio de la Florida (1798), los Caprichos (1799) y las pinturas negras de la Qunita del Sordo (1819-1823), obras en donde la creación pictórica excede todos los condicionamientos y los seres celestes sostienen la totalidad de lo representado. Desdoblándose en un ficticio Ricardo T, alter ego del poeta, el hablante cuenta el primer encuentro con la dama, su injusta despedida y muerte posterior, hechos que generan la necesidad de escribir desde la ausencia

¡Pobre poeta! Entonces, su misión le parecía grande, y aun cuando
el velo dejase caer sus enlutadas puntas, conservaba dulcísimas
memorias que iban a juntarse en su mente con los demás recuerdos,
único patrimonio que le dejara la musa.

La memoria constituye el signo más profundo del hombre. Gracias a ella, la experiencia fugaz del amor vivido encuentra fijación y estabilidad. Los verdaderos recuerdos nunca se olvidan y pueden volver siempre. La experiencia del comienzo da forma a la pluralidad de la memoria y lo que hace la palabra poética, con su retorno implacable, es reconocer el origen, el territorio del que fuimos expulsados, desde nuestra limitación. Por eso la poesía no existe sin la conciencia de la muerte. Aquí, esa concreta

² Para la *Obra poética* de Enrique Gil y Carrasco, sigo la edición de E. PERAL VEGA (Diputación. León, 2000), que tiene en cuenta las dos ediciones anteriores, *Obras de Enrique Gil y Carrasco. Poesías líricas* (Medina y Navarro. Madrid, 1873), precedida de la Introducción “Dos palabras”, escrita por G. LAVERDE, y *Obras Completas de Don Enrique Gil y Carrasco* (edición de J. CAMPOS, BAE. Madrid, 1954).

forma de conciencia mortal ("sus *enlutadas* puntas") intensifica el amor vivido ("dulcísimas memorias"), de manera que la misión del poeta, siempre a tientas con la muerte, consiste en remontar las aguas del recuerdo hacia la unidad del origen ("único patrimonio que le dejara la musa"), el fondo más oscuro del que brota la palabra del otro, aquella que nos busca para nombrarnos. Además, este relato breve ofrece, en el momento de su aparición, una nota de sorprendente modernidad: su adscripción al poema en prosa. En una época de crisis de los géneros, como se aprecia desde la segunda mitad del siglo XVIII, la conjunción de lo poético y lo prosaico supone un concepto más amplio de la poesía. Aunque la preceptiva neoclásica siguió favoreciendo la superioridad de las obras escritas en verso, durante el prerromanticismo, sobre todo a partir de Rousseau, se rompen las fronteras entre verso y prosa, cada vez más permeables, y se alaba el ritmo cadencioso de la prosa por adaptarse con mayor eficacia a los movimientos líricos del alma. La necesidad de una prosa que asumiera el lenguaje de la poesía, que en España se explica por el influjo romántico extranjero y por la reacción contra el excesivo retoricismo de la poesía en verso, alcanza su punto culminante en las *Leyendas* de Bécquer, en donde hay el propósito de renovar las estructuras sonoras del verso a través de una prosa autónoma y flexible, si bien no podemos descuidar los antecedentes directos de José Somoza, con el comienzo del fragmento "El Risco de la Pesqueruela", el poeta y prosista romántico catalán Pablo Piferrer, con el poema en prosa "Vuelta a la esperanza", y la naturaleza lírica de la prosa de Enrique Gil y Carrasco, que aparece en artículos como éste y llega a su punto extremo de calidad literaria en la novela *El Señor de Bembibre* (1844). En estos poemas, hallamos los mismos rasgos de libertad, variedad y expresividad, que revelan un claro propósito poético en el reconocimiento de la prosa como forma de expresión lírica³.

La esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo, por el mundo arquetípico que, más allá de lo sensible, se revela como sustrato del mundo aparental. Si en *El anochecer en San Antonio de la Florida* evoca el amor juvenil truncado por la muerte, en *La violeta*, publicado en el *Semanario Pintoresco Español* el 7 de abril de 1839, se identifica con esa flor humilde y solitaria, trasunto de su estado melancólico. Por eso, de las dos partes que dividen el poema, la primera con sus raíces en el recuerdo (vv. 1-46) y la segunda camino de la muerte (vv. 47-78), es en la primera donde aparecen los versos nucleares de la composición

Porque eras melancólica y perdida
y era perdido y lúgubre mi amor,
y en ti miré el emblema de mi vida
y mi destino, solitaria flor.

(vv. 13-16)

³ A pesar de que JORGE CAMPOS incluye este artículo entre los "Artículos periodísticos" con claro matiz costumbrista (*Obras completas*, 1954, pp. 253-260), JEAN-LOUIS PICOCHÉ lo adscribe al poema en prosa en su estudio *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Gredos, Madrid, 1978, pp. 379-380. Para una visión del poema en prosa durante el romanticismo español, véase el estudio de MARÍA VICTORIA UTRERA: *Teoría del poema en prosa*. Universidad. Sevilla, 1999, pp. 125-141.

En cuanto al personaje de Juana Baylina, que llegó a convertirse en la musa inspiradora de Enrique Gil, véase el estudio de A. QUINTANA: *Juana Baylina, amor y musa de Enrique Gil y Carrasco*. Instituto de Estudios Bercianos. Astorga, 1987. La "virgen de los valles" es el mismo personaje que aparece en los poemas *Un ensueño* y *La violeta*, y luego se convierte en la Beatriz de *El Señor de Bembibre*.

