

TOLEDO Y LA MELANCOLÍA SIMBOLISTA EN LA VOLUNTAD Y CAMINO DE PERFECCIÓN

Dolores Romero López

Como es bien sabido, hay en las novelas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX bastantes referencias a la ciudad de Toledo y a sus gentes¹. En la España finisecular, Toledo² se puso de moda entre los escritores que se oponen a la idea del progreso desmesurado. A través de la configuración estética con la que se perfila en la imagen de la ciudad de Toledo en la novela lírica³, se puede vislumbrar un cambio de mentalidad que será el responsable de la transición del realismo al simbolismo, de la novela de Clarín a la novela lírica de la primera modernidad literaria, del Madrid industrial al Toledo simbólico y místico, de la conciencia de una realidad objetiva a una realidad perenne en el alma del artista.

- 1 Véanse las referencias a Toledo que aparecen en las siguientes obras: Ángel Guerra de Benito PÉREZ GALDÓS de 1891, *Camino de Perfección* de Pío BAROJA, *La voluntad*, de AZORÍN y *La catedral* de BLASCO IBÁÑEZ, todas de 1902. En 1905 publica Mauricio LÓPEZ ROBERTS su novela *Doña Martirio*, y en 1908 Enrique LARRETA da a la imprenta su obra *La gloria de D. Ramiro*. Entre los estudios cabe destacar el realizado por Maurice BARRÉS titulado «Un amateur d'âmes» incluido en *Du snag, de la volupté et de la mort*, en 1912 este mismo autor publica el libro *Greco au le secret de Toledo*, en ambos ensayos se pone de manifiesto el ambiente mortuario de la ciudad. D. Gregorio MARAÑÓN dio a luz su *Elogio y nostalgia de Toledo* donde el autor expone los eternos valores vitales de la ciudad. Ramón DEL VALLE-INCLÁN describe en un capítulo de su *La lámpara maravillosa*, el titulado «Quietismo estético», a Toledo como ciudad eternamente evocadora. También CANSINOS ASSENS publica en Santiago de Chile en 1936 un libro titulado *Evolución de los temas literarios* en el que aparece un capítulo dedicado a «Toledo en la novela». Toledo tiene impresos, en la literatura de principios de siglo, dos sellos, el místico del Greco y de San Juan de la Cruz y el romántico de Bécquer.
- 2 De todos es sabido que Martínez Ruiz y Pío Baroja viajaron juntos a Toledo en diciembre de 1900. Los frutos de este viaje los recapitularon ambos en sus libros *La voluntad* y *Camino de Perfección*. Por otro lado uno de los acontecimientos generacionales que agrupan a estos escritores es el viaje que los integrantes de la mal llamada «generación del 98» realizaron a Toledo en 1901, por el deseo que tenían de volver a los viejos pueblos y de resucitar a los artistas primitivos, entre ellos el Greco. Véanse, entre otros, para la confirmación de estos hechos la siguiente bibliografía: AZORÍN, «La generación de 1898», *Clásicos y modernos* (1913) en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1975, I, pp. 1.125-1.135, DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Modernismo frente a 98*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, JESCHKE, Hans: *La generación del 98 en España*, Editora Nacional, Madrid, 1954.
- 3 Para una caracterización de la novela lírica léase el libro de VILLANUEVA, Darío: *La novela lírica I*, Taurus, Madrid, 1983.

No se debe olvidar que la literatura moderna empieza siendo urbana⁴, y de hecho los grandes procesos industriales y demográficos iniciados en las principales ciudades españolas se deben a proyectos encaminados a la modernización de España y su integración definitiva en Europa⁵.

Los hechos históricos que gestan la novela del realismo son de todos conocidos. La desamortización facilita el éxodo rural que se ve facilitado por la creación del ferrocarril. El aflujo de la gente del campo formó chabolas en torno a las ciudades industriales, promoviendo, además los primeros desequilibrios urbanísticos⁶.

