

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Flores, Alba; Amores, Montserrat, dir. La melancolía en la obra de Enrique Gil y Carrasco. 2015. 32 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/136985>

under the terms of the  license



## La melancolía en la obra de Enrique Gil y Carrasco



Alba Flores

Grado de Lengua y Literatura españolas

Tutora: Montserrat Amores

Curso: 2014-2015

A handwritten signature in blue ink, likely belonging to the author or tutor. The signature is stylized and cursive, appearing to read 'Montserrat Amores'.

No hay melancolía sin memoria, ni memoria sin melancolía.

M. Proust

Si pierdo la memoria, qué pureza.

P. Gimferrer

## I

*Recordar*, del latín *re* ('de nuevo') y *cordis* ('corazón'), es volver al corazón, ese lugar en el que durante siglos estuvo ubicada la memoria. Mecanismo paradójico donde los haya, la memoria nos permite conservar durante toda la vida aquello que perdimos para siempre; nos concede la posibilidad, a través del lenguaje, de revivir todo aquello que un día creímos dejar atrás irremediablemente. Mediante la palabra podemos fundir en un *ahora* el futuro (el deseo, la imaginación, la fantasía), el presente (lo real) y el pasado (la memoria), alcanzando así el instante poético, ese paréntesis en la sucesión temporal en el que regresamos al origen. Sin embargo, el instante poético es un arma de doble filo: la vuelta a uno mismo que se lleva a cabo mediante el lenguaje nos da la oportunidad de acceder a «la intensidad extrema del tiempo» (Paz, 1965: 125) pero nos revela, a la vez, su naturaleza falaz; consiente la recreación, pero jamás la recuperación. Finalizada la epifanía, cerrado el paréntesis, regresamos al tiempo lineal y comprendemos que nuestro único mecanismo para escapar a esta linealidad y apresar el instante en el devenir no es más que un engaño: en lugar de capturar el recuerdo, es nuestra propia memoria la que nos captura a nosotros, obligándonos a vivir en la melancolía más profunda.

En esta trampa cayó Enrique Gil y Carrasco (Villafranca del Bierzo, 15 de julio 1815 - Berlín, 22 de febrero de 1846), «el poeta de las memorias» (Gullón, 1943: 424), quien a duras penas vivió más allá de los recuerdos de su infancia en Villafranca, que deja atrás en 1829 para ingresar en el Seminario de Astorga, y de su primer amor y su mejor amigo, los hermanos Baylina –fallecidos ambos en 1837, año en el que también muere su padre. La melancolía convirtió su existencia en una lucha constante contra la desesperanza y la aflicción, que combatió con la única arma que conocía, su literatura. Sus composiciones líricas, junto a «El anochecer en San Antonio de la Florida», «El

lago de Carucedo» y *El señor de Bembibre*, no solo sirvieron de evasión sino que le granjearon, a partir de su llegada a Madrid en 1836, tras abandonar sus estudios universitarios en Valladolid, un lugar en los anales de la literatura española. A finales de 1837 publica su primer poema, «La gota de rocío», en *El Español*; en este diario y en *El Correo Nacional* ven la luz muchas de sus composiciones durante 1838, año en el que, además de escribir «El anochecer en San Antonio de la Florida», se consolida como crítico teatral (Flitter, 1995: 155). Gracias a estos años prolíficos, son pocas las historias de la literatura que, al hablar de romanticismo, no refieran su nombre; pocas son, también, las que le conceden más de dos líneas a su trabajo y, generalmente, todas ellas se centran tan solo en su gran novela.

Amigo íntimo de Espronceda y asiduo del Liceo madrileño en el que se daban cita el Duque de Rivas, José Zorrilla o Miguel de los Santos Álvarez, el nombre de Gil nunca gozó de tanta popularidad como el de sus compañeros. Estos, «exaltados, libertinos y anticlericales», crean en Gil, según Jean-Louis Picoche, la duda religiosa y le inclinan al suicidio (1978: 34); sin embargo, su conciencia melancólica se caracterizó más por la resignación y la añoranza de un tiempo original, el de la infancia, que por el desencanto que a voz en grito denunciaban sus compañeros. Por este motivo se ha dicho siempre que «aunque cronológicamente más cercano de los primeros [Espronceda, Zorrilla], se parece a los últimos [Bécquer, Rosalía] por su temperamento melancólico, que tiñe de nostalgia todo lo vivido» (López Castro, 2002: 129). Seguramente, la enfermedad que padecía ayudó no poco a intensificar esa melancolía, haciendo más real ese sentimiento de pérdida y fortaleciendo la idea de que su vida no iba a durar, como dejó escrito en «La violeta» y en «La caída de las hojas» (Gullón, 1989: 86-87). En efecto, a finales de 1839, un agravamiento de su tuberculosis pulmonar le obliga a regresar a Ponferrada, donde permanece hasta la primavera mientras escribe «El lago de Carucedo». Sin embargo, no es todavía su hora y puede volver a Madrid; en la capital empieza a trabajar como ayudante del director de la Biblioteca Nacional, actividad que compagina, durante los dos años siguientes, con la redacción de *El señor de Bembibre*, que aparece por entregas en *El Sol* entre el 3 de febrero y el 27 de marzo de 1843 (Picoche, 1978: 47). En 1844, González Bravo, Jefe del Gobierno, escoge a Gil para representar a España en la corte de Prusia con el objetivo de mostrar el interés español en entablar relaciones comerciales. El berciano dimite de su empleo en la Biblioteca Nacional y a principios de abril de 1844 emprende un viaje que le lleva a recorrer parte de la

península ibérica, Francia, Bélgica, Países Bajos y Alemania, hasta que el 22 de febrero de 1846 pierde definitivamente la batalla, no sin antes regalar un ejemplar de su novela al rey Carlos Federico<sup>1</sup>.

## II

Sin duda, *El señor de Bembibre*, aunque haya originado opiniones encontradas entre la crítica, es el mayor hito de su carrera: la historia del amor imposible entre don Álvaro Yáñez y Beatriz Ossorio, con el trasfondo de la caída de la orden del Temple, es considerada por algunos críticos como una de las novelas más representativas del romanticismo español y la mejor novela histórica española (Flitter, 1995: 180; Gullón, 2006: 428), mientras que otros niegan incluso su carácter novelístico. Esta última y radical opinión es la de Russel P. Sebold, quien considera que «*El señor de Bembibre* es un *récit*» (1996: 238) a la vez que una «historia clínica seminovelada» (1996: 239). Basándose en las teorías de Percy Lubbock y Ramón Fernández, Sebold afirma que el predominio de la narración sobre los diálogos convierte en ‘pictórica’ lo que debería ser acción ‘dramática’; es decir, el hecho de distinguirse por sus extensas y elaboradas descripciones impide a Sebold calificar de novela *El señor de Bembibre*. Dejando a un lado esta comprometida afirmación, la que nos interesa es la segunda etiqueta que el crítico concede a la obra, catalogándola de «autobiografía clínica de su autor» (1996: 240). Sebold ve en las dolencias de la protagonista femenina el reflejo de las que sufría el propio Gil: de un lado, una dolencia psicológica que asocia a la idea de separación y, del otro, y como consecuencia de la primera, una dolencia física concretada en la tuberculosis que autor y protagonista padecen.

Jean-Louis Picoche coincide con Sebold al identificar idénticas dolencias en Beatriz y al declarar que Gil «se resentía interiormente de aquel miedo al mundo exterior, se replegaba sobre sí, se interesaba por la poesía y una serie de cosas sin importancia para los demás» (1978: 219). Esta última afirmación caracteriza asimismo a Ricardo T., protagonista de «El anochecer en San Antonio de la Florida», una narración

---

<sup>1</sup> Datos pormenorizados acerca de la vida de Enrique Gil y Carrasco pueden encontrarse en Lomba y Pedraja, J. R. (1915); Goy, J. M. (1924); Samuels, D. G. (1939); Picoche, J. L. (1978); Gullón, R. (1989).

autobiográfica que contiene, según algunos críticos, el germen del sentir postromántico que culminará en G. A. Bécquer (Iarocci, 1999: 187; López Castro, 2002: 132; Mestre y Muñoz, 2015: 499-505).

Picoche es, junto a Ricardo Gullón, el crítico que con mayor minuciosidad ha estudiado la vida y la obra de Gil y ambos coinciden en dedicar un apartado al carácter melancólico del escritor. Gullón, quien define a Gil como un «hombre bueno y resignado» (1989: 62), hace hincapié en la soledad, el recuerdo y la obsesión por lo pasajero y define su existencia como «un difícil equilibrio conseguido a puro entregar la vida a una quimera de muerte anticipada, a saberse vivos y sentirse muertos, forjando el hábito de pensar el mundo sin su presencia, la belleza eterna y lo efímero de su estar en ella» (2006: 418). Picoche recurre, para analizar el temperamento de Gil, a «El anochecer» y a la introducción de «El lago de Carucedo», de carácter autobiográfico, y advierte que la mayor parte de sus escritos se concentran entre los años 1837 y 1839, período de profunda crisis personal, por lo que reconstruyen solo parcialmente la personalidad del autor. Destaca su idealismo, su religiosidad y su doble relación con la soledad: a pesar de buscarla constantemente, es consciente de su peligrosidad pues es en esos momentos en los que afloran recuerdos indeseables (1978: 60-61). Es necesario aclarar, con Valentín Carrera, que su religiosidad no es católica, que «su sentimiento religioso es equidistante del catolicismo familiar, que no profesa, y del ateísmo de sus amigos románticos, que tampoco comparte; su única certeza es la duda» (Carrera, 2014: 27). Asediado por la duda religiosa, Gil vio en Chateaubriand un «guía espiritual» (Peers, 1924: 365; Flitter, 1995: 196, 202; Lissorgues, 1998: 25) en cuyas obras el sentimiento religioso y la melancolía romántica no solo eran compatibles sino que respondían de manera perfecta a su idea de la Naturaleza: como el autor de *René*, Gil eleva a «categoría metafísica» el paisaje; «su Dios es la naturaleza» (Carrera, 2014: 27).

