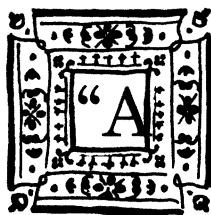




HACIA LA FANTASÍA POSTROMÁNTICA: "EL ANOCHECER EN  
SAN ANTONIO DE LA FLORIDA" DE ENRIQUE  
GIL Y CARRASCO

MICHAEL P. IAROCCHI  
*Bucknell University*



la caída de una serena tarde del mes de agosto, un joven como de 22 años [ . . . ] enderezaba sus pasos lentamente por la hermosa y despejada calle de árboles que guía a la Puerta de Hierro, a orillas del mermado Manzanares" (Gil 253a). Quien comenzara a leer tales líneas en *El Correo Nacional* del 12 de noviembre de 1838<sup>1</sup> poco habrá sospechado que tras este arranque convencional se iba a desarrollar un delicado relato lírico en el que se pintaban las cavilaciones de un alma poética y su roce momentáneo con las sublimidades de un mundo sobrenatural. Mas tal es, en resumidas cuentas, el asunto que se desarrolla en las breves páginas de "El anochecer en San Antonio de la Florida" de Enrique Gil y Carrasco. Y si este cuento lírico comienza como tantas otras historias de la época, con el manido motivo de un viaje—en este caso un paseo por la ciudad capital—, pronto se da cuenta el lector de que el recorrido físico inicial del joven protagonista, Ricardo T. . . , no es sino una metáfora de otro viaje incipiente mucho más importante, que es el vuelo poético de su fantasía. Examinar la trayectoria de esta pequeña odisea, interpretar las im-

<sup>1</sup> Según informa Picoche, esta composición apareció en los números 270 y 271—correspondientes al 12 y 13 de noviembre—de la revista (380).

plicaciones histórico-literarias del itinerario poético del protagonista, y subrayar lo que este relato fantástico aporta a la historiografía de la estética “postromántica,” representada por figuras posteriores tan emblemáticas como Bécquer y Rosalía de Castro, serán los propósitos principales de las siguientes páginas. Para ello, convendrá esbozar primero el contexto histórico-literario en que se produce el relato; luego pasaremos a los rasgos distintivos de esta fantasía de 1838.

Con la publicación de “El anochecer en San Antonio de la Florida,” Gil se suma al ya amplio panorama de prosa fantástica que se iba cultivando durante la segunda mitad de los años treinta. Entre los más de veinte cuentos publicados durante la breve vida editorial de *El Artista* (1835–1836), por ejemplo, casi la mitad incorpora elementos sobrenaturales; uno de los pocos relatos no costumbristas publicados durante el primer año del *Semanario Pintoresco Español* (1836) es el cuento fantástico, “Un caso raro,” de Eugenio de Ochoa (20–21); en *El Siglo XIX* (1837) se narran prodigios espeluznantes en cuentos anónimos como “El hombre misterioso” (92–95) y “La bruja” (147–55); hojeando las páginas de *No Me Olvides* (1837–1838), se encuentran obras como “Una impresión supersticiosa” de Pedro Madrazo, o “Los duendes,” de Sebastián López de Cristóbal (Cabañas 69; 73–76). Y estos ejemplos no representan sino una pequeña parcela de lo que aparecía en publicaciones periódicas y revistas literarias de la época.

Tales datos confirman la popularidad de la que goza el cuento fantástico al iniciarse Gil en él, mas lo que realmente nos interesa aquí es la índole de los sucesos sobrenaturales que caracterizaban al género; pues ésta es la cuestión que nos ayudará a divisar lo distintivo del relato lírico de nuestro autor. ¿Cómo se manifiesta lo fantástico en la mayoría de estos cuentos, y qué relación suele establecerse entre los protagonistas y los increíbles sucesos que atestiguan? Para tratar tales cuestiones, nos será útil considerar una pequeña muestra representativa. A continuación he resumido cinco obras publicadas en *El Artista*—todas ellas anteriores a “El anochecer . . .”—, fijándome principalmente en el momento en que se produce el característico encuentro con el más allá:

“El castillo del espectro” (Eugenio de Ochoa): Al celebrarse la boda de unos jóvenes en las riberas de un río, “se oye un grito terrible . . . un brazo de inmensa longitud se levanta de en medio de las aguas, y con una mano cubierta de un guantelete de hierro precipita en las olas a la desdichada [novia].” (t. 1, 18)

“La pata de palo” (José de Espronceda): La incesante marcha furibunda de una pierna de madera encantada lleva a su dueño—literalmente—, a la muerte. “Hace . . . algunos años que unos viajeros recién llegados de América afirmaron haberle visto atravesar los bosques del Canadá con la rapidez de un relámpago. Y poco hace se vio un esqueleto desarmado, vagando por las cumbres del Pirineo con notable espanto de los vecinos de la comarca, sostenido en una pierna de palo.” (t. I, 138–40)