Pero pronto se hace notar la reacción de los intelectuales⁷ en contra del industrialismo⁸ porque había saturado la novela con imágenes de ciudades llenas de fábricas y chimeneas. El nuevo progreso se estima alienante para el ser humano que se ve forzado a la utilización de nuevas tecnologías que empobrecen su espíritu. Las ciudades modernas —Madrid, Barcelona, Bilbao— son el símbolo del caos, el monstruo que devora a la humanidad creando proletarios deformes culturalmente que

- 4 Hay que destacar que paralelamente a este rechazo del industrialismo aparece el tipo de artista que se deja avasallar por la ciudad industrial convirtiéndola en objeto, en musa de su arte. Como representante sumo de este movimiento habría que considerar las figuras del Baudelaire o Rimbaud, tan influyentes en nuestra poesía de los años veinte. La ciudad industrial es en *Las flores del mal* el símbolo del infierno que interiormente sostiene la sensibilidad de un artista agotado, abúlico.
- 5 Para constatar las referencias históricas que a continuación voy a exponer brevemente, pueden consultarse los siguientes libros: ABENDROTH, Wolfgang: *Historia social del movimiento obrero europeo*, Barcelona, 1970. ABAD DE SANTILLÁN, Diego: *Contribución a la historia del movimiento obrero español*, Puebla, México, Cajica, vol. I, 1965. ALONSO PEREIRA, José Ramón: *Madrid. 1898-1931: de Corte a Metrópoli*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, 1986. SALAÜN, SERGE & SERRANO, Carlos: *1900 en España*, Espasa-Universidad, Madrid, 1991 y el interesantísimo estudio de HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.
- 6 Un ejemplo muy claro de cómo estos datos se reflejan en la novela del realismo lo tenemos en *La Regenta* de CLARÍN: «El Magistral (...) paseaba lentamente sus miradas por la ciudad, escudriñando sus rincones, levantando con la imaginación los techos, aplicando su espíritu a aquella inspección minuciosa, como el naturalista estudia con poderoso microscopio las pequeñeces de los cuerpos. No miraba a los campos, no contemplaba la lontananza de montes y nubes; sus miradas no saltan de la ciudad. (...) al sudeste, donde la Fábrica Vieja levantaba sus augustas chimeneas *en rededor de las cuales un pueblo de obreros había surgido (...) El humo y los silbidos de la fábrica le hacían dirigir miradas recelosas al Campo del Sol; allí vivían los rebeldes; los trabajadores sucios, negros por el carbón y el hierro amasados con sudor; los que escuchaban con la boca abierta a los energúmenos que les predicaban igualdad, federación, reparto, mil absurdos, y a él no querían oírle cuando les hablaba de premios celestiales.» (CLARÍN: *La Regenta*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 14 y ss.)
- 7 Consúltese al respecto el libro de LITVAK, Lily: *Transformación industrial y literatura en España, (1895-1905)*, Taurus, Madrid, 1980, donde la autora analiza la actitud crítica hacia las nuevas ciudades industriales de Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Azorín.
- 8 Paralelamente a este sentimiento antiindustrialista surge el antipositivismo expresado así con palabras de Gonzalo GUASP publicadas en 1903 en la revista *Gente vieja*: «Si el positivismo es excelente en lo que afirma, en los métodos que posee y en los resultados que alcanza, es condenable en sus negaciones. De las dos partes en que dividen a lo real, Incognoscible y Cognoscible, desdeñaron a la primera, terminando por negarla más o menos explícitamente, sin considerar que antes debían haber realizado la explicación total de lo real, la extensión de lo Cognoscible a los extremos límites del ser. Y como aún no hemos llegado a esto, continúa siendo perfectamente auténtica la metáfora de Littré: «La isla de lo Cognoscible sigue rodeada de un océano de misterio». Porque no tengamos buques para atravesarlo, ¿debemos olvidar su existencia? (Concurso de *Gente Vieja*, *Gente Vieja*, 56 (1903) pp. 2-3, p.3). Este texto expresa magníficamente cómo en la mentalidad de fin de siglo se desarrolla la creencia en el misterio, en el símbolo como clave de interpretación de la existencia.

han dejado olvidados sus lazos con el pasado rural para sumergirse en una ciudad ajena a su propio espíritu⁹.

