El antiflamenquismo ilustrado en *La Regenta,* de «Clarín»*

El liberalismo demócrata histórico, aunque de escasa influencia social, porque sus accesos al poder siempre resultaron efímeros, tuvo mucha presencia entre las élites culturales españolas de los siglos XVIII y XIX. Las que, al comprometerse en programas o posiciones reformistas, repudiarán, indefectiblemente, las veleidades de las clases altas más tradicionales, su afición a un pintoresquismo tachado de irracional e inculto, a los toros, al majismo dieciochesco y, más tarde, al tiempo en que dichas clases se fundían socialmente con una nueva burguesía, al flamenquismo decimonónico. Esa afición, «resultona» y de «buen tono», se imponía en la corte, bien avanzado el siglo XIX, entre los grupos de influencia económica —nobleza, burguesía y clases medias— protagonistas de la revolución burguesa moderada. Revolución que ahogaba las expectativas de la fracasada de 1868, la «Gloriosa», por su signo conservador y tradicionalista, y que, en tiempos de Leopoldo Alas, se sedimentaba, bajo la ortopedia política de la Restauración y la dirección de Cánovas del Castillo, «bête noire» de «Clarín» y, significativamente, sobrino del primer escritor vinculado a la defensa ferviente del populismo preflamenco: Estébanez Calderón.

Estébanez había iniciado la adhesión entusiástica a ciertas manifestaciones de cantos y bailes populares, que le servían de deleite intelectual y regocijo sensual a un tiempo, como bien muestra en sus *Escenas Andaluzas,* primer documento literario en el que aparecen situaciones y nombres ligados, más tarde, a la historia del cante flamenco. Representante de un romanticismo conservador y costumbrista —la otra cara del romanticismo liberal e ilustrado de Larra— es objeto también, por ello mismo, de las temidas críticas higiénicas del asturiano. De él arranca la corriente intelectual romántico-modernista favorable al flamenco, que iremos también describiendo en sucesivos artículos. Corriente que, fundida en la generación del 27 con las actitudes progresistas que hasta entonces habían sido adversas al cante, terminaría integrándolo, de pleno derecho, entre los mitos culturales del clasicismo mediterráneo.

La herencia anticasticista de la «Gloriosa»

Cuando Leopoldo Alas, «Clarín», publica *La Regenta,* tiene 32 años. Esta novela, a pesar de su compleja madurez ideológica y estilística, es la obra de un hombre joven, cuyos fundamentos intelectuales, de base krausista, sedimentara «Clarín», en Madrid,

* *Las presentes páginas constituyen el primero de los artículos de una serie en la que se analiza la posición ante el cante flamenco, adversa o proclive, que han adoptado los intelectuales, en acuerdo con las propias corrientes culturales en las que se insertan. La edición de* La Regenta *que se cita es la de Juan de Oleza. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid, 1984.*

desde la década de los setenta del pasado siglo. En esa época, irrumpe en el mundo de la cultura con su quehacer periodístico y literario, con su actitud irónicamente beligerante contra la ignorancia y el provincianismo, y con un frente contra el que luchó con fuerza: la Restauración monárquica y su artífice político, Cánovas del Castillo. En los años 80, «Clarín» se instala definitivamente en Oviedo y comienza la redacción de la citada novela, tras cuya publicación, en 1885, se iniciaría la etapa de madurez de su autor, quien, volviéndose hacia su intimidad reflexiva, convirtió al que había sido activo y apasionado combatiente contra la Restauración y sus productos socioculturales en un filósofo vocacional y en un más moderado posibilista político.