“Beltrán (cuento fantástico)” (Augusto de Ochoa): Un diabólico caballero, cristiano apóstata sufre un castigo sobrenatural al intentar casarse con su amante mora: “un trueno horroroso hace estremecer la tierra . . . ¡oh prodigio! de en medio de los sepulcros se ve alzarse un guerrero con torva vista y gesto amenazador. Todo él está rodeado de la luz más viva; fija sus miradas en Beltrán, le ase con una mano fría y descarnada, y quiere precipitarle en el sepulcro de que había salido. En vano Beltrán se resiste y forcejea . . . la sombra con un impulso violento le levanta del suelo y se hunde en la tumba con su presa. Sólo se oyó un triste gemido y el choque de las losas al juntarse con violencia.” (t. II, 135)

“Yago Yasck” (Pedro Madrazo): El misterioso abate cuyo nombre da título al cuento ejerce poderes mágicos que parecen derivarse de su transigencia con ciertos espíritus maléficos; desaparece Yago repentinamente al final del relato, hundiéndose en un abismo “después de haber tomado la figura de un joven de veinte y ocho años, difunto, con el rostro descolorido y ensangrentado, y abierta la boca lívida y sin lengua.” (t. III, 58)

“La constante cordobesa” (Anónimo): En esta versión romántica de la antigua leyenda “álzase con sordo estruendo de [una] abierta huesa, una sombra enmantada entre un pardo sayal—la sombra del difunto padre de [la heroína] Elvira, que afea con aterradora voz al infeliz D. Diego la persecución que hace a su virtuosa hija.” (t. III, 92)

En estos ejemplos lo sobrenatural y lo terrorífico apenas se diferencian; y tal es la tónica general de los relatos fantásticos del día. Recuérdese, por ejemplo, el gran emblema de esta tendencia que es el catálogo de horrores de Agustín Pérez Zaragoza, *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), cuyo inusitado éxito llegarían a comentar Larra y Mesonero.<sup>2</sup> En muchos sentidos

<sup>2</sup> Véase una selección parcial en *Galería fúnebre de espectros y sombras ensan-*

esta clase de relato representa una continuación del gusto morboso por lo perverso y lo macabro que se había introducido en la literatura setecentista con la boga de la novela gótica y que todavía ejercía una influencia considerable sobre los principales cuentistas europeos de los primeros decenios del ochocientos.

Conforme a tal tradición, lo sobrenatural tiende a representarse como una fuerza antagónica que se manifiesta rápida y violentamente ante unos personajes poco suspicaces, permitiendo que el autor explote al máximo el valor efectista de tales escenas. Es más: como acabamos de ver, en la mayoría de estas narraciones un personaje principal acabará sucumbiendo—y normalmente de forma truculenta—, a esos malévolos seres fantásticos. Estas características desde luego no se limitan sólo a la prosa fantástica, ni son siempre—como se suele afirmar—, indicios de una calidad literaria inferior. Se trata, al contrario, de un patrón que está presente en algunas de las más celebradas obras del romanticismo exaltado. Sólo hace falta pensar, por ejemplo, en la fantasmagórica dama blanca de *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, o en alguno de los entes fantásticos de los *Romances históricos*, del duque de Rivas.

En cierto sentido esta forma de representar lo fantástico viene a ser el equivalente narrativo de la desaforada angustia que caracteriza la lírica exaltada. De hecho en algunos casos especialmente logrados—pienso en el criado de Larra en “La Nochebuena de 1836”—, lo fantástico nace justo en el instante en que el lector descubre que el extraño antagonista no es sino la objetivación de la voz del protagonista o autor que se recrimina a sí mismo, la desesperada voz de un “yo” incapaz de salir de los laberintos de su propia subjetividad. En todos estos casos, pues, lo sobrenatural es un elemento más que se pone al servicio de la corriente romántica exaltada. Así no es de extrañar que el Campoamor joven vea y denuncie cierto romanticismo “degradado, cuyo fondo consiste en presentar a la especie humana sus más sangrientas escenas, sueños horriblos, crímenes atroces, execraciones, delirios, y cuanto el hombre puede imaginar de más bárbaro y antisocial” (Cabañas 47).<sup>3</sup>

Ahora bien, es contra este fondo precisamente, que destaca—se

---

grentadas. Ed. Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Editora Nacional, 1977.

