

Toledo o el secreto de Maurice Barrès

ADELAIDA PORRAS MEDRANO
US

Il est des lieux qui tirent l'âme de sa léthargie, des lieux enveloppés, baignés de mystère, élus de toute éternité pour être le siège de l'émotion religieuse. (...) Ce sont les temples du plein air. Ici nous éprouvons soudain le besoin de briser de chétives entraves pour nous épanouir à plus de lumière. Une émotion nous soulève; notre énergie se déploie toute, et sur deux ailes de prière et de poésie s'élançe à de grandes affirmations. (M. Barrès, 1962: 71-72).

Muchos son los lugares que pueden asociarse a la obra de Barrès, pero muy pocos los que pueden sintetizar la totalidad de su trayectoria literaria. Lorena es sin duda uno de ellos; Toledo, como nos proponemos demostrar en las líneas que siguen, otro.

Este itinerario creativo que, como muy bien afirma Pierre Citti (1987: 94), reúne de un modo peculiar tres de las grandes opciones características del fin de siglo —el individualismo, el culto a la energía y la inclinación hacia la conversión religiosa o experiencias trascendentes similares—, comprende, en palabras del propio autor¹, tres grandes etapas definidas según el mayor o menor predominio de cada una de estas tendencias: egotismo, nacionalismo y misticismo.

¹ *Vous savez que je divise mon oeuvre en cycles qui se succèdent et dont chacun marque une étape de la vie de ma pensée. Le premier, que termine Un homme libre, s'intitule Le Culte du moi, il comprend aussi Sous l'oeil des Barbares, Le Jardin de Bérénice et se complète par Trois stations de psychotérapie, et Du sang, de la volupté et de la mort. Un second cycle, celui des romans nationaux, se compose des Déracinés, L'Appel au soldat, Leurs Figures, ouvrages que viendrait appuyer la conférence sur la Terre et les Morts; Au service de l'Allemagne et Colette Baudoche se complètent. Un troisième cycle s'ouvrira avec mon nouveau livre la Colline inspirée, appuyé par le Discours sur les Églises.*

Je prépare pour le moment une nouvelle intervention à la Chambre en faveur des églises. C'est cela, avec toutes les idées qu'une telle oeuvre suppose, qui fait mon occupation depuis deux ans. Vous en trouverez un écho peut-être dans le Greco qui paraît cette semaine. (M. Barrès, 1935: 263).

Sin embargo, a lo largo de la producción barresiana, estas tres opciones se funden dando lugar a lo que hemos llamado una progresión en espiral que incorpora en cada momento los hallazgos de textos anteriores y ello debido, en gran medida, al protagonismo que la noción de energía tiene en todas y cada una de las etapas antes señaladas (Porras Medrano, 1996: 50 y ss.).

En efecto, si hay algo que caracterice a Barrès, que haga de él un escritor original, ese algo es, para nosotros, su culto a la energía. Y será precisamente el distinto tratamiento dado a la noción de energía a lo largo de la obra barresiana lo que nos permita hablar de evolución. Por otra parte, este culto a la energía, que conlleva una visión panteísta del cosmos, a la vez que privilegia la materia como su modo de conservación, desemboca generalmente en su obra en una continua espacialización de los distintos conflictos a los que el autor se enfrenta en la escritura².

El egotismo se sitúa bajo el signo del individualismo, regido por una voluntad de observación, de meditación, así como de afirmación de la propia originalidad. Corresponde esencialmente a un período de juventud, donde el yo se prepara para la acción de la etapa siguiente, y cristaliza en la escritura por la publicación de una trilogía, *Le Culte du moi*, que se convertirá en la Biblia de todo egotista.

En segundo lugar, el nacionalismo, período centrado esencialmente en torno a una segunda trilogía, *Le Roman de l'énergie nationale*, en la que, como su título indica, domina el culto energético característico del fin de siglo. La meditación que paraliza al yo en la etapa precedente se ve completada por la acción política como actividad de perfeccionamiento, por lo que, del individualismo exasperado, pasamos a la asunción de la responsabilidad colectiva.

Por último, el misticismo, que corresponde a la experiencia trascendente que Citti señala (en el caso de Barrès no podemos hablar de conversión religiosa³) y que implica una voluntad ascética, a la que se llega a través de la noción de disciplina. La disciplina aparece como necesario elemento canalizador, regulador de la energía, individual o colectiva, hacia una espiritualización que el recorrido por las dos etapas anteriores permite. Podríamos hablar en este sentido de una elevación, como la que propicia la imagen de la colina en la *La Colline inspirée* o la pintura del Greco en *Greco ou le secret de Tolède*.