Desde la razón neoclásica hasta la imaginación romántica hay un largo camino en el que los conceptos van cambiando de significado. Además, hay que tener en cuenta la diferencia de los temperamentos, que tan profundamente influyen en la manera de escribir. Los primeros románticos, Espronceda, Zorrilla, son hombres rebeldes, exaltados, y su imaginación va en busca de ideales inalcanzables; los segundos, Bécquer, Rosalía, se complacen en sus ensueños melancólicos. Gil y Carrasco, aunque cronológicamente más cercano de los primeros, se parece a los últimos por su temperamento melancólico, que tiñe de nostalgia todo lo vivido. Si aquí la nostalgia, derivada del sentimiento de melancolía que crea la amada perdida, se enseorea del alma del poeta, es porque se refugia en el fondo oscuro de su ser, en su soledad habitada, para cambiar la realidad presente. Frente a la pasividad de la soledad neoclásica, de acuerdo con el tópico del *locus amoenus*, la soledad romántica es activa, creadora, manteniendo viva la conciencia de las posibilidades que contiene la realidad. De ahí que el poeta, al perder su sueño de amor, recae en la melancolía propia del ser incompleto, que lo integra, tras el viaje único de la muerte, en la unidad cósmica de la naturaleza. El color violeta, hecho de una igual proporción de rojo y azul, simboliza el intercambio perpetuo entre cielo y tierra, la acción transformadora de la alquimia, el ciclo del renuevo periódico, puesto que la muerte va seguida del renacimiento.

Por eso se comprende que, al hacerse la violeta “el emblema de mi vida y mi destino”, el simbolismo de la violeta se una al de la palabra poética, que recoge la experiencia de un mundo compartido y, con su metamorfosis, nos permite ir más allá de nosotros mismos⁴.

El Romanticismo dio a Enrique Gil y Carrasco la posibilidad de ajustar vida con poesía y en *La violeta* supo plasmarla. La poesía de Gil es una poesía transida de nostalgia, que está siempre como saliendo de un reino perdido y la pérdida de ese espacio hace que el poeta se sienta en un exilio permanente. Nunca como entonces el lenguaje supo acogerse al sagrado de la Naturaleza, en busca de algo que siempre está un poco más allá. Hay una unidad primera que no se consigue recuperar y la palabra, en continua transformación, se aproxima a ella. Retraer la palabra a su ritmo natural supone liberarla de lo discursivo, recuperar su aura sagrada. En la hermandad de la violeta, en su “cáliz de aroma y soledad”, resuena el eco de la voz creadora como retorno al centro de una sustancia indefinida. De ahí que, en la poesía de Enrique Gil y Carrasco, verdadera recurrencia de temas obsesivos y símbolos persistentes, ningún hilo nos llevaría más directamente al oscuro centro del sentir que ese sueño del amor perdido, objeto de melancolía. El período de 1837 a 1842, el que va desde su primer triunfo público en el Liceo hasta la muerte de Espronceda, parece contener en apretada síntesis todos los elementos nucleares de esa voz íntima con la que Enrique Gil habría de ingresar en la tradición poética de su lengua. De ese punto de máxima retracción hacia lo íntimo, que descubre el fondo o espacio de la creación, brotan directamente poemas tan singulares como *El cisne*, publicado en el *Liceo Artístico y Literario Español*, abril de 1838; *Impresiones de la primavera. Canción del ruiseñor*, en el *Semanario Pintoresco Español*, el 23 de junio de 1839; *La palma del desierto*, en *La Legalidad*, el 5 de noviembre de 1839; y *La caída de las hojas*, fechado en noviembre de 1840 y aparecido en *El Iris* en marzo de 1841.

⁴ En cuanto a la soledad romántica, siempre necesaria para la creación artística, véase el estudio de BIRUTÉ CIPLIJAUSKAITĖ: *El poeta y la poesía (Del romanticismo a la poesía social)*. Ínsula. Madrid, 1966, pp. 28-37. Sobre la relación de la melancolía y el amor, vista desde la perspectiva romántica del amor absoluto, remito al estudio de C. GURMÉNDEZ: *La melancolía*. Espasa-Calpe. Madrid, 1990, pp. 97-112.

De las tres partes en que se divide el primero, evocación (vv. 1-48), identificación (vv. 49-153) y resistencia a morir (vv. 154-193), la más significativa me parece la segunda, pues en ella se establece una analogía entre el poeta y el cisne, el cantar y el morir ("Cantar, dejar de existir, / palabras iguales son / para ti, que al sucumbir / del cantar y del morir / vienen a ser eslabón", vv. 84-88). En su valor arquetípico de andrógino, el cisne forma parte de la simbólica de la alquimia. Si la violeta es símbolo del perpetuo recommienzo, el cisne, que muere cantando y canta muriendo, se convierte de hecho en símbolo del deseo sexual, que está siempre en un límite con lo sacro. Es precisamente la bipolarización del símbolo, su ambivalencia de amor y muerte, lo que hace del cisne el símbolo de la música y el canto, el emblema del poeta inspirado⁵.

Una sensación de caducidad condensadora de lo efímero atraviesa la escritura de Enrique Gil como expresión de aquello que sólo puede irrumpir bajo forma de ausencia: la pérdida del amor en el límite de la muerte que la palabra dice. De esa indistinción en que sueño y muerte se confunden arrebatada al poeta el canto del ruiseñor, que en su intemporalidad es invocado por la rosa como forma de escapar de la muerte ("Cuando me agoste el fuego del estío / mi espíritu los aires cruzará, / y el perfume tímido, amor mío, / a tu marchito pico llevará. / Y al soplar de las brisas de otro mayo / florecerá mi amor y dulce bien, / y pálida luna con su rayo / te alumbrará en un árbol del Edén", vv. 185-192). Contra ese disolverse del canto del ruiseñor, que canta la muerte del poeta, lo que se afirma al final del poema es la duración vegetal del tiempo edénico, un tiempo que no es el de la corrupción, sino el de la realización. Fuera del tiempo, en el espacio suspendido del poema, sólo el canto del ruiseñor pervive. Amor de la muerte, amor de los objetos de belleza incorruptible.