Es, pues, el «Clarín» de *La Regenta* el autor joven que está adherido con fuerza, no obstante sus restricciones «a la española», a la defensa del positivismo filosófico y el naturalismo literario. Restricciones debidas a una sensualidad subjetivista que le impedía adscribirse plenamente a un absoluto mecanicismo. Aún latían en sus pulsos y brotaban de su razón, en una síntesis de vitalismo intelectualista que él propugnaba, las ardientes ideas que habían motivado la Revolución romántica, liberal y burguesa del 68, la «Gloriosa», a la que, por encima de los pragmatismos exigentes de una realidad que limitó el alcance de aquellos principios, él siempre se mantuvo fiel. El fermento ideológico de la «Gloriosa», si bien que fracasado cuando «Clarín» comienza su producción literaria, lo acompañaría toda su vida, hasta fundamentar su enfrentamiento intelectual, ya que no afectivo ni solidario, con los socialistas, quienes, por aquellos mismos años, iniciaban la estrategia independiente de sus propias organizaciones. Y aún lo acompañaban en su última época, de creciente intimismo, cuando su cristianismo progresista trataba de tender un puente, por vía regeneracionista y educativa, con las nuevas fuerzas obreras. Las que, si bien se apartaban ya del republicanismo burgués que antes las dirigiera, y que «Clarín» representaba, conservaron de él su visión cultural «redentora» y, en consecuencia, su repulsa por lo flamenco como afición degradante y tabernaria.

Pues bien, en esa corriente de pensamiento de raíz ilustrada, democrática, progresista y reformista —que en Oviedo, precisamente, había iniciado para España Jerónimo Feijóo, aquel benedictino, «ciudadano libre de la república de las letras»—, corriente que «Clarín» defiende y representa paradigmáticamente; en esa coyuntura intelectual que lo enlaza, por delante, con el mentado Feijóo, Jovellanos, Cadalso y Larra, y que, a su vez, el «provinciano universal» tiende, junto a Galdós, hacia la generación del 98; en esos valores de los que la «Gloriosa» hizo, casi a un tiempo, triunfo y olvido, valores heredados de una Ilustración teñida de rebelde e irredento romanticismo liberal; en ese hilo conductor de pensamiento, y de actitud intelectual, y de talante vital, hay que situar el rechazo de «Clarín» hacia el cante flamenco. Más que al cante, que por otra parte no debió de conocer en sus formas concretas, «Clarín» se opone, en su novela, justamente a una moda, para entonces ya secular, de imitación del populismo por parte de los más acomodados. Moda que, en su tiempo, se había convertido en «flamenquismo», afición de buen tono que desde la corte se difundía, para regocijo de los «snobs» de la época, y que a Vetusta había importado el personaje más sandio, maleducado, estúpido y maldiciente de toda la obra: Joaquinito Orgaz.

Este rechazo por lo flamenco no es, por lo tanto, sino la nueva versión del que sus

antecesores en ideología sintieron hacia las manifestaciones achuladas del vulgo, hacia el populismo y el majismo, hacia curros y manolos... Quienes hacían, por el contrario, las delicias de gran parte de las clases altas españolas, prendidas en un rajo y un pintoresquismo popular de guardarropía al que, formalmente, imitaban para su diversión, pasando del desdén con que los intelectuales progresistas combatían, desde el siglo XVIII, tales aficiones.

La mala educación de la nobleza, sus ocios, vanidades e incultura, las consecuencias negativas de su influencia en el desarrollo del pueblo español, están censurándose en la literatura española desde la transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Actitud de censura que si, en sus comienzos, responde a una opción individual (Celestina, Lazarillo, humanistas del XVI, Don Quijote...), ya en el XVIII forma parte programada de los planes de reformismo social del Despotismo Ilustrado, desde cuyas posiciones se veían como funestas las afinidades crecientes, sin variación del estado social ni de la ignorancia generalizada, entre damas, caballeros y majos. Feijóo contra los prejuicios y el atraso de nobles y plebeyos; Jovellanos contra el majismo creciente; Cadalso contra la estulticia del señorito juerguista andaluz; Larra contra el adocenamiento y la vulgaridad; Clarín contra el flamenquismo, ya definido como género en su época..., y todos contra los toros, hilvanan las hebras de una actitud que, a fuer de progresista en su día, europeísta siempre, combatía todo aquello que sonara a «España cañí».

En sus críticas sociales, confirman los autores citados la identificación básica de sus posiciones, novedosamente reformistas en Feijóo; melancólicamente didácticas en Cadalso, noble y burgués a un tiempo; más beligerantes en Jovellanos, Larra y Clarín. Este último, como tenaz representante del progresismo liberal, en su versión decimonónica de ardientes revolucionarios demócratas, llamados a continuar los deseos ilustrados de regeneración española. Actitud regeneracionista que culminarían los autores de la Generación del 98, críticos, asimismo, del flamenquismo en boga.