### III

Como hemos comprobado, si hay un aspecto en la biografía de Enrique Gil y Carrasco en el que los críticos han hecho hincapié es en su melancolía; sin embargo, la aproximación a esta dolencia parece, en todos ellos, un tanto superficial, ya que se centran, por lo general, en identificar el origen de su mal en los dolorosos sucesos

concentrados en 1837, y se limitan a reconocer en qué medida estos hechos modificaron definitivamente su temperamento, apoyándose en el carácter autobiográfico de la mayoría de sus obras. Pocos de ellos plantean, en cambio, un análisis detallado de los diversos protagonistas de sus obras con la intención de establecer en qué consiste exactamente su trastorno y cómo opera su mente –Iarocci, 1999 y Sebold, 1996 examinan únicamente los personajes de Ricardo y Beatriz, respectivamente. Mi objetivo, mediante el estudio pormenorizado de los protagonistas de los escritos en prosa y gracias al apoyo de su trabajo crítico y sus composiciones poéticas, es determinar cuáles son los rasgos que todos ellos comparten y conformar, por tanto –aceptando la correspondencia entre vida y literatura que sostenía Gil–, un retrato del autor y de su dolencia.

El primer biógrafo de Gil, José María Goy, citando las palabras de Enrique Piñeyro, define al berciano como «el más tierno y el más sinceramente afligido y melancólico de los poetas españoles en un período en que la tristeza real o fingida fue rasgo común entre los cultivadores de la poesía seria» (1924: 48-49). La tristeza de Gil, efectivamente, fue demasiado real si tenemos en cuenta la concepción de la poesía que plasmó en su crítica a las «Poesías de don José Zorrilla»: como hemos avanzado, la defensa de la correspondencia entre literatura y vida que lleva a cabo a lo largo de su artículo evidencia la relación que existe entre sus sentimientos, sus emociones y sus pensamientos, de una parte, y su obra, de otra. A su juicio, «Faltaba a sus poesías [de Zorrilla] esa intimidad [...] que parte de un corazón para apoderarse de otro, faltábale esa simpatía inexplicable y profunda, que nos identifica con los ajenos males» («Poesías de don José Zorrilla», 483). Solo rigiéndose por la «lógica del sentimiento» es posible superar ese escollo: «la llama y el calor de las pasiones –continúa– han de ser reales y espontáneos» («Poesías», 482). Así, la exactitud con la que dibuja los rasgos y las actitudes de los protagonistas de sus obras y la sinceridad de los retratos que se desprenden de sus poemas solo pueden surgir de verdaderas experiencias personales. Gil no adoptó la imagen de hombre abatido y resignado para adecuarse al sentir de la época; su melancolía fue un verdadero *Stimmung* que embargó su existencia hasta la muerte. Entre la melancolía que sufrió Enrique Gil, «genuina quintaesencia de la personalidad» (Gullón, 1989: 62), y aquella otra melancolía como enfermedad clínica, cuyos síntomas pueden aparecer y desaparecer sin motivo al menos aparente, y que encuentra en los diarios de Søren Kierkegaard su mejor descripción (Borgna, 1991: 37-

39), se localiza el hastío, que en ocasiones puede emerger como un síntoma de ambas condiciones pero que, a su vez, puede existir como dolencia autónoma: es el caso de Charles Baudelaire, cuya producción lírica es la mejor muestra de cómo el aburrimiento vital puede convertirse en una auténtica enfermedad del alma.

En su origen, en la Antigua Grecia, la melancolía –del griego μελαγχολία, formado por el adjetivo μέλαινα (‘negro’) y el sustantivo χολή (‘bilis’)— tenía origen físico, si bien sus síntomas no se limitaban al cuerpo sino que se extendían a la mente: según Hipócrates, el miedo y la aflicción crónicas serían las manifestaciones más claras y usuales de esta dolencia (Burton, 1997: 59). Aristóteles toma la idea de Hipócrates por la que la melancolía aparece debido a un exceso de bilis negra, pero sostiene que la temperatura de esta bilis es el factor determinante: un exceso de bilis negra a una temperatura adecuada hace del hombre melancólico una personalidad excepcional que sobresale en los campos de la filosofía, el arte, la política y la poesía. La genialidad, en definitiva, no estaría determinada por un factor psicológico sino físico: «En Aristóteles, la melancolía de origen físico se conecta con lo metafísico por el hecho de ser causa de la prominencia y de la excepcionalidad» (Földényi, 2008: 30). Según el ensayista húngaro, esta dualidad cuerpo-alma hace que nazcan, entorno a la idea de melancolía, cualidades como la adivinación, la locura o la filosofía.

En la Edad Media, la teocracia imperante corta de raíz cualquier relación entre la melancolía y la genialidad, y la enfermedad comienza a relacionarse estrechamente con el demonio de la *acedia*, también conocido como demonio del mediodía monacal, por ser los monjes su principal víctima: la *acedia* atacaba cuando el sol se encontraba en el punto más alto y parecía no moverse, lo que provocaba en el monje una percepción del tiempo ralentizada que lo sumía en la más profunda desesperación, llegando incluso a cuestionarse su propia fe y devoción. Esta falta de fe conseguía suscitar la sensación de encontrarse en el sitio equivocado y el deseo de cambiar de lugar. Sin embargo, durante la Baja Edad Media, la influencia de la astrología en ámbitos como el de la medicina plantea una nueva concepción de la melancolía basada en el influjo de las estrellas y el movimiento de los planetas, especialmente de Saturno. En el Renacimiento se retoma la concepción aristotélica de la melancolía y se rescata la genialidad como una de sus características principales. Durante el Romanticismo, la obsesión por la irrepeticibilidad de la vida y una doble relación con la muerte –temor y deseo a un tiempo– completan el cuadro clínico de esta dolencia, cuya concepción, «así como la idea del amor

relacionada con ella, pueden considerarse, en efecto, unos gigantescos paréntesis: para los románticos, el mundo solamente puede pronunciarse dentro de estos signos» (Földényi, 2008: 269)<sup>2</sup>.

#### IV

Y es en estos «paréntesis de melancólico significado» (Földényi, 2008: 269) donde se inserta la vida y la obra de Gil que, consciente de la intensidad y fragilidad del alma melancólica, decide trasvasar su propia biografía en los protagonistas de sus relatos. A la heroína de su gran novela, *El señor de Bembibre*<sup>3</sup>, atribuye incluso sus aptitudes artísticas, reproduciendo así «la actitud de un autor que plasma por escrito el drama personal que vive, aquejado por una grave enfermedad y consciente de que ‘dentro de poco será cuanto os quede de mí’» (Lama, 2009: 220). La historia de Beatriz Ossorio es, por tanto, el relato de la dolorosa *catábasis* de su propio autor que, consciente de la irreversibilidad de su recorrido, ha creado personajes en los que él mismo se explica, y a través de los cuales persigue si no una curación, sí, al menos, un alivio:

Se il melanconico [...] è l'uomo del *kairos*, della circostanza, ecco che lo scrittore fa della distimia, della tristezza, del mal d'essere un'occasione diversa, che invece di condurre all'atimia (fine fatale e tragica del processo melanconico nella sua componente patologica) ne tenta una lotta improbabile a forza di sintagmi, di idee (Dolfi, 1991: 13).

La plasmación en palabras del propio sufrimiento como paliativo, como catarsis. El escritor melancólico combate la imposibilidad de nombrar su anhelo, de expresar su pérdida, mediante la palabra poética: «through melody, rhythm, semantic polyvalency, the so-called poetic form, which decomposes and recomposes signs, is the sole “container” seemingly able to secure an uncertain but adequate hold over the Thing» (Kristeva, 1992: 14). La historia vital de Beatriz corre así paralela a la de su autor, quien la dota de los mínimos particulares de un alma en la que los estragos de la melancolía

---

<sup>2</sup> Para una detallada perspectiva histórica sobre la melancolía véase Tellenbach, H. (1976) y Klibansky, R. (1991).

<sup>3</sup> Gil y Carrasco, E. (1993): *El señor de Bembibre*, ed. de Enrique Rubio, Madrid: Cátedra. Todas las citas de *El señor de Bembibre* pertenecen a esta edición, por lo que en adelante indicaré, entre paréntesis y a continuación de la cita, el título abreviado *El señor* y la página en la que se encuentra el texto.

son ya definitivos. Y si, como apunta el ensayista húngaro László F. Földényi, el melancólico es «una persona obligada por el destino a una grandeza cargada de pesadumbre» (2008: 223), esa grandeza, en Beatriz, es representada, entre otras, mediante sus dotes líricas: «A veces tomaba la pluma y de ella fluía un raudal de poesía apasionada y dolorida, pero benéfica y suave como su carácter, ora en versos llenos de candor y de gracia, ora en trozos de prosa armoniosa también y delicada» (*El señor*, 298). Además de escribir, Beatriz también es diestra en la música: en sus manos, el arpa «tenía vibraciones y armonías inefables [...] y en sus canciones parecía que las palabras adquirían nueva significación, como si viniesen de una región misteriosa y desconocida, y saliesen de los labios de seres de distinta naturaleza» (*El señor*, 297-298). Como la heredera de Arganza, Ricardo T., protagonista de «El anochecer en San Antonio de la Florida»<sup>4</sup>, goza de esa intuición especial para la música y la poesía. Y es que los poetas son almas privilegiadas que poseen ese conocimiento esencial, vedado a la mayoría de hombres, que es simultáneamente fuente de placeres y tormentos y que les concede una especial sensibilidad hacia lo bello y lo sublime: un atardecer, un olor que remite a la niñez, la lluvia mojando los árboles, en fin, los hechos aparentemente más elementales son vistos como algo fascinante y conmueven al melancólico hasta el punto de perturbar su alma (Földényi, 2008: 211). La protagonista de *El señor de Bembibre* no encuentra placer mayor que entregarse «a aquellos indefinibles goces del espíritu que ofrece el espectáculo de una naturaleza frondosa y apacible» (*El señor*, 123), de manera idéntica al abandono de su creador ante los mismos paisajes:

El silencio de los bosques, el leve rumor de las arboledas y de las cascadas, y la calma y la paz que allí se disfrutaban inclinan el alma a esas meditaciones vagas y sin objeto en que el hombre se olvida de sí propio para abandonarse enteramente a las sensaciones del instante («Los montañeses de León», 33).