El desierto es el espacio de las citas imposibles, el territorio absoluto del ser errante, el no lugar donde se inicia la revelación. Estado, pues, de espera o de escucha, caracterizado por la tensión entre ausencia e inminencia, de apertura de toda escritura. En el poema *La palma del desierto*, no incluido en la edición de 1873, la identificación que se produce entre esa "palma del desierto" y el hablante como "animoso peregrino" revela un viaje existencial y poético. De las cuatro partes en que se divide el poema, la memoria del pasado (vv. 1-28), el peregrinar presente (vv. 29-60), el soñar de la vida (vv. 61-124) y el despertar de la muerte (vv. 125-194), el hilo conductor es esa "palabra divina", que va siendo progresivamente interiorizada y se convierte en símbolo de la palabra poética. Si lo que distingue a ésta es su enorme poder de encarnación, la capacidad de alojar una experiencia que la rebasa infinitamente, vemos que, a lo largo del poema, esa palabra aparece dotada de un contenido sagrado ("Palma divina, reina del desierto, / emblema de esperanzas y de gloria, / de solitaria fe tranquilo puerto, / consuelo celestial de mi memoria", vv. 1-4), es capaz de albergar una experiencia espiritual ("los ángeles quizá de sus visiones / en tus ramas sonoras *acogiste*", vv. 39-40), de integrar vida y muerte ("¿Meditación del desierto / cabe la palma agostada!", vv. 140-141) y expresar la vida solitaria del poeta ("Yo que cantor he nacido / y entre tinieblas canté, / yo que mi amor he perdido, / que *solitario* he vivido / con mi dolor y mi fe", vv. 175-

⁵ Refiriéndose al mito de los amores entre Zeus y Leda, concluye G. BACHELARD: "Como todas las imágenes en acción en el subconsciente, la imagen del cisne es hermafrodita. El cisne es femenino en la contemplación de las aguas luminosas, es masculino en la acción", *El agua y los sueños*. FCE. México, 1978, p. 62. Con esta carga erótica del deseo sexual en su punto culminante pasará al Modernismo, y así lo veremos en la poesía de Rubén Darío. Véase, a este respecto, el ensayo conjunto de M. CALVILLO y A. PULGARÍN, "¿Cisnes rubenianos en Enrique Gil y Carrasco", en G. CARNERO (ed.): *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano* (Córdoba, Octubre de 1985). Diputación. Córdoba, 1987, pp. 395-398.

179). Si el poeta “busca la palma hechicera” es con el objeto de conjurar la muerte, de atenuar el miedo a lo desconocido, de mostrar su esperanza en el más allá. De esta manera, el desierto como espacio privilegiado de la experiencia de la palabra y la palma como representación de la esperanza de inmortalidad se asocian en el poema para simbolizar un estado propiamente poético, de absoluta infinitud, pues la palabra poética comienza siempre en lo imposible⁶.

En octubre de 1839 comienza para Enrique Gil la enfermedad de tuberculosis pulmonar, de la que ya no volverá a recuperarse. Bajo el presentimiento de la muerte y siguiendo el poema de Esproceda, “Hojas del árbol caídas”, que figura como introducción, Gil compone *La caída de las hojas*, que representa su misterioso adiós a la vida. Utilizando la clásica división tripartita, tan frecuente en el poeta berciano, nos hallamos ante una hermosa elegía, en la que se pasa de la caducidad en la primera parte (vv.1-112), subrayada por el estribillo “Caed, hojas, caed” a la pérdida de amor en la segunda (“Era mi amor dulce nido, / colgado en tan frágil hoja / que con el viento ha caído, / y yo, ¡triste!, le *he perdido* / por no haber quien le recoja”, vv.128-132), y de aquí a la tercera (vv.163-176), que debido a su menor extensión y métrica diferente resulta destacada dentro del conjunto

Hojas doradas, últimas, queridas,
que mi amor cariñosas amparasteis,
que de canto y placer estremecidas
a sus pasadas trovas murmurasteis;
hojas que, como yo, volar le visteis
y que sin mí le seguiréis en breve,
que entonces mi dolor compadecisteis,
veladle, ¡ay, Dios!, con vuestro manto leve.
Veladle y, tristemente susurrando,
“el poeta –decidle- nos envía,
que en tinieblas sin fin se quedó allá,
su amor, su pena y soledad cantando;
mas canta, blanco cisne, en su agonía,
y su cítara en breve callará”.