Desde entonces y mediando las vanguardias que inauguran el siglo XX, el recorrido histórico del intelectualismo reformista busca otros cauces y caminos, y, en consecuencia, las posiciones de los progresistas ante la estética flamenca se realizan desde distintos esquemas conceptuales y desde distintos enunciados culturales, lo que supuso un cambio cualitativo, evidente y definitorio, en la nueva estimativa que del cante se haría a partir de la Generación del 27.

El «antiflamenquismo», un tema estructurador en *La Regenta*

El antiflamenquismo en *La Regenta* significa más allá de la simple manifestación ocasional del rechazo que «Clarín» sentía por aquella nueva moda, para convertirse en uno de los temas que estructuran la sintagmática ideológica de la narración, polarizada en el enfrentamiento de las «dos Españas». Antagonismo candente para el autor, quien redactaba *La Regenta* asumiendo con dolor la definitiva derrota de los ideales progresistas del 68, cuya crítica tampoco elude en la pobre representación que de ellos hace por medio de Don Pompeyo Guimarán. Y ese enfrentamiento aparece figurativizado, en superficie, en la oposición de los valores que se vierten en Don Pompeyo y Joaquinito, si bien ambos satirizados —la obra es una negación global de una época y de un siste-

ma, aunque su crudeza varíe de intensidad según las posiciones del autor—, sin duda tales valores aparecen modalizados de distinta manera en el propio discurso: afectivamente, en el caso del infeliz ilustrado; rotundamente desdeñados, en el del flamenquito imitador de la moda cortesana.

Nobles, burgueses, manolos y flamencos

Servilismo imitador, en general, propio del provincianismo vetustense, que «Clarín» critica, con ferviente aplicación, en todas sus manifestaciones. Y que, en el caso concreto de la imitación que Joaquín hace de la moda flamenca, se introduce con una inequívoca referencia al «retintín manolesco» de los gestos y acentos del muchacho, lo que nos remite a la moda del majismo dieciochesco que lo precedió. La nueva afición flamenca aparece en la corte, en los años setenta, como herencia del «populismo típico de un sector importante de la aristocracia española probablemente originado en la gran nobleza terrateniente andaluza y trasladado con ella a Madrid» (Cp. VI. N. 43).

La crítica contra esa afición de una inculta nobleza, castiza, populista y antieuropea, que vivía entre «frailes, toreros y manolas», según el propio «Clarín» describe en *La Regenta* (371.I), estuvo ya presente, como ya más arriba dijimos, en el ilustrado reformista por antonomasia, Gaspar Melchor de Jovellanos, quien en sus epístolas *A Arnesto,* manifiesta su aversión por aquellas preferencias, censurando a un noble ignorante, fervoroso aficionado a los toros y vestido a lo majo, como un jeque plebeyo:

> ¿Ves, Arnesto, aquel majo en siete varas
> de pardomonte envuelto, con patillas
> de tres pulgadas, afeado el rostro,
> magro, pálido y sucio, que al arrimo
> de la esquina de enfrente nos acecha
> con aire sesgo y baladí? Pues ese
> es un nono nieto del Rey Chico.
>
> ...Sus dedos y sus labios
> del humo del cigarro encallecidos,
> índice son de su crianza...
> ...Nunca sus viajes
> más allá de Getafe se extendieron
> fue antaño allá por ver unos novillos
> junto con Pacotrigo y la Caramba..
> ...¡Qué mucho, Arnesto, si del Padre Astete
> ni aun leyó el catecismo! Mas no creas
> su memoria vacía. Oye, y diráte
> de Cándido y Marchante la progenie;
> quién, de Romero o Costillares, saca
> la muleta mejor, y quién más limpio
> hiere en la cruz al bruto jarameño.
> ...¿De qué sirve
> la clase ilustre, una alta descendencia,
> sin la virtud?...
> ¿Es esta la nobleza de Castilla?
> ¿Es este el brazo, un día tan temido,
> en quien libraba el castellano pueblo
> su libertad? ¡Oh vilipendio!...