«Frente al paisaje –indica Gullón–, como frente al recuerdo, la sensibilidad de Gil se exagera» (1989: 10), pues considera que en ella el ser humano no solo se encuentra a sí mismo sino que logra alcanzar a Dios. Esta «divinización de la naturaleza» (Carrera,

---

<sup>4</sup> Gil y Carrasco, E. (1999): «El anochecer en San Antonio de la Florida», en Ramón Alba (ed.), *Artículos de Viajes y de Costumbres*, Madrid: Miraguano Ediciones, pp. 4-15. Todas las citas de «El anochecer en San Antonio de la Florida» pertenecen a esta edición, por lo que en adelante indicaré, entre paréntesis y a continuación de la cita, el título abreviado «El anochecer» y la página en la que se encuentra el texto. A esta edición pertenecen también los relatos de viajes y de costumbres «Los montañeses de León», pp. 31-36; «Bosquejo de un viaje a una provincia del interior», pp. 81-148; «Rouen», pp. 185-197; y «Diario de viaje», pp. 199-259.

2014: 48) es uno de los rasgos más prominentes de Beatriz: la joven se rinde ante los paisajes bercianos «con toda el ansia que sienten los corazones llagados» (*El señor*, 149), hasta tal punto que, ya postrada debido a su enfermedad y sintiendo la muerte cercana, su único deseo es ser testigo de las «hermosas escenas de aquellos alrededores» con un afán que en ocasiones hace olvidar al lector la debilidad y la fragilidad de su estado (*El señor*, 369). Sostiene Rafael Argullol que «el hombre –romántico– ansía reconciliarse con la Naturaleza, reencontrar sus señas de identidad en una infinitud que se muestra ante él como un abismo deseado e inalcanzable» (2000: 91). Frente a esta Naturaleza, el ser «se conmueve en una combinación de gozo y melancolía» (2000: 111): el gozo es fruto del sentimiento de lo *bello*, mientras la melancolía surge a raíz del sentimiento de lo *sublime*. El primero, establece Kant, concierne a la forma del objeto; el segundo, al contrario, se relaciona con la ausencia de límites. Como ya había fijado Edmund Burke en 1757 lo sublime se relaciona «con las ideas de vastedad e infinitud, de sucesión y uniformidad que conducen, a su vez, a la noción de infinito» (Maderuelo, 2008: 21). Beatriz no busca en la naturaleza un refugio donde «curar su ansia y sus llagas espirituales», como afirma Sebold, ni es su atracción hacia la naturaleza un «síntoma de su miedo a la separación» (1996: 242). El influjo que ejerce la naturaleza en la protagonista es, como especifica Kant,

prodotto dal senso di una momentanea sospensione, seguita subito dopo da una più forte effusione delle forze vitali e perciò, in quanto emozione, non mostra di essere un gioco, ma qualcosa di serio dell'impiego dell'immaginazione. Quindi il sublime non si può unire alle attrattive; e poichè l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto, ma alternativamente attratto e respinto, il piacere del sublime non è una gioia positiva, ma piuttosto contiene meraviglia e stima, cioè merita di essere chiamato un piacere negativo (1975: 54-55).

Debido a su especial sensibilidad, el sentimiento de lo sublime que despierta en ella la Naturaleza es más poderoso que el de lo bello; la contemplación no es un bálsamo para sus dolencias sino todo lo contrario: «Los bosques y montañas estaban revestidos de aquellas formas vagas y suaves con que suele envolver la luna semejantes objetos, y todo concurría a desenvolver aquel germen de melancolía que las almas generosas encuentran siempre en el fondo de sus sentimientos» (*El señor*, 96). La magnitud de lo contemplado provoca un contraste entre la sensación de insuficiencia, de inferioridad, experimentada por su percepción sensible, mientras la naturaleza racional advierte su

propia superioridad moral. En definitiva, la supremacía de la imaginación humana respecto a la materia convierte la inmensidad de la Naturaleza en una realidad dolorosa para los melancólicos (Muñiz, 1991: 57).

Sin embargo, Gil parece no diferenciar entre lo bello y lo sublime cuando, en «El anochecer», atribuye a ambos sentimientos las mismas características:

El sentimiento de lo grande y de lo bello era un instinto poderoso en él [...] La libertad, la religión, el amor, todo lo que los hombres sienten como desinteresado y sublime se animaba en su alma, como pudiera en una flor solitaria y virgen, nacida en los vergeles del paraíso; y los vuelos de su corazón y de su fantasía iban a perderse en los nebulosos confines de la tierra, y a descansar entre los bosquecillos de la fraternidad y de la virtud («El anochecer», 6).

Gil identifica de este modo ambos sentimientos y les atribuye los mismos efectos en el ánimo de Ricardo. Es evidente que para Gil lo bello está estrechamente ligado a lo efímero –y, por tanto, a la pérdida, a la fugacidad, a la muerte; sin embargo, en este fragmento no se aprecia el aspecto negativo de dicho sentimiento. Esta ausencia de connotaciones negativas así como la indiscriminación entre los dos términos posiblemente se deba a que el narrador se refiere con estas palabras al ánimo del joven antes de tener que «abandonar todo lo que le quedaba en el mundo, el tierno cariño del hogar y las llorosas miradas de su ángel» («El anochecer», 7), sucesos que hicieron aflorar en su conciencia esa melancolía que, desde ese momento en adelante, cambia su percepción de la existencia.

Es esta conciencia melancólica la que determina la percepción de la Naturaleza en estos términos: Beatriz, sentada al pie de un árbol durante largo rato y absorta en sus pensamientos, no advierte lo tarde de la hora

hasta que la campana del convento tocó a las oraciones. Aquel son que se prolongaba por las soledades y se perdía entre las sombras del crepúsculo, asustó a doña Beatriz, que lo escuchó como si recibiera un aviso del cielo, y volviéndose a su criada le dijo: -¿Lo oyes, Martina? Esa es la voz de Dios que me dice: «Obedece a tu padre.» ¿Cómo he podido abrigar la loca idea de apelar a la ayuda de don Álvaro? -¿Sabéis lo que yo oigo? -replicó la muchacha con algo de enfado-; pues es ni más ni menos que un aviso para que os recojáis a vuestra celda y tengáis más juicio y resolución, procurando dormir un poco (*El señor*, 150).

Solo en Beatriz se da la concepción de una Naturaleza panteísta; Martina, en cambio, es consciente de la verdadera procedencia del sonido y trata de apartar a la muchacha de su mundo interior. Un mundo, afirma Földényi, que «se aleja más y más de las cosas terrenales, de los hechos palpables. Y este mundo interno no tiene parangón, es como si el ser humano solo pudiera llegar a ser incomparable y singular mediante la creación de un mundo interno y no mediante la acción» (2008: 234). La pérdida de contacto con la realidad exterior aviene con mayor facilidad ante la inmensidad de la naturaleza, como confirman las anotaciones de Gil en su «Bosquejo de un viaje a una provincia del interior»:

a vista de aquellas montañas enriscadas, en aquella soledad triste y oscura donde, al rasgarse las nubes del invierno, tal vez se mostraron los cielos a los contemplativos monjes en todo su esplendor y majestad, sobran en verdad los devaneos mundanos y las frágiles esperanzas terrenas («Bosquejo», 105).

Este mundo interior es algo que, junto a sus dotes líricas, Beatriz tiene en común con Ricardo. En la flor de su juventud, las vicisitudes de su vida han propiciado en ambos la tendencia a buscar en su propio interior un lugar en el que ponerse a salvo de una realidad que consideran injusta y cruel. El alma crédula y sincera de Ricardo recibe un duro golpe al advertir que no todos los seres humanos comparten su bondad y sencillez: «vivía entre los hombres y se figuró vivir entre los ángeles, y esperó de aquellos lo que de éstos se puede esperar» («El anochecer», 7). La decepción desencadena un rechazo del mundo, esa «poblada soledad», ese «pantano que abril viste de guirnaldas / abismo melancólico y profundo / coronado de aromas y esmeraldas» («Un recuerdo de los templarios», vv. 109-112)<sup>5</sup>; asimismo, empuja a la ensoñación, a la búsqueda de cobijo en lo más íntimo del ser:

su orgullo de hombre se había visto lastimado y herido, la pobreza le había rodeado con su manto de abandono y de privaciones y desamparado de los hombres, habíase visto obligado a conversar, como Lord Byron, con el espíritu de la naturaleza. Entonces una musa dulce y triste como las alegrías pasadas, había venido a sentarse a su ignorada cabecera, le había hecho el presente de una lira de ébano y dictado himnos de dolor y de reminiscencias perdidas: le mostró lo pasado por impenetrables rejas que le vendaban el paso para tornar a él, y tendió sobre lo futuro una cortina de sutil crespón negro que le permitía ver sus paisajes, pero todos anublados y cenicientos («El anochecer», 8).