La identificación del poeta con esas hojas, subrayada mediante el lenguaje apelativo, con la inclusión de vocativos (“Hojas”) e imperativos (“veladle”, “decidle”, “canta”), la comparación (“como yo”), las formas personales en indefinido (“amparasteis”, “murmurasteis”, “visteis”, “compadecisteis”), el valor durativo del gerundio (“susurrando”, “cantando”) y el símbolo reiterado del cisne (“blanco cisne”), sirve

⁶ El desierto es una experiencia tanto física como espiritual. Desde la Biblia hasta *La tierra baldía* (1922) de T. S. Eliot, pasando por los místicos (“Yo debo subir aún más arriba que Dios, a un *desierto*”, dice Angelus Silesius), el desierto aparece como lugar propicio para las revelaciones. En este sentido, véase el ensayo de J. A. VALENTE: “La memoria del fuego”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Tusquets. Barcelona, 1991, pp. 251-257. Respecto al simbolismo de la palma como signo vencedor de la muerte, véase el estudio de J. DANIELLOU: *Los símbolos cristianos primitivos*. Ediciones Ega. Bilbao, 1993, pp. 9-26.

para poner de relieve la belleza de un tiempo efímero e irrecuperable, que el hablante se resiste a perder. ¿Por qué no se habla de la muerte, sin más, y se utiliza un lenguaje simbólico? Porque de la muerte no es posible hablar de ningún modo. En días de otoño como éstos, en que las hojas revisten los árboles de un esplendor de oro que es mensajero de la muerte, es fuerza que el brillo de su luz dure hasta el último crepúsculo, que la llama del amor no se extinga. Por eso la adversación de los dos últimos versos, que introduce un contraste con lo anterior, hace oír ese efímero canto del cisne en el filo de la muerte, una belleza que lo es en tanto que debe morir y que, por surgir de la muerte, se hace incorruptible. Un canto puro, como el del cisne, puesto que es a través de la muerte como el canto puede liberarse de los contenidos que le son previos y desplegarse indefinidamente, no siendo más que rumor informe y fluido⁷.

El poeta elegíaco siente que ha perdido el placer de la totalidad, que sólo vive desde el fragmento, por eso sus poemas son breves, reducidos, en sus inicios, a simples epigramas. La elegía no es un género más en la historia de la lírica occidental, sino que su evolución nos permite apreciar los cambios del gusto estético. En la Grecia del siglo VII el objeto esencial del canto es el mito y la elegía, de acuerdo con la épica y la tragedia, descubre el yo objetivado en el mundo. Más tarde, durante la época helenística, al querer dar entidad a la lírica frente a la épica, se pasa de la elegía erótica objetiva a la subjetiva del mundo romano. Lo que descubre la elegía latina, sobre todo Ovidio, es el yo personal, autobiográfico. La vigencia de lugares comunes en la Edad Media y los Siglos de Oro, épocas sujetas a la retórica clásica, hace que la elegía funeral, con sus dos movimientos de lamentación y consolación, sea la forma más cultivada. La elegía romántica sigue manteniendo sus elementos estructurales, el panegírico, la lamentación y la consolación, si bien la lamentación se halla desmesurada, en conexión con la rebeldía del poeta romántico frente al mundo.

Enrique Gil y Carrasco escribió tres elegías: *A la memoria del Conde de Campo Alange*, caído en el sitio de Bilbao de 1836, al que Larra dedicó un amargo artículo y publicada en *El Correo Nacional* el 3 de diciembre de 1838; *A la memoria del general Torrijos*, aparecida en *El Entreacto* el 30 de junio de 1839; y *Elegía a la muerte de Espronceda*, en *El Corresponsal* el 25 de mayo de 1842. Si tenemos en cuenta que Gil había publicado una importante reseña sobre las *Poesías de don José de Espronceda* en el *Semanario Pintoresco Español* el 12 de julio de 1840, se entiende que la elegía sobre el poeta extremeño es la más conseguida de las tres, tanto por su sentimiento personal como por su composición. Gil y Carrasco compone un intenso poema de acuerdo con el siguiente esquema elegíaco: Panegírico (vv. 1-14), lamentación (vv. 15-31) y consolación (vv. 32-63). Ahora bien, el formulismo de la elegía funeral no ahoga la libertad artística del poeta berciano, para quien lo más importante es el consuelo que la pérdida del amigo ha dejado en su memoria. Por eso, los versos más importantes aparecen en la tercera parte, que es también la más extensa

⁷ El acento íntimo de Enrique Gil y Carrasco resuena con especial intensidad en la escritura becqueriana. No sólo hay una relación entre los poemas de Gil, *La violeta* y *El ruiseñor y la rosa* y los becquerianos *Rima V* y *Rima X*, según ha demostrado DANIEL G. SAMUELS en su estudio *Enrique Gil y Carrasco. A Study in Spanish Romanticism* (Instituto de las Españas. Nueva York, 1939, p. 103), sino también entre el poema *La caída de las hojas* de Gil y la elegía en prosa *Las hojas secas*, que Bécquer redactó en noviembre de 1870 y que parece inspirarse en el poema *La caída de las hojas* del francés Carlos Humberto Millevoye (1782-1816). En ambos poemas se advierte idéntica forma de caducidad.

¡Y yo te canto, pájaro perdido,
 yo a quien tu amor en sus potentes alas
 sacó de las tinieblas del desierto,
 que ornar quisiste con tus ricas galas,
 que gozó alegre en tu encumbrado nido
 de tus cantos divinos el concierto!
 ¿Qué tengo yo para adornar tu losa?
 Flores de soledad, llanto del alma,
 flores, ¡ay!, sin fragancia deleitosa,
 hiedra que sube oscura y silenciosa
 por el gallardo tronco de la palma.
 ¡Oh, mi Espronceda! ¡Oh, generosa sombra!
 ¿Por qué mi voz se anuda en mi garganta
 cuando el labio te nombra?
 ¿Por qué cuando tu planta
 campos huella de luz y de alegría,
 y tornas a la patria que perdiste,
 torna doliente a la memoria mía,
 a mi memoria triste,
 de tu voz la suavísima armonía?