<sup>3</sup> Campoamor en seguida opone a este romanticismo—como también hace Gil en su reseña de las poesías de Espronceda— otro menos truculento, que él considera más auténtico.

diferencia—la experiencia fantástica de Ricardo T. . . en “El anochecer en San Antonio de la Florida;” pues la representación de su encuentro con lo maravilloso corresponde a un modelo muy distinto del que acabamos de perfilar, un modelo idealizante que tiene antiguas raíces en la tradición mística española. En fin: en las líneas anteriores hemos caracterizado la interpretación romántica habitual de lo fantástico para poder, por contraste, definir su presencia en Gil como la manifestación de un bello ideal trascendente mucho más característico del sentir usualmente denominado “postromántico.” Y la forma en que se manifiesta lo fantástico en Gil, su función dentro del relato y su relación con el personaje diferirán radicalmente de lo que sucedía bajo el romanticismo exaltado. Tales diferencias serán tanto más significativas cuanto que “El anochecer . . .” no es simplemente un bello cuento lírico, sino que también es una plasmación—un manifiesto, si se quiere—de la poética “postromántica” de Gil. Para empezar a ver cómo esto es así, volvamos a esos primeros pasos del joven Ricardo hacia la Puerta de Hierro de Madrid.

A juzgar por su fisonomía—se nos informa de él—cualquiera le hubiera imaginado nativo de otros climas menos cariñosos que el apacible y templado de España: sin embargo había nacido en un confín de Castilla a las orillas de un río que lleva arenas de oro y que llevó con ellas su niñez y los primeros años de su juventud” (253a).

Esta referencia poco velada al Bierzo y los bordes del río Sil, patria de Gil, es la primera en una extensa serie de datos caracterológicos cuyos paralelos con la vida del autor, también hombre de aspecto notablemente germánico, establecen desde el principio un claro sustrato autobiográfico en “El anochecer. . .” Y merced a este fenómeno, la obra se puede leer como una poética implícita, pues veremos que si por una parte se narra la historia de los vaivenes sentimentales de un forastero en Madrid y su misteriosa experiencia en una iglesia de la capital, por otra se traza un autorretrato espiritual en el que Gil da una explicación condensada de su íntimo diálogo creativo con su numen poético.

Se trata, como podría esperarse, de una inspiración estrechamente relacionada con el Bierzo, y al conectar a Ricardo T. . . con tal provincia—otro apunte autobiográfico—, nuestro autor afirma implícitamente una noción a la que volverá en repetidas ocasiones. Me refiero a la idea de que España, al igual que los famosos países

germánicos, tiene su propio norte, y que éste condiciona las almas meditativas de sus habitantes. Cuando se nos dice de Ricardo, por ejemplo, que “su vestido era sencillo, rubia su cabellera, [y] azules sus apagados ojos,” o que “en su despejada frente había una ligera tinta de melancolía al parecer habitual” (253a), lejos de reflejar alguna moda extranjera, estos rasgos físicos y temperamentales quedan previamente contextualizados dentro del ámbito nacional, remitiendo en última instancia al ya mencionado “confín de Castilla a las orillas de un río.”

Nótese la ausencia de los típicos rasgos del romanticismo exacerbado en la caracterización física del joven protagonista como tipo “norteño.” Frente a las desgarradoras penas del alma romántica exaltada, se da aquí una psicología “norteña,” esto es, una “tinta ligera de melancolía.” No por casualidad constituye ésta una de las claves de la obra, pues tal sentimiento viene a ser el tema central del relato: no sólo caracteriza el alma poética del joven Ricardo, sino que también representa el sesgo específico de la inspiración de Gil. La obra es así una exploración poética de las circunstancias que condicionan esta tristeza particular, que es lo que distingue al autor de muchos de sus contemporáneos; y el suceso fantástico principal es la culminación de este auto-sondeo. Veamos las distintas fases de este proceso.

Tras el cuadro introductorio, el interés del narrador se traslada momentáneamente al entorno de Ricardo. Al irse desvaneciendo la tarde, se suceden las variadas actividades de la población del vecindario: unas lavanderas levantan un “extraño murmullo” al lado del río, unos jinetes vuelven con sus caballos a la ciudad, y unos negociantes se alejan del mercado, produciendo todos una escena de “indefinibles encantos” que va “perdiéndose poco a poco en la soledad y en el crepúsculo” (253a). Sin embargo, ensimismado “en sus tristezas y pensamientos,” el protagonista parece ser incapaz de recrearse en el pintoresco movimiento que le rodea. Mas de pronto empieza a soplar una extraña brisa que “despertando vagos rumores entre los árboles y meciendo sus desmaltados ramos,” le saca de sus cavilaciones:

Levantó [Ricardo] la inclinada cabeza a su balsámico aliento; sus amortiguados ojos lanzaron un relámpago; sus labios se entreabrieron con ansias para respirarla; su frente se despejó del todo, y no parecía sino que un tropel de nacaradas visiones desfilaba de repente por delante de él según se mostraba fascinado y gozoso. (253b)

Pocas líneas más abajo el narrador explica que se trata de una ráfaga proveniente de “las olorosas praderas de su país,” la cual trae “las caricias de su madre . . . los primeros suspiros del amor, los paseos a la luna con un amigo; todo un mundo, finalmente, de recuerdos suaves y dorados” que contrastan con “el arrenal de las tristezas presentes” (253b). Tanto por la sensualidad cuasi-mística de la reacción del protagonista como por la sugerencia de un mundo de visiones, ya en este pequeño episodio queda insinuada la posible presencia de una misteriosa fuerza benéfica. A la vez, en el momentáneo alivio de la melancolía de Ricardo se comienza a desvelar la naturaleza de su mal.