La misma actitud muestra Cadalso al describir la mentalidad deficiente y las ocupaciones embrutecedoras de aquel señorito gaditano, ejemplo de desidia, deshonra de las sobrias virtudes y de la aplicación industriosa de sus mayores. La descripción de este sujeto, nuevo y típico producto de su clase, culmina con la aparición del tío Gregorio, oficiador de una fiesta con gitanos, cantos y bailes, a la que Nuño, trasunto literario del propio Cadalso, asistió para su desgracia. Es en la Carta VII, de las *Cartas Marruecas,* donde aparece este precedente literario, un siglo anterior a «Clarín», de la censura ilustrada hacia las «juergas» que se organizaban entre caballeros y plebeyos andaluces. Fiesta similar a las que, mucho después, se reconocerían como flamencas, es la que cuenta haber vivido el español a su amigo Gazel, quien, a su vez, la describe, tal como Nuño se la expuso, a su maestro Ben-Beley:

> Me acuerdo que yendo a Cádiz, donde se hallaba mi regimiento de guarnición, me extravié y me perdí en un monte. Iba anocheciendo, cuando me encontré con un caballerete de hasta 22 años, de buen porte y presencia. Llevaba un arrogante caballo, sus dos pistolas primorosas, calzón y ajustador de ante con muchas docenas de botones de plata, el pelo dentro de una redecilla blanca, capa de verano caída sobre el anca del caballo, sombrero blanco finísimo y pañuelo de seda morado al cuello.

Después de dejar constancia de esta estampa, Cadalso pone de manifiesto, a lo largo de la conversación, la ignorancia del mozo, quien despreciaba, uno por uno, a aquellos de sus parientes de loables ocupaciones en las armas y en las letras... De modo que, extrañado, le pregunta Nuño por sus primeras lecciones: «Ninguna... Ya sabía yo leer un romance y tocar unas seguidillas; ¿Para qué necesita más un caballero?». Síguele hablando el sujeto de sus hazañas, entre las que se contaba haber vareado como a toro de diez años a un su dómine que quiso enseñarle honduras, mientras todos gritaban «¡Viva el señorito!». Y hasta el Tío Gregorio, hombre de pocas palabras, lo alabó: «¡Lo ha hecho uzía como un ángel del cielo». Y es que la opinión del Tío Gregorio, carnicero hampón y maleante, «de voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales ásperos, frecuentes juramentos y trato familiar», era muy estimada por todos los caballeros de por allá, quienes se disputaban con la espada el regalo de su compañía para las ocasiones de comer, fumar, jugar y cantar.

Llegado al cortijo del abuelo y reunidos con otros caballeros de «la misma edad, clase y crianza», comenzó la juerga nocturna bien oficiada por el Tío Gregorio, quien, con la compañía de gitanos y gitanas de toda edad, hacía cigarros dándolos encendidos a los caballeritos, atizaba velones, decía el nombre y el mérito de cada gitana, llevaba el compás con las palmas de las manos cuando bailaba alguno de sus más apasionados protectores y brindaba a sus saludes... «Contarte los dichos y hechos de aquella academia —sigue contando Nuño— fuera imposible, o tal vez indecente; sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del Tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche. Llegada la hora de marchar, monté a caballo, diciéndome a mí mismo, en voz baja: ¡Así se cría una juventud que pudiera ser útil si fuera la educación igual al talento! Y un hombre serio, que al parecer estaba de mal humor con aquel género de vida, oyéndome, me dijo con lágrimas en los ojos: —Sí señor».