(vv. 32-51)

Gil y Carrasco no podía olvidar a su amigo y protector, por eso compone la elegía para que su palabra perviva en la memoria. El lenguaje del poema, haciendo uso de exclamaciones e interrogaciones, marcas subjetivas que ofrecen el punto de vista del hablante; de pronombres y verbos en primera persona, que sugieren una proximidad afectiva con la figura evocada; de aposiciones estratégicamente situadas ("pájaro perdido", "generosa sombra"), en las que el valor determinativo de los adjetivos altera la significación del sustantivo y revela la intensidad del afecto; y, sobre todo, de la asociación simbólica entre la hiedra y la palma como signos vencedores de la muerte ("hiedra que sube oscura y silenciosa / por el gallardo tronco de la palma"), mezcla todos estos recursos expresivos con el objeto de formar un todo coherente, artístico, en el que la lamentación por la muerte del amigo y el recuerdo de su voz se funden armónicamente ("de tu voz la suavísima armonía"). En tal sentido, los versos más importantes de todo el poema, su punto álgido, son aquellos en los que el yo poético se compara a la hiedra subiendo por "el gallardo tronco de la palma", donde la hiedra, atributo dionisiaco y símbolo de renovación cíclica, se asocia al de la palma, que ya aparece en el poema *La palma del desierto*, para reforzar una misma sensación de supervivencia. De nuevo, el poeta no se limita tan sólo a recordar la ausencia del amigo, sino que al evocar poéticamente su muerte, al asociarla a la voz que levanta al yo poético hacia el cielo, la convierte en esperanza de inmortalidad⁸.

⁸ Esta elegía de Enrique Gil y Carrasco se inscribe en la compleja tradición genérica que le da estructura formal, si bien utiliza sus elementos estructurales, el panegírico, la lamentación y la consolación, de forma personal. Sobre nuestra tradición elegíaca sigue siendo válida la antología editada por B. W. WARDROPPER: *Poesía*

La muerte de Espronceda marca un punto de inflexión en la vida de Enrique Gil y Carrasco. A partir de entonces, el poeta berciano deja a un lado las composiciones en verso para dedicarse por entero al cultivo de la prosa, aunque en ella siempre está presente la mezcla de géneros literarios, como era propio del Romanticismo. En realidad, la labor narrativa de Enrique Gil comienza en octubre de 1839, cuando sufre un grave ataque de hemoptisis, que le obligó a regresar al Bierzo para convalecer. Durante el invierno de 1839 y la primavera de 1840 escribe la narración *El lago de Carucedo*, que publica en el *Semanario Pintoresco Español* entre el 14 de julio y el 9 de agosto de 1840. De los tres bloques narrativos en que se estructura el relato, *La primer flor de la vida*, *La flor sin hojas* y *Yerro y castigo*, precedidos de sus respectivas citas líricas, el más importante me parece el último, no sólo porque en él se resuelve el conflicto de los trágicos amores de Salvador y María, sino también por contener uno de los más bellos trozos de la prosa romántica: el encuentro de los amantes junto a la fuente de Diana en Foy de Barreira. Lugar mágico de transformaciones, bañado por la luna, donde lo real y lo imaginado constituyen una sola visión

Alumbraba la luna desde la mitad de los cielos espléndidos y azules cuando Salvador llegó a la fuente. Sus argentados rayos pasaban trémulos por entre los sauces que amparaban el manantial sagrado en otro tiempo, y con el leve movimiento de sus hojas fingían un encaje aéreo de reluciente plata que, al dibujarse en la rizada superficie del pequeño estanque, formaba un extraño mosaico, lleno de formas caprichosas y vagas. Reinaba alrededor silencio profundo, y sólo el monótono murmullo del agua y el canto lejano y riquísimo del ruiseñor turbaban la calma de las soledades.

Uno de los defectos de la novela histórica, al menos en su primera oleada romántica, fue el intento de dar siempre una explicación racional a lo extraordinario. Si la literatura fantástica propone una ficción en que lo real resulta sobrepasado por lo sobrenatural, hasta el punto de que esa metamorfosis es la que genera el relato, dicha ficción (“fingían”) tiene como finalidad la verosimilitud artística: conseguir que el lector acepte lo sobrenatural como efectivo. Sólo a partir de ese ambiente creado literariamente y lleno de símbolos sagrados (“la luna”, “la fuente”, “los sauces”, “el ruiseñor”), de los cuales el más importante es el fondo simbólico formado por el agua y la luna, es posible la confusión de María con una maga, por parte de Salvador, dentro de un contexto erótico, que tanto recuerda a la confusión de Constanza con una corza, por parte del montero Garcés, en la leyenda *La corza blanca* de Bécquer. En

elegíaca española, Anaya, Salamanca, 1967, aunque necesitada de urgente revisión, pues la época romántica, de la que selecciona el “Canto a Teresa” de Espronceda, “A la memoria de Larra” de Zorrilla y la *Rima LXXIII* de Bécquer, es un momento de amplio desarrollo para la elegía, según ha demostrado M. P. DÍEZ TABOADA en su estudio *La elegía romántica española* (CSIC, Madrid, 1977). Tampoco deben olvidarse los estudios de E. CAMACHO GUIZADO: *La elegía funeral española*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 230-272; y JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR: “La elegía como forma del discurso poético”, en *Teoría del discurso poético* Université, Toulouse, 1986, pp. 9-20.

ambos casos, la polivalencia y ambigüedad del relato fantástico surge de la dialéctica entre la familiaridad de lo cotidiano y la tentación de lo extraordinario. La incorporación de lo real por lo fantástico en el contexto ficticio del relato despierta en el lector la disposición a creer en la posibilidad de lo imposible, que es el lenguaje de la poesía⁹.

