

El romanticismo de Enrique Gil: un diálogo con lo sublime

CARLOS MIGUEL-PUEYO
VALPARAÍSO UNIVERSITY (USA)

ABSTRACTS: El verso de Gil y Carrasco toma cuerpo de diálogo, convirtiendo al poeta en creador de la naturaleza como su propio objeto de creación. A medio camino entre los llamados primeros románticos como Zorrilla o Espronceda, y los segundos, como Bécquer o Rosalía, Gil y Carrasco muestra una decidida separación de la estética dieciochesca, tendiendo ya a un lenguaje más romántico, en el sentido germanizante del Bécquer posterior. El diálogo creador de Gil se dirige directamente a determinados elementos de la naturaleza como un intento de descifrar los conceptos cruciales del romanticismo que representa. La niebla, la violeta, una gota de rocío, una mariposa, un río, la soledad, o una campana en el horizonte, se convierten en interlocutores del poeta creador como voces privilegiadas de un paisaje sublime e inefable, que se adentra en la naturaleza para depurar de forma premonitoria las voces posteriores de otros románticos como Bécquer y Rosalía.

Gil y Carrasco's verse becomes dialogue, transforming the poet into Nature's creator as his main task. Half way between the so-called first Spanish Romantics, such as Zorrilla or Espronceda, and the second, such as Bécquer or Rosalía, Gil y Carrasco shows a determined detachment from the 18th-century aesthetics, evolving toward a more Romantic language, in the German sense of the future Bécquer. Gil's creative dialogue is intended directly to specific natural elements, as an attempt to decode the crucial concepts of Romanticism that they represent. The fog, a violet, the dew, a butterfly, a river, the solitude, or a bell toll in the horizon, become the creative poet interlocutors as privileged voices of the sublime and ineffable landscape, that goes deep into Nature anticipating the voices of other Romantics to come.

Keywords:

Naturaleza, sublimidad, intimidad, sensación, poesía.

Nature, sublimity, intimacy, sensation, poetry.



La naturaleza ha sido para el poeta un interlocutor privilegiado a lo largo de la historia de las literaturas, dada su capacidad para escuchar paciente al artista, quien a cambio recibía respuesta en forma de reconfortantes susurros. Independientemente de si el poeta acudía a ella pensando en términos de teología cristiana, al estilo neoplatónico a lo divino de San Juan de la Cruz, a la zaga de Plotino y otros; o buscando la amenidad pastoril del *locus amœnus*, como lo habían hecho los escritores áureos; bien si lo hacía pensando en la sensación como había propuesto Locke; bien atendiendo a la relación entre alma y cuerpo, como Condillac; ya a la sensación que provocaba lo inmenso al observador como apuntaba Burke; ya enfatizando el encuentro entre la mente individual y el objeto superior, como señalaba Kant, idea que reelaboró Antonio de Capmany para relacionarlo con la creación divina; bien en torno a un “yo” y un “tú” como sugería Fichte; o bien destacando el diálogo entre alma humana y el “espíritu visible” que es el mundo material, como hizo Schelling en 1797; y hasta Friedrich Schlegel en *Gespräch über Poesie*, el hecho es que todas estas voces se dejan oír más o menos nítidamente en la poesía que surge en las centurias dieciochesca y decimonónica¹.

¹ En John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* [*Ensayo sobre el entendimiento humano*, 1690], edición de A.D. Woozley, Nueva York, New American Library, 1974. Locke afirmaba que las sensaciones constituyen el principio del pensamiento cuando decía: “No encuentro ninguna razón para suponer que el alma piense antes que los sentimientos le hayan proporcionado las ideas sobre las cuales pueda pensar” (97). Sobre cómo afectaban estas teorías al primer romanticismo español, pueden verse: Sebold, *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1983; y Francisco Sánchez Blanco, “La filosofía censista y el sueño romántica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, t. 381, 1982, 509-521. Étienne de Condillac, *Traité des sensations* [1754], Paris, Libraires Associées, 1777. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [*Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, 1757], ed. Adam Philips, Oxford University Press, 1990, 59-68. Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*, [*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, 1757], trad. de John Goldthwait, Berkeley, University of California Press, 1960. *Critique of Pure Reason* [*Crítica de la razón pura*, 1781], trad. Norman Kemp Smith, Londres, MacMillan Press, 1929; y *Critique of Judgement* [*Crítica del Juicio*, 1790], ed. Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1991; Antonio de Capmany, *Filosofía de la elocuencia*, Madrid, Imprenta de D Antonio de Sancha,



Enrique Gil, romántico

En diciembre de 1837, escasos días antes de que se publicara en *El Español*, José de Espronceda lee en sesión del Ateneo de Madrid el poema titulado “Una gota de rocío”, de un joven autor llamado Enrique Gil. El público de dicha institución, que seguramente estaba acostumbrado a los excesos retóricos de la poesía declamatoria del momento, se entregó con ansiedad a la simplicidad de las estrofas íntimas de arte menor de dicha composición. La poesía que introdujo a Gil en los círculos madrileños distaba bastante de la que habitualmente se leía en los círculos cortesianos, que aún practicaba las formas dieciochescas de una poética extensa e hinchada. Aún no se había desarrollado el gusto por la literatura y música de naturaleza popular, es decir, coplas y composiciones originadas en la vida diaria de cada día, cuyo origen residía a menudo en formas folclóricas. Había que esperar aún hasta 1851 para que Antonio de Trueba publicara *Libro de los cantares*, o a que Augusto Ferrán publicara *La Soledad*, en 1862. A España vinieron también, como es bien sabido, el eco de las composiciones equivalentes a nuestras coplas de otros países europeos, por ejemplo, de las baladas inglesas o alemanas, que algunos autores cultivaron, como José Selgas y su obra *La primavera* (1850), Vicente Barrantes y *Baladas españolas* (1854), o Antonio Arnao y sus *Ecos del Táder* (1857). A esto habría que añadir que las traducciones de Heinrich Heine tardarían aún años en publicarse; así, las de Eulogio Florentino Sanz datan de 1857, trece años antes de la escritura de la poesía de Gil.