---

<sup>5</sup> Todos los poemas citados en el trabajo están extraídos de Gil y Carrasco, E. (2000): *Obra poética completa*, ed. de Emilio Peral Vega, León: Instituto leonés de cultura.

Este «roce momentáneo con las sublimidades de un mundo sobrenatural» (Iarocci, 1999: 175) es el ejemplo perfecto de la predisposición de las almas melancólicas a la creación de ‘realidades’ subjetivas; en lugar de combatir la frustración mediante la acción, Ricardo se sumerge en la perfección de su ensoñación, lo que provoca que el enfrentarse a la verdad sea todavía más doloroso, como bien sabía Gil: «Mas, ¿de qué sirve soñar / si el despertar viene luego? / ¿De qué sirve amontonar / tantas visiones de fuego / que el dolor ha de apagar?» («La palma del desierto», vv. 125-129).

Beatriz, quizá ella sí obligada a la pasividad debido, por una parte, a su enfermedad –una tuberculosis pulmonar nunca nombrada en la novela pero que la constriñe a largos períodos en cama (Sebold, 1996: 247)– y, por otra parte, a su condición de «ser tradicionalmente marginado y silenciado que es la mujer» (O’Byrne, 1990: 150), recurre a la invocación de la divinidad por una necesidad cada vez mayor de escapar a las contradicciones y penalidades que azotan su vida, para intentar comprender un mundo carente de lógica que le niega una y otra vez la serenidad y la felicidad. No es, como ha querido ver Sebold, un reflejo de su tendencia mística (1996: 252) –pues su fervor religioso es algo plenamente acorde a la mentalidad de la época–, sino de la colisión entre la necesidad de un Dios y la aceptación de su desamparo. La enfermedad la acerca a la muerte apresuradamente y la conciencia de su fin próximo la empuja a contemplar «los misterios de la nada que forma las entrañas de las cosas terrenas» (*El señor*, 185):

Siempre había dormido en lo más recóndito de su alma el germen de la melancolía producido por aquel deseo innato de lo que no tiene fin; por aquel encendido amor a lo desconocido que lanza los corazones generosos fuera de la ruindad y estrechez del mundo en busca de una belleza pura, eterna, inexplicable, memoria tal vez de otra patria mejor; quizá presentimiento de más alto destino (*El señor*, 371).

La conciencia de la limitación que supone la propia existencia genera, paradójicamente, ese anhelo de absoluto, ese «desiderio inappagato dell’altezza iragiungibile» (Dolfi, 1991: 9), que es la característica principal del mal melancólico. Este anhelo es el germen de su frustración permanente, de su continua insatisfacción, y aquello que les mantiene constantemente asomados al abismo; un abismo que es fruto del choque entre la imaginación y la realidad. Como afirma Esteban Tollinchi, «el mismo anhelo de infinito por fuerza tiene que crear un conflicto entre la capa del yo que aspira a él y la que está sujeta a las convenciones y a las constricciones de la sociedad» (1989: 294).

Pocos son los elegidos a quienes es dado siquiera experimentar este anhelo, y quienes así sienten se enfrentan con una doble contradicción: la finitud del ser humano y la brevedad de lo terreno. «El tiempo y las cosas pasan –afirma Gil– como las hojas de los árboles, sin que para ellos haya primavera vivificadora» («Bosquejo», 84) y de ahí la ansiedad continua de Beatriz ante la «miserable inestabilidad la de las cosas humanas» (*El señor*, 251):

En tan corto espacio de tiempo aquella madre cariñosa había pasado a las regiones de la eternidad, su valor no había alcanzado a defenderla contra la mano de hierro del destino, su libertad había caído en holocausto de su generosidad delante de un hombre manchado de delitos, su salud se había consumido, disipándose su hermosura; don Álvaro había salido del sepulcro sólo para morir de nuevo y para siempre a los ojos de su esperanza, y por último, en vez de aquellas arboledas frondosas, de tantos trinos de pajarillos y de las auras suaves de mayo, los vientos del invierno silbaban tristemente entre los desnudos ramos de los árboles, los arroyos estaban aprisionados con cadenas de hielo y sólo algunas aves acuáticas pasaban silenciosas sobre sus cabezas o graznando ásperamente a descomunal altura (*El señor*, 251).

Consecuencia directa de la singularidad de la vida, la pérdida, la separación, es el *leit motiv* de la existencia de Beatriz. Como apunta Anna Dolfi, la pérdida es «l'origine prima della malattia depressivo-malinconica. Ché ogni perdita o separazione (concreta o ideale che sia) è esperienza del morire» (1991: 8). Cada instante que vive el melancólico se convierte, automáticamente, en pasado y, por lo tanto, en irrepetible. Toda la vida es así una sucesión de momentos que nunca más se repetirán; tan pronto como ocurren, ya se han transformado en momentos pasados, irrecuperables. El discurrir del tiempo es el culpable de la fugacidad de la vida. En palabras de Földényi, «para el melancólico el futuro no significa la realización de las posibilidades, sino la posibilidad de la destrucción de las cosas reales» (2008: 339). El tiempo es el causante de su pérdida irremediable y continua, y Beatriz es consciente de ello:

¿Qué es la gloria del hombre que así se la lleva el viento de una noche? Mi ventura se fue con las hojas de los árboles el año pasado, ¡ahí están los árboles otra vez llenos de hojas!, yo les pregunto: ¿qué hicisteis de mi salud y de mi alegría?, pero ellas se mecen alegremente al son del viento y si alguna respuesta percibo en su confuso murmullo es un acento que me dice: «El árbol del corazón no tiene más que unas hojas y cuando llegan a caerse se queda desnudo y yerto, como la columna de un sepulcro» (*El señor*, 333).

La conciencia de la separación elimina la posibilidad del porvenir, ese «confuso lugar» que Gil sitúa «entre el dudar y el morir», esa «¡Celestial aparición / de nácar y oro y carmín / que hace sombra al corazón / con guirnaldas de jazmín» («Un ensueño», vv. 202-203, 211-214), y si algo vislumbra Beatriz más allá de su triste presente es oscuridad infinita: «¿Qué podía esperar? ¿Qué podían descubrir sus ojos en el nebuloso horizonte del porvenir, sino soledad y pesares sin término y sin cuento?» (*El señor*, 242). Una oscuridad que la separa de la muerte, el eje entorno al cual gira y se desarrolla su existencia. Tal como explica Borgna,

la dimensione del futuro (dell'avvenire) è tagliata, recisa, amputata, e il presente è risuchiato dal passato che con le sue vele gigantesche tende a riassorbire il presente [...] C'è solo il passato che divora e sottrae, e c'è la epifania del passato che sospinge alla morte volontaria come troncamento della angoscia e della sofferenza: nella assenza di ogni speranza e di ogni trascendenza (1991: 44-45).

Para el melancólico la muerte es el objetivo de la vida y ésta, a su vez, es la simple antesala de la muerte. La existencia de las personas melancólicas se convierte así en una especie de muerte en vida, en «une épreuve du Rien: du rien faire, du rien vouloir, du rien pouvoir, du rien être» (Dufour, 1991:79). Tanto Beatriz como Ricardo son conscientes de la doble amenaza del tiempo: no solo es culpable de la destrucción inmediata de cada instante sino que además aniquila cualquier tipo de esperanza futura. La conciencia de la imposibilidad de retorno pesa sobre sus almas: Ricardo «se cansaba de la vida, y una nube de suicidio empañó por un instante su frente» («El anochecer», 9), mientras Beatriz, por su parte, vive suplicando por su muerte, incluso cuando aún la enfermedad no ha hecho estragos en su cuerpo, y pide constantemente a la divinidad que termine con su sufrimiento porque «mi razón está rodeada de tinieblas y mi alma se extravía en los despeñaderos de la angustia que hace tanto tiempo me cercan» (*El señor*, 155). Si, para Gil, su «ventura consiste / en la paz del ataúd» («La niebla», vv. 194-195), el único consuelo para la heredera de Arganza «era la esperanza de bajar temprano al sepulcro a reunirse con el verdadero esposo que había elegido en su juventud y cuyos recuerdos por donde quiera la acompañaban» (*El señor*, 193). Los recuerdos afligen el alma de los jóvenes de la misma manera que dañan la mente de Salvador, el

protagonista de «El lago de Carucedo»<sup>6</sup>, quien, a pesar de sus éxitos en el campo de batalla, «no era feliz: de continuo se le venían a la memoria las rientes praderas de San Mauro, las soledades llenas de los acentos de su amor, y aquel vergel de recuerdos dulces y marchitos que animaba la imagen de María a modo de mariposa bellísima y errante» («El lago», 366). En la misma línea, Gil exclama, ante los paisajes de su tierra natal: «¡Dichoso aquel para quien el porvenir es el crepúsculo de la mañana! ¡Venturoso mil veces porque la voz de las muertas alegrías no le murmurará al oído aquellos dolorosísimos versos de un amigo cuya imagen querida jamás se apartará de nuestro corazón!» («Bosquejo», 107).

Con unos versos de ese amigo, Espronceda, Gil encabezó su poema «La caída de las hojas», uno de los tantos que compuso en torno al tópico del *tempus fugit*. En él refleja, una vez más, la intensidad con la que vive la pérdida de la vida, paragonando el fin del amor vivido a la caída de los grandes imperios de la historia:

Caed, hojas, caed; y mi esperanza  
Ya sin verdor llevad:  
Venid vientos de otoño, sin tardanza  
Su encanto arrebatad.  
¡Oh!, de esta vez  
El invierno más triste llegará;  
Que el corazón perdió el aroma ya  
De la feliz niñez;  
Caed, hojas, caed («La caída de las hojas», vv. 1-9).

