

La cultura visual en la prosa de Enrique Gil y Carrasco

MARIETA CANTOS CASENAVE
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

ABSTRACTS. Coinciding with the development of Romanticism, it was spread the use of some technical advances that allowed sharpen the look and discover unsuspected aspects of reality. Beyond the solar microscope or the magic lantern, which were known decades earlier, some optical devices like the diorama or the panorama helped to record and project a reality that keeps changing. In an era where distances are shortened and the sway of historical, social, political and cultural events was perceived almost as dizzying, the help of these instruments facilitated the projection of new experiences of space and time and thus the emergence of a renewed literary look. This study sought to determine the extent of this new visual culture in the prose of Enrique Gil.

Coincidiendo con el desarrollo del Romanticismo, se extendió el uso de algunos adelantos técnicos que permitían agudizar la mirada y descubrir aspectos insospechados de la realidad. Más allá del microscopio solar o la linterna mágica, conocidos décadas antes, algunos dispositivos ópticos como el diorama o el panorama ayudaban a registrar y proyectar una realidad en constate cambio. En una época en que las distancias se acortaban y el vaivén de los acontecimientos históricos, sociales, políticos y culturales se percibía casi como vertiginoso, el auxilio de estos instrumentos facilitaba la plasmación de nuevas experiencias del espacio y del tiempo y con ello la aparición de una renovada mirada literaria. Este estudio trata de averiguar el alcance de esta nueva cultura visual en la obra en prosa de Enrique Gil.

Keywords:

Romanticismo, instrumentos ópticos, cultura visual, mirada literaria, Gil y Carrasco.

Romanticism, optical devices, visual culture, literary look, Gil y Carrasco.



1. Introducción

Coincidiendo con el desarrollo del Romanticismo, se extendió el uso de algunos adelantos técnicos que permitían aguzar la mirada y descubrir aspectos insospechados de la realidad. Más allá del microscopio solar o la linterna mágica, conocidos décadas antes, algunos dispositivos ópticos como el panorama o el diorama ayudaban a registrar y proyectar una realidad en constante cambio.

La experiencia provista por los dispositivos visuales que empiezan a conocerse en España en la década de los treinta se materializa en un régimen escópico diferente. Una nueva forma de ver, que paulatinamente va a sustituir a la era de la imagen–materia, conformada por la pintura y otras artes plásticas sustentadas en la lógica espacial, para introducirse en la era de la imagen en movimiento, que culminará con el cine, una sucesión de imágenes sustentada en una lógica temporal que provocará un salto epistémico y permanecerá más o menos invariable hasta la era actual de la imagen electrónica, surgida en el mundo virtual y caracterizada por combinaciones aleatorias (Brea: 2007: 156–163).

En una época en que las distancias se acortaban y el vaivén de los acontecimientos históricos, sociales, políticos y culturales se percibía casi como vertiginoso, el auxilio de estos modernos instrumentos visuales facilitaba la plasmación de nuevas experiencias del espacio y del tiempo y con ello la aparición de una renovada mirada literaria. Este estudio trata de averiguar el alcance de esta nueva cultura visual en la obra en prosa de Enrique Gil y de qué modo se entreteje esta nueva percepción óptica, que en su caso se apoya fundamentalmente en el panorama y, excepcionalmente, en el diorama.

Aunque el panorama pictórico, que tiene su origen en el patentado por Robert Barker en 1787 y exhibido por primera vez en Edimburgo en 1788, no llegaría a España hasta el último tercio del XIX, sí que fue conocido y empleado el concepto de visión panorámica. De hecho, la *Minerva o el Revisor General*, nº XVII, 26 de noviembre de 1805, ya se hacía eco de su uso en el teatro, particularmente en obras de espectáculo del tipo de *Las Minas de Polonia*, comedia que se representaba con éxito en el teatro de la Cruz por sus vistosas decoraciones.

El panorama permitía extender una mirada circular, al girar en torno a un centro situado en un punto elevado, hasta alcanzar los 360 grados –o los 180 en el caso de los panoramas semicirculares–; pero, en cualquier caso, más allá de la limitación de un marco. La naturaleza será uno de los temas privilegiados por el panorama pictórico, al que luego se incorporarán las vistas urbanas.



En lo que se refiere al diorama, este dispositivo se basa en una lámina traslúcida pintada por las dos caras que, iluminadas sucesivamente, permite contemplar la transformación paulatina de una imagen. En España, el *Diario de Avisos de Madrid* ya anunciaba en el otoño de 1833 la venta de dos cuadros –entre ellos “uno representando el interior de la magnífica catedral de Milán y el otro la famosa ciudad y puerto de Ruan” – para diorama “igual a los que existen en Londres y París” (*Diario de Avisos de Madrid*, 24 de octubre de 1833), lo que significa que su uso estaba ya extendido entre la población. Además, en abril de 1834 se avisaba a los espectadores del Teatro del Príncipe de las cinco nuevas decoraciones provistas para *La conjuración de Venecia*, que se había de representar al día siguiente, obra de Juan Blanchard, de las que dos correspondían a dioramas de la ciudad de Venecia (*Revista española*, 21 de abril de 1834).

Dos años después, los empresarios de la madrileña Galería Topográfica presentaban al público el Diorama y el Cosmorama, entre “los resultados de las ciencias exactas en sus aplicaciones mecánicas, ópticas y matemáticas” (*Diario de Avisos de Madrid*, 3 de abril 1836). Por esas fechas, incluso antes de su estancia en París y Londres de 1833–35, Mesonero Romanos se refiere a la mirada totalizadora del panorama (Fernández: 2006: 304) y entre 1835 y 1838 publicaría los tres primeros tomos de sus artículos con el título de *Panorama matritense*. Por entonces ya triunfaba el diorama de la Platería de Martínez. Precisamente en este último se ofrecían también tres *Diaphanoramas* –perspectivas transparentes– “del Monasterio del Escorial visto en todo su conjunto, el interior de la *Iglesia de Nuestra Señora de Atocha* de esta Corte y la *capilla de Guillermo Tell* en Suiza” (*Semanario Pintoresco Español* 8 de julio de 1838, 5), espectáculo que era recordado por Carlos Cambronerero como una novedad de tal impacto que –asegura– los caballeros se quitaban el sombrero por creerse trasladados a un recinto eclesial. La ilusión –añade– era completa en 1838, porque al tiempo de la visión diorámica se oía tocar un órgano (Cambronerero: 1896: 39). Cabe recordar, además, que el pintor, escenógrafo y creador de dioramas, Blanchard, era miembro de la sección de pintura del Liceo en 1839, del que ya era asiduo Enrique Gil (Pinedo 2015: 103-119).



2. El anochecer en San Antonio de la Florida (1838). Primera ensoñación visual

En este contexto, no puede extrañarnos que Enrique Gil, en *El anochecer en San Antonio de la Florida*, publicado en el *Correo Nacional* el 12 y 13 de noviembre de 1838, utilice esta retórica óptica para plasmar el modo en que al protagonista, Ricardo, se le proyecta la vida en una especie de panorama de tintes claramente románticos:

[...] la vida se le aparecía por el prisma de sus creencias como un río anchuroso, azul y sereno por donde bogaban bajeles de nácar, llenos de perfumes y de músicas y en cuyas orillas se desarrollaban en panorama vistoso, campos de rosas y de trigo, pintorescas cabañas y castillos feudales empavesados de banderas y resplandecientes de armaduras. El sentimiento de lo grande y de lo bello era un instinto poderoso en él: su corazón latía con acelerado compás al leer en la historia de la Grecia el paso de las Termópilas, y muchas veces soñaba con la caballería y con los torneos de los siglos medios. La libertad, la religión, el amor, 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 de la fraternidad y de la virtud (Gil: 2015-VIII: 25).