² Recordemos, a modo de anécdota, la gran cantidad de títulos barresianos que, en parte como anticipo de su contenido, se refieren a realidades espaciales: *Le Jardin de Bérénice*, *Au Service de l'Allemagne*, *Le Génie du Rhin*, *Le Voyage de Sparte*, etc., y, por supuesto, *Greco ou le secret de Tolède*.

³ Los hermanos Tharaud (1928: 285 y ss.) nos muestran a un Barrès conocedor de los místicos, pero cuya adhesión a la religión *ne s'exprimait aucunement par des actes de foi, mais par des émotions d'une qualité poétique, toute baignée de ce mystère qui, sous les apparences des êtres, des choses, des circonstances, lui paraissait, comme à Sainte Thérèse ou Saint Jean de la Croix, la réalité véritable*. Como veremos más adelante, Toledo y su catedral harán experimentar a este *voyeur* consumado numerosas «emociones de calidad poética», inspiradas más por un deseo de trascendencia que por una auténtica profesión de fe.

Junto a estas tres etapas fundamentales, una multitud de obras matiza en distintas direcciones estas grandes derivas, abundando en alguna de las tendencias a las que nos hemos referido y aportando nociones complementarias que contribuyen a formar lo que Ramón Fernández (1943) ha llamado *sistema barresiano*.

Entre las numerosas fuentes en que bebe la obra barresiana, resulta insoslayable el aludir al influjo que España ejerce sobre el autor⁴. Esta tierra de contrastes, cuna de ascetas y místicos a los que admira apasionadamente⁵, proporcionará a un Barrès ávido de emociones violentas motivos perdurables de ensoñación: la fusión entre Oriente y Occidente⁶, que materializan Castilla y Andalucía, quedará representada en su espíritu por la imperial Toledo, a la que asimilará su propio yo.

Si como dice Daniel Couty (1988: 19 y ss.), el viaje era para los románticos un instrumento de revuelta contra el espacio y el tiempo, para Barrès lo es de fusión. Fusión en el tiempo y en el espacio, que le permite transgredir las barreras físicas que limitan su yo para alcanzar un conocimiento más completo de sí mismo.

El viaje, como opina Moreau (1946: 84 y ss.), supone una transición, un itinerario, es, en el fondo, uno de los medios de conquista de los que dispone el egotista, que imprime su propio yo sobre el objeto apprehendido.

⁴ Pierre Moreau (1946: 90) nos dice al respecto: *Il ne devait voir l'Espagne qu'une dizaine d'années après l'Italie, en 1892. Pourtant l'Espagne eut sur lui une influence plus profonde encore et plus persistante*. El propio Barrès confiesa: *Lorraine, Espagne... Mettre à la clarté du soleil des parties voilées de mon âme* (Barrès, 1932: 249). Y también: *Ma vieille Espagne jaune et noire que je perds mon temps à douter de vous et à quêter à travers le monde quelque chose que je puisse vous préférer!* (Barrès, 1933: 156). Años más tarde, la fuerza evocadora de España permanece inalterable: *Espagne. Éveiller, ressusciter, maintenir toute l'âme* (Barrès, 1936: 258). El poder sugestivo que España ejerce sobre Barrès parece jalonar su pensamiento, tal como queda puesto de manifiesto en sus cuadernos de memorias, donde, además de las afirmaciones citadas más arriba a título de ejemplo, aparece el relato *La musulmane courageuse*, que el autor sitúa en Barbastro y que abre con las siguientes palabras: *Je connais un peu l'Espagne, mais je suis loin d'y avoir fait les mille et un tours auxquels mon imagination me convie* (Barrès, 1931: 225). Esta fascinación, por otra parte, no se limita únicamente a un nivel ficcional, sino que parece haber tenido también repercusión sobre la vida política del escritor, como lo demuestran las notas, reunidas bajo el epígrafe *Campagne pour l'hispanisme*, conservadas en el *Cahier XLV* y destinadas a una intervención —que finalmente no tuvo lugar— en el Palais-Bourbon el 8 de julio de 1922 (Barrès, 1957: 80-86).

⁵ En *Les Maîtres* (1927: 47-65) dedica a la figura de Santa Teresa un capítulo, al que habría que sumar las múltiples alusiones a la santa de Avila y a San Juan de la Cruz que salpican sus diferentes volúmenes de memorias. Precisamente, en uno de ellos aparece el esbozo de un estudio inconcluso sobre Luis de León (Barrès, 1949: 67 y ss) y el misticismo español, además de otro capítulo consagrado a Santa Teresa (Barrès, 1949: 195 y ss.). Por otra parte, el método de conocimiento ascético de su propio yo que propone en *Un Homme libre* está basado en los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola; resulta pues muy significativo el que los cuatro libros que conforman este itinerario de autoformación se titulen *En état de grâce, L'église militante, L'église triomphante* y *Excursion dans la vie*.