La crítica ha visto unánimemente que la poesía de Enrique Gil supone un brote regenerador en medio de la producción llamada “romántica” del primer tercio del XIX. Se ha dicho que su poesía más tiene en común la de los llamados “postrománticos” como Bécquer, Rosalía, Pastor Díaz y Carolina Coronado, entre otros escritores posteriores, con los que dista numerosos años. Es innegable la común visión cósmica y estética que comparte con ellos, y que la crítica llama “postromántica”. Resulta demasiado arbitrario, a mi juicio, seguir usando términos tan vacíos de contenido como “prerromántico” y “postromántico” para referirnos a escritores que vivieron a lo largo ancho de todo un siglo. Tal vez sea el

1777. Johann Gottlieb Fichte, *Science of Knowledge [Ciencia del conocimiento, 1794]*, ed. Peter Heath, trad. John Lachs, Cambridge University Press, 1982.
Friedrich Wilhelm von Schelling, *Ideas for a Philosophy of Nature [Ideas para una filosofía de la naturaleza, 1797]*, trad. Errol Harris y Peter Heath, Cambridge University Press, 1988.



romanticismo el periodo literario más conflictivo en términos definitorios, no solamente en el ámbito de los romanticismos en España, o mejor, en español, sino en cualquier otra cultura del momento. Usar los términos mencionados no hace sino ahondar inútilmente en la vaguedad del concepto y no contribuye para nada a dilucidar el asunto. Por ello, parece más lógico hablar de romanticismo como una forma de sentir y expresar que nace y se desarrolla de diferentes formas en diferentes autores, a tenor de la psicología individual de cada uno, de su circunstancia vital, y de la historia y sociedad que le rodean. Si se aproxima así este tema, resulta que Gil y Carrasco coincide más en su forma de sentir y de expresarse con escritores que vivieron bastantes años después que él, sin tener que recurrir a letreros innecesarios. Y tal vez siguiendo esta pista se llega a la conclusión, a la que algunos poetas exquisitos en español han llegado antes que nosotros: que esta senda íntima, sencilla, delicada, infinita, es la que dio lugar a la poesía moderna. Por poner un ejemplo, el mismo Juan Ramón Jiménez afirmó que “la poesía española contemporánea empieza sin duda alguna en Bécquer” (Sebold: 1982: 11–12). O Luis Cernuda, que diría del sevillano de las *Rimas*, que “Bécquer desempeña en nuestra poesía moderna un papel equivalente al de Garcilaso en nuestra lírica clásica” (Sebold: 1982: 11–12). Optamos en esta ocasión por considerar la literatura española, y la decimonónica en particular, como un continuum que se va haciendo, y en ese hacerse hay escritores que contribuyen de formas similares independientemente de los tiempos en los que les toca vivir.

Por ello, el estudio de la percepción y el tratamiento de la naturaleza en la poesía de Enrique Gil (1815–1846), debe hacerse teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales: uno, considerar su poesía en el ámbito del romanticismo en su totalidad, y no tan solo en el llamado primer romanticismo de los años en los que vivió nuestro autor, entre 1815 y 1846, dada la novedad visionaria de su poesía, precisamente por su tratamiento de la naturaleza²; dos, paralelamente a su cronología vital, debe atenderse a la cuestión de la ruptura o continuidad con la Ilustración

² Ricardo Navas ha dado en diseccionar el siglo XIX en tres grupos generacionales según su año de nacimiento, desde 1785 hasta 1825, de forma que nuestro autor pertenecería al segundo, correspondiente a los nacidos entre 1800 y 1815, compartiendo grupo generacional con autores como Ramón Mesonero Romanos (1803-1882) José de Espronceda (1808-1842) o Eugenio de Ochoa (1815-1872). En Navas Ruiz, R., *El romanticismo español*, Madrid, Anaya, 1970, 22-25.



en el siglo XIX, para sobre todo, considerar el concepto de “romanticismo” en torno a Enrique Gil, y cuyo estado de cuestión resume detalladamente Leonardo Romero en su *Panorama*³. En este trabajo ofrecemos una aproximación al estudio de la Naturaleza en Enrique Gil atendiendo al diálogo que el alma del poeta mantiene con la Naturaleza, como una forma de viaje desde y hacia el autor mismo, para aprender y aprenderse. Para ello, proponemos una teoría conciliadora de tendencias, en torno a la percepción de la naturaleza en la poesía de Enrique Gil, desde y hacia el texto, basada en ruptura y en continuidad; ruptura con la Ilustración, por el nuevo concepto de fantasía e imaginación que deja de ser descriptiva para convertirse en los diversos romanticismos en energía creadora; y continuidad, a tenor del hilo “romántico” que surge y resurge desde la Edad Media hasta el siglo XX, al servicio de “poesía pura” del sentimiento, en palabras de Gustavo Adolfo Bécquer⁴.

³ En *Panorama crítico del romanticismo español* (Madrid, Castalia), Leonardo Romero recoge todas las tendencias ideológicas en torno a las interpretaciones del romanticismo español (73-112). En cuanto a la permanencia de un romanticismo como una constante en la cultura española, cuyo mayor representante es Edgar A. Peers. A él se enfrentaba la opinión de Arthur Lovejoy, que veía más prudente hablar de una “pluralidad de romanticismos” en cada nación y en cada literatura, por la diversidad de sus elementos (*La gran cadena del ser*, Barcelona, Icaria, 1983. Otros defendieron la existencia de un romanticismo conservador y otro liberal, como Menéndez Pelayo (*Horacio en España*, 1885). que fijó la descripción del uno como “histórico nacional” y del otro como “subjetivo y byroniano”; y otros como Vicente Llorens veía la base histórica del romanticismo español en los exiliados. En cuanto a la disyuntiva entre la ruptura o continuidad entre las centurias, en torno a la Ilustración, Sebold apostaba por la continuidad entre la cultura barroca del siglo XVII y el romanticismo del XIX, y veía también un sinsentido distinguir entre prerromanticismo y romanticismo, mientras que René Welleck veía una clara ruptura entre el XVIII y el XIX. Y hablando ya de modernidad, Leonardo Romero recordaba obras de Octavio Paz y José Escobar, quienes planteaban Ilustración y romanticismo como dos partes indivisibles de un mismo concepto. (Octavio Paz, *El Romanticismo y la poesía contemporánea y Una larga pasión*, Barcelona, Stelle dell’Orsa, 1986. José Escobar, “Ilustración, romanticismo, modernidad”, AA.VV. *Entre Siglos* (eds. E Caldera y R. Frolidi), Roma, Bulzoni, 123-133).