Efectivamente, la vida se plasma a través de una metáfora visual, donde la perspectiva religiosa se abre para ampliar la imagen hacia un horizonte en el que lo pintoresco se entreteje con lo gótico. Lo singular es que la imagen de la naturaleza, de las cabañas y los castillos representan un ansia de grandeza y belleza, nacida de la aspiración a la libertad, la religión y el amor. Así, el panorama parece abrir sus horizontes hacia el infinito, más allá de los límites de la razón, hacia donde reinan el sentimiento y la fantasía, de modo que el protagonista no se deja arrastrar por la melancolía, sino que se aferra a la esperanza.

Es sólo el primer paso de este vuelo imaginativo, que alcanza su cenit cuando Ricardo decide entrar en la capilla de San Antonio y rezar a la Virgen, tal como su madre le había enseñado en la niñez. Entonces, con la caída del sol, “un espectáculo de todo punto nuevo se le ofreció a su vista” (Gil: 2015: 29). A través de una nube, los rayos de sol tiñen de púrpura la atmósfera y la envuelven en su apariencia fantástica: “Aquellos mágicos resplandores penetraban por las altas vidrieras de la capilla, y derramaban sus apacibles tintas por las pintadas bóvedas” (Gil: 2015: 30). No deja de ser significativo que sea la contemplación de los



cuadros de Goya, presentado por el narrador como genio romántico inspirado por la divinidad, lo que le provoque “una especie de éxtasis artístico y religioso”, al evocar aquellas imágenes literarias y pictóricas – Ossian, Dante, El Apocalipsis, Murillo y Rafael– que, en ocasiones anteriores, habían despertado en él emociones religiosas, aunque sin llegar a cautivarlo tan poderosamente (Gil: 2015: 30–31). Después de un intento de dominar su fantasía, las imágenes de Goya –cuyas pinturas negras están influidas por el espectáculo visual de la fantasmagoría– lo sumergen en una ensoñación, producida durante la vigilia en ese “místico recinto” (Gil: 2015: 32). Justo en ese momento la amada se le aparece en forma angelical, como enviada de la divinidad, para descubrirle que ella era la musa inspiradora de sus poemas, la que lo había visitado para insuflarle esperanza y devolverlo a la fe perdida.

Acabada la visión, alcanza a experimentar una nueva alucinación:

Por una de aquellas ilusiones de óptica que tan fáciles son en las horas del crepúsculo, la ermita se ensanchó de un modo increíble a su vista: su bóveda le pareció más alta que la de las góticas catedrales, y allá en lo más encumbrado de la cúpula fingían sus ojos dulces reverberaciones, más pálidas que las que despedían las alas de los ángeles, pero tan apacibles y serenas como aquellas (Gil: 2015: 35).

No es la única referencia visual de este relato, pero, dado el espacio de que dispongo, me ceñiré al ejemplo tratado, que refleja bien de qué manera el hombre romántico es seducido por la imagen percibida, intuida o imaginada. En este caso, el imaginario del relato de Enrique Gil nos lleva desde la figuración resultante de la contemplación de unas pinturas, a la representación directa sin base perceptiva, pero intuida como visión real, y a la figuración imaginativa de una realidad creada por la fantasía.

Finalmente, el tañido de una campana, símbolo tan presente en el romanticismo tradicional –y tan recurrente en el relato–, acude en su auxilio. El toque de difuntos le hace recordar a los suyos y rezar por ellos. A partir de esta noche, Ricardo dejará de ser el paseante que huye de la ciudad y de sus maledicencias e injusticias, de la desconfianza y la desesperación, para reconducir sus pasos como peregrino, camino de la ermita que le había devuelto la paz:

Muchas veces iba a esperar el crepúsculo vespertino en el paseo de San Antonio de la Florida, y el paso por delante de sus puertas le era dulce como una cita de amores. Aquellas noches era tranquilo su sueño y poblado además de ensueños de esperanza, de amor y de justicia (Gil: 2015: 36).



El panorama donde logra atisbar la periferia y, en ella, la ermita de San Antonio reconcilia a Ricardo –o Enrique, apenas un joven romántico un tanto desubicado– con una imagen de la ciudad en la que puede descubrir el horizonte de naturaleza y de paz que aún vive en sus márgenes, un espacio privilegiado que puede devolver al hombre el sentido perdido. Un sentido que curiosamente se sustancia no en el paseo involuntario –no en el callejeo errabundo que practicaba al inicio del relato–, sino en la peregrinación consciente del que se ausenta de la urbe y se encamina voluntariamente a través del campo –*per agrare*– a un lugar peregrino –extranjero, insólito– y santo, donde conjurar el fantasma del suicido y re-ligarse al universo, un espacio sagrado donde hallar precisamente su lugar en el mundo.

Curiosas también todas las referencias, en las que no me puedo detener, a estos paisajes del ocaso, con imágenes que se disuelven y trasfiguran por efecto de la luz, tan frecuentes en el diorama, lo mismo que las que se reflejan en el agua, en el curso de un torrente, y se transforman como “en un espejo encantado” (Gil: 2015: 26).

Aunque cabría profundizar en muchos otros aspectos de este relato, me gustaría apuntar algo acerca del género en el que cabe enmarcarlo. Incómodo para todos sus estudiosos y editores, unos han preferido encuadrarlo en los límites del artículo periodístico –de costumbres o de viaje–, otros reconocen su valor poético (Gil: 1978: 380) y bien lo incluyen como apéndice de sus versos o bien como prosa poética (Gil: 2015: 8). En mi opinión, este texto se inserta en la tradición del sueño literario que adoptan no pocos artículos que se publican en los periódicos de la era de 1812 (Martínez Baro: 2013: 237-246), que Larra acababa de renovar con otros artículos a caballo entre el sueño y la visión–pesadilla, “arti–cuentos” tales como “El día de difuntos de 1836” y “La Nochebuena 1836. Yo y mi criado. Delirio filosófico”.

El sueño de Gil y Carrasco debilita la crítica política que caracteriza a las ensoñaciones de los artículos citados, en pro de un mayor desarrollo introspectivo. La crítica política y social está solo insinuada a través del conflicto que provoca el abandono de la ciudad –la condena del padre tras el pleito con el Marqués de Villafranca, la exclusión social en que se siente la familia, la consiguiente pobreza y privaciones–, así como la desconfianza en el ser humano y el verse “obligado a conversar, como lord Byron, con el espíritu de la naturaleza” (Gil: 2015: 28). La muerte de sus seres más queridos no viene sino a agravar este sentimiento de soledad y marginación, hasta el punto de hacerle plantearse como única salida el suicidio. Ahora bien, lo que interesa no es tanto lo que ocurre



fuera, “las circunstancias de su vida” (Gil: 2015: 29), sino de qué manera a través de la ensoñación mágica, la imaginación o la visión casi mística, Ricardo encuentra respuesta a su situación y conjura la tentación del suicidio. Salida esperanzadora que no será la que encuentre Larra tras sus delirios y ensueños, sino una caída arrolladora en la espiral de los desvelos y pesadillas.

3. *El Lago de Carucedo* (1840). Una tentación óptica

Sea porque Gil a sus veinticinco años no termina de sentirse a gusto en el entorno urbano o bien porque las tradiciones que le inspiran viven aún en el campo, el resto de su obra narrativa opta por el entorno campestre, aunque, como señalaré más adelante, este cuento, a través de su protagonista, tiende un puente entre la urbe y el agro.