Si Enrique Gil y Carrasco compuso *El lago de Carucedo* de forma ininterrumpida entre los meses que van de octubre de 1839 hasta agosto de 1840, no pasó lo mismo con *El Señor de Bembibre* (1844), que tuvo un proceso más largo de gestación, acaso iniciado con el nombramiento, en 1840, de “ayudante segundo” del director de la Biblioteca Nacional, gracias a la recomendación de Espronceda, lo cual permitió a Enrique Gil prescindir de las actividades periodísticas y dedicarse con mayor intensidad a la creación artística. Al analizar esta obra de madurez, la crítica se ha detenido tal vez demasiado en las influencias extranjeras y nacionales, entre ellas la del romanticismo nórdico o escuela septentrional, siguiendo en esto José María de Cossío la estela de su paisano Menéndez y Pelayo, en lugar de tener en cuenta la vivencia del paisaje berciano, cuya nostalgia atraviesa la escritura de Enrique Gil. Sólo en función del valor regional del paisaje, que el narrador conoce previamente y recrea en la novela, es posible apreciar la interdependencia de sus elementos constituyentes: la relación entre historia e imaginación, entre la desaparición de la Orden de los Templarios y los amores frustrados de doña Beatriz y don Álvaro; la absorción del tiempo histórico en el narrativo; el contraste de perspectivas en el análisis del Temple, que reflejan el problema vivido en España con la desamortización de Mendizábal; el suspense del lector en busca de un desenlace feliz que no llega. Signos todos ellos de la relación misteriosa entre el hombre y la Naturaleza.

El concepto de paisaje, desde su aparición por primera vez en la China del siglo IV, unido a la poesía, y después en la Europa del Renacimiento, discurre entre la representación del entorno y el entendimiento como obra de arte. Esta construcción mental del paisaje, en la que intervienen elementos estéticos y emocionales, alcanza su punto culminante en el Romanticismo y entra en crisis con las vanguardias. El paisaje romántico, al circunscribirse al ámbito regional, cuenta más con la intensidad expresiva que con la extensión decorativa. Es evidente que *El Señor de Bembibre* guarda notables analogías con dos obras anteriores: *El lago de Carucedo* (1840) y *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* (1842-1843). En ambas, el gran protagonista es ese “rincón maravilloso del Bierzo”, lleno de contrastes, montes y valles, ruinas de castillos y monasterios, cuya contemplación despierta un deseo de plenitud. Más que con la anécdota argumental, que pasa por las fases de unidad, separación y reconocimiento, propias de las novelas amorosas, el lector se identifica con ese paisaje mágico, que se libera de cualquier posible localización dentro del texto y expresa los sentimientos de los personajes. Insistentemente el narrador se proyecta en sus estados anímicos mediante alusiones paisajísticas. Al principio, anticipando la futura tragedia amorosa en contraste con un fondo idílico (“Estaba poniéndose el sol detrás de las montañas que parten términos entre el Bierzo y Galicia, y las revestía de una especie de aureola luminosa que contrastaba peregrinamente con sus puntos oscuros. Algunas nubes de formas caprichosas y mudables sembra-

⁹ En relación con las mujeres del agua, que delatan el mito de Diana, pues la palabra *xana* es una evolución fonética y semántica de Diana, diosa lunar de las fuentes, véase el estudio de E. MORALES: *El ciervo y el agua. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, pp.137-150.

Sobre la ilusión de realidad que se crea en los relatos fantásticos de Bécquer, véase el estudio de RUSSELL P. SEBOLD *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Taurus, Madrid, 1989; y de modo particular, el ensayo de J. L. VARELA: “Mundo onírico y transfiguración en la prosa de Bécquer”, en *La transfiguración literaria*, Prensa Española, Madrid, 1970, pp. 91-147.

das acá y acullá por un cielo hermoso y purísimo, se teñían de diversos colores según las herían los rayos del sol. En los sotos y huertas de la casa estaban floridos todos los rosales y la mayor parte de los frutales, y el viento que los movía mansamente venía como embriagado de perfumes. Una porción de ruiseñores y jilguerillos cantaban melodiosamente, y era difícil imaginar una tarde más deliciosa. Nadie pudiera creer, en verdad, *que en semejante teatro iba a representarse una escena tan dolorosa*", Cap. II). Contraste que introduce un determinismo, tan presente en el teatro romántico, que va a ir en aumento a lo largo de la novela y del que no se librarán sus protagonistas.

Después, en la contemplación del castillo de los Templarios ("Un montón confuso de ruinas la adornaba; algunas columnas estaban en pie, aunque las más sin capiteles; en otras partes se alcanzaba a descubrir algún lienzo grande de edificio cubierto de yedra, y todo el recinto estaba rodeado aún de una muralla por donde trepaban las vides y zarzas. Aquel *campo de soledad mustio collado* había sido el *Bérgidum* romano", Cap. IV), en la que hay una referencia a la *Canción a las ruinas de Itálica* ("Éstos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora / *Campos de soledad, mustio collado*"), de Rodrigo Caro, y donde las ruinas, símbolos de la fugacidad, se convierten en reminiscencias del ideal heroico.