Fue en Inglaterra donde el industrialismo dejó su mayor huella. Es allí donde surgen los primeros focos de reacción crítica culturalista de la mano de dos grandes teóricos, John Ruskin y William Morris, quienes junto con los prerrafaelitas denunciaron la amenaza que suponía la ciudad industrial, pues con ella se rompía con la unidad orgánica de la ciudad medieval, artesana, donde los productos aparecen en su calidad de útiles pero bellos.

España se hace eco de estas nuevas ideas europeas que desprestigiaban el progreso frente a la tradición y empiezan a idealizarse, tanto en poesía como en prosa, el pasado y las viejas costumbres.

Toledo surge en la novela lírica como la imagen prototípica de la ciudad que ha sabido mantener el espíritu medieval tanto en su arquitectura como en la fe mística de sus habitantes. Las palabras de Valle-Inclán a este respecto son esclarecedoras:

«Toledo es una vieja ciudad alucinante. Yo he sentido bajo sus arcos que se desmoronan *el paso de la muerte*, la densidad de los siglos, el fluir continuo de las horas como la arena de un reloj... Las crónicas, las leyendas, los crímenes, los sudarios, los romances, toda una vida de mil años parece que se condensa en la tela de una araña, en el huso de un viejo, en el vaivén de un candil. Sentimos cómo en el grano de polvo palpita el enigma del Tiempo. Toledo es alucinante con su poder de evocación. (...) Toledo tiene ese *poder místico*: Alza las losas de los sepulcros y hace desfilar los *fantasmas* en una sucesión más angustiosa que la vida.»¹⁰

O esta otra imagen ofrecida en *La voluntad*:

«Azorín se siente cansado de la monotonía de la vida madrileña y hace un breve viaje a Toledo. Toledo es una ciudad sombría, desierta, trágica, que le atrae y le sugestiona. Azorín vagabundea a lo largo de sus callejas angostas, recorre los pintorescos pasadizos, se detiene en las diminutas plazas solitarias, entran en las iglesias de los conventos y observa, a través de las rejas, las sombras inmóviles de las monjas que oran.»¹¹

Si Madrid es el centro político y social, Toledo es un «rincón de paz y silencio» donde se puede «vagar con soñadora inquietud por las partes más solitarias y poéticas del histórico pueblo»¹².

Son varios los motivos por los que a principios de siglo se vuelve la mirada hacia Toledo. Voy a argumentarlos partiendo de las dos novelas, *La voluntad* y *Camino de perfección*, que tienen su génesis en el viaje que sus autores, Azorín y Baroja, realizaron juntos a Toledo en 1900:

9 Por tanto queda claro que si condenan a la civilización industrial y a la ciudad moderna es por motivos económicos y culturales. Esos ataques a la ciudad no son el producto de una romántica y sentimental atracción por la naturaleza. La sofisticación económica de su pensamiento aleja a estos escritores de los confines del puro esteticismo y de los vanos ensueños.

10 VALLE-INCLÁN: *La lámpara maravillosa*, Artes de la Ilustración, Madrid, 1917, pp. 153-159.

11 AZORÍN: *La voluntad*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1984, p. 205.

12 PÉREZ GALDÓS, Benito: *Ángel Guerra I*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, pp. 274-275.

1. Si ambos escritores optan por situar parte de la acción de las novelas en Toledo es para conseguir que la historia siga conectando el pasado con el presente. La industria moderna se había encargado de crear un nuevo perfil para ciudades surgidas en poco tiempo que no eran capaces de mantener sus lazos culturales con el pasado histórico. Pero volver los ojos hacia el Toledo finisecular es también volverlos a la fe, a la creencia religiosa. Azorín o Fernando Ossorio vuelven a Toledo para rellenar el vacío producido en su alma por la abulia y el malestar de un Madrid industrializado.