En todo caso, el recorrido panorámico inaugura también *El Lago de Carucedo*, esta novelita o cuento largo donde se encuentra ya la principal característica que singulariza a Enrique Gil como narrador romántico: “su compenetración con el paisaje, conocido de vista y no descrito ateniéndose solamente a una fórmula literaria” (Gil: 1960: 16), al situar el foco de la mirada en la cima de la montaña y desde ella divisar el lago: “Tendido y derramado por su centro que la ilusión óptica producida por la blanca oscilación de las aguas convierte a veces en delgadas, altísimas y frágiles agujas” (Gil: 1960: 21).

A pesar de que en esta descripción inicial no se alude al panorama, sino a una perspectiva que se embellece a medida que se acerca el observador y que incluye “un bello y deleitoso cuadro encerrado en un marco oscuro”, lo cierto es que la mirada superior del narrador se extiende desde el lago al Noroeste, para columbrar la aldea de Lago, el pueblo de Villarrando, un poco más arriba, el pueblo de Carucedo al oeste, el castillo de Cornatel, “casi colgado de precipicios”, las Médulas, los peñascales próximos y los sotos y viñedos (Gil: 1960: 22). Justo entonces se nos muestra al joven, sujeto de la mirada, desde la que el narrador focaliza la visión del paisaje y que ahora sí se nos explica como resultado de la reconocida visión circular:

Era una tarde serena de las últimas de marzo, en que el sol se acercaba a más andar al término de su carrera, cuando un viajero joven, que largo tiempo había estado contemplando con embebecimiento tan rico panorama, entró en una barca donde armado de su largo palo le aguardaba un aldeano de las cercanías, mozo y robusto. Difícil cosa sería deslindar ahora y señalar camino al confuso tropel de imaginaciones que se disputaban la atención



de nuestro viajero; distracción apasionada y melancólica en que iba sentado a la punta de aquella primitiva embarcación. Estaba el cielo cargado de nubes de nácar que los encendidos postreros rayos del sol orlaban de doradas bandas con vivos remates de fuego: las cumbres peladas y sombrías del Monte de los Caballos, enlutaban el cristal del lago por el lado del Norte, y en su extremidad occidental pasaban con fantasmagóricos efectos los últimos fuegos de la tarde [...] (Gil: 1960: 24).

Como señalaba antes, este relato coincide con el anterior en presentarnos a un protagonista que, procedente de la ciudad, huye de ella porque se siente fuera de lugar; pero no se trata ahora de un peregrino que encuentra su destino como romero en la ermita de San Antonio de la Florida, sino de un viajero que decide traspasar los lindes del agro limítrofe con la ciudad por excelencia, de “la Corte”, para realizar su camino “por los confines del fértil y frondoso Bierzo” (Gil: 1960: 21)

No es casual el escenario elegido para presentar al que hoy consideraríamos desubicado “urbanita”, un joven que, al contemplar el paisaje de la niñez se ve transportado en un rapto casi místico, un “soñador” que surca en una barca las aguas del lago, una figura y un escenario similares, por cierto, a los que con frecuencia plasman Friedrich o Carus en sus lienzos (Argullol: 1987: 73).

Más allá de la percepción directa, el ensimismamiento, la melancolía, desatan la imaginación y le hacen contemplar el paisaje a través de una luz crepuscular, convertida en incierta proyección fantasmagórica. Unas vistas que, por otra parte, si bien no son exacta –ni explícitamente– diorámicas, representan el interés por revelar los cambios de luz que provoca el atardecer, tantas veces visionado en los espectáculos plasmados por el diorama:

El lago iluminado por aquella luz tibia, tornasolada y fugaz, y enclavado en medio de aquel paisaje tan vago, tan agraciado y tan triste, más que otra cosa, parecía un camino anchuroso, encantado, solitario, místico y resplandeciente, que en derechura guiaba a aquel cielo que tan claro se veía allá en su término, y que cruzaba la imaginación en su desasosegado vuelo, complaciéndose en adornarlo con sus más hermosos matices (Gil: 1960: 24).

En esa visión fantasmagórica parece verse envuelto también el lago por efecto de la luz tornasolada y fugaz, que termina por transfigurarle en un camino místico por el que vaga libre y placenteramente la imaginación. Una metamorfosis muy presente, por cierto, en determinados espectáculos del teatro pintoresco de Cramer –y su socio Maffei– que recorrían España –Barcelona, Valencia, Cádiz y La Coruña–



en el primer tercio del XIX (Varey: 1972: 246 y Pinedo Herrero: 2004: 68–69).

En todo caso, frente al relato anterior, en el que el narrador prefería permanecer en el seno de la ilusión óptica, el narrador de *El Lago de Carucedo* opta por concluir su relato con un rechazo de la visión proyectada y privilegiada por “la imaginación del vulgo” (Gil: 1960: 97), para ofrecer como alternativa una explicación geográfica a la existencia del lago, que culmina con un epifonema claramente racionalista: “Tal es la verdad de las cosas, desnuda y fría, como casi siempre se muestra” (Gil: 1960: 98). Frente a otras interpretaciones (Gil: 2014: 105–117), en mi opinión, en este caso el narrador ha preferido desligarse de una visión de la naturaleza resultante de la acción diabólica, abierta a lo irracional, que pudiera derivar de la primera lectura y, clausurar así, por el contrario, cualquier puerta al inconsciente infernal. De esta forma, el narrador se distancia de ese viaje romántico siempre a la “búsqueda del Yo” (Argullol: 1987: 85–91) del protagonista de la leyenda trágica, guiado por “la atracción del abismo”; un itinerario diabólico del que el narrador disuade al lector y, tal vez, el escritor a sí mismo.

4. *El Señor de Bembibre* (1844). La efusión de la visualidad

Como ha señalado la crítica, en la gran novela de Gil, el paisaje cumple un papel nuevo y diverso (Díaz Navarro: 2007 y Martínez Galán: 1986: 19–38). En primer lugar sirve de marco a las peripecias de los protagonistas, un escenario, por cierto, amable, pero favorable a una dicha bastante efímera, como adelanta el narrador en la última frase del siguiente fragmento:

Estaba poniéndose el sol detrás de las montañas que parten términos entre el Bierzo y Galicia, y las revestía de una especie de aureola luminosa que contrastaba peregrinamente con sus puntos oscuros. Algunas nubes de formas caprichosas y mudables sembradas acá y acullá por un cielo hermoso y purísimo, se teñían de diversos colores según las herían los rayos del sol. En los sotos y huertas de la casa estaban floridos todos los rosales y la mayor parte de los frutales, y el viento, que los movía mansamente, venía como embriagado de perfumes. Una porción de ruiseñores y jilguerillos cantaban melodiosamente, y era difícil imaginar una tarde más deliciosa. Nadie pudiera creer, en verdad, que en semejante teatro iba a representarse una escena tan dolorosa (Gil: 1986: 83–84).



Una tragedia que se anticipa en varias ocasiones no solo a modo de prolepsis narrativa, sino también por las lúgubres expresiones de los amantes que temen la separación. Así ocurre con don Álvaro, siempre más propenso a la duda, a la zozobra: “sin vos que sois la luz de mi camino, me despeñaré en el abismo de la desesperación, y me volveré contra el mismo cielo!” (Gil: 1986: 86), porque Beatriz es la fuerza, la fe, la luz que lo guía y la única persona –a excepción del Temple– por la que merece luchar y sacrificarlo todo.