Del hecho de que el remedio parcial de sus penas se produce a través de los recuerdos, infiere el lector que se trata de una tristeza nostálgica que surge principalmente de una honda sensación de pérdida de lo pretérito. El sentimiento se había sugerido antes con el simbólico fluir de sus años juveniles en las aguas del Sil; mas ahora se especifican los orígenes concretos de la emoción, pues los recuerdos que parecen flotar entre las brisas de su tierra revelan que sus pesares nacen de una triple ausencia: vive el protagonista separado de su familia, de su primer amor y de su mejor amistad. 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:

El aura recogió sus alas por un breve espacio, y las visiones del mancebo recogieron sus alas a la par. No parecía sino que la súbita caída de un telón le quitaba de delante un teatro lleno de luz y de alegría . . . quedó su frente más anublada que antes y sus miradas se extinguieron como los fuegos fatuos del estío. (253b-54a)

A primera vista podría parecer insignificante este episodio, mas con él se anuncian ya tanto el tema como la estructura principal del relato, estableciéndose una sucesión de estados anímicos que tienen importantes repercusiones en el resto del cuento: de la tristeza se pasa a una dicha repentina y pasajera con cierto aire sobrenatural—aquí, la brisa—, para acabar volviendo al sentimiento inicial de la tristeza, pero ya algo matizado. Se trata, pues, de una secuencia en cuya organización se duplica la melancólica disposición habitual del protagonista: la desaparición de las visiones aéreas en el crepúsculo

hace eco al desvanecer de la felicidad de Ricardo en el tiempo.<sup>4</sup> Y como veremos a continuación, esta sucesión de estados emocionales estructura el relato en su totalidad y el principal suceso fantástico.

Antes de llegar a ese momento, empero, quisiera subrayar una vez más el hecho de que ya desde el principio del cuento se empieza a crear una ambientación muy propicia para la futura aparición fantástica. Los momentos de felicidad transitoria para Ricardo parecen revestirse de lo sobrenatural; y lo mismo ocurre cuando Gil amplifica los apuntes autobiográficos que ha entretejido en la escena inicial. Para ello el narrador se desplaza—geográfica y temporalmente—, al pasado de Ricardo en su provincia natal. Y en este nuevo ámbito se desarrollan los antecedentes que condicionan la experiencia fantástica a la que está destinado el protagonista. Así por ejemplo, el retrato inicial del joven se completa con una serie de observaciones sobre su psicología:

Aquel mancebo había nacido con un alma cándida y sencilla, . . . y la pacífica vida de sus primeros años junto con la ternura de su madre habían desenvuelto hasta el más subido punto estas disposiciones. Cuando cumplió los quince años eran las mujeres a sus ojos otros tantos ángeles de amor y de paz o espíritus de protección y de ternura . . . miraba a los hombres como a los compañeros de un alegre y ameno viaje, y la vida se le aparecía . . . como un río anchuroso, azul y sereno por donde bogaban bajeles de nácar, llenos de perfumes y de música. Todo lo que los hombres sienten como desinteresado y sublime se anidaba 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 . . . . Su amor hasta entonces era como el vapor de la mañana, una pasión errante y apacible que flotaba en los rayos de la luna, se embarcaba en las espumas de los ríos o se desvanecía entre los aromas de las flores silvestres. (254a)

Quien conoce el carácter tempestuoso de un Félix de Montemar, un Don Álvaro, o incluso un Don Juan, podrá comprobar en estas reflexiones cuánto dista Ricardo T. . . . del modelo de héroe exaltado; y recuérdese que lo mismo puede decirse del “yo” del autor, pues en último término Ricardo no es sino el alter ego estilizado de Enrique

<sup>4</sup> Tema predilecto de Gil, la idea de un bello pasado irrecuperable reaparecerá de forma muy particular en *El señor de Bembibre*.



Gil. Todavía más significativo es el hecho de que en todos estos casos el joven desempeña un papel subordinado respecto a los elementos de su entorno: es el receptor pasivo de las ternuras de su madre y las mujeres angelicales; el sentimiento de lo desinteresado y lo sublime se anida en su alma; su fantasía se pierde en un paisaje nebuloso; su amor flota errante en los rayos de la luna y se desvanece entre las flores perfumadas. Se trata de la postura postrada del “yo” postromántico ante las bellezas de un mundo ideal; y una vez más esta caracterización del protagonista tiene una importante función anticipatoria dentro del relato, pues la aparente propensidad del protagonista para el ensueño prepara el terreno para su futuro contacto con el más allá.