La conciencia de la fugacidad despierta en el poeta la necesidad de recuperar el tiempo ya vivido, sentimiento que choca ante la imposibilidad de evocarlo más allá de las palabras: «¡Oh, quién pudiera volver / a tan rosadas auroras! ¡Quién pudiera detener / el huracán de las horas / que llevaron mi placer» («El Sil», vv. 26-30); «¡Oh, nunca, nunca, abril esplendoroso / me traerás, con tus pájaros gentiles / de lo pasado el campo venturoso / la flor de mis creencias juveniles» («Impresiones de la primavera», vv. 131-134). En sus poemas «El Sil», «La niebla» y «La mariposa» Gil rememora una infancia

---

<sup>6</sup> Gil y Carrasco, E. (1954): «El lago de Carucedo», en Jorge Campos (ed.), *Obras completas de d. Enrique Gil y Carrasco*, Madrid: Atlas, pp. 221-250. Todas las citas de «El lago de Carucedo» pertenecen a esta edición, por lo que en adelante indicaré, entre paréntesis y a continuación de la cita, el título abreviado «El lago» y la página en la que se encuentra el texto. Asimismo, pertenecen a esta edición los artículos de crítica «Pablo el marino», pp. 453-455; «Poesías de don José Zorrilla», pp. 481-485; y «Poesías de don José de Espronceda», pp. 490-496, citados a lo largo del trabajo.

perdida cuya añoranza se ha convertido en el hilo conductor de su vida. «El paso del tiempo en los recuerdos de Enrique Gil y Carrasco –apunta Ricardo Fernández– supone el enfrentamiento del yo lírico con su ser pasado [...] la contemplación por parte del que recuerda del ser que se fue como un muerto, enterrado en el tiempo, en el pasado. Entre uno y otro se levanta una distancia radical que el yo que recuerda se ve impelido a salvar mediante la escritura» (Fernández, 2005: 5, citado en Carrera, 2014: 52).

En «El anochecer» observamos constantemente el resurgir en la mente del protagonista de su propio pasado, con el consecuente reconocimiento del no retorno:

Aquella brisa le traía las caricias de su madre, las puras alegrías del hogar doméstico, los primeros suspiros del amor, los paseos a la luna con su mejor amigo; todo un mundo, finalmente, de recuerdos suaves y dorados, y que aparecían más dorados y suaves mirados al través de la neblina de lo pasado desde el arrenal de las tristezas presentes («El anochecer», 6).

Como apuntábamos al inicio, la naturaleza falaz de la memoria aboca al ser al precipicio después de haberlo situado en las alturas: «¿Qué significa, Dios mío / esta memoria tirana / que cual fatídica nube / mi corazón así empaña?» («Un ensueño», vv. 1-4). Durante un instante, el recuerdo de lo perdido permite revivir la experiencia, «representar como reales las fantasías de su imaginación» (Mestre y Muñoz, 2014: 458), para, inmediatamente, arrebatarla de nuevo. Como afirma Iarocci, «es sólo porque sus recuerdos pueden suplir en parte a esas ausencias, por lo que se suavizan durante unos instantes las cuitas de Ricardo. Pero tales recuerdos resultan ser tan efímeros como la brisa que los inspira, y desaparece este breve paréntesis consolador con la última luz del día» (1999: 181). En *El señor de Bembibre* son pocos los capítulos en los que el narrador no haga referencia a la dolorosa experiencia que supone la evocación de tiempos pasados: en la mente de Beatriz van apareciendo, una tras otra, «las cortas alegrías de su vida, las escenas de dolor que las habían seguido, el sepulcro que había devorado silenciosamente sus esperanzas terrenas, y la prisión de sus fatales lazos» (*El señor*, 196). La rememoración de su dulce infancia, repleta de momentos de alegría y serenidad absolutas, es un embate difícil de soportar: «todos los sitios que recorrían sus ojos estaban llenos de recuerdos mejores y poblados de voces que continuamente traían a sus oídos palabras desnudas ya de sentido» (*El señor*, 296-297). Nadie mejor que Gil y Carrasco para detallar de manera tan precisa esa añoranza, esa nostalgia por el tiempo pasado, y la desgarradora conciencia de la pérdida: «¡ay de mí!, porque mi gloria / no

está, no, en el porvenir / ni en su dudoso lucir; / sólo para mi memoria / hay un cielo de zafir» («La mariposa», vv. 225-229). Como indica Ramón Espejo-Saavedra,

La vuelta al pasado, a la familia y a la fe es una vuelta imposible, y el reconocimiento de la distancia que hay entre este mundo sencillo del ensueño y el mundo a su alrededor, que le ha moldeado y en el que está decidido a vivir, producen la suave tristeza que es la nota más característica de poesía del autor y de su obra más famosa, *El señor de Bembibre* (2008: 300).

La desolación que provocan los recuerdos en un alma como la de Beatriz y Ricardo es la misma que padece su creador, que en su «Diario de viaje» escribe con el más profundo pesar: «Solo un deseo se me ha ocurrido, el mismo que a Childe Harold, “que las aguas de este río fuesen las del Leteo”, y lavasen mi memoria de ciertos sedimentos acres y amargos» («Diario», 222). Estos sedimentos afloran, sobre todo, en momentos de aislamiento, ya sea físico o mental; sin embargo, a pesar de ser consciente de su carácter destructivo, para el melancólico la soledad es un bien preciado. El retrato que de Ricardo leemos en «El anochecer» lo presenta como un alma solitaria, no solo por haber perdido a su padre, su amigo y su amada, sino porque él mismo ha elegido apartarse de una sociedad que es para él atroz, y no disfruta de más compañía que la de las criaturas que pueblan sus ensoñaciones. Beatriz, por su parte, no esconde su continua necesidad de retiro que, debido a las circunstancias –es custodiada permanentemente por Martina y sirvientes–, no siempre logra satisfacer. Busca la soledad porque percibe el mundo que la rodea como carente de sentido, y sumida en la desesperanza pretende encontrar refugio en su yo interior. Gil traslada a sus protagonistas el sentir de un período histórico en el que los valores considerados hasta entonces absolutos comenzaban a ser cuestionados; «una época de transición y de trastorno en que los cimientos mismos de la sociedad están removidos y en que las ideas y los intereses vagan errantes y dispersos sin bandera que los reúna, sin centro de acción que los vivifique y robustezca» («Pablo el marino», 454). El mundo se tambalea, el lugar del ser humano en el universo deja de darse por descontado, y la única alternativa es «descender a lo interior: renunciar al mundo incapaz de dar respuesta a las preguntas más personales y definitivas» (Földényi, 2008: 231):

Del espíritu de indefinido análisis introducido en todas las cuestiones, del movimiento y complicación incesante de los intereses, de la pugna y colisión continua de las ideas, solo una certidumbre hemos venido a sacar hasta el día, a saber: que el corazón humano

estaba necesitado de consuelos y de luz, que el alma tenía sed de creencias, y que todos los esfuerzos de la razón orgullosa y fría, no habían sido poderosos para descifrar la primera página del libro de la dicha. Entonces por una reacción natural nos hemos refugiado en los dogmas y rudimentos más sencillos de la conciencia, hemos buscado la fuente de la esperanza con el anhelo de los sedientos, y nos hemos sentado a la sombra del árbol del sentimiento, para pedir al murmullo de sus hojas inspiraciones con que llenar el vacío del corazón y templar la sequedad y aridez del espíritu. Sin embargo, como era dificultosa tarea la de reconstituir el santuario de nuestros afectos en un terreno de continuo removido y socavado por la discusión, estas circunstancias han dado margen a infinitas dudas, desconfianzas y tristezas que han llegado a empañar el espejo del alma, produciendo al propio tiempo violentas luchas y vaivenes interiores («Poesías de don José de Espronceda», 490-491).

Como única vía para mitigar su tristeza y sus conflictos interiores, Beatriz decide recurrir a la soledad extrema. Hasta tal punto llega la introspección y el deseo de retiro que resuelve ingresar en el convento para escapar a las afrentas que su propia vida le impone: «La soledad del claustro es lo único que podrá responder a la profunda soledad que rodea mi corazón, y la inmensidad del amor divino lo único que puede llenar el vacío inconmensurable de mi alma» (*El señor*, 189). Como Gil, la joven sabe que la soledad no es buena compañera ya que aviva su tendencia al ensueño y, sin embargo, no cesa de perseguirla, porque «¿Qué podían importarle vanas atenciones, ni respetos, cuando sus pensamientos pertenecían a otro mundo y sólo para descansar alguna vez de su incesante vuelo se posaban por instantes en la tierra?» (*El señor*, 254). Su hipersensibilidad y su extraordinaria imaginación la encaminan hacia la utopía; su realidad ya no es la terrenal: su alma persigue un ideal fuera del tiempo y del espacio. Durante el período helenístico, los estoicos ya hicieron notar la exacerbada imaginación que poseían las personas que padecían melancolía; en la época medieval se dijo que «su fuerza imaginativa es infinita, violenta y corrupta» (Földény, 2008:82); y en *Anatomía de la Melancolía* (1621), el erudito Robert Burton afirma: «Poderosa es la fuerza de la imaginación, y la causa de la melancolía más debe atribuirse a ella que a los trastornos corporales» (1997:44). El recuerdo de tiempos más felices unido a la predisposición al ensueño forman «en su imaginación la tela inacabable de una vida dichosa [...] ¡Engañosas visiones que al menor soplo de la razón se despojaban de sus fantásticos atavíos y caían en polvo menudo en medio de las puntas y abrojos que erizaban el camino de doña Beatriz!» (*El señor*, 319-320). Tollinchi, al escribir sobre el *René* de Chateaubriand, expone de manera clara y concisa la naturaleza de estas engañosas visiones que los protagonistas de Gil y Carrasco comparten con este: «por su

indiferencia al presente y a la ‘realidad’, la nostalgia no puede referir a la ‘realización’ sino necesariamente a la prolongación indefinida, al ideal inalcanzable. Y el ideal no es sino resultado de la infinitud que se ha insertado en el seno de la conciencia misma» (1989: 294).