El reflejo de la luz, las sombras, el color, las formas, los contrastes, denotan la experiencia del amante de la naturaleza y la sabiduría del contemplador de paisajes, que no puede vivir sin admirarlo y gozarlo extasiado, como le ocurre a Don Álvaro incluso desde su encierro en el castillo de Juan Núñez, tras la celada tendida por su rival:

Como quiera, por más que tuviese a menos la queja y se desdeñase de pedir merced, no por eso dejaba de suspirar en el fondo de su pecho por los collados del Boeza y las cordilleras de Noceda donde tan a menudo solía fatigar al colmilludo jabalí, al terrible oso y al corzo volador. Acostumbrado al aire puro de sus nativas praderas y montañas, inclinado por índole natural a vagar sin objeto los días enteros a la orilla de los precipicios, en los valles más escondidos y en las cimas más enriscadas, a ver salir el sol, asomar la luna y amortiguarse con el alba las estrellas, el aire de la prisión se le hacía insoportable y fétido [...] (Gil: 1986: 220).

En cierto modo, aunque la prisión sea real –si bien no totalmente clausurada ni tan estrecha–, se plasma la “ventana interiorizada”, “el contraste entre un interior severo y, en cierto modo, carcelario, y un exterior que, aunque apenas desvelado, lleva consigo la gran añoranza de espacios abiertos” (Argullol: 1987: 57–58).

Se trata, con frecuencia, de una naturaleza *sim-patética*, que parece anticipar las emociones de los protagonistas. Así sucede con la descripción que precede al regreso del Don Álvaro, a quien Beatriz cree muerto:

El otoño había sucedido a las galas de la primavera y a las canículas del verano, y tendía ya su manto de diversos colores por entre las arboledas, montes y viñedos del Bierzo. Comenzaban a volar las hojas de los árboles; las golondrinas se juntaban para buscar otras regiones más templadas y las cigüeñas, describiendo círculos alrededor de las torres en que habían hecho su nido, se preparaban también para su viaje. El cielo estaba cubierto de nubes pardas y delgadas, por medio de las cuales se abría paso de cuando en cuando un rayo de sol, tibio y descolorido. Las primeras lluvias



de la estación que ya habían caído, amontonaban en el horizonte celajes espesos y pesados, que adelgazados a veces por el viento y esparcidos entre las grietas de los peñascos y por la cresta de las montañas, figuraban otros tantos cendales y plumas abandonados por los genios del aire en medio de su rápida carrera.

Los ríos iban ya un poco turbios e hinchados, los pajarillos volaban de un árbol a otro sin soltar sus trinos armoniosos, y las ovejas corrían por las laderas y por los prados recién despojados de su hierba, balando ronca y tristemente. La naturaleza entera parecía despedirse del tiempo alegre y prepararse para los largos y oscuros lutos del invierno (Gil: 1986: 194).

Como ha señalado la crítica, el color y, particularmente el claro-oscuro, sirven para subrayar los cambios anímicos de los personajes (Martínez Galán: 1986: 28). No siempre, no obstante, el narrador insiste en mostrar esta consonancia entre la naturaleza y el ánimo de los protagonistas. Por el contrario, a veces, el ensimismamiento del personaje “invisibiliza” al paisaje, que entonces es descrito con la intención de aumentar el contraste entre la belleza del escenario idílico y la insensibilidad del protagonista hacia todo lo que no suceda en su interior:

Don Álvaro caminaba, pues, combatido de mil opuestos sentimientos, silencioso y recogido, sin hacer caso, ora por esto, ora por la poca novedad que a sus ojos tenía, del risueño paisaje que se desplegaba alrededor, a los primeros rayos del sol de mayo. A su espalda quedaba la fortaleza de Ponferrada; por la derecha se extendía la dehesa de Fuentes Nuevas, con sus hermosos collados plantados de viñas que se empinaban por detrás de sus robles; por la izquierda corría el río entre los sotos, pueblos y praderas que esmaltan su bendecida orilla y adornan la falda de las sierras de la Aquiana, y al frente descollaba por entre castaños y nogales, casi cubierta con sus copas y en vergel perpetuo de verdura, la majestuosa mole del monasterio fundado a la margen del Cúa por don Bernardo el Gotoso, y reedificado y ensanchado por la piedad de don Alonso el emperador y de su hermana doña Sancha. Cantaban los pájaros alegremente y el aire fresco de la mañana venía cargado de aromas con las muchas flores silvestres que se abrían para recibir las primeras miradas del padre del día.

¡Delicioso espectáculo, en que un alma descargada de pesares no hubiese dejado de hallar goces secretos y vivos! (Gil: 1986: 33–34).

Es la ceguera y consiguiente soledad de un hombre incapaz de ver más allá de su corazón y, si bien el narrador no presenta al personaje de



espaldas, sino de frente, ante él se alza la autonomía de la naturaleza, tan frecuente en algunos cuadros de Friedrich y otros románticos, que no hace sino mostrar la conciencia de la escisión del hombre y el universo (Argullol: 1987: 17–21).

Otra escena similar sucede cuando don Álvaro debe dirigirse al castillo de Cornatel para pedir al comendador Saldaña que ampare a su amada Beatriz. A pesar de que, según indica el narrador “las angustias y sinsabores que de algún tiempo atrás acibaraban sus horas” impiden a Don Álvaro admirar paisaje “que tantas veces había cautivado dulcemente sus sentidos en días más alegres” (Gil: 1986: 138), el autor no se resiste y, en vez de hacer suya esa despreocupación del personaje (Martínez Galán: 1986: 28), pinta para los ojos del lector un paisaje incomparable, “que el viajero no se cansa de mirar”:

Caminaba orillas del Sil, ya entonces junto con el Boeza, y con la pura luz del alba, e iba cruzando aquellos pueblos y valles que el viajero no se cansa de mirar, y que a semejante hora estaban poblados con los cantares de infinitas aves. Ora atravesaba un soto de castaños y nogales, ora un linar cuyas azuladas flores semejaban la superficie de una laguna; ora praderas fresquísimas y de un verde delicioso, y de cuando en cuando solía encontrar un trozo de camino cubierto a manera de dosel con un rústico emparado.

Por la izquierda subían en un declive, manso a veces y a veces rápido, las montañas que forman la cordillera de la Aquiana con sus faldas cubiertas de viñedo, y por la derecha se dilataban hasta el río huertas y alamedas de gran frondosidad (Gil: 1986: 137–138).

Es una visión itinerante del paisaje, similar a la que ofrece el panorama, que no excluye, sin embargo, otras representaciones visuales en *El Señor de Bembibre*. Efectivamente, la conjunción de la perspectiva y el punto de vista sirven a Gil para destacar un espacio de singular belleza pintoresca:

La vista que desde aquella altísima eminencia se descubre es inmensa, pues domina la dilatada cuenca del Bierzo llena de accidentes a cual más pintorescos y hermosos, desde allí se extiende la mirada hasta los tendidos llanos de Castilla por el lado de oriente y por el occidente hasta el valle de Monterrey, semiadentro de Galicia. La Cabrera altísima y erizada de montañas le hace espalda, y es en suma uno de los puntos de vista más soberbios de que puede hacer alarde la España, a pesar de que el lago de Carucedo y los barrancos y picachos encarnados de las



Médulas, adornos de los más raros y preciosos que el Bierzo tiene desaparecen detrás de las vecinas rocas de Ferradillo. Este, sin embargo, es pequeño inconveniente, porque están situadas a corta distancia de la ermita, y con un paseo se puede gozar de la perspectiva de entrambos objetos (Gil: 1986: 387-388).