Y por último, en el silencio que precede a la muerte de Beatriz ("El lago estaba tenso y unido como un espejo, y sus riberas silenciosas y solas, los pájaros del jardín habían callado también, pero sus flores, con el seno desabrochado a los ardientes rayos del sol, inundaban el aire de aromas que llegaban hasta el lecho de doña Beatriz", Cap. XXXVIII), tan cargado de memorias y presagios. Bastarían estos trozos líricos estratégicamente situados, a los que podrían añadirse otros no menos valiosos, como la reiterada correspondencia entre el alma de Beatriz y "las aguas quietas y transparentes del lago azul y sosegado de Carucedo" (Cap. VII), el dolor en el que permanece Beatriz después de haber perdido a su madre y a don Álvaro ("¡Dolorosa consonancia de una naturaleza amortecida y yerta con un corazón desnudo de alegría y vacío del perfume de la esperanza!", Cap. XXIV), y el estribillo de la canción popular que canta don Álvaro y despierta a Beatriz ("Corazón, corazón mío, / lleno de melancolía, / ¿cómo no estás tan alegre, / como estabas algún día?", Cap. XXXV), para darnos cuenta de que tales inclusiones líricas no son algo sobreañadido, sino que forman parte de la acción narrativa y guardan sutiles analogías con las emociones humanas. Así, desde una naturaleza subjetivizada, los amores de Álvaro y Beatriz se separan y vuelven a encontrarse en el escenario simbólico del lago, centro espiritual cuya agua calma nada viene a perturbar, que tiñe a toda la obra de una suave y profunda añoranza. El tono melancólico, con el que el narrador trata de eliminar lo conceptual en beneficio de lo intuitivo, confiere al lenguaje un aura de ritmo simpatético, que deja superada la conciencia de la escisión entre la Naturaleza y el hombre, propia del arte romántico, y sólo puede entenderse desde una sensibilidad unificada¹⁰.

La etapa final de la vida de Enrique Gil y Carrasco, la que va desde febrero de 1844, en que es designado Secretario de Legación en Alemania por el ministro González Bravo, hasta su muerte en Berlín el 22 de febrero de 1846, aparece marcada por la diplomacia y el agravamiento de la salud. Fruto de ello es su *Diario*, comenzado el 9 de agosto de 1844, después de abandonar París, y escrito con la idea

¹⁰ Para una visión del paisaje romántico en la pintura, que se hace trágico en cuanto reconoce la escisión entre la Naturaleza y el hombre, tengo en cuenta el estudio de R. ARGULLOL: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Plaza y Janés, Barcelona, 1983. Respecto a la interdependencia entre el paisaje y los personajes en *El Señor de Bembibre*, tengo en cuenta la "Introducción" de A. PRIETO a su edición de la obra (Magisterio Español, Madrid, 1974), seguida por F. MARTÍNEZ GARCÍA en su *Historia de la literatura leonesa* (Everest, León, 1982, pp. 363-367).

de convertirlo más tarde en libro. Reducido a unas notas de viaje como embrión de una obra más ambiciosa, nos ofrece en él una serie de reflexiones pesimistas y amargas, dominadas por la duda, en las que lamenta la pérdida de los antiguos ideales (“yo he querido, como tantos otros, buscar la ciencia y la verdad por sí mismo: de las creencias que nunca debiéramos, no ya perder, sino ni aún arriesgar, me queda lo que de salud resta a los enfermos: lo bastante para ambicionar y echar de menos *cosas que difícilmente volverán*”). Esa percepción emocional del pasado aumenta con su llegada a Alemania a finales de agosto de 1844, donde visita el sepulcro de Carlomagno en Aquisgrán, la catedral de Colonia, el cementerio de Francfort, el hogar natal de Beethoven en Bonn, el Berlín de Federico Guillermo IV, en donde traba amistad con Alejandro de Humboldt, hombre singular, cuya formación ilustrada facilitó a Gil el acceso a los círculos aristocráticos. Entre tanto, ni el éxito alcanzado por *El Señor de Bembibre*, tras su primera edición en el otoño de 1844, ni la *Gran Medalla de Oro*, concedida por el rey Guillermo a instancias de Humboldt, sirvieron para mitigar las preocupaciones y dolores durante la lenta enfermedad. Si cada uno sufre su propio destino, el de Enrique Gil y Carrasco no sería otro que el de la fugacidad (“Y cuando el alma en su dolor recuerde / del corazón las flores esparcidas, / yo cantaré el encanto que se pierde / como he cantado imágenes perdidas”, nos dice en el poema *Impresiones de la primavera*), esa poética del amor perdido en el incierto territorio de la memoria.

A lo largo del siglo XVIII la estética se consolida como teoría de la perfección del conocimiento sensible. Cuando Rousseau afirma que “el sentimiento es más que la razón”, lo que hace, en realidad, es referirse a una categoría más amplia de conocimiento, que no excluye la reflexión, pero que, en su dinamismo, implica la libertad natural de la conciencia romántica. Para los poetas y pensadores románticos, el impulso reflexivo de la conciencia se forma en el sentimiento. No es difícil seguir ese proceso meditativo del sentimiento, basado en la subjetividad y destinado a la experimentación de la conciencia, a través de los periódicos y revistas literarias del momento, como *El Siglo* (1834), *El Artista* (1835-1836), *No me olvides* (1847-1838), y de los artículos de crítica literaria del propio Enrique Gil. En cuanto a estos últimos, los más importantes son sus estudios sobre Zorrilla, Espronceda y el Duque de Rivas. En el primero, que importa por sus ideas de conjunto sobre el Romanticismo, señala: “Nosotros aceptamos del *clasicismo* el criterio de la lógica; no la lógica de las reglas, insuficiente y mezquina para las necesidades morales de la época, sino *la lógica del sentimiento*, la verdad de la inspiración, y del *romanticismo* aceptamos todo el vuelo de esta inspiración, toda la llama y el calor de las pasiones”. En el segundo, después de admirar la poesía de Espronceda por su sinceridad, afirma: “No debemos echar en olvido que la poesía toma de día en día un carácter más general y profundo, y que cuanto más se acerque en sus formas a la verdadera naturaleza del *sentimiento*, de suyo fácil y modesto en sus atavíos, tanto más derechamente se encamina al término de su viaje”. En el tercero, tras la moda de la imitación neoclásica, sintetiza: “Ahora que un análisis profundo y detenido ha minado los ídolos de semejante creencia, fundando *la teoría del sentimiento* en los fenómenos psicológicos de la naturaleza humana, con razón nos maravilla una filosofía tan estrecha y estéril”. En los tres casos, no hay contradicción entre el sentimiento y la forma, sino una vivencia del sentimiento como forma objetivada de la naturaleza racional. Tal visión paradójica de la conexión entre reflexión e imaginación, ya presente en el pensamiento kantiano, confiere su razón de ser a la poesía romántica, que se abre en el límite extremo de la interioridad. El principio romántico, al establecer la subjetividad como momento de la experiencia, pasa del yo al otro y se constituye como tensión hacia la realidad total¹¹.