⁴ Véase: Leonardo Romero Tobar, “Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles”, *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid, FUE, II, 581-593; “Bécquer, fantasía e imaginación”, AA.VV., *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”*, Ejea de los Caballeros, Institución Fernando el Católico,

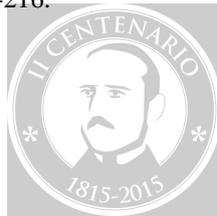


La poesía de Enrique Gil supone el privilegiado eslabón visionario de la poesía de un posterior Gustavo Adolfo Bécquer o de una Rosalía de Castro, en la gran cadena de la poesía del sentimiento en la literatura española. En los años en los que viven y escriben los románticos de un tono más exaltado, como Espronceda o Zorrilla, Enrique Gil se refugia en una poesía de corte muy íntimo que dialoga con la inmensidad de la naturaleza. Este diálogo, sin embargo, no es mera conversación, sino que el poeta hace de él un viaje desde y hacia sí mismo, para conocer y conocerse. Dejando atrás el dulce recuerdo de la infancia, rememora experiencias en tono melancólico, para caer en la resignación de quien no puede cambiar su destino ni frenar la fugacidad del tiempo. Con este tipo de “viaje” cognoscitivo, Enrique Gil contribuye a la moda del tema de los viajes en las artes de los siglos XVIII y XIX, pero introduciendo un paso adelante de color romántico, anticipador de otros como Bécquer. Otros modelos teóricos estaban cerca en el tiempo para, como Schiller, discípulo de Kant, cuya filosofía idealista sugería que para comprender la existencia era necesario buscarla en uno mismo, en el sujeto que la intenta comprender. El poeta se vacía de sí para convertirse en aprendiz y viajar por el mundo y así comprender los códigos que median entre él mismo y el conocimiento del cosmos. En este viaje el aprendiz necesita un “tú” que le explique dialogando los misterios de la existencia, pues como habían dicho Descartes y Kant, a la zaga de Sócrates, los fundamentos de la existencia debían ser explicados por un ser sujeto. Es un viaje cognoscitivo que sale de lo maternal inocente de la cuna, para adentrarse en lo paternal de la meta, sumiéndose en la añoranza melancólica por lo perdido y lo ansiado⁵.

En el diálogo poético que sugiere la poesía de Gil y Carrasco participan el alma del poeta, y elementos individuales y pequeños del universo natural, destacando así la inmensidad natural e íntima de sus elementos más humildes, como una mariposa, una violeta, un río, una isla, una palma, una nube, una campana, o una gota de rocío, hecho que aumenta su intimidad. Los apóstrofes al comienzo de los poemas son muestra de ello, así como los imperativos que aconsejan directamente al interlocutor natural.

171-189; *La lira de ébano, Estudios sobre el romanticismo español*. Málaga. Publicaciones de la Universidad de Málaga. 2010.

⁵ Jean-Louis Picoche resumió los viajes románticos en siete tipos según su destino, así como los viajes de Enrique Gil en sus obras; en *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid, Gredos, 1978, 184-216.



Lo sublime y lo natural

Tal vez fuera Longino (siglo I al III) en su tratado *De lo sublime*, el primero en reparar en este concepto. A él se refería como “the eco of a noble mind” (Longino: 1965: 109), y ejemplificaba este rasgo diciendo que consistía “in a certain excellence and distinction of expression, and... it is from this source alone that the greatest poets and historians have acquired their preeminence and won for themselves an eternity of fame” (Longinus: 1965: 100). En este sentido, lo sublime se alcanzaba según él, a través de figuras retóricas, en el sentido antiguo de la retórica clásica, que llevaban al oyente a experimentar algo similar a lo que experimentaba el hablante. Los pasajes sublimes suponían una fuerza irresistible, y hasta innata, que elevaban el alma de quien escuchaba a un estado de goce pletórico similar al que experimentaba quien había escrito o leía los pasajes.

Ya en el siglo XVIII, Edmund Burke (1729–1797)⁶ basaba su teoría en la experiencia, como lo había hecho Longino, pero no en su aspecto lingüístico, sino en el terror. Para Burke, el terror derivaba de un fuerza en la naturaleza que amenazaba la supervivencia individual, lo cual según él era lo contrario al placer positivo como tal. Y proponía lo siguiente a este respecto:

Whatever is fitted in any sort to excite ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling (Burke: 1968: 39).

De esta manera se deducía que si para él la razón de lo sublime era el terror, entonces, el resultado de la emoción sería el placer, con el significado de sorpresa, asombro y pasmo. Y en relación con el ámbito natural, decía:

⁶ El concepto de lo sublime de E. Burke conoció su primera expresión en autores españoles como José de Cadalso, Gaspar Melchor de Jovellanos, y Juan Meléndez Valdés, que pudieron conocerlo a través de autores ingleses como McPherson, Edward Young, o James Thomson. Claro que fue claramente a través de Lord Byron y Walter Scott donde conocieron de forma segura la concepción burkiana de lo sublime, dada la popularidad de ambos en España. Seguramente sería en las lecturas de ambos en las que los escritores españoles del primer romanticismo tendrían acceso a dicha concepción, como Larra, Rivas, Espronceda, y por supuesto, Gil y Carrasco.



The passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror... Astonishment, as I said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect (Burke: 1968: 57).