Todavía «Clarín», en 1882, al caracterizar el habla de ciertos personajes de *La Desheredada,* de Galdós, en *La Literatura en 1881* (327.I), relaciona la comunión de pueblo y nobleza en punto a las aficiones que los homologan, como pudieran haberlo hecho, más de un siglo antes, Jovellanos o Cadalso: «...el lenguaje de ese pueblo bajo, embrutecido, como parte de nuestra nobleza, por los toros y la vida flamenca...». Pero en 1886, en un pasaje de *Un viaje a Madrid,* ya habla de la aparición del flamenco en un marco que rebasa el de la tradicional relación festiva entre aristocracia y pueblo, para situarse como moda en ciertas «sociedades del arte»:

> Cuando yo me marché de Madrid, hace tres años, predominaba, si no en el arte, donde debiera estar el arte, el género flamenco. En los carteles de teatro se leía: «¡Eh, eh, a la plaza! Torear por lo fino» y cosas así, todo asunto de cuernos, chulos y cante; vengo ahora y me encuentro con cante, chulos y cuernos; los carteles dicen: «¡Viva el toreo! ¡Olé tu mare!», y gracias por el estilo (327.I).

Ya no se trata solamente de una afición que cundiera en una sociedad estamentalizada, hasta entonces, entre aristocracia terrateniente y pueblo llano. En las últimas décadas del siglo, ya la nobleza urbana y la burguesía conservadora estaban culminando el proceso de su propia revolución, iniciada en el siglo anterior, y se confundían en sus modos, costumbres y maneras, influyéndose mutuamente e influyendo en los círculos del día. En *La Regenta* aparece la afición al flamenco ya en este nuevo contexto social del Madrid de la Restauración, donde los provincianos pacatos lo aprendían y desde donde, en sus lugares de origen, caso de Joaquinito, lo difundían.

Joaquinito, el flamenco, frente a Guimarán, el ilustrado

«Clarín» conoció un Madrid teñido de moda flamenca hacia 1875 —«Empezaba entonces el llamado género flamenco a ser de buen tono en ciertos barrios del arte y en algunas sociedades» (327.I)—, en la llamada Edad de Oro, cuando ya Silverio Franconetti, siguiendo probablemente una tradición de italianos en España que se dedicaban a regentar los cafés, había introducido el cante como espectáculo en estos lugares de expansión, con un éxito tal que Joaquinito se lamenta de que en Vetusta no existieran, como en Madrid, donde él los había conocido, lugares tan elegantes como Fornos, La Taurina y El Puerto, «donde se cenaba por todo lo flamenco».

Cuando «Clarín» pasa, después de habernos presentado con rasgos inequívocos al inefable retoño de Orgaz, a describir directamente el género flamenco, ya lo espacializa como moda urbana, al gusto de «la clase», mezcla de aristócratas aburguesados, burgueses que compraban títulos y clases medias con buenas relaciones. Las que buscaba Joaquín, típico producto de las últimas y que pasaba sus meses de vacaciones cultivando el trato de las familias «ricas o nobles de Vetusta». Aportaba, para ello, sus conocimientos sobre el flamenco como mérito principal, porque si «en Madrid era uno de tantos, en Vetusta no podía temer más de cinco o seis rivales imitadores de semejantes maneras».

«El mediquillo vestía pantalón muy ajustado, y combinaba sabiamente los cuernos que entonces se llevaban sobre la frente con los mechones que los toreros echan sobre las sienes. Su peinado parecía una peluca de marquetería». Como la intención de Joa-

quín era casarse con una muchacha rica, «ella aportaría la dote y él su figura, el título de médico y sus habilidades flamencas». (327.I).

A través de este personaje, enfrentado éticamente a Don Pompeyo, «el buen ateo» de Vetusta, que se escandalizaba ante la desvergüenza irreverente y flamenca del mozo, hace funcionar Clarín el recorrido narrativo de un tema objeto de su crítica, como lo es en general de la de los intelectuales ilustrados: su aversión a la imitación provinciana de las modas de la corte, a menudo populistas, en este caso flamencas, por parte de los nuevos «pollos», adláteres de la nobleza y especie aún más estúpida que los denostados, en el siglo anterior, «eruditos a la violeta».