El narrador evoca –y reinventa para los ojos imaginarios del lector– esta perspectiva inexistente que permitiría gozar a un tiempo de la vista panorámica descubierta por el caminante desde el magnífico pico de La Cabrera y la intuida visión, no menos soberbia –si fuera posible–, pero irreal –impracticable desde dicho ángulo–, del Lago y las Médulas. Gil brinda, pues, a sus lectores una imagen, aunque virtual, doblemente pintoresca de este paraje. Cabe notar como curiosidad que el escritor berciano parece confiar en el poder sanador de esta experiencia perceptiva, pues la contemplación de la belleza pintoresca, graciosa, amena, tranquiliza momentáneamente a la enajenada María en *El Lago de Carucedo* (Gil: 1960: 91).



Argullos (1987: 57–61) ha estudiado lo que denomina encuadres de escisión para señalar los marcos que sirven de frontera entre la visión del mundo exterior y la del interior. Entre tales piezas, la ventana de que hablé antes es una de las preferidas por los artistas románticos, pero no cabe duda de que el torreón del alcázar de Cornatel cumple una función similar, al constituirse en un mirador privilegiado desde donde Álvaro y Saldaña pueden contemplar los alrededores:

Quedáronse entonces entrambos en silencio, como embebecidos en la contemplación del soberbio punto de vista que ofrecía aquel alcázar reducido y estrecho, pero que, semejante al nido de las águilas, dominaba la llanura. Por la parte de Oriente y Norte le cercaban los precipicios y derrumbaderos horribles, por cuyo fondo corría el riachuelo que acababa de pasar don Álvaro, con un ruido sordo y lejano que parecía un continuo gemido. Entre Norte y ocaso se divisaba un trozo de la cercana ribera del Sil, lleno de árboles y verdura, más allá del cual se extendía el gran llano del Bierzo, poblado entonces de monte y dehesas, y terminado por las montañas que forman aquel hermoso y feraz anfiteatro. El Cúa, encubierto por las interminables arboledas y sotos de sus orillas, corría por la izquierda al pie de la cordillera, besando la falda del antiguo *Bergidum*, y bañando el monasterio de Carracedo. Y hacia el Poniente, por fin, el lago azul y transparente de Carucedo, harto más extendido que en el día, parecía servir de espejo a los lugares que adornan sus orillas y los montes de suavísimo declive que le encierran (Gil: 1986: 143).

En todo caso, arropados por el silencio, la contemplación del exterior es, en realidad, secundaria. La mirada fundamental se dirige hacia el inconsciente representado con frecuencia en ruinas montañas, tinieblas, sombras, o, como en este caso, precipicios y derrumbaderos horribles, o las montañas, el río que rodea al monasterio y el lago azul y transparente, que no son sino trasunto de sucesivos estados de la subjetividad (Argullos: 1987: 68). El hombre se priva voluntariamente de sus sentidos

para ensimismarse. El encuadre de escisión separa “el mundo simbólico y, la mayor parte de las veces, onírico”, de la actividad reflexiva del hombre, la racionalidad, la conciencia (Argullol: 1987: 57–61).

En otras ocasiones, el personaje parece prendarse del paisaje que describe el narrador: “El sol se acercaba al ocaso por entre nubes de variados matices, y bañaba las colinas cercanas, las copas de los árboles y la severa fábrica del monasterio de una luz cuyas tintas variaban, pero de un tono general siempre suave y apacible (Gil: 1986: 149).

Un paisaje, de nuevo el del ocaso, tan característico, por cierto, de los espectáculos pintorescos y de los diorámicos, con los que comparte las vistas de paisajes urbanos o campestres, metamorfoseados por los cambios de luz que provoca la puesta de sol. El mencionado Cramer tenía especial fortuna con sus “Noches pintorescas”, entre los que incluía la exhibición de vistas de ciudades y de “fenómenos celestiales” (Varey: 1972: 43 y Pinedo Herrero: 2004: 68–69), caso de “la salida y curso del sol en uno de los valles de Suecia [*sic*], en donde se verá un cazador que mata una liebre” (*Diario Mercantil de Cádiz*, 1 de abril de 1824).

Pero Beatriz no es capaz de gozar por mucho tiempo de ese espectáculo y su inclinación a la melancolía –como la de Enrique Gil– la vuelve de nuevo a su dolorido sentir: “Difícil era mirar sin enternecimiento aquella escena sosegada y melancólica, y el alma de doña Beatriz tan predispuesta de continuo a esta clase de emociones, se entregaba a ellas con toda el ansia que sienten los corazones llagados” (Gil: 1986: 149).

También pues, en *El Señor de Bembibre* –y con mayor ambición, dada la extensión de la obra–, Enrique Gil combina, el punto de vista, el efecto “diorámico” y el panorama. A este último recurre en un paraje ya evocado en su relato de 1840 y descrito casi con las mismas palabras. Se trata del que se extiende desde la altura del monte de los Caballos y el entorno lacustre, que de nuevo es el escenario elegido para que el narrador extienda su mirada circular:

Como las áridas cuestas del monte del norte que los naturales apellidan de los Caballos hacían espaldas a la quinta, resultaba que de aquel paisaje agraciado y lleno de suavidad únicamente se ocultaban los términos áridos y yermos. Lo restante era y es todavía un panorama de variedad y amenidad grandísima, que repelido por el espejo del lago figura a veces, cuando lo agita blandamente la brisa un mar confuso de rocas, árboles, viñedos y colinas sin cesar divididos y juntados por una mano invisible (Gil: 1986: 318).



Un recorrido visual que resulta amenazado por la confusión, la zozobra, que parece venir ahora no del personaje observador, sino del narrador. En todo caso, al igual que en el cuento, el alcance y sentido de la visión panorámica no es único. Como he comentado, Gil lo mismo recurre a esta técnica para representar una naturaleza tan agradable como diversa en su contemplación, que para plasmar un estado anímico del personaje que se proyecta a modo de imágenes sucesivas y de muy distinto tono. Entre estas últimas, cabe reseñar las que se le presentan a Beatriz el día de difuntos, después de haber accedido a la petición de su madre, muy enferma –y recién fallecida en el momento de la visión–, de casarse con el conde de Lemus, segura, en todo caso, de que Don Álvaro ha muerto en Tierra Santa:

En aquel día de común tristeza se representaban como en un animado panorama 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 que sin cesar elevaban sus pensamientos en alas de la religión hacia las regiones de lo futuro. (Gil: 1986: 196).

El panorama con su visión circular se nos aparece como una moderna rueda de la fortuna, en que la felicidad se disuelve rápidamente para metamorfosearse y ser finalmente sustituida por la desdicha y el infortunio. De esta condena a la que el hombre y la mujer románticos se ven inevitablemente arrastrados, en *El Señor de Bembibre* solo la fe religiosa tiene la capacidad de liberarlos.

Pero la duda anida en algunas ocasiones en la protagonista –en la que se ha querido ver un *alter ego* del autor– y esta desconfianza provoca que la renovación primaveral del paisaje tampoco pueda ser percibida ni apreciada por Beatriz:

A la manera que el agua de los ríos se tiñe de los diversos colores del cielo, así el espectáculo del mundo exterior recibe las tintas que el alma le comunica en su alegría o dolor. Los acerbos golpes que doña Beatriz había recibido y su retrainamiento en el monasterio, habían trocado la natural serenidad de su alma en una melancolía profunda, que estimulada por el mal, tendía sobre la creación un velo opaco. Antes eran sus pensamientos un cristal rutilante que esmaltaba y daba vida y matices a todos los objetos al parecer más despreciables porque el amor derramaba en su imaginación el tesoro de sus esperanzas más risueñas, y ella, a su vez, las vertía a torrentes sobre las escenas que a sus ojos se ofrecían; pero deshecho el encanto y deshojadas las flores del alma, todo se había oscurecido. El mundo, mirado desde las playas de la soledad y al



través del prisma de las lágrimas, sólo tiene resplandores empañados y frondosidad marchita (Gil: 1986: 332).