El *sehnsucht* romántico y el choque entre finito e infinito conducen inevitablemente a la más absoluta desesperanza; «lo que viven es para ellos terrible –afirma Földényi–, pero lo que desean es inalcanzable. Sienten nostalgia tanto de la realidad palpable como de la utopía» (2008: 124). Para acrecentar su frustración, diversos hechos tangibles vienen a sumarse a este estado de espera eterna en la que vive Beatriz: en primer lugar, el próximo y seguro matrimonio con Álvaro se ve truncado debido a la aparición del Conde de Lemus, candidato más deseable a ojos de su padre; en segundo lugar, el rapto del que es objeto a manos de su amado es impedido por el abad de Carracedo, y ella regresa a su celda en el convento; en tercer lugar, tras la muerte de su marido, cuando parece que finalmente el camino hacia la felicidad está libre de obstáculos, los votos pronunciados por el señor de Bembibre paralizan los renovados planes de matrimonio; finalmente, sí, la boda se lleva a cabo, pero Beatriz sabe que le queda muy poco tiempo de vida para disfrutar de su dicha.

Una tras otra, la vicisitudes en las que se ve inmersa vienen a confirmar lo que en su alma es ya una certeza; su existencia es una dilación interminable y ese anhelo que la abruma es insaciable: «tan hondas raíces había echado en su corazón el pesar y tan negra tinta derramaba su imaginación aun sobre los objetos más risueños» (*El señor*, 312-313) que poco a poco Beatriz va sucumbiendo a su propio mal y cayendo en una pasividad absoluta. Si bien sus pensamientos parecen indicar lo contrario, las decisiones de Beatriz muestran como la carencia de un horizonte posible parece forzarla a la inacción en los dos momentos clave de la obra en los que una luz parece iluminar su desolada existencia. En primer lugar, cuando el rapto planificado por Álvaro para evitar la boda con el conde de Lemus se ve truncado debido a la irrupción del abad de Carracedo en su camino, el temor ante la violencia que aquel pueda ejercer en el religioso empuja a Beatriz a resolver su regreso a Villabuena; si de un lado es cierto que la sola idea de manchar su conciencia con la sangre de un sacerdote es motivo suficiente para que la joven se eche atrás, no es menos cierto, del otro, que la proximidad de un futuro real hasta entonces solo imaginado, de una felicidad al alcance de la mano,

acentúa su determinación hasta el punto de aferrarse de nuevo a la idea de la pérdida, en la que su alma se ha instalado y fuera de la cual se siente aturdida. En segundo lugar, a pesar de tener la certeza de que Álvaro ha muerto, el profundo amor que siente por él y la intensidad con la que este permanece grabado en sus pensamientos no son óbice para consentir su matrimonio con el conde de Lemus antes incluso de que doña Blanca formule su petición, manifestando que es su propia voluntad la que la impulsa a tomar dicha decisión. Opina Sebold que «por una inversión de los términos no poco frecuente en los enfermos mentales, ha descubierto Beatriz que separarse de la vida es por lo menos no separarse del más allá, de la primitiva mansión de su alma no nacida aún» (245: 1996). De las palabras del crítico se desprende la idea de una tendencia al misticismo por parte de la protagonista, que a fuerza de enfrentarse al desconsuelo que supone el simple hecho de vivir, ha elegido ‘decir no’ a la vida «imaginando el logro de alguna bienaventuranza más allá de este mundo» (Sebold, 1996: 242). Sin embargo, su incapacidad para tomar decisiones o, mejor, para escoger en beneficio propio y no por imposición, no se debe en realidad a su ‘devoción religiosa’ sino a su abulia. Beatriz tiene instalada en su mente una sola idea fija: la pérdida. La intensa vivencia de la pérdida provoca en ella un abatimiento físico y mental que la conduce a una renuncia total de la acción, pues «teme cualquier hecho que pueda ocurrir porque en todo proceso de gestación y cambio sólo puede ver el nacimiento de la muerte» (Földényi, 2008: 325).

Por ello, no comparto la opinión de Margarita O’Byrne quien, en su artículo «La doncella de Arganza: la configuración de la mujer en *El señor de Bembibre*», defiende que la actitud de Beatriz responde a «un desafío a las normas paternalistas de la sociedad que se representa en la obra» (1990: 150), basándose en la negativa que da como respuesta a su padre cuando este la obliga a casarse con el conde de Lemus. Lo que en un primer momento puede ser tomado por un acto de rebeldía se torna en simple ardor momentáneo al comprobar cómo Beatriz es incapaz de mantener su decisión y prevalece, al fin, el respeto a la autoridad y a los deseos paternos. Es cierto que «doña Beatriz toma la iniciativa de escribirle [a Álvaro] y citarle secretamente para comunicarle su plan de acción» (O’Byrne, 1990: 155). Sin embargo, tras la marcha de Martina con la segunda carta —en la que advierte al caballero de las intenciones de su padre—, Beatriz comienza «a temblar por lo que iba a suceder como había temblado por lo pasado, y a encontrar mil dudas y tropiezos, donde su pasión sólo había visto antes

resolución y caminos llanos» (*El señor*, 147) y, llegado el día en que deben fugarse, la doncella comunica a su criada no tener fuerzas para acudir a la cita y, cuando finalmente lo hace, declara su «verdadera resolución» a don Álvaro: «yo no puedo huir con vos sin deshonorar a mi padre» (*El señor*, 150-152). La fuga, que se lleva a cabo tras el desmayo de Beatriz, desmiente tajantemente la definición que hace O'Byrne de la joven como «forjadora de su propio destino» (1990: 155), pues esta abulia que enjaula a Beatriz dentro de ella misma no solo la inhabilita para elegir una u otra posibilidad, sino que crea en ella la convicción de la inutilidad de cualquier determinación: la joven no puede forjar su propio destino pues vive en su propia interioridad, en ese «paraíso de la nostalgia» que es su mundo interior (Gurméndez, 1990: 75). «El melancólico –aclara Földényi– vive las posibilidades y la esperanza con mayor intensidad que nadie, porque para él no hay nada que pueda realizarse, nada en que abrigar una esperanza» (2008: 339). Esta afirmación encierra la clave del comportamiento de la protagonista de *El señor de Bembibre*, el contraste entre la furia con la que vive sus reflexiones y la profundidad de su introspección, por un lado, y la carencia de resolución ante sus posibilidades, el rechazo a la acción, y el sometimiento a la voluntad del mundo, por el otro.

## V

Esta concepción de la melancolía caracterizada por el sometimiento y la introspección es algo que Gil comparte con uno de los autores cuyo nombre más se repite a lo largo de toda su producción: Lord Byron, cuya desesperación, apunta Castelar, «debía pegarse a todo un siglo, como su enfermedad moral» (citado en Sebold, 2004: 419). En esta línea, pero casi medio siglo antes, Juan Donoso Cortés alababa la misteriosa y sublime melancolía de Byron y afirmaba que había «enseñado a los poetas modernos cuál debe ser el objeto de sus cantos» (citado en Flitter, 2004: 133). Si bien es cierto que los excesos y la heterodoxia que hicieron famoso al inglés –extremos personificados por sus héroes melancólicos, cuyo anhelo de infinito les aboca al desencanto, la rebeldía y la venganza– nada tienen que ver con la moderación a la que siempre se atuvo Gil tanto en su vida como en su obra, parece evidente que Gil lo leyó con devoción y que sus composiciones le sirvieron de inspiración. Así, no hay que pasar por alto esa otra

melancolía pasiva que emerge en los cuentos persas de Byron y que contribuyeron a forjar la concepción que Gil tenía de este mal: alejada de los excesos, la melancolía de amor o *amor hereos* encarna comúnmente en los personajes femeninos que, tras una separación, terminan por morir debido a su dolor (Nilchian, 2012: 158). En su artículo «*Gul and Bulbul: Persian Love in Byron*», Elham Nilchian afirma que Byron traslada a *The giaour*, *The bride of Abydoss* y *Lara* los motivos persas del ruiseñor (*Gul*) y de la rosa (*Bulbul*) para ilustrar «the abiding sense of loss that prompts feelings of melancholy within love» (2012: 158). Esta melancolía de amor, representada por «the unrequited love of the nightingale for the rose» (2012: 158), es la misma que refleja Enrique Gil en su poema «El ruiseñor y la rosa», como ha notado Jean-Louis Picoche (1978: 305):

nunca mi amante querella  
 arrullará en la mañana  
 tu desmayado carmín.  
 Solamente por la noche  
 doy al viento  
 mi vagarosa canción,  
 y amo tu dormido broche,  
 y muere en su verde asiento  
 el eco de mi pasión («El ruiseñor y la rosa», vv. 10-18).

¡Ay!, cuando tus tiernas hojas  
 esparcidas  
 lleve el viento bramador,  
 y mis amantes congojas  
 con ellas desvanecidas  
 canten sólo mi dolor («El ruiseñor y la rosa», vv. 109-114).

Del mismo modo que en la leyenda tradicional y en la reelaboración de Byron, el ruiseñor de Gil es consciente de la imposibilidad de su deseo y de la irremediable pérdida, conocimiento que desemboca en la melancolía amorosa cuyo mejor ejemplo en la prosa del berciano es la joven de «El lago de Carucedo», quien enloquece al conocer la muerte de su amado:

aquel corazón que no concebía más que el amor, que solo para amar había nacido, se secó cuando la esperanza se derramó de él como de vasija quebrada. [...] así es que su razón se resintió al cabo de poco tiempo, y vino por fin a perderla del todo. Sin embargo, su locura era dulce y apacible, y de continuo hablaba de las alegrías perdidas, de las aguas y de la luna. Veíasela pasear a veces repitiendo versículos de los libros sagrados, que aplicaba casi siempre a su situación, y solo se mostraba placentera mirando al astro de la noche y comunicando, según decía, con los ángeles blancos que

venían a hablarle de las esperanzas del cielo. Así se pasó mucho tiempo, hasta que un día su demencia pareció tomar otro carácter más sombrío, y comenzó a llorar amargamente, quejándose de que aquellos montes la ahogaban, y diciendo que iba a morir («El lago», 389).