«Clarín», en *La Regenta,* crea, entre tantos otros, estos dos personajes, figurativizados en Joaquín Orgaz y en Don Pompeyo, a los que enfrenta en sus respectivos «roles» En el primero condensa todas las negaciones de la oquedad sin fondo de un retoño de clase media, achulado y maleducado en sus años de estudiante, juerguista en Madrid, y que en Vetusta encontraba un lugar de segundón, merced a su frívola disposición, en las reuniones «de la clase». La afición al flamenco de este personaje funciona en la estructura narrativa como el factor más caracterizador de su definitiva y estúpida vaciedad. Ninguno más adecuado para convertirse, manipulado por otros, en el oponente de Don Pompeyo, ya que capacidades para la iniciativa, siquiera fuese para la malicia interesada que logró destruir al ateo, medio a su vez en el plan para la aniquilación del Magistral, no poseía Joaquinito. Pero sirve bien de peón, movido por Mesía, oponente de De Pas. De este modo, podemos afirmar que la oposición entre «el flamenquito indecente», aceptado entre «la clase», y «el buen ateo», más ignorado que repudiado, funciona como oposición secundaria en la estructura narrativa de la novela, cuyo antagonismo central representan Fermín de Pas, el Magistral ambicioso y Alvaro Mesía, el zafio de alma y pulcro seductor. Pero los protagonistas centrales están movidos a la rivalidad por la posesión de un objeto que ambos desean, doña Ana Ozores, la Regenta, mientras que la oposición que enfrenta a Don Pompeyo y Orgaz se sitúa en el nivel de los valores clarinianos, de la ideología como referente, en cuyo análisis encontramos las razones de su aversión al flamenquismo con el que adorna y califica a Joaquín Orgaz.

La censura por la afición al flamenco que «Clarín» hace figurar en Joaquinito, a la que opone su adhesión afectiva, sin dejar de ser satírica, por Guimarán, el incrédulo ilustrado y convencionalizado de Vetusta, se inserta en los paradigmas profundos que cruzan de valores negativizados, disfóricos, la novela. Se dilucida en el nivel narrativo en que se da cuenta de lo inconsistente o lo superficial, o lo anodino que impera en las costumbres de la sociedad vetustense: entre otros temas, el de las modas «snob» a las que se entregaban los frívolos imitadores de juerguistas cortesanos. Así, remedando en el gesto a «Zamacois, Luján, a Romea, el sobrino, a todos los actores cómicos de Madrid, donde acababa de licenciarse en Medicina» (325.I), aparece Orgaz por primera vez en la novela, como un «pollo sietemesino», vocinglero y murmurador, que dice la primera palabra sobre el escándalo que acecha a la Regenta. Mientras el digno «padre del deslenguado, que estaba presente y admiraba la desfachatez de su hijo, adquirida positivamente en Madrid y muy a su costa», contenía la caída de babas «y guiñaba un ojo a un amigo. No cabía duda que los chicos sólo en Madrid se despabilan. Caro cuesta, pero al fin se tocan los resultados» (326-7.I).

Así, pues, la función que la afición al flamenco del de Orgaz cumple en la novela va más allá de la simple manifestación del antiandalucismo clariniano. Pensamos que tiene una finalidad estructural nada gratuita, puesto que tal afición, que define sobre todas otras al de Orgaz, es la más adecuada para oponerlo a Don Pompeyo, personaje que aparece ideológicamente adscrito a posiciones que profesara el propio autor, ambos identificados con la corriente cultural que había defendido los principios de la Revolución del 68:

> Cuando *estalló la Revolución de Septiembre,* Guimarán tuvo esperanzas de que el librepensamiento tomase vuelo. Pero nada. ¡Todo era hablar mal del clero!... Y nada más: a eso se había reducido la *revolución religiosa* en Vetusta, como no se cuente a los que *comían de carne* en Viernes Santo (208.II).

Decepción que no podía ser sino la del propio autor, porque, para Leopoldo Alas, un día no muy lejano, aquella revolución, «digna de musa épica», había significado el planteamiento serio, por primera vez en España, de todos los problemas que «la libertad de conciencia había ido suscitando en los pueblos libres y cultos de Europa» (31.I). En 1878, recordaba «Clarín» que en aquellos años de plenitud, en los que él mismo abría los ojos de la inteligencia (tenía 18 años en el 68), llegó a pensar que España tendría al fin su oportuniad histórica, a juzgar por el movimiento renovador, por la vitalidad inédita en torno. Pero no fueron los resultados tan brillantes como las expectativas, acaso porque el pueblo, entusiasmado, sí, con aquellas ideas, que ondeaban junto a sus banderas, no conocía realmente su alcance, no asimiló la victoria... y aquel «despertar de un día esplendoroso», quedó reducido, triunfante la Restauración, al desencanto, a la amargura, a la tibia esperanza de que los frutos de las semillas del progreso madurarían, «en el seno de la intrahistoria, hacia un futuro lejano, pero inevitable» (32.I). Los antecedentes del regeneracionismo noventayochista, el hilo conductor del pensamiento progresista español, al que ya nos hemos referido, encuentra en «Clarín» uno de sus fundamentos más sólidos y perdurables.