⁶ *En Espagne, on garde le contact avec les angoisses et les espérances du Moyen Age en même temps qu'on s'irrite l'imagination aux promesses voilées de l'Orient.* (Barrès, 1936: 122).

Viajero incansable, realiza tres visitas a nuestro país, en 1892, 1893 y 1902, fruto de las cuales son dos textos en los que plasma su visión sobre Toledo: *Un amateur d'âmes* y *Greco ou le secret de Tolède*⁷. Así dirá en su *Greco*, donde esta ciudad se perfila como fin de trayecto, fusión entre Castilla y Andalucía, síntesis de Oriente y Occidente:

Trois fois j'accourus entendre la chanson de l'Espagne. Dès la frontière elle m'attendait, cette chanson qui s'en va éveiller la tristesse pour lui dire de se résigner. Elle était tapie, je m'en souviens bien, dans le coin d'une petite gare. Par Burgos, si froide et gothique, par Valladolid où gisent toutes les poupées de sacristie, par la sainte Avila, cette faible chanson, de jour en jour s'amplifiait, se chargeait de sens. À Tolède, je fus rejoint par un air qui vient du Midi. Comme d'autres au fond des terres, tressaillent, s'ils ont senti la brise salée de l'Océan, j'avais respiré l'Orient. (Barrès, 1988: 60).

El primero de estos dos textos, *Un amateur d'âmes*, sobre el que apenas vamos a extendernos, es una «nouvelle» que forma parte de un volumen mucho más amplio —*Du Sang, de la volupté et de la mort*— que recoge distintos relatos, recuerdos y reflexiones de Barrès referentes a diversos lugares visitados a lo largo de varios viajes. Publicado en 1894, tras el segundo viaje presenta —al igual que su título— una estructura tripartita, de modo que las distintas narraciones aparecen agrupadas en torno a tres núcleos temáticos: *Idéologies passionnées, En Espagne y En Italie*.

El relato que nos ocupa pertenece al primer grupo, siendo además el primero de toda la serie. Los relatos —si es que así pueden llamarse— que se agrupan bajo el epígrafe *En Espagne* están en cambio consagrados a Andalucía o a su opinión sobre España en general, pero no en particular a Toledo.

Por su fecha de composición y de publicación, *Du Sang...*, y con él *Un amateur d'âmes*, aparece como un texto bisagra entre egotismo y nacionalismo. Es, en parte, una evasión, como dice Moreau, que se constituye aún como texto de juventud, cuya acción discurre esencialmente en Toledo.

El autor describe aquí un itinerario de formación, a través de un recorrido por la mitad sur de la península, donde se dispone a gozar de la exaltación que la contemplación de un espacio cargado de historia le proporciona. El peso simbólico del relato se inclina más hacia la descripción de la trayectoria de un yo desdoblado en sus dos componentes femenina y masculina, que a la profundización en el análisis del espacio circundante, que aparece sobre todo como un depósito de energía que potencia las emociones por las que ese yo llega a su propio conocimiento.

⁷ Barrès dedica además varios artículos a la figura del Greco y a Toledo, tal como aparece recogido en sus cuadernos de memorias: «Ma première visite au Greco», *le Gaulois*, 2 avril 1909; «La vie du Greco», *le Gaulois*, 22 avril 1909; «La cathédrale de Tolède», *Écho de Paris*, 11 mai 1909; «La folie du Greco», *le Gaulois*, 4 juillet, 1909; «Une vue de Tolède», *le Gaulois*, 26 juillet 1909; «Le secret de Tolède», *le Gaulois*, 22 septembre 1909. (Barrès, 1933: 360).

Tolède sur sa côte, et tenant à ses pieds le demi-cercle jaunâtre du Tage, a la couleur, la rudesse, la fière misère de la sierra où elle campe et dont les fortes articulations donnent, dès l'abord, une impression d'énergie et de passion. C'est moins une ville, chose bruissante et pliée sur les commodités de la vie, qu'un lieu significatif pour l'âme. Sous une lumière crue qui donne à chaque arête de ses ruines une vigueur, une netteté par quoi se sentent affermiés les caractères les plus mous, elle est en même temps mystérieuse avec sa cathédrale tendue vers le ciel, ses alcazars et ses palais qui ne prennent vue que sur leurs invisibles patios.

Ainsi, secrète et inflexible, dans cet âpre pays surchauffé, Tolède apparaît comme une image de l'exaltation dans la solitude, un cri dans le désert. (Barrès, 1986: 47-48).