La melancolía de María nace exclusivamente a raíz de la pérdida del ser amado, del mismo modo que en las protagonistas de los cuentos persas de Byron; una pérdida que es, a su vez, la pérdida de sí misma, pues toda su vida, esperanzas y seguridad están depositadas en él. «Perder la persona que amamos –afirma Carlos Gurméndez– despierta la conciencia del vacío existencial, del desamparo en que nos hunde el ser que nos deja» (1990: 63). El enfrentamiento con la pérdida sumerge a la joven en una perenne ensoñación: vive anclada a un pasado que ella siente como presente, de modo que el carácter traumático de su experiencia es todavía mayor pues conserva intactas las sensaciones, las ilusiones y los sentimientos. María ha caído en la trampa de la memoria, que la ha expulsado fuera del tiempo lineal: así, ajena al fluir temporal del mundo, su única salida es presentizar el pasado, renunciar a la vida tal y como la concebía antes de la pérdida (Gurméndez, 1990: 75). Su melancolía de amor hubiera provocado, en último término, una muerte similar a la de las protagonistas de Byron si Gil no hubiera preparado para los amantes la trágica escena final en que ambos son devorados por las aguas del lago de Carucedo. Aunque el origen de la melancolía de Ricardo T. y de Beatriz no se debe a un motivo amoroso, también en ambos casos este es un factor determinante en el recrudecimiento de la dolencia: la separación de la persona amada, ya sea debido a su muerte –en «El anochecer»–, ya sea por intrigas socio-políticas –en *El señor de Bembibre*–, consolida su sensación de pérdida e incrementa su tendencia a vivir en ese pasado idealizado de sus ensueños cuya evocación es su única fuente de consuelo.

Como afirma Nilchiam, Byron oscila en sus trabajos «between the perception of melancholy as *Weltschmerz* and that of *amor hereos*» (2012: 159). Por un lado, esta dualidad permite afirmar que la concepción de la melancolía que Gil y Carrasco cristaliza en sus obras debe mucho a esa tendencia menos activa, más resignada e inclinada a la ensoñación y a la esperanza puestas en el pasado de las heroínas del lord, opuesta a la conducta destructiva y desafiante de sus protagonistas masculinos; por otro, permite rebatir la calificación de «sharp critique» que Flitter otorga a las opiniones de Gil respecto a la influencia de Byron en las *Canciones* de Espronceda. El berciano

relaciona las poesías de su amigo con «la escuela amarga, sardónica y desconsolada de Byron» («Poesías de don José de Espronceda», 494) y descubre en ellas «el mismo giro hostil y sombrío, la misma tendencia rencorosa y desengañada del poeta inglés» («Poesías», 494). Evidentemente, Gil está haciendo referencia a esa melancolía como *Weltschmerz*, de la que «A Jarifa» es

la expresión más cabal que se encuentra en este tomo, de esa poesía escéptica, tenebrosa, falta de fe, desnuda de esperanza y rica de desengaño y de dolores, que más bien desgarrar el corazón que lo conmueve. Condición bien triste es la de una época que dicta tan desusados acentos, y condición por desgracia forzosa es la nuestra en que el hombre divisa el porvenir cubierto de nieblas, y solo ve lo pasado al través de la inquietud y desasosiego presente. Este disgusto y ansiedad de que si ya no siempre, en muchas ocasiones adolecen todas las almas vigorosas, es un hecho que mal pudiéramos negar [...] mas no por eso dejaremos de decir, que *cerrar al hombre las puertas de la esperanza, equivale a falsear su índole y contrariar sus más naturales impulsos* («Poesías», 495-496).

La objeción que realmente Gil pone al poema de Espronceda –y que extiende a Byron y a todos aquellos que se han visto invadidos por la incredulidad, la duda espiritual y el desencanto– es la pérdida de la esperanza que este proclama. Gil comparte esas mismas contradicciones, esa misma incertidumbre y escepticismo religioso que angustia a estos poetas: «Las dudas, ¡ay!, atormentan / el ánimo combatida / la turban y la amedrentan / y las flores ahuyentan / del sendero de la vida» («El Sil», vv. 116-120), se lamenta el escritor angustiado por la pérdida de la calma y la fe de la infancia. Vive enfermo, decepcionado respecto a la sociedad, viendo como a medida que la niñez y la adolescencia se alejan, son más las ilusiones que se desvanecen y los valores que se revelan falsos; la conciencia de la imposibilidad del regreso y de la finitud del ser humano le inclinan hacia la duda religiosa y le hunden cada vez más en una melancolía que arrastrará hasta su muerte. Y, sin embargo, esta melancolía está siempre iluminada, aunque muy tenuemente, por la luz de la esperanza, por ese consuelo que viene del cielo. La misma luz que se aparece ante Ricardo en forma de hada cuando «su alma se empañaba y entristecía en la soledad» o mediante el tañido de la campana de la iglesia, haciendo olvidar la «idea maléfica» del suicidio, es la misma que percibe su creador en la abadía de Sant-Ouen, cuya contemplación

purificaba los sentimientos y elevaba las ideas, como si difundiese un perfume suavísimo por aquel vacío del corazón que sienten en todas las grandes ocasiones las almas bien templadas, que los desengaños del mundo y el desvanecimiento de los sueños generosos ensanchan sin medida, y que con tanta violencia impele el alma hacia las fuentes de la religión y de un consuelo que rara vez acierta a dar la tierra («Rouen», 188).

La vida de Gil fue «una constante fuga del pesimismo» (Muñoz y Mestre, 2015: 510): nunca abandonó su esperanza y eso es lo que aconseja fervientemente en sus reflexiones, sumándose así a la tendencia general de la lírica española, que combatía la desengañada visión del mundo y el escepticismo mediante una exaltación de la fe religiosa (Flitter, 1995: 204). Más que críticas afiladas, sus palabras son la advertencia de quien teme lo que viene tras la renuncia a toda creencia y el sometimiento a un pesimismo sin límites; por ello reitera, en su «Diario de viaje», que nunca debería perderse la esperanza:

Y, sin embargo, todas estas luces no llegan sino por medio de una espesa niebla hasta mis ojos; yo he querido, como tantos otros, buscar la ciencia y la verdad por mí mismo; de las creencias que nunca deberíamos no ya perder sino ni aun arriesgar, me queda lo que de salud resta a los enfermos; lo bastante para ambicionar y echar de menos cosas que difícilmente volverán («Diario de viaje», 206-207).

## VI

La búsqueda de la «ciencia y la verdad» a la que Gil se refiere lleva inevitablemente al reconocimiento de la propia limitación y de la consiguiente imposibilidad de alcanzar el conocimiento absoluto. La desilusión, el desconsuelo tras el choque con sus propios límites sume al ser humano en un estado melancólico; la impotencia que nace del contraste entre la finitud del hombre frente a lo ilimitado del universo es, sin duda, una de las causas más relevantes de esta dolencia. Sin embargo, si tuviéramos que resolver cuál, de entre todos los motivos que hemos detallado a lo largo del trabajo, es el que en mayor medida determina la conciencia melancólica de Enrique Gil y Carrasco, este sería la intensidad con la que vive los recuerdos. Su memoria nítida, precisa, no cesa de retrotraer las idílicas escenas de su infancia en El Bierzo y la efímera dicha que vivió

gracias a su amor adolescente impidiendo, mediante esta saturación de imágenes, sensaciones y sentimientos, una vivencia plena del presente: de un lado, los instantes rescatados le mantienen vivo al recuperar, por cortos espacios de tiempo, la felicidad sentida entonces y que jamás, fuera del recuerdo, ha vuelto a experimentar; del otro, estos recuerdos convierten su vida en una continua vuelta atrás, en una «eterna despedida» (*El señor*, 372). Su existencia se resume en un ‘mirar atrás’ pues en el pasado cifra Gil la esencia de su felicidad: «Lo distante –confirman Mestre y Muñoz–, lo fatalmente desaparecido o percibido por él como sentimiento de pérdida, personas y naturaleza, amores y paisajes, serán enaltecidos hasta un grado tal de bondad y belleza que alcanzando en el exceso la calidad de lo sublime se confundirán, en el juego de las correspondencias, con sucesos extraordinarios» (2015: 460). Así sucede en «El lago de Carucedo» o en «El anochecer en San Antonio de la Florida».

La tendencia a aislarse del discurrir temporal para abocarse de lleno al oficio de la memoria es uno de los rasgos que el berciano traslada tanto a la Beatriz de *El señor de Bembibre* como al Ricardo de «El anochecer en San Antonio de la Florida». Los recuerdos no emergen en su mente despertados por un objeto, un olor, un gesto; los recuerdos son buscados y rescatados intencionalmente para recrear en el presente el esplendor de ese instante pasado. El melancólico, apunta Gurméndez, «busca realizarse hacia atrás, sumergido en su interioridad cerrada, negándose a vivir el tiempo que mana y fluye. Siente la esperanza en el pasado y el recuerdo como horizonte de su posibilidad de ser» (1990: 76). Sin embargo, el dolor que ambos sienten al darse cuenta de que la recuperación es imposible es mayor que el que provoca la añoranza que les empuja a emprender esa búsqueda, pues es entonces cuando la fugacidad y la irrepitibilidad de la vida se hacen más evidentes. El caso de la protagonista de «El lago de Carucedo» es ligeramente diverso, pues ella no rescata instantes en la sucesión temporal sino que vive completamente enterrada en ellos: el peso de su pasado condiciona su existencia de tal modo que es incapaz de aceptar su propio presente y por ello su trastorno melancólico se agudiza hasta rozar la enajenación. El desconsuelo de María, idéntico al de los otros dos jóvenes, carece en cambio de la esperanza que estos, en mayor o menor medida, sí conservan: Beatriz y Ricardo reflejan así, mejor que ningún otro personaje, la actitud de Gil ante la existencia.