En este excursus sobre el pasado de Ricardo también se representa el más importante antecedente sentimental de la historia, el amor juvenil del protagonista. Y se aprecia a la vez la idealización postromántica que venimos considerando. El narrador apunta que en su mocedad Ricardo se sentaba al lado de un torrente y soñaba con su futuro amor: “muy pronto la fada [del río] se le aparecía coronada de espumas y de tornasolado rocío, y en un espejo encantado le mostraba una creación blanca y divina, alumbrada por un astro desconocido de esperanza, que le llamaba y corría a aguardarle” (254b). ¿Se trata de un suceso fantástico o de una representación poética de las ansias amorosas de Ricardo? Las divisorias entre una y otra posibilidad no están nada claras; y este hecho por sí solo dota el relato de su característico aire de incertidumbre cuasi-fantástica.

Asimismo, cuando se describe el primer encuentro entre el joven y su amada—y todavía estamos en la adolescencia del protagonista—, ella es presentada como la misteriosa realización de una profecía: “La virgen prometida se le apareció finalmente;” y la descripción del amor entre ambos—de fuertes acentos espiritistas—, refuerza la impresión de que el acontecimiento trasciende lo mundano: “Los dos corazones volaron al encuentro; se convirtieron en una sustancia aérea y luminosa, confundiendo sus recíprocos fulgores, y las flores de alrededor bajaron sus corolas hacia el suelo estremecidas de placer” (254b). ¿Se trata de una mera transfiguración retórica o de una desapasionada descripción de un suceso real? De nuevo, no es posible resolver la cuestión de manera conclusiva por el contexto, y permanece así la vaga sugerencia de una dimensión de realidades extra-físicas. Nótese a la vez que a

diferencia de los relatos que vimos antes, en los ejemplos que acabamos de considerar la insinuación de lo fantástico es de signo positivo.

Al concluirse esta mirada retrospectiva, sin embargo, la mágica felicidad del pasado se esfuma una vez más: la familia del joven sufre persecuciones, se separan los amantes, y Ricardo se despide de un "solo amigo" al salir para la capital. En esta retrospectión del narrador se repite, pues, la misma sucesión que hemos comentado antes. La narración ha conducido al lector desde la melancolía "presente" de Ricardo en Madrid a una dicha pretérita pseudo-fantástica, para acabar volviendo al estado inicial. Y lo mismo ocurre pocas líneas después: viviendo al borde de la miseria en la ciudad, el protagonista sufre las penas de la nostalgia, cuando de pronto una musa—"dulce y triste como el recuerdo de las alegrías pasadas"—, se le presenta y parece proporcionarle alguna paz momentánea, dictándole "himnos de dolor y de reminiscencias perdidas" (255a) y mostrándole brevísimas vislumbres de un futuro esperanzador; mas al desaparecer éstas vuelve el poeta a sus tristes recuerdos, "único patrimonio que le dejara la musa" (255b).

Una y otra vez se insinúa así la posible presencia de lo maravilloso en las experiencias del joven escritor, sea por una brisa extraña que le despierta bellas memorias, por los recuerdos mismos, que reaniman su amor cuasi-místico, o por una musa que le anticipa una futura revelación. Es más: tal impresión se refuerza por la ya indicada repetición de una misma secuencia de estados anímicos (tristeza, euforia instantánea, melancolía nostálgica), en lo que viene a ser la estructura arquetípica de la revelación. Por consiguiente, el campo está más que abonado para el suceso fantástico que le espera a Ricardo—y también al lector—al acercarse ambos a la ermita de San Antonio de la Florida.

Como todos los episodios preparatorios, también el episodio central comienza con una referencia al estado de ánimo de Ricardo. Una vez más destaca la triple ausencia de seres queridos. Mas, en lo que podría ser una anticipación melodramática del suceso fantástico a punto de narrarse, ahora se agudizan especialmente las penas del joven escritor:

Su corazón estaba más tenebroso que de costumbre: su padre descansaba al lado del amigo de su niñez en las tinieblas de la muerte; su madre no le abrazaba más de dos años hacía; y en fuerza de mirar su amor como un

ensueño demasiado hermoso para verlo cumplido, la esperanza se había ido agotando en su pecho, y la tristeza quedaba únicamente por señora de él. (255b)

A continuación se toma nota de que “una nube de suicidio” empaña la frente de Ricardo; y en un relato de corte exaltado, éste sin duda sería el momento en que el héroe declamaría al mundo entero todos los pormenores de su desesperación. Aquí, en cambio, “la voz de una campana pausada y misteriosa” rescata al protagonista de la “maléfica idea” que le persigue, y su atención recae sobre el origen de esos latidos en una pequeña ermita. Después de entrar en ella, con la esperanza de reforzar su fe titubeante—pues “su amargura destilaba gota a gota en su corazón la duda y la ironía” (256a)—, se queda medio embriagado el joven, ocupada su mente “en pensamientos de arte y de religión” al contemplar los ornamentos del santuario (257a). Cae en estado de duermevela, se borran las distinciones entre lo real y lo soñado, y estamos ya en los umbrales de lo fantástico.