2. Toledo retiene en su seno el ambiente humanizado y fraterno de la gente humilde, único reducto intrahistórico capaz de prolongar el pasado ante el abuso transfigurador de la ciudad industrial. El progreso no es sólo un avance científico y técnico es además un avance espiritual, como lo demuestran las siguientes palabras de D. Miguel de Unamuno: «esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras»¹³.

El místico agricultor¹⁴ de Sonseca, la vieja y la moza que compran en Zocodover, la hermana de la caridad del hospital de Afuera, los chiquillos que llegaban por el Miradero, el cura viejo, doña Antonia, la patrona de la fonda, la abuela y la dulce muchacha que se encuentra en la casa de huéspedes..., un sinnúmero de personajes que son pinceladas impresionistas que sirven para crear la atmósfera de lo sutil cotidiano, donde la tranquilidad y el sosiego son las notas principales de los hombres de provincias.

3. Pero Toledo es también la expresión más íntima del arte. En arquitectura, Madrid, como cualquier otra ciudad industrial, refleja su pobreza de estilos y caos urbanizador que simbolizan una sociedad desarticulada y carente de valores. En Toledo, en cambio, hasta las laberínticas calles evocan el verdadero misterio del alma humana¹⁵. Allí se reconcilian devoción y belleza, pues la ciudad presenta una síntesis de estilos capaz de renovar la espiritualidad a través de la belleza de sus formas artísticas.

El Greco¹⁶ es para la generación de fin de siglo como los pintores fray Angélico o Giotto para los prerrafaelitas ingleses. Tanto en la obra de Azorín como en la de

13 UNAMUNO, Miguel de: «La tradición eterna», escrito en febrero de 1895, *En torno al casticismo*, Austral, Madrid, 1983, pp. 15-36.

14 Para Azorín y Baroja el campesinado es el único reducto espiritual que sobrevive en la España finisecular diezmada por el progreso y la industria. Léase el siguiente texto: «Y así caminamos, pobres, miserables, sin vislumbres de bonanza..., arruinada la industria, malvendiendo sus tierras los labradores... Yo les veo aquí en Yecla morir de tristeza al separarse de su viña, de su carro... Porque si hay algún amor hondo, intenso, es este amor a la tierra..., al pedazo de tierra sobre el que se ha pasado toda la vida encorvado..., de donde ha salido el dinero para la boda, para criar a los muchachos, y que al fin hay que abandonar..., definitivamente (...) Los veo amar, amar la tierra... Y son ingenuos y sencillos como mujiks rusos... y tienen una Fe enorme... la Fe de los antiguos místicos». AZORÍN; pp. 91-92.

15 Dice el narrador de *Camino de perfección*: «Cerca había una plaza, triste, solitaria, a la cual se llegaba recorriendo dos estrechos pasadizos, oscuros y tortuosos. (...) Una impresión de tristeza y de nostalgia acometió su espíritu, y escuchó durante algún tiempo aquellos suaves murmullos de otra vida», p. 186.

16 Otra cita que atestigua el valor simbólico de la pintura del Greco es la ofrecida por VALLE-INCLÁN: «La ciudad alucinante ha tenido un artista también alucinante que alumbró como un cirio de cera en esta gran penumbra de piedras góticas: Domenico Theotocópuli (...). El encanto del tiempo pasado está en la quietud con que se representa en el recuerdo». *La lámpara maravillosa*, Artes de la Ilustración, Madrid, 1917, pp. 153-159.

Pío Baroja los protagonistas ven en las pinturas del cretense el deseo intrínseco de espiritualidad del hombre moderno. Si Toledo con sus tortuosas calles es el símbolo del alma del artista, los escritores reconocen su alma en las figuras de Doménico Theotocópuli, dando lugar a una doble analogía: «Ver el adusto y duro panorama de los cigarales de Toledo, es ver y comprender los retorcidos y angustiados personajes del Greco»¹⁷.