A pesar del toque de individualismo que de esta cita se desprende, la visión que por esta época Barrès tiene de España en general y de Toledo en particular es heredera, en gran medida, de los viajeros franceses que lo han precedido en el tiempo y en la escritura, desde Mérimée a Gautier, quienes establecen toda una estética de lo hispano. Encontramos así, por ejemplo, una reflexión consagrada a las cigarreras de la fábrica de tabacos de Sevilla (*Les Bijoux perdus*), donde es imposible no adivinar la presencia de *Carmen* como claro intertexto, mientras que Gautier aparece textualmente citado en *Greco ou le secret de Tolède*:

'Les maisons de cette ville, dit le charmant Théophile Gautier (de qui le souvenir invinciblement mélancolique apparaît sur le fond de tous nos plaisirs espagnols), tiennent à la fois du couvent, de la prison, de la forteresse et aussi un peu du harem.' (Barrès, 1988: 93)

Este segundo texto, publicado en 1911, ya en la etapa espiritualista, es consecuencia del tercer viaje, en 1902, fecha en la que comienza a interesarse por la figura del Greco. Si hasta aquí hemos hablado de Barrès como heredero de una estética a la que aporta una visión particular, hay que citarlo ahora como precursor.

Así lo hace Marañón en su célebre estudio *El Greco y Toledo*, donde se refiere a él como uno de los primeros autores que trataron el misticismo del pintor. Barrès basa su análisis, tal como él mismo afirma, en los textos del español Cossío, impulsor de los estudios sobre el Greco, y del francés Paul Lafond, a los que añade sus propias impresiones:

Cossío fue el primero, entre nosotros, que disertó sobre el misticismo del gran pintor (...) Es preciso citar también entre los precursores a Mauricio Barrès, menos estimado de lo que se debe por los puritanos del antitópico, tanto franceses como españoles. A la lectura del libro de Cossío, que fundamentó su obra, sumó el gran escritor francés sus propias impresiones recogidas en España, con agudo sentido de lo que tenía que ver y de cómo debía entender lo que veía. La interpretación espiritualista del Greco debe mucho a Barrès (...) (Marañón, 1956: 20).

Es sin duda *Greco ou le secret de Tolède* la obra de Barrès que más popularidad alcanza en España. Varias ediciones de su traducción al castellano, realizada por Alberto Insúa, se suceden desde 1914.

La presencia de Barrès en Toledo queda además immortalizada por Ignacio Zuloaga, amigo del autor y habitual de los ambientes artísticos parisinos, quien en 1913 pinta su célebre *Barrès ante Toledo*, donde aparece el escritor con una vista panorámica de la ciudad como fondo y con su libro sobre el Greco en la mano.

Por otra parte, en 1926, tres años después de su muerte, un grupo de escritores y artistas españoles, entre los que figura Gregorio Marañón, organiza un homenaje a Barrès en Toledo, imponiendo su nombre a la antigua calle del Barco, cerca de la catedral (Marañón, 1956: 20-21).

Si antes hablábamos del paralelismo que existe entre la evolución de Barrès y su visión de Toledo, de manera que el primer texto consagrado a la ciudad sería todavía deudor de una concepción individualista, el segundo constituye, en cambio, la culminación de la progresión en espiral a la que antes nos referíamos.

Esta ciudad inspirada, donde múltiples civilizaciones han dejado su huella a través de los siglos, se convierte en objeto idóneo de contemplación, espacio privilegiado capaz de despertar en el yo multitud de sensaciones cargadas de pasado.

Pasamos por tanto a ver ahora cómo esta obra de madurez reúne, de modo sintético, las tres grandes derivas barresianas: el individualismo, el culto a la energía y el misticismo.

El texto, breve, apenas cuenta con un centenar de páginas, se compone de cuatro capítulos en los que Barrès expone su «*rêverie de promeneur solitaire*» a través de Toledo. De las cuatro partes que componen este trayecto (1. *Ma première visite au Greco*, 2. *La vie du Greco*, 3. *Mes heures tolédanes*, 4. *Greco me donne le secret de Tolède*), la primera se constituye en introducción que presenta el pretexto que da lugar a la reflexión que va a seguir, mientras que la última, conclusión del recorrido toledano, ofrece la solución al conflicto que los dos capítulos centrales plantean.

En realidad, si el pretexto sobre el que se fundamenta la reflexión es el conocimiento del Greco, para lo cual decide aventurarse en el interior de Toledo,

Je me promis d'étudier ce beau problème espagnol (le Greco), en me faisant raconter sa vie et en poursuivant au fond des Églises toute la série de ses tableaux. (Barrès, 1988: 33).

el verdadero conflicto es el descubrimiento de la *tradition composite* que posee la ciudad, al que sólo accede tras la resolución del primer enigma:

C'est le mystère de Tolède et nous voudrions le saisir. Mais qui donc pourrait nous guider? (...) Dans ce désert, Greco, découvert à grand'peine, me donna. me transmit le secret de Tolède. (Barrès, 1988: 93-94).