Antes de pasar al análisis de este momento culminante, sin embargo, conviene que nos detengamos un momento y recordemos las preguntas que nos hacíamos sobre los relatos fantásticos que examinábamos antes, para apreciar así lo que diferencia el caso presente. ¿Cómo se manifiesta lo sobrenatural, y cuál es su relación con el personaje principal? ¿Qué descubriremos ahora donde antes veíamos figuras horripilantes que perseguían—y frecuentemente mataban—, a sus desdichadas víctimas? En las respuestas a estas preguntas está la esencia de lo distintivo—y postromántico—de la fantasía de Gil.

El ya aludido “éxtasis artístico y religioso” de Ricardo surge de una experiencia estética: contemplando los frescos de Goya que cubren el techo de la casa religiosa con escenas de “ángeles-mujeres . . . volando por [el] espacio sin fin” y querubines “confusos como las formas del ensueño” (256b–57a), le sobrecoje al joven poeta una fuerte sensación cuasi-mística. “Jamás inspiración tan poderosa le había cautivado, jamás habían pasado por su mente tan profundas emociones” (257a). Se establece así, en los momentos inmediatos a su visión, un vínculo entre la fantasía y el quehacer artístico, y veremos que tal hecho es harto significativo por lo que revela sobre la naturaleza y función del ser fantástico que se le aparece.

Arrobado en el placer de la sensación, cierra Ricardo los ojos un instante, mas al oír “un extraño rumor . . . como lejano y delicioso” (257a) los abre de nuevo:

[o] su imaginación se había desarreglado con el tropel de sensaciones de aquella tarde, o los ángeles se habían animado, y dejando las bóvedas cruzaban el aire, lo alumbraban con el fulgor cambiante de sus alas y lo poblaban de inefables melodías (257a–b). Súbito una figura blanca y vaporosa se desprendió del coro de las vírgenes, cruzó el aire con sereno vuelo y quedó en pie delante del poeta. Un velo ligero y transparente ondeaba en torno de sus sienes; su vestido era blanco como el armiño y sólo una cinta negra estaba atada a su cuello con descuidado lazo. (257b)

La mujer no es ni más ni menos que Angélica, el primer amor del poeta; y en la conversación entre los amantes que sigue se aclara que, desde el principio del relato ha sido ella la fuerza motriz detrás de los pequeños misterios que venimos considerando:

Yo bajé a la tierra—explica Angélica—y me fui a sentar a tu cabecera bajo el semblante de una musa tierna y melancólica. Yo te mostré tu pasado . . . y el porvenir del mundo libre, resplandeciente y feliz; yo he velado por ti siempre porque te había coronado con las primeras flores de mi esperanza. (259a)

He aquí la arcana presencia que ha imbuido el cuento de su misterioso lirismo; he aquí la explicación de la extraña brisa, de los recuerdos consoladores y de las esperanzadoras vislumbres del futuro. Pero ¿quién es en realidad esta figura blanca y vaporosa? Es, desde luego, la sombra o el recuerdo—según se crea o no en su existencia objetiva<sup>5</sup>—, de la joven amante de Ricardo,<sup>6</sup> pero a la vez es mucho más.

Porque como señalaba yo antes, a la par de los méritos estéticos de “El anochecer . . .” como ficción fantástica, este relato también cobra importancia por ser la poética de Gil, en la cual brinda la historia de su musa y la descripción de su propia inspiración. No sorprende, por tanto, que el encuentro con lo sobrenatural hacia el final de la historia explique todos los antecedentes que hemos con-

<sup>5</sup> El hecho de que no se resuelva esta duda es una señal más del éxito del elemento fantástico en el relato.

<sup>6</sup> Para los detalles biográficos en los que Gil se apoya para crear este encuentro, véase Quintana Prieto.

siderado. No podría ser de otra manera, pues las últimas líneas del relato son la proclamación del numen que ha hecho posible la redacción de su historia: "Desde aquella tarde memorable las tristezas de Ricardo tuvieron una tinta más plácida, y bien que los recuerdos de sus pasadas venturas anublasen su espíritu, la reminiscencia de la gloriosa aparición era una especie de luna que todo lo plateaba en su memoria" (260a-b). Y esta tristeza matizada no es sino una nueva forma de referirse a la "ligera tinta de melancolía al parecer habitual" que definía el carácter de Ricardo en las primeras líneas del cuento. En este sentido, el cuento se convierte en la explicación de las condiciones de su propia creación.