El concepto de lo sublime para Burke consistía más en una pasión que surge de la misma naturaleza que amenaza nuestro autodomínio, y que resultaba finalmente en respeto a esa fuerza que consideraríamos sublime. En consecuencia, parecía anticipar la nueva concepción de lo sublime que traería Kant, basada en emoción y razón.

Kant consideraba lo sublime como algo que iba más allá de lo bello, pues trascendía el propio poder que representaba, de manera que lo sublime no era forzosamente una fuerza positiva, sino “delight in the sublime does not so much involve positive pleasure as admiration or respect, merits the name of negative pleasure” (Kant: 1952: 91). Kant proponía que lo sublime trascendía cualquier capacidad de pensamiento de manera que suponía más bien la no comprensión de lo que se consideraba sublime, desafiando la cognición humana. En todo caso, lo sublime supondría la aparición de una nueva forma de resistencia cognitiva a lo sublime abrumador. Y así, la naturaleza no resultaba comprensible o conocible, sino más bien, amenazadora al propio ser humano. Y como resultado, lo natural frente al ser humano, resultaba para Kant poderoso, amenazador, y por lo tanto, sublime. En sus propias palabras:

(...) external nature is not estimated in our aesthetic judgement as sublime so far as exciting fear, but rather because it challenges our power (one not of nature) to regard as small those things of which we are wont to be solicitous (worldly goods, health, and life), and hence to regard its might (to which in these matters are no doubt subject) as exercising over us and our personality no such rude dominion that we should bow down before it, once the question becomes one of our highest principles and of our asserting or forsaking them (Kant: 1952: 111).

Lo sublime era pues, una experiencia que consistía en trascender límites razonables; tal vez era el intento de hacerse con lo inefable, lo ininteligible. Era como un transporte del espíritu que diluía el sentimiento que provocaba dicho estado, y esta disolución resultaba ser una derrota, la derrota romántica de la insuficiencia del lenguaje, que hacía tambalear palabras e imágenes por igual, en la lontananza paisajística, los personajes que miraban ensimismados la inmensidad del paisaje o del



mar, como si la naturaleza les prometiera nuevos horizontes en nuevas dimensiones; la frondosidad de un bosque que arrebatava piedras silentes a ruinas abandonadas, incorporándolas para siempre a su regazo del olvido. Estas imágenes provocaban indudablemente el bloqueo de la mente humana, siendo una característica crucial en la esencia de lo sublime, como una manera de redescubrirse a sí mismo, que algunos críticos como Neil Hertz han llamado “desintegración y reconstitución” (Hertz: 1985).

Ignacio de Luzán rescató en el siglo XVIII la concepción de lo sublime que había propuesto Longino, aunque él se refería ahora a ello como “dulzura poética” en *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. En esta obra, y como en Longino, lo sublime seguía supeditado al ámbito retórico:

La mezcla de muchas figuras juntas, que, como enseña Longino, es el mejor medio para mover las pasiones, y, sobre todo, aquellas figuras que son más propias para explicar los afectos, como la exclamación, la hipérbaton y la apóstrofe a las cosas inanimadas o ausentes, contribuyen mucho a la dulzura poética (Luzán: 1977: 215).

Así era para Luzán su estilo sublime, retórico en sí mismo, y que dedicaba a “los grandes asuntos y en las cosas elevadas está bien el estilo grande y sublime” (Luzán: 1977: 320).

En el siglo XIX, Alberto Lista, maestro de Espronceda, escribió un artículo en el que se refería a lo sublime de forma similar a Kant, y hasta a Burke, cuando decía que el alma “busca una esfera mas elevada, desde la cual pueda percibir un espectáculo demasiado grandioso para sus fuerzas ordinarias; y al remontarse sobre ellas, experimenta el terror propio del que se entrega á un elemento desconocido” (Lista: 1844: 20). De esta forma unía Lista el placer de la percepción de ciertos elementos en la naturaleza así como la imitación de dichos objetos en el arte. Es importante destacar el hecho de que Lista sentía la necesidad de incorporar el “alma” como interlocutor que buscaba algo más alto y más grande que el ser humano en sí mismo o que la realidad circundante. En este sentido, en la *Crítica del juicio*, Kant decía así:

In the immeasurableness of nature and the incompetence of our faculty for adopting a standard proportionate to the aesthetics estimation of the magnitude of its realm, we found our own limitation. But with this we also found in our rational faculty another non-sensuous standard, one which has that infinity itself under it as a unit, and in comparison with which everything in



nature is small and so found in our minds preeminence over nature even in its immensity (Kant: 1952: 111).

Diálogo poético con lo sublime

Enrique Gil era conocedor de la obra de Walter Scott, como ya demostraron Lomba y Pedraja (1915)⁷. Seguramente Gil leyó a este y otros autores ingleses a través de traducciones francesas, como era bastante habitual, e indirectamente a través de lecturas de obras de escritores amigos como Rivas y Espronceda, que habían hecho suya la visión de lo sublime de Scott. Ya en 1838 Gil escribió una reseña de *Macbeth* en la que usaba el concepto de “sublime” como sigue: “Tan poco puede en ciertas gentes el sentimiento de lo grande, que no les merezca veneración alguna la santidad de una memoria, que ha atravesado las tinieblas de los tiempos resplandeciente y sublime, y que alumbrará siempre al mundo del arte y de la belleza?” (Gil: 1954: 422). Sirva como referencia que cuando Enrique Gil escribe *El Señor de Bembibre* (1844), habían aparecido en España numerosas novelas al estilo de Scott, especialmente su *Ivanhoe*, tales como Ramón López Soler y su obra *Los bandos de Castilla* (1830); el drama *Blanca de Borbón* (1831) y *Sancho Saldaña* (1833) de Espronceda; Larra lo intentó en 1834 con *El doncel de don Enrique el Doliente*, entre otras.