La vuelta a Toledo no es más que el reflejo del temor por parte de los intelectuales de que el industrialismo y el cientificismo acabara con la imaginación y la fantasía, de ahí también que en esta época se dieran otras actitudes vitales llamadas a evocar exclusivamente lo estético olvidando lo práctico, muestra de ello son el dandismo, el decadentismo, el exotismo, el primitivismo. Esta huida hacia el esteticismo es, en el fondo, reflejo de una actitud comprometida y rebelde con el momento histórico, pues tratan de cambiar la nueva faz que se ha venido gestando tras la primera revolución industrial.

4. El alma desencantada del yo narrativo se acopla perfectamente al molde histórico (1), popular (2) y artístico (3) que representa la ciudad de Toledo. Este acoplamiento es simbólico. El artista finisecular traduce el estado melancólico de su alma en distintos moldes tópicos sirviéndose de imágenes alegóricas. Si el jardín, las plazas, las mujeres, las flores, las fuentes..., mantienen en su trasfondo este sedimento melancólico, Toledo se convierte en la ciudad muerta que refleja el alma abúlica del narrador. Este simbolismo espacial toledano es heredero del simbolismo urbano europeo¹⁸ representado en la Brujas de Georges Rodenbach¹⁹ y la Venecia de Maurice Barrés o de Thomas Mann²⁰.

Toledo se reconoce en los apáticos y enfermizos protagonistas de estas dos novelas líricas. Dice el narrador de *La voluntad*, en Madrid «su (de Azorín) pesimismo instintivo se ha consolidado; su voluntad ha acabado de desintegrarse en este espectáculo de vanidades y miserias»²¹. Fernando Ossorio llega a Toledo

17 AZORÍN: p. 211.

18 Ni Galdós, ni Blasco Ibáñez, ni Azorín ni Baroja desarrollan tanto el extremo simbolista como Rodenbach o Thomas Mann. Sin duda la Brujas de Rodenbach influyó en el poeta Pérez de Ayala, como se puede apreciar tras la lectura de su libro de poemas *La paz del sendero*, donde también se configura para los poemas la imagen de la ciudad muerta. Igualmente aparecen ciudades históricas en el poemario de *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez, o en el poema «El Madrid viejo» de Manuel Machado.

19 Rodenbach es el autor que mejor ha sabido configurar el símbolo de la ciudad muerta al contemplarla como una ciudad donde se desvela la conciencia. Brujas es una ciudad muerta porque el protagonista ve en ella el reflejo de una esposa que murió, pudiéndose incluso establecer una serie de correspondencias entre los elementos de ambos: Brujas parece reposar sobre una tumba fabricada con muelles de piedra, esta cubierta por el sudario de sus canales, objetos mortuorios que le devuelven constantemente la imagen del objeto perdido en una ciudad donde la muerte inevitablemente recorre toda la atmósfera. Pero simbólicamente la ciudad es también imagen de su alma, cuyo movimiento, soporte del argumento de la novela, sólo es descrito a través de la ciudad: sus calles, sus casas, sus iglesias... Hugues es un ser solitario, melancólico, mórbido, cuyo tono dominante es la ausencia de excitación. Su estado general de atonía y desinterés puede subsumirse bajo el concepto baudelairiano de «spleen». Para conocerlo sólo tenemos que leer las imágenes de la ciudad.

20 Semejante paralelismo a la Brujas de Rodenbach puede encontrarse en otros libros sobre Venecia como el publicado en 1903 por Maurice BARRÉS titulado *La mort de Venise*, y el más conocido de Thomas MANN *La muerte en Venecia* (Plaza & Janés, Barcelona, 1989) donde la ciudad va sucumbiendo bajo las aguas, como el cólera ahoga a los habitantes de esta ciudad y en concreto al protagonista Gustavo Von Aschenbachq que al final contempla a su idealizado amor, un muchacho polaco, desapareciendo ahogado en las aguas del mar.