Toledo y el Greco se presentan como reflejos complementarios, refracciones simétricas que ocultan un mismo misterio, por lo que el conocimiento del uno implica el descubrimiento del otro. Esta fusión que se produce entre la obra del pintor y su entorno explica la estructura circular del texto (partimos de *El entierro del Conde de Orgaz* para volver a él), así como la construcción paralela de su interior, ya que los dos capítulos centrales se encuentran consagrados, respectivamente, al Greco y a Toledo.

Barrès reúne en esta obra elementos heteróclitos que le confieren un carácter compuesto, y a través de los cuales el texto se convierte en un compendio de conocimientos históricos y artísticos a los que hay que sumar la red de imágenes que la recreación propicia, así como los comentarios de tipo práctico o anecdótico propios de un texto de viajes. Y es que en el fondo, la asimilación que establece entre la obra del Greco y su entorno físico, no es más que una espacialización del conflicto inicial, con lo que encontramos en este texto de madurez una de las constantes barresianas más acusadas a lo largo de su producción.

Esta asimilación se lleva a cabo en función de dos elementos que pasamos a analizar a continuación: la existencia de una tradición compuesta, en la que se adivina la manifestación del inconsciente colectivo, y la tendencia a la elevación. Elementos con los que recuperamos la asunción del pasado como presencia obsesiva y una tendencia espiritualista, mística, que se concreta en imágenes aéreas.

Los dos capítulos centrales insisten de manera recurrente sobre esa tradición compuesta. En el primero de ellos, consagrado al Greco, Barrès elude la escritura analógica con la que recreará luego la ciudad, para hacer obra de erudición, dando pruebas de un gran conocimiento tanto de la historia como de la obra del Greco: Barrès se detiene en la descripción de su trayectoria pictórica, de su técnica, habla de sus trabajos como escritor, escultor y arquitecto, de sus relaciones con la Inquisición, de su vida y su casa en el barrio de la Judería, de sus discípulos y hasta de su familia.

El origen cretense del artista, la herencia de tradiciones bizantinas, su paso por Venecia y Roma y su posterior instalación en Castilla, convierten al Greco en un receptáculo de inspiraciones diversas que esta ciudad potenciará.

La funcionalidad de este recorrido estriba, esencialmente, en la demostración de un carácter orientalista en el Greco, que compartiría con Toledo, como base de la tradición de ambas entidades.

Este carácter compuesto queda puesto de manifiesto por la espacialización que sirve para definir al hijo del Greco, Jorge Manuel, a quien Barrès imagina encerrado en la capilla mozárabe de la catedral, cuya cúpula construyó, como guardián celoso de la tradición en la que se formaron tanto su padre como Toledo.

Pour nous faire de ce jeune homme une idée intéressante, il faut concevoir sa vie toute entière enfermée dans la chapelle mozarabe de la cathédrale.

Cette chapelle est une des plus précieuses traditions de Tolède, une relique des temps des Maures. Elle perpétue la constance de ceux qui, sous la domination musulmane, gardèrent leur sang et leur foi. Là se conservent des usages liturgiques spéciaux, d'origine orientale, apportés en Espagne, aux premiers temps, par les barbares Goths; et là viennent encore prier, au début du vingtième siècle, quelques familles mozarabes de toutes conditions. Georges-Manuel eut à construire la coupole et la lanterne de ce sanctuaire vénérable. (...) On regarde avec sympathie Georges-Manuel protéger ce culte mozarabe. Il y vénère une tradition composite où s'est nourri le génie du Greco. Quel geste charmant dans l'ombre, celui de ce jeune homme qui recouvre d'une coupole les eaux qui sourdent du sol antique de Tolède. (Barrès, 1988: 47-48)

Simbiosis perfecta, por tanto, que da lugar a la creación del binomio Greco-Toledo como depositarios de la tradición, representantes de dos inconscientes colectivos cuya trayectoria es paralela.

La recreación de la ciudad, objeto del tercer capítulo, tiende a la globalización, reuniendo los elementos que la componen de forma fragmentaria, en una búsqueda de profundización en los distintos aspectos que conforman su carácter.

Esta recreación está regida por una percepción sensorial —visual, auditiva y táctil— en función de la cual Toledo se construye sobre un eje vertical, donde, al barranco del Tajo se opone, por un lado, el promontorio de granito sobre el que se alza la ciudad, y, por otro, la verticalidad interna de ésta, representada por las torres y agujas de sus iglesias, en un movimiento de elevación, cuyo epicentro es la catedral, símbolo de la Iglesia.