Mirar se convierte en una de las pocas actividades que realiza Beatriz y, sobre todo, uno de los pocos actos reconfortantes, al devolverle como en un espejo imaginario unos momentos de dicha, aunque fugaces.

El lago, iluminado por aquella luz tibia tornasolada y fugaz, y enclavado en medio de aquel paisaje tan vago y melancólico [...]. Por un efecto de la refracción de la luz, una ancha cinta de cambiantes y visos relumbrantes ceñía las orillas del lago y la falúa parecía colgada entre dos abismos, como un águila que se para en mitad de su vuelo.

Con semejante escena, el fugaz relámpago de alegría que había iluminado el alma de doña Beatriz se disipó muy en breve. 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, quizás presentimiento de más alto destino (Gil: 1986: 371).



En esas ocasiones, en que Beatriz sólo alcanza a contemplar su desdichado presente, se deja arrastrar por una melancolía con ecos de Espronceda y otros románticos: “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”. Sin embargo, como ocurrirá al final, la esperanza y la fe en Dios se le ofrecen como tabla de salvación; una confianza y un valor que Beatriz trata de infundir en su amado:

¡Ved, sin embargo, quien me lo inspira! Alzad la vista y veréis el cielo: mirad a vuestros pies y allí lo encontraréis también hermoso y puro. Encumbrad vuestro pensamiento a las alturas: bajad con él a la lóbreguez del abismo y dondequiera encontraréis a Dios llenando la inmensidad con su presencia. Esa, esa es la fuente en donde yo ¡flaca mujer! bebo el aliento que me sustenta (Gil: 1986: 372).

Nada tiene que ver ese abismo –tan presente en la novela, tanto en su acepción de accidente geográfico como en el sentido síquico que aquí tiene– con el que pueda atraer al hombre romántico y que sí seduce y anonada al protagonista de *El Lago de Carucedo*. Este vacío que se abre a los pies de Don Álvaro no es tal, porque de él lo salva el vuelo del ángel de luz que siempre ha sido para él Beatriz, para enseñarle la plenitud – casi panteísta– de la presencia de Dios. El dolor, la *accessis*, ha mostrado a Beatriz la luz del conocimiento y en él cifra la fe inquebrantable en la existencia de Dios.

5. Artículos de viaje y memorias. Del *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* al *Diario*: un recorrido preñado de vivencias y resonancias ópticas

Finalmente, quiero mostrar de qué modo, más allá de los espejos de la ficción, la cultura visual de Enrique Gil se ha ido enriqueciendo a lo largo de los años y filtra muchas de sus experiencias viajeras tanto las proyectadas en los artículos de *El Sol* (1843), y *El Laberinto* (1844) como en las anotadas en el *Diario* en el otoño de 1844. Unas experiencias que – como suele ocurrir (Romero Tobar: 2005: 132–135)– se apoyan también en textos de viajeros precedentes, entre los que cita para el primero a Ponz (Gil: 1883: 397). Aunque, quizás, para el tour europeo, el peso de los artículos y libros de viaje se percibe más en lo que omite que en lo que explicita, pues opta por narrar experiencias nuevas, originales (Phillips: 2015: 215–216). De nuevo, las citas serían muchas si el espacio de este trabajo me lo permitiera, de modo que me limitaré a traer aquí las más significativas para el propósito de este estudio.

Dado que, como apunté al principio, en su origen el panorama era un edificio elevado en el que se contemplaba una pintura circular, el paisaje panorámico suele estar asociado a las vistas que pueden descubrirse en



derredor de un mirador encumbrado, como ocurre con la que se descubre desde el castillo de Ponferrada:

[...] su extensión colosal, su situación aventajada, el Sil que rueda por su pie con sus arenas de oro, el dilatado país que desde sus torreones se enseñorea y que despliega las galas del más extremado y vario *panorama*, y aquella impresión vaga de respeto que causan siempre las grandes ruinas, le comunican un encanto irresistible y misterioso (Gil: 1883: 375. De aquí en adelante, la cursiva es mía).



También suelen repetirse en su descripción las notas de variedad y rica diversidad, que agasajan tanto a la vista como apaciguan al espíritu del viajero que se acerca, por ejemplo, a la catedral de León:

Al vencer el repecho en que está situada la ermita, se presenta como en un panorama la ciudad de León en medio de sus verdequeantes parques y praderas, y ceñida de sus dos ríos que orgullosos la abrazan, y en medio de los cuales descuellan las torres altísimas de la catedral y las masas de San Isidro y San Marcos. De Norte a Oriente corre una hermosa y azulada línea de montañas que termina el horizonte, y por los demás puntos se extienden fértiles llanuras y frescos y espesos arbolados. La vista, finalmente, es tan varia y despejada, que el ánimo y los ojos



descansan apaciblemente en ella, fatigados de los estériles campos del Páramo (Gil: 1883: 384).

En todo caso, la visión panorámica no se circunscribe solo a la mirada cimera, circular y variada; en otras ocasiones, el panorama se identifica con el despliegue visual a través de un horizonte cambiante, como el que permite un medio de locomoción terrestre. A este respecto, al igual que los viajeros que ensayaron por primera vez la agitada marcha de la diligencia se veían sobrecogidos a un tiempo de admiración y pavor, la velocidad del tren produce efectos similares en estos expedicionarios que, como Gil, recorren ahora con inusitada rapidez el trazado de las líneas del ferrocarril.

Esta aceleración es, precisamente, la que induce al intrépido explorador a experimentar una sensación contradictoria, cuando atisba las imágenes que se le aparecen a través de la ventanilla de este medio de locomoción:

Los infinitos ganados en que tanto abundan las llanuras de la Normandía, famosas por sus pastos, y de los cuales algunas reses atravesaban la corriente en toscas barcas conducidas por algún labrador para apacentarse en las islas, acababan de dar la última pincelada a los cuadros que iban desfilando nuestra vista como en alas de un viento desatado. No cabe duda que los caminos de hierro apenas dejan disfrutar las diversas perspectivas que presentan; pero la misma vaguedad de las impresiones, y sobre todo el movimiento de que parecen animar a la naturaleza adormecida, excitan poderosamente la imaginación, como si el hombre se gozase en su orgullo de variar sus leyes.

Por fin después de disfrutar de corrida este *panorama* durante cuatro horas y media de caminar, que se me hicieron un minuto, paró el tren en el desembarcadero de Rouen. (Gil: 1883: 406).

La ventana permite, además, una contemplación “enmarcada” del paisaje, próxima a la pintura, al tiempo que evoca el espectáculo del panorama que, en su objetivo de representar el movimiento –y sobre todo en el caso de los panoramas móviles que, al filo de la década de los treinta, confieren mayor dinamismo a la función (Pinedo: 2004: 124-125 y 144-145)–, ofrecía una suerte de “viaje” que provocaba en el espectador la ilusión de trasladarse virtualmente a otro lugar (*Semanario Pintoresco Español*, 24 de abril de 1836).