21 AZORÍN: p. 195.

enfermo y delirando: «En aquel estado era un flujo de pensamientos el que llegaba a su cerebro. (...) De optimista pensaba que aquella enfermedad, los días horribles que estaba pasando, podían ser dirigidos para él por el destino, con un móvil bueno, a fin de que mejorase su espíritu»²².

Los protagonistas son tipos hastiados, insensibles, que se dejan llevar por los avatares del camino. Esta imagen de seres cuya voluntad está siendo diezmada por la ciudad industrial la recoge perfectamente Pío Baroja en el segundo capítulo de *Camino de Perfección*, donde aparece tras una triste descripción de un cuadro la siguiente reflexión: «Estaba pintado con desigualdad, pero había en todo él, una atmósfera de sufrimiento contenido, una angustia, algo tan vagamente doloroso que afligía el alma. Aquellos jóvenes enlutados, en el cuarto abandonado y triste, frente a la vida y al trabajo de una gran capital, daban miedo. En las caras alargadas, pálidas y aristocráticas de los cuatro, se adivinaba una existencia de refinamiento, se comprendía que en el cuarto había pasado algo muy doloroso; quizá el epílogo triste de una vida. *Se adivinaba en lontananza una terrible catástrofe: aquella gran capital con sus chimeneas, era el monstruo que había de tragar a los hermanos abandonados*»²³.

El alma carcomida por la ciudad moderna sólo se siente a gusto en el regazo simbólico de la ciudad histórica, pues sólo allí el espíritu de estos protagonistas se siente identificado y a la vez revitalizado por haber encontrado un espacio propicio a sus inquietudes artísticas y místicas. Toledo refleja el carácter de Azorín y Fernando Ossorio, y con Toledo, la propia Castilla, como afirma Richard Cardwell: «the writers project upon Spain their own intimate personal concerns, interpreting national character in the light of their own self-probing»²⁴.

Este estado del alma simbólico que se traduce en imágenes de hastío generacional es propio del simbolismo de raíz francesa. El alma melancólica del artista, moldeada por los sinsabores de la época, se plasma en el alma de los personajes, paisajes y ciudades²⁵. Los románticos habían contribuido a que la melancolía no sólo fuera un estado del alma sino que también influyera en las cosas: luna, sol, parque, pueblo... Para el escritor finisecular la realidad no importaba tanto como la imagen que de ella existía en el alma del hombre²⁶. Así la realidad de la ciudad de Toledo no es objetiva sino evocadora de un pasado propicio que sacie la saudade melancólica del yo narrativo. Los oropeles melancólicos de este yo nacen del aislamiento social que sufre el artista²⁷ en una época en la que los patrones burgueses exigen un rendimiento humano positivista y no espiritual²⁸. La contestación a los procesos industrializadores que enajenan al ser humano es la supeditación de la novela y la poesía al sentimiento y la afectividad de un yo lírico desbordado, que deforma afectivamente el mundo circundante para imponer su propia verdad al yo de carne y hueso que escribe.

22 BAROJA, Pío: *Camino de perfección*, Caro Raggio editor, Madrid, 1974, p. 132.

23 BAROJA, Pío: pp. 13-14.

24 CARDWELL, Richard: «Myths ancient and modern: *Modernismo frente a noventayochto*, and the search for Spain» en *Assais in Honor of Robert Brian Tate*, Noringham, 1954 pp. 9-21, cit. de la p. 11.

25 Véase para comprobar cómo la melancolía se extiende en distintos motivos el artículo publicado con motivo de una exposición en el Petit Palais de París titulado «Le symbolisme dans les collections du Petit Palais», que fue celebrada desde el 21 de octubre de 1988 al 19 de febrero de 1989. Por otro lado, es interesante leer el artículo de FERRERES, Rafael, titulado «La mujer y la melancolía en los modernistas» donde se estudia el carácter melancólico de las representaciones femeninas llevada a cabo durante el modernismo.

26 Véase la reflexión de AZORÍN en *La Voluntad*, p. 209.

27 SOBEJANO, Gonzalo: pp. 178-223.

28 GULLÓN, Ricardo: *Direcciones del modernismo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, pp. 36-37.