Esta imagen vertical de la ciudad se percibe ya en las primeras páginas del libro, donde la dialéctica descenso-ascenso se concreta en la línea que traza, sobre el río, la torre de Santo Tomé, símbolo no sólo de una voluntad de elevación (como el cuadro del Greco que encierra en su interior: *El entierro del Conde de Orgaz*), sino de ese carácter compuesto de la tradición toledana.

Au-dessus du ravin profond où le Tage roule son flot jaunâtre, l'église de Santo Tomé dresse une haute tour, en briques roussies, ornée d'arcatures arabes et de colonnes vernissées. C'est une de ces mosquées transformées en églises, qui nous font souvenir qu'une âme musulmane est captive dans les assises de Tolède. (Barrès, 1988: 27).

Ahora bien, la construcción de esta verticalidad es a su vez dialéctica, puesto que en su interior confluyen imágenes no sólo de elevación, símbolo de una voluntad de trascendencia, sino de gravidez, representadas esencialmente por la ensoñación pétreo, donde volvemos a recuperar la noción de energía.

Así, la ciudad, vista desde la ermita de la Virgen del Valle, aparece como un diamante engarzado sobre una montura de roca que transmite una sensación de fuerza, mientras que sus casas se recortan en el cielo y la catedral, por su peso, el de la religión, inclina la montaña rocosa:

Depuis cette chapelle, on embrasse d'un regard le vaste roc que charge Tolède et qu'enchasse le Tage. L'impériale Tolède se ramasse en pleine lumière sur cette montagne, dont elle épouse les saillies et ne couvre que le sommet. (...) L'énorme rocher qui porte une ville si glorieuse est magnifiquement proportionné pour servir de monture à un tel diamant, et l'on reçoit une impression de plénitude et de force à voir ses pentes larges et décidées, ses noirs aspérités que baigne le fleuve.

Les maisons se tiennent sur le haut du roc et se silhouettent dans le ciel. (...) Au centre du tableau, la cathédrale comme un poids trop lourd, imprime à la montagne une sorte de fléchissement, d'où coule vers le fleuve une traînée de maisons. Mais, sur la droite et sur la gauche, le socle puissant demeure nu et l'on voit son granit sous les décombres qui glissent du faite. (Barrès, 1988: 64-66)

Estas imágenes de la gravidez (el Alcázar *construit d'un style lourd, la cathédrale comme un poids trop lourd, le puissant support granitique, le socle puissant*) hacen de Toledo una ciudad inmóvil, paralizada en el tiempo y en el espacio, que encuentra en San Juan de los Reyes, construida por los Reyes Católicos, su mejor emblema:

Netteté, immobilité, voilà les deux vertus de ce décor, où San Juan de los Reyes, né d'un vœu des Rois Catholiques, se tient à la poupe, d'une certaine manière si fière que je lui trouve, sinon la ressemblance, du moins la qualité d'une flamme d'étendard. (Barrès, 1988: 66).

No es una casualidad que la ciudad aparezca impulsada desde su popa por este símbolo del triunfo del cristianismo que, imponiéndose a la fe musulmana y a la judía, tiene en la Catedral su más «alta» representación.

La Catedral, en efecto, aparece como la síntesis de esas fuerzas contrapuestas que para Barrès definen el catolicismo, y por extensión, el carácter español, *race nourrie dans le catholicisme* (Barrès, 1988: 75). Conjunción de la elevación del gótico y de la gravidez de la piedra, la catedral *proclame le triomphe de l'orgueilleuse Église militante qui crée cette âme composite* (Barrès, 1988: 70). El viajero acepta pues sumergirse bajo estas naves de altura prodigiosa, donde *toute chose a du poids* (Barrès, 1988: 70).

Imagen multidimensional, la catedral sintetiza por sí sola la dialéctica ascenso-descenso que la elevación de las vidrieras y la pesadez de la piedra materializan. Lugar inspirado por excelencia, donde recuperamos la ensoñación de la energía, de la que el yo participa al penetrar en su interior y fundirse con su materia. De este modo, la percepción visual por la que hasta ahora ha definido la ciudad, deja paso a la táctil, por la que este yo se funde con la materia circundante: la piedra. Así, al apoyar la mano sobre la balaustrada de jaspe, ésta es *précieuse au toucher comme un beau corps de femme* (Barrès, 1988: 72).

La fuerza del catolicismo se manifiesta como energía eólica que dota al templo de vida propia, recorrido en su interior por el río de las letanías, cánticos que cir-

culan desde hace siglos como corrientes de aire⁸. Imagen energética de elevación, este *courant d'air*, a la que hay que unir la de la voluntad, por la que la catedral, llegada la noche, *exagère son autorité jusqu'à devenir implacable* (Barrès, 1988: 74), para promulgar, en clara alusión a la Inquisición, decretos todopoderosos.