Cobra nuevo sentido en este contexto la repetición del ya estudiado esquema, según el cual una y otra vez el repentino encuentro con lo aparentemente maravilloso—el viento, los recuerdos, la musa—se convertía en paliativo parcial de la tristeza del protagonista. Se trataba en esos casos de representaciones en miniatura y así vislumbres del episodio fantástico mayor, que a su vez es símbolo del numen poético de Gil: una melancolía suavizada por la intuición de un fantástico mundo de misterios, una tristeza moderada por las sublimidades de la inspiración poética.

La importancia de esta poética, sin embargo, va más allá de lo que revela acerca del proceso creador de Gil; pues en el fondo lo que se enuncia aquí es ese ideal o misterio trascendente que está en el centro de la cosmovisión postromántica. En sus distintas manifestaciones—recuerdo dorado, amor imposible, porvenir luminoso—Angélica representa ese sueño que parece estar siempre un poco más allá del alcance del escritor postromántico. Pero más importante todavía, ese misterio se identifica aquí explícitamente como fuente principal de la creación poética: es la musa de Ricardo. En la inspiración de Ricardo, por tanto, hay reflejos tempranos de una "indefinible esencia" a lo Bécquer (rima V); porque en la figura de Angélica se funden un amor cuasi-místico, la intuición estética de una divinidad evanescente, y la inspiración poética. Ya en este relato de 1838 empiezan a cristalizarse los elementos que más tarde caracterizarían a la "mujer ideal" becqueriana.<sup>7</sup>

Mas conviene insistir una vez más en el hecho de que no consideramos simplemente una de las posibles fuentes empleadas por el

<sup>7</sup> Para este tema puede verse el estudio clásico de Díez Taboada.

autor de las *Rimas*.<sup>8</sup> “El anochecer . . .,” como casi toda la obra de Gil, demuestra que lo esencial de la cosmovisión postromántica coexiste ya con ese “romanticismo degradado” que denunciaba Campoamor. Y en efecto, hay momentos en que, al volver la mirada hacia algún ideal externo, aun un exaltado como Espronceda parece acercarse a la estética postromántica—pienso en las conocidas estrofas XII y XIII del “Canto a Teresa,” o los primeros versos de su “A una estrella”—. Asimismo, a la par de la pauta neogótica de los cuentos que considerábamos antes, hay también una serie de relatos en los que la presentación de lo fantástico se caracteriza por una tonalidad mucho más suave, donde lo sobrenatural se reviste de esos vagos contornos que abundan en el verso y la prosa de Gil.

Una ambientación sagrada casi idéntica a la de “El anochecer . . .” se da, por ejemplo, en un breve relato escrito por José Bermúdez de Castro dos años antes que el de Gil.

¡Quién no ha estado alguna vez en una iglesia al anochecer o ya de noche—se pregunta el narrador hacia el principio de “Alucinación!!!”—, cuando la blanca, la monótona claridad del día, no se mezcla a la de mil luces, rojizas, picantes, inquietas, vibrantes, que se mueven y brillan como un incendio y esparcen un calor que embriaga! (*Artista* III, 223).

Luego se narra cómo por esta ebriedad religioso-estética—igual que la de Ricardo—, el pensamiento “suele pasar a el [sic] amor divino con todas las formas de la vida perecedera, y a el [sic] amor terrestre, puro, casi celestial, con toda la metafísica de la vida eterna” (III, 224).

En “Arindal” (1835), de Marcelino Azlor o el “Conde Duque de Luna,” el protagonista, a punto de suicidarse, “ve una criatura angelical que apareciendo en lo más elevado de la pintoresca montaña le dirige estas palabras: ‘Arindal . . . Arindal; tu Daura vive,’ y una ligera nube envuelve esta criatura sobre-natural, y desaparece” (*Artista* I, 10). En “Edita, la del cuello del cisne” (1845) de Víctor Balaguer, lo fantástico se manifiesta suavemente en los sonidos de la naturaleza. “Ese himno—escribe—, que elevan los susurros de los árboles, los

<sup>8</sup> Ya en 1947 se preguntaba Gerardo Diego “¿No es verdad que en esta prosa, más aún que en los versos del cantor de la violeta parece alentar ya el espíritu misterioso, soñador, virginal, la capacidad de precisión en el ensueño y la magia, la mezcla de emoción adolescente y de etérea fantasía simbólica que nos son familiares en Gustavo Adolfo?” (2).