En este estado de rabia por el presente, y poco antes de adoptar definitivamente una posición posibilista que le llevó a participar, junto a Castelar, en la política de la Restauración, «Clarín» escribe *La Regenta,* y crea en el personaje de Don Pompeyo, la cara satirizada de su propio fracaso, incluso y sobre todo el del absurdo de la lucha anticlerical en un país en el que «había catolicismo, pero no católicos» (421.II). La ingenua creencia del ateo de Vetusta de que podría hacer valer su verdad —verdad que nos ofrece «Clarín» más bien como terco y mostrenco convencimiento— en un mundo al que no le importaba verdad alguna, lo conduce al fin a ofrecer públicamente el espectáculo del abandono de todos sus principios, vanamente mantenidos en vida porque los humilló, ante todos, en la hora clave de su muerte.

Se ha destacado el hecho de que Don Pompeyo, «el buen ateo», y Camoirán, «el buen obispo», son los personajes menos maltratados de la novela. Pero Don Pompeyo como personaje está radicalmente negado, lo que no acontece en ningún momento con Camoirán, cuya negatividad, si tuviera la que la crítica le atribuye, está fundamentada fuera del discurso narrativo. Guimarán, por el contrario, está ridiculizado por la corrosiva ironía clariniana en el mismo discurso, está parodiado en sus creencias, humillado al final de su vida con paradójica saña, si se tiene en cuenta la afinidad ideológica con

su autor. La más suave ironía, como la empleada en la expresión «el buen ateo», modaliza en el mismo paradigma significativo que «el pobre hombre» o «infeliz sujeto», y califica la fundamental ignorancia de Guimarán, rasgo negativo que resta, en definitiva, valor a sus convicciones. La diferencia entre Don Pompeyo y «Clarín», aparte de que Leopoldo Alas nunca fuea ateo, por más que participara del anticlericalismo republicano con superior beligerancia, es que el personaje clariniano no tiene la cultura de su autor, su capacidad intelectual para el análisis, para la reflexión o la autocrítica, y está por ello, a pesar de colocarse en el mismo flanco ideológico, rigurosamente parodiado...

«Era como un oso viejo, ciego y con bozal que anduviese domesticado, de calle en calle, divirtiendo a los chiquillos» (203.II)... Don Pompeyo no creía en Dios, pero creía en la Justicia. En figurándosela con J mayúscula, tomaba para él cierto aire de divinidad, y, sin darse cuenta de ello, era idólatra de aquella palabra abstracta... La Justicia le obligaba a reconocer que el actual obispo de Vetusta, Don Fortunato Camoirán, era un varón virtuoso, digno... equivocado de medio a medio, pero digno. ¿Tenía un ideal? Pues Don Pompeyo le respetaba... Don Pompeyo no leía, meditaba. Depués de las obras de Comte (que no pudo terminar), no volvió a leer libro alguno; y en verdad, él no los tenía tampoco... Pero meditaba» (208.II).

Quizá, con aquella crítica al idealismo grotesco de Don Pompeyo justificaba intelectualmente su autor la necesidad de una actitud posibilista, la que él mismo no tardaría en adoptar al integrarse en el mismo sistema que quería seguir combatiendo. Partiendo de similares valoraciones, mientras la de «Clarín» es la posición de quien maneja intelectual y críticamente los resortes de la situación, y opta en consecuencia, Don Pompeyo es un ignorante utópico que no es capaz de percibir, ni tan siquiera, las limitaciones de su propia vanidad, la que al fin lo pierde al dejarse engañar, instrumentalizar, por los cínicos aduladores que, en propio provecho, lo utilizan con ventaja...