A través de estas lecturas y otras muchas posibles, las teorías y concepciones de lo sublime que hemos apuntado anteriormente, forjan en la mente creadora de Enrique Gil una concepción propia, adecuada a su personal forma de ver la realidad como materia poética. Luzán, a la zaga de Longino, insistía en dedicar un estilo elevado y sublime a temas que así lo requerían, lo cual estaba siempre presente en los autores formados en el la centuria ilustrada. A ello se unían las otras concepciones de Burke, Kant y Lista, de las que intentamos formar una teoría propia para la poesía de Enrique Gil. Desde la sublimidad del concepto mismo de “lo sublime”, hasta su expresión, se requiere la presencia del alma como potencia capaz de enfrentarse a la superioridad de lo sublime. Es ella la

⁷ Otros han coincidido en el aserto: Zellars, Guillermo. (1931). “Influencia de Walter Scott en España”. *Revista de filología española*. 149-160. Samuels, Daniel George. (1939) *Enrique Gil y Carrasco: A Study in Spanish Romanticism*. New York. Instituto de las Españas en los Estados Unidos. Navas-Ruiz, Ricardo. (1970) *El romanticismo español. Historia y crítica*. Salamanca. Ediciones Anaya. Nemoianu, Virgil. (1984) *The Taming of Romanticism*. Cambridge. Harvard University Press.



que suspende sus emociones, venciendo nuestro sentido de autocontrol, desafiando a nuestra capacidad cognitiva al intentar hacerse con lo inefable. Sin embargo, este intento resulta en una derrota frente a lo sublime pues no puede expresarse con el lenguaje, quedando el alma sola, indefensa y aterrorizada frente a lo desconocido de lo sublime. A partir de esta concepción de lo sublime que la poesía de Enrique Gil parece mostrar, varios son los conceptos básicos sobre los que se asienta: de ellos, destacamos aquí la infancia perdida, la voz de la Naturaleza, y la voz del poeta, que se hace canción integrándose así en el propio lenguaje natural.

El primero de ellos, y tal vez el más destacado, es el recuerdo de la infancia perdida, que sirve hasta incluso de subtítulo de varias composiciones. Como dice la voz poética en “La voz del ángel”, “Yo de mi patria abandoné los montes / por esa soledad que llaman mundo” (Gil: 2014-I: 176), y por ello, en relación con el concepto de viaje que planteamos, las referencias al poeta como viajero son numerosas, y en las poesías de Gil recogemos las siguientes: “animoso peregrino” en “La palma del desierto” (Gil: 2014-I: 224); “el alma vaga perdida” en “El cisne” (Gil: 2014-I: 140); en “Impresiones de la primavera” se menciona “mi esperanza peregrina” (Gil: 2014-I: 210); “triste cautiverio” en “La nube blanca” (Gil: 2014-I: 164), “caminante” (Gil: 2014-I: 116) en “La mariposa”; en “La mujer y la niña” se habla de “el sendero” (Gil: 2014-I: 171). El concepto de viaje de aprendizaje es un tema recurrente en los románticos, por muchas razones; en esta ocasión en la que tratamos de “lo sublime”, la experiencia del poeta cuya alma se enfrenta a lo desconocido, a lo inefable, lo hace dentro de este “viaje” interior, y a veces exterior, de conocer el cosmos, y a uno mismo. Por ello, la vuelta a la infancia perdida es el punto de partida *sine qua non*, pues es el tiempo de la inocencia perdida, en el que el alma del poeta estaba más cerca de la creación de sí como ser humano vagabundo de sí mismo.

Para acentuar la brevedad de la vida, se insinúa a veces la vida tan breve como un día, como sucede en “A Espronceda”, al hablar de la “feliz mañana de la vida” (Gil: 2014-I: 243). Tres poemas llevan como subtítulo *Recuerdo de la infancia*, “La niebla”, “El Sil” y “La mariposa”, marcando explícitamente la intención del poeta de recordar los comienzos de su vida. En “La niebla”, el poeta la busca a ésta, “pálida y sutil”, “porque está sedienta el alma / de tus sombras y misterios” (Gil: 2014-I: 104). Y en la intimidad de la niebla el poeta niño encontraba refugio: “Y aún te adoro, parda niebla, / porque excitas en mi pecho / memorias de bellos días / y purísimos recuerdos; / porque hay hadas invisibles / en el



vapor de tu seno, / y porque en ti siempre hallé / blando solaz a mi duelo” (Gil: 2014-I: 106). En “El Sil”, el poeta desarrolla la alegoría del río como vida, y le recrimina que su curso no le sugiera los recuerdos infantiles: “¿Por qué no escucho un acento / de los días de mi infancia / en tu raudal violento?” (Gil: 2014-I: 151). Y se lamenta del paso del tiempo: “¡Oh quién pudiera volver / a tus rosadas auroras! / ¡Quién pudiera detener / el huracán de las horas / que llevaron mi placer!” (Gil: 2014-I: 151). Siguen numerosas preguntas retóricas sobre recuerdos de la infancia que los ha borrado el tiempo. Pero el poeta se resigna, y le pide al río una cosa: “Ya que perdí mis dichas infantiles, / tráeme, río, de entonces una flor, / una flor nada más de sus pensiles, / en cuyo cáliz vierta mi dolor!” (Gil: 2014-I: 155). Una flor, que tanto recuerda la flor azul que otro Enrique, Enrique de Ofterdingen, el personaje del escritor alemán Friedrich von Hardenberg, conocido como Novalis (1772–1801), ve en sueños y busca a lo largo de la novela del mismo nombre; en Novalis “die blaue Blume” representa la poesía pero para que esta flor que el poeta pide al río, sería un dulce compendio, una expresión delicada de amor, infancia, e inocencia, en la que encontrar el refugio que niega el paso del tiempo. En el tercer poema, “La mariposa”, el poeta culpa a ésta por haberle embelesado con sus “encantos”, y “hoy que la infancia ha pasado / bien te comprendo, ¡ay de mí! / Cayó el mágico cendal / con que vendado viví, / y pude mirar el mundo / desencantado por fin” (Gil: 2014-I: 117), y ahora el poeta comprende que “tendías las ricas alas / para esconderme la lid” (Gil: 2014-I: 117), “porque al fin es el vivir / encarnizada contienda, / y solamente al morir / cae de los ojos la venda / que robaba el porvenir” (Gil: 2014-I: 118).