Así pues, no es extraño que, como le ocurre a Gil al contemplar París, el rápido cambio de escenario, de colorido, de luz, de personas, animales y objetos pueda compararse a las metamorfosis maravillosas, a las



fantásticas mutaciones, que los espectadores sólo estaban acostumbrados a contemplar en las comedias de magia, o en los nuevos espectáculos visuales que, como el que años después recibiría el nombre de “Viaje por el mundo a pie quieto” (Cantos Casenave: 2013: 105-130), van surgiendo a lo largo de la centuria:

La vara de un mágico no hubiera causado transformación más rápida y completa. El cielo estaba revestido de un azul semejante al de España, y solo del lado del Havre flotaban unas nubecillas, que por su forma y color parecían otras tantas bandas de raso blanco. Infinitas gentes vestidas con grande aseo cruzaban por los muelles alegremente, conversando con animación: innumerables barquillas surcaban el río en distintas direcciones, en los mástiles de los barcos flotaban banderas de varias naciones [...]. Sin perder tiempo me dirigí, como tenía proyectado, a la montaña de Santa Catalina para gozar por entero de aquel *extenso y nuevo panorama*. Con suma diligencia trepé a lo más alto, y situándome sobre las ruinas del fuerte del mismo nombre, pude satisfacer la curiosidad que me aguijoneaba (Gil: 1883: 417).

Efectivamente, las impresiones estéticas del viaje son identificadas con una experiencia mágica semejante a la contemplada en el espectáculo panorámico y, por este motivo, Gil recurre de nuevo en su *Diario* a este símil visual para dar rienda suelta a sus emociones:

Para ayudar mi memoria solamente trazo algunas de las impresiones recibidas en el resto del día, porque para describir cumplidamente las bellezas que como en un *panorama encantado* se fueron desarrollando hasta llegar aquí, necesitaría más talento e imaginación que los míos (Gil: 1883: 470-71).

Enrique Gil se siente abrumado por la multitud de percepciones que diariamente le depara el viaje, y quiere dar cuenta de todas ellas. A veces, se trata de sensaciones contradictorias, pues sobre la contemplación del paisaje, se proyecta la conciencia de la herida que el tiempo produce sobre las construcciones debidas a la mano del hombre. La soberbia, la ambición humana, el abuso de poder, aparecen claramente puestas en evidencia por las grietas que el paso de los años ha logrado realizar. Así es como, en medio de la admiración del paisaje, asoma el tono de denuncia que transforma su visión en un espectáculo de ejemplaridad moral, al tiempo que de compromiso con la libertad:

Este castillo, en efecto, tiene la misma distribución que en los tiempos de su poder, y tan fielmente conserva su fisonomía, que hasta hace pocos años no se ha quitado el aparato de la tortura de un aposento destinado a tan diabólico uso. El color negruzco de la



mayor parte, y los extraños resortes con que se dibujan sobre el fondo del cielo los portillos y desgarrones abiertos por la mano del tiempo, contribuyen poderosamente a la solemnidad del espectáculo, y tal es la disposición en que están colocados, que si de intento se hubieran edificado para enriquecer el *hermoso panorama* que ofrece el curso del río por estas angostas hoces, difícilmente hubieran sido distribuidos con más acierto. (Gil: 1883: 480).

En fin, dadas las notas que he asociado a la visión panorámica, no son extrañas las comparaciones con el paisaje natal. Antes al contrario, son frecuentes las referencias no sólo a las cumbres leonesas, desde las que podía contemplar los horizontes de la infancia, sino también las torres de castillos e iglesias de otras ciudades, como sucede en su periplo por el Rhin:

En general he encontrado muchas analogías con otros parajes de las montañas de León, aunque esto es más abierto. No han faltado iglesias y castillos en este extenso panorama, pero después de visto el Rhin todo ello parece juego para niños. Geológicamente debe ser curioso este país, y una montaña que encontramos a la izquierda viniendo, me llamó la atención por su corona de peñascos, que a lo lejos figuran una especie de ciudadela. Los hermosos bosques que por todas partes se encuentran forman la facción más prominente del camino, y le dan indecible variedad. Si Castilla los tuviera, su faz cambiaría enteramente, porque en sus llanuras no deja de haber collados y desigualdades, y su clima ganaría lo que no es decible (Gil: 1883: 500).

Si en ocasiones, el paisaje ajeno supera al de España, en otras, al contrario, parece imponerse el recuerdo grato del paraíso español, como ocurre al dirigir la mirada desde lo alto de la torre de la catedral de Bruselas:

La vista se extiende por una gran llanura adornada de árboles y praderas, en la cual se distinguen el palacio de Laken, residencia habitual del rey, y allá a lo lejos los famosos campos de Waterloo. Como quiera, semejante panorama nada tiene de común con el que ofrecen las torres de la catedral de León, y mucho menos con el que se desarrolla a los ojos asombrados del viajero desde el miquelete de Valencia, en que a un tiempo se ven el mar, la albufera, las montañas del Maestrazgo y de Almansa, y aquella huerta, verdadero jardín, o por mejor decir, edén de España (Gil: 1883: 429).

Así pues, si la mirada superior, dilatada en el horizonte, enmarcada a veces y otras en sucesiva transformación, son los rasgos caracterizadores de la visión panorámica, el efecto que singulariza al diorama es el de la



transparencia, que sólo cuenta con una mención explícita en la obra de Gil.

Concretamente de camino a Berlín, a su paso por Wiesbaden, apunta en el *Diario*:

Estas vistas en tan reducido espacio, que se presentan absolutamente aisladas por las arboledas hermosísimas del Niederwald y al término de aquella calle larguísima con su transparente bovedado follaje, causan toda la ilusión de un diorama, aumentada, por supuesto, con la realidad y con la mayor escala (Gil: 1883: 486).

A propósito de esta alusión, Carrera anota:

Enrique Gil conoció los albores de la fotografía, aunque por desgracia no conocemos ninguna foto suya; pero no es improbable que se hiciera alguna: el primer daguerrotipo llega a España en noviembre de 1839 a Barcelona y pocos días después a Madrid, de la mano del Liceo Artístico y Literario, del que Gil formaba parte destacada. [...]. Mesonero Romanos describe la novedad en su *Manual Histórico-Topográfico de Madrid*; las sesiones públicas eran diarias, al precio de 8 reales, de modo que es seguro que Gil, que en 1839 era motor del Liceo y participaba de la vanguardia madrileña, gozó del nuevo invento con fruición, pero el asunto requiere un estudio más detallado, como tantos otros aspectos apenas entrevistados de la vida de Gil. [Véase Sougez, M.-L., *Historia de la fotografía*, Cátedra, 1991, pp. 219 y ss.] (Gil: 2015: 169 n. 94).

Efectivamente hay que seguir investigando. En el Liceo, el daguerrotipo se utilizaba como instrumento auxiliar del dibujo y, por otra parte, las exhibiciones del diorama fueron frecuentes en otras ciudades como Cádiz, Barcelona o Valencia (Pinedo: 2004: 111-115), ciudad esta última donde Gil vivió algunos años.

No obstante, los cambios de luz, particularmente los debidos al transcurso de las horas, interesan vivamente a Enrique Gil. Además del fuerte interés que se deduce ya en el título del sueño “El anochecer en San Antonio de la Florida”, y del que comentamos líneas atrás a propósito de *El Lago de Carucedo*, con esas imágenes que se funden y trasmutan por efecto de la luz, en su *Diario* aparecen con frecuencia apuntes sobre la hora en que realiza sus observaciones, como por ejemplo, “Bonn a las diez de la noche” donde admira el paisaje “con un resto de luz”, lo mismo que en *El Señor de Bembibre*.



6. A modo de conclusión

La cultura visual de Enrique Gil está dominada por la de los grandes pintores a los que admiraba y hemos visto citar –Goya, Murillo, Durero, Rafael...–; pero su imaginario no debe menos a su experiencia lectora –Ossian, Dante, Espronceda y tantos otros.

Como pintor del paisaje y como retratista –también como caminante o viajero que se deleita en la contemplación de la naturaleza–, Gil se nos aparece como gran descubridor de paisajes y personajes pintorescos, de insospechadas perspectivas y de imágenes vistas unas veces por experiencia propia o ajena, atisbadas otras en la semi-vigilia, e intuitas tal vez algunas entre las brumas del sueño o inspiradas por la imaginación.