¹¹ Para los tres artículos sobre Zorrilla, Espronceda y el Duque de Rivas, sigo la edición de J. CAMPOS, pp. 481-485, 490-496 y 510-518. En cuanto al sentimiento romántico, que se inserta en el vivir mismo y com-

Cuando la revolución romántica establece que el sustrato de la forma es la vida, lo que hace es integrar el sentir individual en la experiencia estética, afirmando el momento irracional y sobrepasando los límites del formalismo, de modo que lo esencial radica en esa mediación de la forma en la vida, que lleva a una liberación de la realidad empírica ("El espíritu sólo aparece en una forma extraña y aérea", escribió Novalis). Dado que la forma romántica, de naturaleza musical, se desliga y vuela, extendiéndose más allá de sus propios límites, la concepción de la muerte como posibilidad de lo poético-trascendental va unida a esa visión de la fluidez de lo formal. El poeta romántico, anclado dolorosamente en la dispersión, intentará la conversión a la muerte como nuevo modo de vida mediante la fluidez de la forma artística. Detrás de toda escritura hay casi siempre una imagen generadora. Sin salirnos de la poesía romántica, aparece el agua en Hölderlin, la rosa en Coleridge, el pájaro en Leopardi. ¿Podría ser "el cisne", cuyo canto se sitúa en el filo de la muerte, la imagen que de sí quiso dejarnos el escritor berciano? Si en poesía lo que más interesa es la emoción de las palabras con el pensamiento creador, lo que expresa el conocido verso del poema *A la memoria del general Torrijos* ("cisne sin lago, bardo sin historia") es algo más que una simple evocación. Se trata del punto de unión entre la memoria del amor perdido y la nostalgia que el deseo de su reconocimiento despierta, del tono melancólico que atraviesa la escritura de Enrique Gil y Carrasco, prestando el acento íntimo a su definitiva personalidad poética y singularidad creadora.

porta en su interior una apertura hacia la forma, véase el ensayo de J. ARNALDO: "Discurso del sentimiento", en *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor, Madrid, 1990, pp. 177-188.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARGULLOL, Rafael: *La atracción del abismo*. Plaza y Janés. Barcelona, 1983.
- ARNALDO, Javier: *Estilo y naturaleza*. Visor. Madrid, 1990.
- BACHELARD, Gaston: *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica. México, 1978.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de: "La elegía como forma del discurso poético", *Teoría del discurso poético*. Université. Toulouse, 1986, pp. 9-20.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo: *La elegía funeral en la poesía española*. Gredos. Madrid, 1969.
- CARNERO, Guillermo (ed.): *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*. Diputación. Córdoba, 1987.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: *El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social)*. Ínsula. Madrid, 1966.
- DANIÉLOU, Jean: *Los símbolos cristianos primitivos*. Ediciones Ega. Bilbao, 1993.
- DÍEZ TABOADA, María Paz: *La elegía romántica española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1977.
- GIL Y CARRASCO, Enrique: *Obra poética*. Ed. E. PERAL. Breviarios de la Calle del Pez. Diputación. León, 2000.
- GULLÓN, Ricardo: *Cisne sin lago. Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco*. Breviarios de la Calle del Pez. Diputación. León, 1989, 2ª ed.
- GURMÉNDEZ, Carlos: *La melancolía*. Espasa-Calpe. Madrid, 1990.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco: *Historia de la literatura leonesa*. Everest. León, 1982.
- MORALES BLOUIN, Eglá: *El ciervo y la fuente*. José Porrúa Turanzas. Madrid, 1981.
- PICOCHÉ, Jean-Louis: *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*. Gredos. Madrid, 1978.
- QUINTANA, Augusto: *Juana Baylina, amor y musa de Enrique Gil y Carrasco*. Instituto de Estudios Bercianos. Astorga, 1987.
- RUSSELL, Sebald: *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Taurus. Madrid, 1989.
- SAMUELS, Daniel: *Enrique Gil y Carrasco. A Study in Spanish Romanticism*. Instituto de las Españas. Nueva York, 1939.
- UTRERA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*. Universidad. Sevilla, 1999.
- VALENTE, José Ángel: *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Tusquets. Barcelona, 1991.
- VARELA, José Luis: *La transfiguración literaria*. Prensa Española. Madrid, 1970.
- WARDROPPER, Bruce: *Poesía elegíaca española*. Anaya. Salamanca, 1967.