El otro elemento esencial en la poesía que dialoga con o sublime es la misma Naturaleza, cuyo lenguaje también debe entenderse en términos musicales en el sentido de audibles, y que encaja bien en la estela que Walter Scott dejó en España con su *Ivanhoe*. El lenguaje musical se presenta como el lenguaje más elevado, inefable, y por lo tanto sublime. Por eso se refiere el poeta a él como “himno” como en “Impresiones de la primavera”, “himno de natura” (Gil: 2014-I: 207). Es un lenguaje desconocido que produce al alma la suspensión de sus sentidos, produciendo a veces el terror que sugerían las teorías de los autores mencionados. Los diferentes ámbitos naturales harán uso de un rico arsenal de formas. Tal vez por la insistencia en la fugacidad de la vida, la imagen del “huracán” “impetuoso y turbio” (117), es la forma natural más usada en la poesía de nuestro poeta, en oposición, por ejemplo, a la “brisa matinal” (Gil: 2014-I: 108), en “La niebla”, y que incrementa el



elemento de terror propio de lo sublime. El paso del tiempo también es expresado con la imagen de “tormenta furiosa” (129). E incluso el avance de la historia se sugiere con la imagen de “las hojas de la historia” (Gil: 2014-I: 230), y “los árboles de la vida” (Gil: 2014-I: 230), en “La caída de las hojas”. De tono más negativo es el sonido anunciador de la muerte, al que se le llama “ronco torbellino”, en oposición a las “brisas de bonanza” en “En el álbum de una señorita” (Gil: 2014-I: 212). El agua se deja oír en contadas ocasiones, una de ellas al describir el sonido del agua como “plata murmuradora” en “La mujer y la niña” (Gil: 2014-I: 170). Si bien es verdad que se mencionan otros elementos, y también animales que potencialmente son originadores de sonidos, no se menciona expresamente, de manera que forman más parte de la pintura que se hace en términos plásticos.

Como inserto en el ámbito de lo natural, aparece también la voz del propio poeta, que se presenta como canción, vale decir, como música propiamente dicha, pero unida al repertorio melódico de Natura: “Yo que cantor he nacido / y entre tinieblas canté” (123), y así deja claramente manifiesta su intención de comunicarse cantando. Un cantar, que en el caso del cisne es preludio de su muerte, de forma que si el poeta “canta”, significando así que está muriendo, imagen que enfatiza la fugacidad de la vida. A veces lo hace su “arpa del amor”, como en “La violeta” (Gil: 2014-I: 204), y en “Impresiones de la primavera”. Y a veces su “lira”, como en “En el álbum de una señorita” (Gil: 2014-I: 212). En *A.F.O.* su “lira se adormece” dando paso a un “arpa solitaria” (Gil: 2014-I: 159). Otra vez el “arpa de juventud” se deja oír en “El cautivo” (Gil: 2014-I: 198). Y en “La voz del ángel” es un “laúd” de ébano” (Gil: 2014-I: 177), triste y melancólico quien impone su tonalidad. El resultado es un himno como sucede en “La violeta”: “Y pasaba mi amor desconocido, / de un arpa oscura al apagado son, / con frívolos cantares confundido / el himno de mi amante corazón” (Gil: 2014-I: 204). Y hasta toma cuerpo de un ruiseñor en el poema “El ruiseñor y la rosa” (113): “pobre pájaro que tengo / por riqueza / sólo amor y libertad” (Gil: 2014-I: 189). En definitiva, el poeta parece mostrarse como un ser privilegiado que tiene la capacidad de acceder al espacio natural en el que tiene la capacidad de expresarse como los demás elementos. Es decir, de la misma forma que el aire necesita una caja de resonancia en los instrumentos de cuerda y de viento, también el aire usa al poeta como una caja de resonancia para producir sonidos, de manera que el habla se convierte en melodía, y el propio poeta en instrumento natural.



De modo similar, en el poema “La campana de la oración” el componente audible es enorme, lo cual parece sugerir que la presencia del “misterioso metal” (Gil: 2014-I: 94), en el paisaje es deseada por la poeta, dada su función de convertir su troque en “aroma de oración”. Un breve repaso a dichas referencias ofrece elementos naturales como “brisa pura” que emana de los árboles; “cantan las aves” “con voz sentida”, se oye el “blando ruido de las alas”, “la voz destemplada del torrente” y su “mugido bramador”, el “melancólico arrullo” de las aves, el “triste cantar / de los pájaros pintados”, “el himno tímido” de la campana, “voz de alegría y tristeza” que “corre los vientos alada”, encontrando a su paso “las pláticas del amor / entre flores y verdura / que cantaba el ruiseñor”. Hay un momento en que el poema hace un giro a lo divino, al referirse a “las arpas de oro / en la mística Ciudad”, la Jerusalén celestial, donde se escucha el “inefable coro”. Otros momentos sonoros dejamos de lado, como un “arroyo sonoro”, el arpa de Osián, o “un beso robado / a unos labios de rubí”. El silencio, en la soledad sugeridora de ensoñaciones que Bécquer gustará de usar, para dejar a la imaginación que resucite las ideas durmientes; los ámbitos del sueño; un Dios cristiano que va confundiendo con un tipo de divinidad más natural, o los ecos de la historia que resuenan por entre las piedras silentes de la perenne arquitectura, son algunos aspectos complementarios que no tratamos por razones de espacio.