A esta cultura icónica más tradicional, se suma la experiencia provista por los dispositivos visuales que empiezan a conocerse en España en la década de los treinta. Efectivamente, aunque no son muchas las ocasiones en las que Gil y Carrasco menciona explícitamente al panorama y, sobre todo, al diorama, que solo aparece en unas impresiones viajeras de sus últimos años, es evidente que su mirada está condicionada también por el modo en que descubren la realidad estos nuevos dispositivos ópticos. De hecho, en ocasiones se utiliza para proyectar una imagen, próxima a la ensoñación fantasmagórica, de que no me he podido ocupar.

El panorama, pantalla visual de la experiencia vital, puede convertirse en moderna rueda de la fortuna, que gira ahora alargándose en el horizonte temporal. En otros casos, favorece una especie de unión mística con el paisaje sobre el que extiende su mirada.

Con no menos frecuencia, el panorama descubre un enclave urbano dominado por la experiencia religiosa, pues, como había enseñado Chateaubriand, el cristianismo permitía disfrutar de una experiencia renovada (Gil: 1978: 230, 260). Respecto de otros dispositivos como el diorama su mención explícita es excepcional, pero no así los cambios de luz del atardecer, y la llegada del ocaso, los fundidos y metamorfosis visuales, teñidos todos de similar vivencia mística.

De cualquier modo, las ilusiones ópticas reconcilian a Enrique Gil con esa imagen de la ciudad descubriéndole el horizonte de la naturaleza y de paz que aún pervive en sus márgenes y que puede devolver al hombre el sentido perdido, tanto como le hacen vislumbrar el misterio de una naturaleza contemplada de forma casi panteísta y en la que, como señala Beatriz –y ya he comentado antes–, “dondequiera encontraréis a Dios llenando la inmensidad con su presencia”. Si Enrique Gil perdió la fe, es evidente que, desde el principio de su carrera literaria, trató de recuperar



un espacio místico de reencuentro con la divinidad a través de la naturaleza y la creación artística.

En todo caso, la inspiración, la experiencia personal, tanto como el acertado uso de los recursos literarios y pictóricos, así como el conocimiento y disfrute de las entonces emergentes tecnologías ópticas – y sus espectáculos derivados–, contribuyen a lograr una obra única que permite disfrutar de una narrativa rica y llena de matices, firmemente anclada en el placer estético tanto literario como visual.

Bibliografía citada:

Fuentes primarias

- GIL Y CARRASCO, Enrique. (1883). “Bosquejo de un viaje a una provincia del interior”, “Rouen” y “Diario”. *Obras en prosa de Enrique Gil y Carrasco*, coleccionadas por D. Joaquín del Pino y D. Fernando de La Vera e Isla, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijo de D. E. Aguado. Tomo II. 319–404, 405–421 y 422–506.
- . (1960). *El Lago de Carucedo*. Edición de Elías Torre Pintueles, Duke University.
- . (1986). *El Señor de Bembibre*. Edición, introducción y notas de Enrique Rubio Cremades. Madrid. (Colección “Letras hispánicas”, 242).
- . (1989). *El Señor de Bembibre*. Edición, introducción y notas de Jean Luis Picoche. Madrid. (Colección “Clásicos Castalia” 153).
- . (2014-II). *Obras Completas*. BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, volumen II. *El Lago de Carucedo*. Edición, introducción y notas de Valentín Carrera. Prólogo de Francisco Macías. *Lecturas* de Paz Díez-Taboada, Michael Iarocci y Borja Rodríguez. A Coruña. Paradiso_Gutenberg. Edición digital para Kindle en eBooksBierzo.
- . (2015-VIII). *Obras Completas*. BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, volumen VIII. *Último Viaje: Diario Madrid-París-Berlín*. Edición, introducción y notas de Valentín Carrera. *Lecturas* de César Gavela, José Luis Suárez Roca, Pamela Phillips, Paz Díez-Taboada y Manuel Cuenya. Reproduce los *Manuscritos de Enrique Gil*. A Coruña. Paradiso_Gutenberg. Kindle: eBooksBierzo.

Bibliografía secundaria.

- ARGULLOL, Rafael. (1987). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Plaza y Janés.



- BREA, José Luis. (2007) “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. 4. 156–163.
- CANTOS CASENAVE, Marieta. (2013). “Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del Romanticismo (1835–1868). Una aproximación”, *Anales de Literatura Española*, 25, 105–130.
- (2013b). “La mirada romántica de Fernán Caballero al patrimonio andaluz”, Antonio Gómez Yebra (edit.), *Patrimonio Literario Andaluz. Libro Homenaje a Cristóbal Cuevas García*, V, Málaga, Universidad de Málaga, 91–104.
- CAMBRONERO, Carlos. (1896) *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna.
- CORNEJO, Francisco J. (2012). “Museo de Cádiz. Títeres y el teatro de títeres La Tía Norica”. *Revista IAPH Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. 83. 12–49.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto (2007). “La mirada romántica: el viaje interior de Enrique Gil y Carrasco”. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm6210> [Consultado 9 de julio de 2015]
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2006). *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.
- GULLÓN, Ricardo. (1989) *Cisne sin lago*. León. Diputación Provincial.
- LITVAK Lily. (1991) *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del Realismo (1849–1918)*. Barcelona. Serbal.
- MARTÍNEZ BARO, Jesús. (2013). “Las recreaciones oníricas en la prensa entre 1808 y 1814: la utilización del sueño como recurso literario para el debate ideológico y el enfrentamiento periodístico”. *El eterno presente. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*. Roma. Aracne. 237–246.
- MARTÍNEZ GALÁN, M^a del Rosario (1986) “*El Señor de Bembibre*. Reflexiones en torno al cromatismo, paisaje y amor de los protagonistas”. *Tavira*. 3. 19–38.
- PHILLIPS, Pamela (2015). “Desde el Bierzo hasta Berlín: el viaje europeo de Enrique Gil”. *Diario Madrid-París-Berlín. Último viaje*. Edición de Valentín Carrera. Madrid. Coruña. Paradiso_Gutenberg (BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, VII). 209–225.
- PICOCHÉ, Jean-Louis (1978). *Un romántico español Enrique Gil y Carrasco (1815–1846)*, Madrid. Gredos.



- PINEDO HERRERO, Carmen (2004). *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX*. Valencia. Generalitat Valenciana.
- (2015). “Escenografía y espectáculos ópticos: Jean-Baptiste Blanchard”, *Episkenion* (3-4), pp. 103-119.
- ROMERO, L. y P. ALMARCEGUI, coords. (2005) *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Madrid. Universidad Internacional de Andalucía–Akal.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2014). “Cuento y drama romántico en *El Lago de Carucedo*”. (2014). *El Lago de Carucedo*. Edición de Valentín Carrera y Francisco Macías. Coruña. Paradiso_Gutenberg (BIBLIOTECA GIL Y CARRASCO, II). 105–117.
- SOUGEZ, Marie-Loup (1981), *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, “Cuadernos de Arte Cátedra”.
- VAREY, John E. (1972). *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758–1840: estudio y documentos*. London. Tamesis Books Limited.

Marieta Cantos Casenave



Profesora titular de Literatura española en la Universidad de Cádiz, especializada en los siglos XVIII al XIX, investiga los géneros narrativos, particularmente el cuento, la literatura publicada en prensa periódica, la literatura escrita por mujeres, las relaciones entre literatura y poder, así como la mediación de la cultura visual en la mirada literaria. Universidad de Cádiz