Sin embargo, el recorrido por las calles de la ciudad contradice esta prepotencia. *L'Afrique renaît dans les décombres des palais castillans* (Barrès, 1988: 79), mientras que las gentes, creyéndose católicos españoles, actúan sin embargo como semitas. El conocimiento profundo de la ciudad parece confirmar esta tesis, por la que el viajero descubre a cada paso *la lutte du romanisme et du sémitisme, un élément arabe ou juif qui persiste sous l'épais vernis catholique* (Barrès, 1988: 80).

Sensación que confirman Santa María la Blanca, antigua sinagoga, o el Cristo de la Luz, mezquita convertida en iglesia. Nada expresa mejor el carácter compuesto de la ciudad que esta antigua mezquita y la columna romana conservada en su interior, *contraintes à servir un dieu qui n'est pas le leur* (Barrès, 1988: 81).

Toledo se construye pues sobre un eje vertical con el que se trata de sintetizar el doble movimiento que el catolicismo ejerce sobre la ciudad: movimiento de ascensión, de elevación, espiritualización purificadora, por la que todos los elementos de la ciudad apuntan hacia el cielo: hasta los cantos, los guijarros de las calles, dirigen su punta hacia el aire. Y movimiento de descenso que la gravedad, la pesadez de su propia materia le imprime, hacia un fondo cultural oriental sobre el que se construye la ciudad católica.

Orientalismo y misticismo ponen de manifiesto la ensoñación de la energía, transmitida por las generaciones precedentes y que, sedimentada en la estructura pétreo de Toledo, ésta lanza hacia el cielo. Ambos aparecen nuevamente en la última inflexión del texto, donde, tras el recorrido por los lugares inspirados de la ciudad, el yo es capaz de interpretar al Greco. Se cierra de este modo el círculo abierto al comienzo de la reflexión, que tenía en *El entierro del Conde de Orgaz* su punto de partida.

La genialidad o la locura del Greco es la de dominar *cette Castille dont il fit sa matière* (Barrès, 1988: 105), la de convertirse en traductor del paisaje al que llega como extranjero. La verticalidad del Greco, *visionnaire devant qui le ciel et la terre se mêlent* (Barrès, 1988: 110), es pues la misma de la ciudad. Y si con el paso de los años sus alucinaciones se cargan cada vez más de meditaciones religiosas, es que tratando de convertir en visibles los arcanos de la mística, pinta, como dice Barrès, almas que se purifican:

Ces corps qui semblent s'étirer vers le ciel, ce sont des âmes qui se purifient, se transforment. Sur les ruines de l'égoïsme vaincu, elles gagnent les royaumes de l'esprit. Le pénitent passionné, avide d'infini, s'élançe affranchi, allégé vers son Dieu. (Barrès, 1988: 118)

⁸ *Ce grand fleuve, dans son courant d'air, apporte une âme qui flotte, emplit la cathédrale.* (Barrès, 1988: 74).

Si Toledo vive bajo el dogma de la Eucaristía —el Corpus es su fiesta por excelencia—, la estética del Greco es la de la Comunión, y no olvidemos que ésta, en la liturgia, está precedida por el rito de la Elevación.

No es de extrañar, por tanto, que las dos obras que para Barrès mejor sintetizan esta fusión entre cielo y tierra sean la de la *Ascensión de la Virgen* que el Greco pintó para la iglesia de San Vicente y la de *Pentecostés* que se encuentra en el Prado, donde los Apóstoles y las santas mujeres se animan de una vida espiritual, se transforman ante el ojo que contempla el cuadro, comulgando así con la divinidad.

Sólo un espíritu formado en su misma tradición podía ser capaz de transmitir la lección de misticismo que Toledo ofrece. Esta es la conclusión a la que llega Barrès tras todo su recorrido toledano, en el que quedan puestas de manifiesto muchas, por no decir todas, las constantes barresianas a las que nos hemos referido al comienzo de este trabajo.

La evidente espacialización que Barrès superpone a la interpretación del Greco, encuentra su funcionalidad y su explicación en la red de imágenes que la reconstrucción de la ciudad favorece y que posibilitan luego la doble interpretación, orientalista y espiritualista, de la pintura del Greco.

Sobre esta doble inflexión, que en el fondo no hace sino recuperar una tradición de la que el espacio se erige en depositario, se estructuran las imágenes del texto, por las que esta tradición se manifiesta a partir de una ensoñación de la energía (soplo de elevación, o voluntad de dominio), que tanto la propia construcción de la ciudad como la de sus símbolos más representativos —la Catedral, el Alcázar, las iglesias— hacen confluír hacia el elemento común a todos ellos: la piedra.