De una manera afortunadamente muy similar, años después, en la carta II de las *Desde mi celda*, auténtica poética musical de la obra becqueriana, el narrador reconoce explícitamente las ventajas que ha encontrado en el paisaje aragonés para encontrar la inspiración, en oposición al “torbellino de encontrados intereses, de pasiones sobreexcitadas, de luchas continuas, que se llama la corte” (Bécquer: 1985: 106). En oposición, el paisaje le proporciona la “profunda calma y el melancólico recogimiento” necesario para escuchar la razón de la inspiración. La integración del poeta en los muros del monasterio de Veruela, en las faldas del Moncayo, así como la penetración en el austero paisaje circundante, crea un vínculo entre poeta y Naturaleza, una simpatía de intereses comunes, que en el mejor de los casos producirá un “lenguaje apasionado” entre ambos, que se traducirá en el producto artístico total. Inmerso en la naturaleza del lugar, y por su condición de poeta, el narrador es capaz de formar parte de esa naturaleza que se comunica con él cuando “el viento sigue suspirando entre las copas de los árboles, el agua sonriendo a mis pies, y las golondrinas, lanzando chillidos agudos, pasan sobre mi cabeza” (Bécquer: 1985: 110). No



resulta necesario recordar a nuestro lector la importancia de las personificaciones que se encuentran en el relato, otorgando de este modo a los elementos naturales le poder de actuar como seres humanos, lo cual manifiesta el deseo expreso del autor de incluirlos como agentes de la acción del relato: el viento suspira, el agua sonríe, y las golondrinas chillan. En la misma carta, cuando el narrador lleva un tiempo ya leyendo el periódico y las luces del atardecer decaen, y puesto que es un momento idóneo para la inspiración poética, la descripción de este cuadro, que bien pudiera llamarse musical, se carga con los tintes sinuosos de las escenas oníricas de inspiración:

Poco a poco comienzo a percibir otra vez, semejante a una armonía confusa, el ruido de las hojas y el murmullo del agua, fresco, sonoro y continuado, a cuyo compás, vago y suave, vuelven a ordenarse las ideas y se van moviendo con más lentitud en una danza cadenciosa, que languidece al par de la música, hasta que, por último, se aguzan unas tras otras, como esos puntos de luz apenas perceptibles que de pequeños nos entreten amos en ver morir en las pavesas de un papel quemado. (Bécquer: 1985: 112).

En este extracto se aprecia como la descripción del narrador describe cómo su ritmo de razonamiento “languidece al par de la música”, al par del “murmullo del agua”, de compás “vago y suave”. Y la imaginación “se mece y flota al rumor del agua, que la arrulla como una madre arrulla a un niño” (Bécquer: 1985: 112).

Estos son los elementos poéticos de Enrique Gil que anticipan el romanticismo de un Bécquer, para quien la poesía, mejor, la literatura, es un espacio íntimo en el que el poeta lucha por confeccionar un lenguaje total que incluye ya elementos sugeridores de diversas artes, entre ellas pintura, arquitectura y música son las más presentes. Como en Enrique Gil, en Gustavo Adolfo, la música es la forma artística preferida, pues es el lenguaje de la naturaleza, con la que el poeta conversa en esa soledad sonora. Ambos emprenden un viaje cognoscitivo desde y hacia sí mismos, por el que conocer los misterios de la naturaleza y el cosmos, y también conocerse a sí mismos. En el caso de Gil, la menc n de los recuerdos de la infancia es clara y recurrente, y de ahí que opte por el diálogo directo con los elementos naturales, con los que comparte un lenguaje musical común. Algunos años después, el sevillano optar  por el mismo tipo de lenguaje aunque más elaborado, y más consciente de lo pictórico de las escenas narradas, resultando en una obra de arte total, compuesta de varias artes que se complementan, ofreciendo al lector una experiencia sensorial múltiple, hecha de “misterios y colores y armonías”



(“Una gota de rocío”), como haba dicho Gil, y de “suspiros y risas, colores y notas”, para Bécquer, más capaz de acercar al lector a los misterios del cosmos que el lenguaje compuesto solamente de palabras. Ambos, en definitiva, dos caracteres que buscaron la intimidad del espacio natural, en el que supieron ver a un interlocutor natural compasivo y paciente, y con quien entablaron un diálogo sublime.

Conclusiones

Si bien en Bécquer es ya una imaginación que agita los recuerdos de la memoria para reproducir las sensaciones que los crearon, Enrique Gil inicia los pasos hacia una visión de lo sublime en los elementos más humildes de Natura, sus expresiones más delicadas y tiernas, como eran una nube, una gota de rocío o una violeta. Como se ha intentado mostrar, la concepción y aproximación de la poesía de Enrique Gil a lo sublime consiste en un acercamiento al espacio natural que parte de la añoranza de la niñez perdida, como época ideal en la vida del poeta/aprendiz. Su alma se enfrenta a lo desconocido de la experiencia vital, adentrándose así en las garras de lo sublime, y el “terror” que éste puede producir. Este terror, que no sugiere el tipo horrible al uso, supone una exposición a lo desconocido, y que se produce en la poesía en el ámbito natural casi en su mayoría, de manera que el alma del poeta encuentra en los elementos y objetos naturales los interlocutores que necesita para dialogar, y a través del diálogo, conocer el entorno y a la misma vez, conocerse a sí mismo. De esta forma, lo sublime de lo desconocido queda supeditado a estos objetos naturales, de forma que el diálogo con ellos supone un diálogo con lo sublime. Dichos objetos son elementos muy sencillos del entorno natural, tales como una violeta, una pequeña flor delicada y vulnerable; sin embargo, supone la expresión más perfeccionada y delicada que la naturaleza es capaz de producir, y por pequeña que sea, encierra en su diminuto ser los mayores misterios del mundo. Una nube, como símbolo de lo que separa este mundo del otro, también encierra los misterios del cosmos, pues oculta la visión del cielo. El río Sil, como emblema de todos los ríos que van al mar, queda revestido de la autoridad de representarlos, de forma que su localidad se hace universal.