murmullos de los ríos, los perfumes de las flores y los vapores de los lagos en lenguaje desconocido, no nos es dado a nosotros comprenderlo” (*Semanario* 198). Y más tarde, en el “Idilio” de Rafael María Baralt, “El árbol del buen pastor” (1852), lo sobrenatural se sugiere en términos cuya delicadeza recuerda la poesía de Selgas o el gusto floril que acusan muchas leyendas de Zorrilla. Al morirse Cecilio, oráculo de una aldea, es enterrado al pie del árbol bajo el cual solía pasar sus momentos de ocio:

Es fama que desde entonces goza la encina de una constante primavera, y que multitud de flores de exquisita fragancia, nacidas espontáneamente alrededor de su tumba embalsaman el aire, sin jamás marchitarse. Dicen los pastores que el alma del buen anciano, al subir a lo alto, ha pasado por aquellas flores, comunicándoles una pequeña parte de su perfume divino; y que en el silencio de la noche se oyen debajo del árbol suavísimas e inefables armonías, que no son más que los ecos de su voz celestial. (*Semanario* 6)

Por otra parte, si Ricardo T. . . comparte escasos rasgos con el prototipo heroico del romanticismo exaltado es precisamente porque representa un segundo protagonista paradigmático. Es ya el artista fantaseador postromántico—y hasta modernista—, que a través de su imaginación es capaz de percibir bellos mundos invisibles donde un alma menos sensible ve sólo la realidad de todos los días. Y la continuidad de figuras como Ricardo, cuya pasión—recuérdese—“flotaba en los rayos de la luna, se embarcaba en las espumas de los ríos o se desvanecía entre los aromas de las flores silvestres” (254a) se puede apreciar claramente en la cuentística posterior: “jamás estoy menos solo que cuando ninguna criatura humana respira cerca de mí”—dirá Gabriel en “La ondina del lago azul” de Gómez de Avellaneda—; “entonces todo se puebla de seres benéficos y bellos, con los que comunico por medio de inexplicables armonías” (186b); en “El rayo de luna” de Bécquer, se describirá cómo “en las nubes, en el aire, en el fondo de los bosques, en las grietas de las peñas imaginaba [el protagonista Manrique] percibir formas o escuchar sonidos misteriosos, formas de seres sobrenaturales, palabras ininteligibles que no podía comprender” (150); y otro personaje becqueriano, Fernando de Argensola, le confesará a su montero Íñigo en “Los ojos verdes” que “en las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la Naturaleza, que reconocen un

hermano en el inmortal espíritu del hombre" (129). Tal es la trayectoria "postromántica" que empieza a perfilarse ya en 1838 en la fantasía de Gil.<sup>9</sup>

#### OBRAS CITADAS

- El Artista (Madrid, 1835–1836)*, edición facsímil de Angel González García y Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1981.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Ed. Joan Estruch. Estudio preliminar de Russell P. Sebold. Madrid: Crítica, 1994.
- Cabañas, Pablo. *No Me Olvides (Madrid, 1837–1838)*. Colección de índices de publicaciones periódicas. Madrid: CSIC, 1946. 73–76.
- Diego, Gerardo. "Bécquer y Enrique Gil." *La Nación* (Buenos Aires), 11 de mayo de 1947: 2.
- Díez Taboada, Juan María. *La mujer ideal: aspectos y fuentes de las rimas de G. A. Bécquer*. Madrid: CSIC, 1965.
- Fox, Inman. "La amarga realidad and the Spanish Imagination." *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund King*. Londres: Tamesis, 1983. 73–78.
- "Apuntes para una teoría de la moderna imaginación literaria española." *Homenaje a Antonio Maravall*, t. 2, 1985. 341–50.
- Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*. Ed. Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Nacional, 1977.
- Gil y Carrasco, Enrique. *Obras de Enrique Gil y Carrasco*. Ed. Jorge Campos. Madrid: Atlas, 1954.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Ed. José María Castro y Calvo. Madrid: Atlas, 1981.
- Picoche, Jean-Louis. *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815–1865)*. Madrid: Gredos, 1978.
- Quintana Prieto, Augusto. *Juana Baylina, amor y musa de Enrique Gil y Carrasco*. Astorga: Instituto de Estudios Bercianos, 1987.
- Romero Tobar, Leonardo. "Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles." *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*. Madrid: FUE, 1986. 581–93.

<sup>9</sup> Los puntos de contacto entre esta clase de percepción poética y la imaginación romántica tal como se había teorizado en Inglaterra y Alemania quedan aún por delucidarse completamente. Véanse los trabajos de Fox y Romero Tobar sobre este tema.



“Bécquer, fantasía e imaginación.” *En Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo.”* Ed. Jesús Rubio Jiménez. Ejea de los Caballeros: Institución Fernando el Católico, 1992. 171–89.

*Semanario Pintoresco Español.* Madrid: 1836–1857.

*Siglo XIX.* Madrid: 1837.