Manifestación telúrica, por tanto, donde vuelve a aparecer la obsesión barresiana del arraigo en esta ciudad cuyos profundos cimientos se agarran a la roca, promontorio elevado, por otra parte, capaz de transmitir la energía acumulada en ella durante siglos.

Es evidente que *Greco ou le secret de Tolède* sintetiza dos de las grandes derivas barresianas sobre las que hemos abierto esta reflexión: el culto a la energía y la experiencia trascendente que, en una ciudad volcada en la exaltación de la Eucaristía, tiene una marcada tendencia mística. Pero la tercera característica a la que antes nos hemos referido —el individualismo— no es tampoco ajena a este texto de madurez, en el que encontramos a un Barrès que recupera los mecanismos de su primera época, la técnica del egotista, por la que se somete al influjo de este lugar inspirado, abriendo así un proceso de iniciación, en el que el Greco, y concretamente su pintura, hacen las funciones de maestro iniciador⁹ para un observador deseoso de conocerse a sí mismo.

Toledo traza pues de nuevo el propio itinerario del yo, de manera que integra en este texto de madurez la tendencia egotista. Síntesis de toda una trayectoria, al recorrerla, el yo recorre su propia evolución, y al describirla, descubre

⁹ *Ses toiles complètent les traités de sainte Thérèse et les poèmes de saint Jean de la Croix.* (Barrès, 1988: 114).

la impresión que en él produce el objeto aprehendido. Pero además, esta obra pulsional es también anuncio de culminación, presentando ya de forma recurrente aspectos que se convertirán en piedra angular de la que podríamos considerar como la cumbre de la producción barresiana: *La Colline inspirée* (1913). En efecto, el carácter compuesto de la tradición toledana y la mutación de la energía telúrica en eólica que tiene lugar en la catedral, preludian el carácter «inspirado» de la colina de Sion-Vaudémont, sede del santuario de Notre-Dame de Sion, construido sobre un antiguo templo celta. Lugar de elevación, marcado por la verticalidad de su ubicación, es al mismo tiempo receptáculo de las energías que, depositadas en él desde tiempo inmemorial como sede de la emoción religiosa, fluyen bajo forma de viento capaz de perturbar a quien ingenuamente cede a su influjo, del mismo modo que el Greco, en su voluntad de ascensión, se convierte en visionario víctima de una locura marcada por la genialidad.

El Greco y sobre todo Toledo, contienen, además de su propio secreto, el de Maurice Barrès, condensando esa evolución espiral a la que nos hemos referido y por la que siempre volvemos al yo como punto de partida. Y es que no olvidemos que Barrès, como egotista impenitente, no ha hecho otra cosa que buscarse a sí mismo. Por eso puede afirmar: *Si j'aime encore Tolède, c'est surtout d'être une grand part de ma vie passée.* (Barrès, 1988: 60).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRÈS, M. (1927). *Les Maîtres*. París, Plon.
 — (1931). *Mes Cahiers, 1904-1906*. París, Plon, t. IV.
 — (1932). *Mes Cahiers, 1906-1907*. París, Plon, t. V.
 — (1933). *Mes Cahiers, 1907-1908*. París, Plon, t. VI.
 — (1933). *Mes Cahiers, 1908-1909*. París, Plon, t. VII.
 — (1935). *Mes Cahiers, 1911-1912*. París, Plon, t. IX.
 — (1936). *Mes Cahiers, 1913-1914*. París, Plon, t. X.
 — (1949). *Mes Cahiers, 1919-1920*. París, Plon, t. XII.
 — (1957). *Mes Cahiers, 1922-1923*. París, Plon, t. XIV.
 — (1962). *La Colline inspirée*. Nancy, Berger-Levrault.
 — (1980). *Un Homme libre*. Nantes, Le Temps singulier.
 — (1986). *Du Sang, de la volupté et de la mort*. París, Union Générale d'Éditions.
 — (1988). *Greco ou le secret de Tolède*. Bruxelles, Éditions Complexe.
 CITTI, P. (1987). *Contre la décadence*. Histoire de l'imagination française dans le roman (1890-1914). París, PUF.
 COUTY, D. (1988). *XIX^{ème} siècle (1800-1851)*. París, Bordas, t. 1.
 FERNÁNDEZ, R. (1943). *Barrès*. París, Éditions du Livre Moderne.
 MARAÑÓN, G. (1956). *El Greco y Toledo*. Madrid, Espasa Calpe.
 MOREAU, P. (1946). *Maurice Barrès*. París, Éditions du Sagittaire.
 PORRAS MEDRANO, A. (1996). *Los Desarraigados (de Maurice Barrès)*. Traducción, introducción, notas y bibliografía. Madrid, Cátedra.
 THARAUD, J. et J. (1928). *Mes années chez Barrès*. París, Plon.