La música, tal vez influido por la abundante sonoridad meteorológica presente en Walter Scott, es un elemento que requiere más atención de la que le podemos prestar aquí. Es un lenguaje que el poeta quiere conscientemente usar y entender; es casi una constante que parece sustituir al mismo lenguaje de palabras. De esta manera, la presencia de



tantos instrumentos musicales no es baladí, en forma de arpas, laudes, campanas, sobre otros, suponen, a mi juicio, una presencia decidida del componente musical, del que el propio poeta forma parte. Su voz poética es canción, y así lo dice él mismo, por lo que se auto incluye en la orquesta natural que toca en sus páginas. Además, esto significa que el ser humano quede incluido en el entorno natural como un elemento desconocido más, que requerirá el estudio de la vida y de la ciencia para entenderlo; hasta entonces, el desconocimiento de sí mismo producirá ese “terror” del que hablaba Burke, que más que terror como tal, sugiere como se ha dicho, la inseguridad de lo desconocido. A ello contribuyen las formas, como el lenguaje musical, los paisajes que encierran misterio; los sonidos de una naturaleza desatada; las alturas de las montañas que se estiran hacia la bóveda celeste; las aguas del mar, que no dejan ver sus profundidades; la presentación en forma fragmentada, que esconde el todo; las ruinas que resisten indefensas el azote del tiempo, y un largo etcétera de otros elementos que cultivan lo sublime en un sagrado silencio.

Enrique Gil pertenece de esta forma, a los primeros años de la vida prolongada del romanticismo español, y que por su propia circunstancia, le sugiere plasmar su pensamiento de esta forma, que resulta similar a otras formas cultivadas años después, por plumas como Bécquer, Coronado, o Castro. Por ello, la poesía de Gil es antecedente claro y decisivo de la poesía que vendrá, la del verso breve y la musicalidad sonora; la de la imagen sugeridora de una experiencia multi-sensorial, de “suspiros y risas / colores y notas”; de una fantasía que azote los recuerdos para generar el verso; pero sobre todo, una poesía sencilla y breve que se centra en lo pequeño para hacerlo gigante. A lo largo del siglo el verso se acorta, para dar en estrofas más reducidas, en las que las artes se dan la mano ofreciendo en cada poema una obra de arte total. Y cuando llegue Antonio Machado y diga “desde el umbral de un sueño me llamaron...”, la obra de Enrique Gil habrá sido el eslabón único y afortunado a medio camino entre un romanticismo exaltado que huía de la rigidez dieciochesca para dejar paso a un escaso pero determinante romanticismo más europeo, que anunciará ya la aurora de tiempos simbolistas y modernistas.

Bibliografía

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. (1985) *Desde mi celda*. Edición de Dario Villanueva. Madrid. Castalia.



- BURKE, Edmund. (1968) *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edición de James T. Boulton. Notre Dame y London. University of Notre Dame Press.
- CAPMANY, Antonio. (1777) *Filosofía de la elocuencia*. Madrid. Imprenta de D Antonio de Sancha.
- CONDILLAC, Étienne de. (1777) *Traité des sensations*. Paris. Libraires Associées.
- FIECHTE, Johann. (1982) *Science of Knowledge*. Edición de Peter Heath. Traducción de John Lachs. Cambridge. Cambridge University Press.
- GIL Y CARRASCO, Enrique. (2000) *Obra poética completa*. Edición de Emilio Peral Vega. León. Breviarios de la calle del Pez.
- . (2014-I). *Obras Completas*. BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, volumen I. *Poesía*. Edición, introducción y notas de Valentín Carrera. A Coruña. Paradiso_Gutenberg. Edición digital para Kindle en eBooksBierzo.
- IAROCCHI, Michael. (1999) *Enrique Gil y Carrasco y la genealogía de la lírica moderna (1815–1846)*. Newark. Juan de la Cuesta.
- KANT, Immanuel. (1960) *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*. Traducción de John Goldthwait. Berkeley. University of California Press.
- . *Critique of Judgement*. (1991) Edición de Manuel García Morente. Madrid. Espasa Calpe.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto. (1844). “De la sublimidad”. *Ensayos literarios y críticos*. Sevilla. Calvo–Rubio. I. 20–22.
- LOCKE, John. (1974) *An Essay Concerning Human Understanding*. Edición de A.D. Woozley. Nueva York. New American Library.
- LONGINUS. (1965) *On the Sublime*. En Aristóteles, Horacio y Longino. *Classical Literary Criticism*. Trad. T. S. Dorsch. Harmondsworth, Middlesex. Penguin. 97–158.
- LUZÁN, Ignacio de. (1977) *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Edición de Russell P. Sebold. Textos Hispánicos Modernos 34. Barcelona. Labor.
- NAVAS RUIZ, Ricardo. (1970) *El romanticismo español*. Madrid. Anaya.
- NEMOIANU, Virgil. (1984) *The Taming of Romanticism*. Cambridge. Harvard University Press.
- PICOCHÉ, Jean–Louis. (1978) *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815–1846)*. Madrid. Gredos.



- ROMERO TOBAR, Leonardo. (1986). “Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles”. *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*. Madrid. FUE. II. 581–593.
- . (1990) “Bécquer, fantasía e imaginación”. AA.VV. *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”*. Ejea de los Caballeros. Institución Fernando el Católico. 171–189.
- . (1994) *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid. Castalia.
- . (2010) *La lira de ébano. Estudios sobre el romanticismo español*. Málaga. Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- SAMUELS, Daniel George. (1939) *Enrique Gil y Carrasco: A Study in Spanish Romanticism*. New York. Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- SÁNCHEZ BLANCO, Francisco. (1982). “La filosofía censista y el sueño romántica”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. T. 381. 509-521.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm. (1988) *Ideas for a Philosophy of Nature*. Traducción de Errol Harris y Peter Heath. Cambridge. Cambridge University Press.
- SEBOLD, Russell P. (1982) *Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid. Taurus.
- . (1983) *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*. Barcelona. Crítica.
- ZELLARS, Guillermo. (1931). “Influencia de Walter Scott en España”. *Revista de filología española*. 149–160.

Carlos Miguel-Pueyo



Se licenció en Filosofía y Letras (Filología Hispánica) por la Universidad de Zaragoza en 1998. Es Doctor en Estudios Hispánicos (Literatura) por la University of Illinois-Chicago (2006), y Doctor por la Universidad de Zaragoza y Premio Extraordinario de Doctorado (2014). Actualmente es Associate Professor (profesor titular) de Lenguas y Literaturas Extranjeras en Valparaíso University (Estados Unidos), donde trabaja desde 2005. Entre sus publicaciones destaca *El color del romanticismo: en busca de un arte total* (2009), así como numerosos artículos y capítulos.