Sin embargo, como afirma Armando López Castro, la poesía es fruto de «la tensión entre memoria y olvido» (2002: 204) y es por ello que, a pesar del retrato que hace de sí mismo a través de sus personajes y de la teorización acerca del *Stimmung* que condicionó toda su vida que plasma en sus narraciones, solo mediante su obra poética Gil es capaz de revelar la esencia de la conciencia melancólica. Su prosa explica, describe, detalla con precisión síntomas, actitudes, consecuencias, pero no es suficiente. Petrarca, en su *De contemptu mundi*, se lamenta: «¡Cuántas cosas hay en la naturaleza que aún no han encontrado un nombre! ¡Cuántas cosas hay asimismo que llevan un nombre, pero a cuyo significado esencial más profundo la lengua humana [...] no ha accedido aún» (citado en Földényi, 2008: 183). Por ello Gil y, como él, Beatriz y Ricardo, sienten la necesidad de recurrir a la poesía: la palabra poética sí permite aislar el instante del devenir; sí consiente, mediante la revelación que tiene lugar gracias al poema, recrearlo y revivirlo, dando al espíritu de los muertos «un espacio de extensión, una “sobre vida” en lo poético» (Mestre y Muñoz, 2015: 469).

Enrique Gil percibe la melancolía como algo inherente a determinados seres humanos, como un «germen» que permanece en estado latente «en lo más recóndito de su alma» (*El señor*, 371); ciertos acontecimientos lo hacen aflorar al revelarnos nuestra fragilidad: en el caso de Gil, fue indudablemente la muerte, en muy corto espacio de tiempo, de tres de las personas más importantes en su vida. El sentimiento de carencia que implica para el melancólico el simple hecho de vivir se convierte, a raíz de esta pérdida, en una carencia concreta: la muerte de sus seres queridos constituye una separación real que hace demasiado evidente a sus ojos «cuán inseguro es el suelo en el que tratamos de organizar nuestras vidas como si fueran eternas» (Földényi, 2008: 210), transformando este germen en un verdadero estado del alma. Así, la poesía no es para Gil la vía de la salvación, pero sí es lo más cercano a la redención, pues es plenamente consciente –así lo demuestra en toda su producción– que tal redención solo puede tener lugar fuera de las palabras. Puesto que la melancolía no es fruto de una «causa palpable» (Földényi, 2008: 44), solo la muerte es capaz de liberar al ser de la tiranía de la memoria, del anhelo de absoluto y de la opresión de sus propios límites.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

GIL Y CARRASCO, E. (1954): «El lago de Carucedo», en Jorge Campos (ed.), *Obras completas de Enrique Gil y Carrasco*, Madrid: Atlas, pp. 221-250.

\_\_\_\_\_ (1954): «Pablo el marino», en Jorge Campos (ed.), *Obras completas de Enrique Gil y Carrasco*, Madrid: Atlas, pp. 453-455.

\_\_\_\_\_ (1999): «Bosquejo de un viaje a una provincia del interior», en Ramón Alba (ed.), *Artículos de Viajes y de Costumbres*, Madrid: Miraguano Ediciones, pp. 81-148.

\_\_\_\_\_ (1999): «Diario de viaje», en Ramón Alba (ed.), *Artículos de Viajes y de Costumbres*, Madrid: Miraguano Ediciones, pp. 177-259.

\_\_\_\_\_ (1954): «Poesías de don José de Espronceda», en Jorge Campos (ed.), *Obras completas de Enrique Gil y Carrasco*, Madrid: Atlas, pp. 490-496.

\_\_\_\_\_ (1954): «Poesías de don José Zorrilla», en Jorge Campos (ed.), *Obras completas de Enrique Gil y Carrasco*, Madrid: Atlas, pp. 481-485.

\_\_\_\_\_ (1993): *El señor de Bemibre*, ed. Enrique Rubio, Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (1999): «El anochecer en San Antonio de la Florida», en Ramón Alba (ed.), *Artículos de Viajes y de Costumbres*, Madrid: Miraguano Ediciones, pp. 4-15.

\_\_\_\_\_ (1999): «Los montañeses de León», en Ramón Alba (ed.), *Artículos de Viajes y de Costumbres*, Madrid: Miraguano Ediciones, pp. 31-36.

\_\_\_\_\_ (1999): «Rouen», en Ramón Alba (ed.), *Artículos de Viajes y de Costumbres*, Madrid: Miraguano Ediciones, pp. 185-197.

\_\_\_\_\_ (2000): *Obra poética completa*, ed. de Emilio Peral Vega, León: Instituto leonés de cultura.

## Fuentes secundarias

ARGULLOL, R. (2000): *La atracción del abismo*, Barcelona: Destino.

BORGNA, E. (1991): «L'esperienza del tempo nella malinconia», en A. Dolfi, *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma: Bulzoni, pp. 33-51.

BURTON, R. (1997): *Anatomía de la melancolía*, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.

CARRERA, V. (2014): «Introducción», en Enrique Gil y Carrasco, *Poesías*, Paradiso Gutenberg, pp. 24-71 [eBook].

DOLFI, A. (1991): «Premessa», en A. Dolfi, *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma: Bulzoni, pp. 7-19.

DUFOUR, P. (1991): «Vers une herméneutique cognitive des imaginaires mélancoliques», en A. Dolfi, *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma: Bulzoni, pp. 67-101.

ESPEJO-SAAVEDRA, R. (2008): «El costumbrismo romántico de Enrique Gil y Carrasco», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV, 3, pp. 289-306.

FLITTER, D. (1995): *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge: University Press.

FLITTER, D. (2004): «‘The immortal Byron’ in Spain», en Richard Cardwell (ed), *The reception of Byron in Europe*, London: Thoemmes Continuum, pp. 129-143.

FÖLDÉNYI, L. F. (2008): *Melancolía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

GOY, J. M. (1924): *Enrique Gil y Carrasco: su vida y sus escritos*, Astorga: Magín G. Revillo [Consultado online en: <[http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd](http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd)>].

GULLÓN, R. (1943): «El poeta de las memorias», *Escorial*, X, 29, pp. 415-431 [Consultado online en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-poeta-de-las-memorias>>].

GULLÓN, R. (1989): *Cisne sin lago*, León: Diputación Provincial de León.

- GURMÉNDEZ, C. (1990): *La melancolía*, Madrid: Espasa Calpe.
- IAROCCHI, M. P. (1999): «Hacia la fantasía postromántica: “El anochecer en San Antonio de la Florida”», de Enrique Gil y Carrasco», *Hispanic Review*, v. 67, n. 2, pp. 175-191.
- KANT, I. (1975): *La concezione del bello e dell'arte*, Torino: Paravia.
- KLIBANSKY, R. (1991): *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid: Alianza.
- KRISTEVA, J. (1992): *Black sun. Depression and melancholia*, New York: Columbia University Press.
- LAMA, M. A. (2009): «Escritura, lectura y soledad en “El señor de Bembibre” de Gil y Carrasco», en S. Crespo [et al.], *Estudio y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, pp. 219-226.
- LISSORGUES, Y., SOBEJANO, G. (coord) (1998): *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, individualismo*, Toulouse Cedex: Presses Universitaires du Mirail.
- LOMBA Y PEDRAJA, J. R. (1915): «Enrique Gil y Carrasco: su vida y su obra literaria», *Revista de Filología Española*, II, pp. 137-179.
- LÓPEZ CASTRO, A. (2002): «Enrique Gil y Carrasco: una poética del sentimiento», *Revista de la Diputación Provincial*, León, v. 40, nº 115, pp. 123-140.
- MADERUELO, J. (2008): *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*, Madrid: Akal.
- MESTRE, J. C. y M. A. MUÑOZ (2015): «Historia secreta de la melancolía», en Enrique Gil y Carrasco, *El señor de Bembibre*, Paradiso Gutenberg, pp. 437-543 [eBook].
- MÚÑIZ, M. N. (1991): «Noia, spleen, malinconia: accerchiamento di un concetto», en A. Dolfi, *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Roma: Bulzoni, pp. 53-66.

- NILCHIAN, E. (2012): «Gul and Bulbul: Persian love in Byron», *The Byron Journal*, v. 40, Issue 2, pp. 155-164.
- O'BYRNE, M. (1999): «La doncella de Arganza: la configuración de la mujer en *El señor de Bembibre*», *Castilla: Estudios de literatura*, 15, pp. 149-159.
- PAZ, O. (1965): *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz.
- PEERS, E. A. (1924): «La influencia de Chateaubriand en España», *Revista de Filología Española*, XI, pp. 351-382.
- PICOCHÉ, J. L. (1978): *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid: Gredos.
- SAMUELS, D. G. (1939): *Enrique Gil y Carrasco: A Study in Spanish Romanticism*, Nueva York: Instituto de las Españas.
- SEBOLD, R. P. (1996): «Tuberculosis y misticismo», *Hispanic Review*, v. 64, n. 2, pp. 237-257.
- SEBOLD, R. P. (2004): «Castelar y el siglo de Byron», en *Ensayos de meditación y crítica literaria*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 415-419.
- TELLENBACH, H. (1976): *Melancolía: visión histórica del problema. Endogenidad. Tipología. Patogenia. Clínica*, Madrid: Ediciones Morata.
- TOLLINCHI, E. (1989): *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.