Perfectamente calculado aparece, por lo tanto, el enfrentamiento ético entre este personaje y el de Orgaz: sin salirse del mundo de mediocridades que *La Regenta* revela, *nada mejor para oponerse al progresismo idealista, que figurativiza una corriente cultural europeizante, que el flamenquismo achulado, en quien se vuelven paradigmáticos todos los tópicos de la estrechez mental castiza y costumbrera.* Se está representando una lectura, elemental y provinciana por sus dos extremos, de la oposición entre las dos Españas que cuajaban, una frente a otra, a lo largo del siglo. No es de extrañar, pues, que «Clarín», al enfrentar a sus dos personajes, critique, con superior desprecio, el flamenquismo del de Orgaz: es, precisamente, el ropaje que ha elegido para presentárnoslo en toda su estulticia e irreverencia insolente, capaz de escandalizar la sensibilidad quijotesca del ateo:

> Perfectamente —dijo Joaquinito Orgaz de p y p y doble— y se puso en pie para hacer una pirueta flamenca... Creía Joaquín que en casa de un ateo de profesión, de un loco, en otros términos, la buena crianza estaba de más. Don Pompeyo se quedó mirando a Orgaz asombrado de su desfachatez...» (224.II).

Y más aún. El momento elegido para la exposición detallada de las mojigangas flamencas del de Orgaz, que siempre reservaba para lucirlas a los postres, en las reuniones sociales, viene a colmar las náuseas con que el estómago de Don Pompeyo está recha-

zando, a fuerza de nervioso y emocionado, los bocados de aquella cena en la que se le engañaba para «restaurarlo» como socio del Casino, donde hacía falta como pieza indispensable para la conjura contra el Magistral. Allí se discutía, por envanecer a Don Pompeyo, acerca de religión, de ateos progresistas, de teólogos laicos, del cielo y de la tierra... Joaquín se sintió «motivado» para opinar «por lo flamenco»:

¡Señores —grito Joaquín— si en la otra vida no hay *cante* o es cante adulterado, [2] renuncio al más allá!

Y dio un salto sobre la mesa, agarrándose a una columna y comenzó un baile flamenco con perfección clásica. No faltaron jaleadores, y sonaban las palmas mientras cantaba el mediquillo con voz ronca y melancolía de chulo:

Es una cooosa
que maravilla, mamá
ver al Frascueeelo
la pantorrilla, mamá...

Don Pompeyo sentía escalofríos. ¡Qué degradación! Meditaba y veía dos Orgaz hijo sobre la mesa.

Me han embriagado con sus herejías... quiero decir... con sus blasfemias —dijo al Marquesito, que callaba pensando que todo aquello era muy soso sin mujeres.

Joaquín gritó:

— Allá va una a la salud de Don Pompeyo.

Y comenzó una copla impía y brutal, alusiva a una sagrada imagen.

—¡Alto ahí, señor mío! —exclamó indignado el buen Guimarán al oír el penúltimo verso—. Mi salud no necesita de semejantes indecencias: y lo que ustedes hacen con tamañas blasfemias indecorosas es la causa, el caldo gordo del clero; porque tenga usted entendido, joven inexperto y procaz, que por el mundo han pasado muchas religiones positivas, y hoy se ha creído esto y mañana lo otro; pero de lo que nunca han prescindido los pueblos cultos, ni ahora ni en la antigüedad, es de la buena crianza, y del respeto que nos debemos todos.

— ¡Bien, muy bien! —dijeron todos, incluso Joaquín.

—Y yo estoy cansado de que se me tome a mí por un iconoclasta; sí, iconoclasta soy, pero iconoclasta del vicio, apóstol de la virtud y heresiarca de las tinieblas que envuelven la inteligencia y el corazón de la humanidad.

— ¡Bravo!, ¡bravo!

— Y si por alguien se ha creído que yo puedo fraternizar con el escándalo, aunarme con la desfachatez y adherirme a la orgía, protesto indignado, que a muy otra cosa he venido aquí. (236.II).

Folklore y flamenco en *La Regenta;* niveles de valoración

Se evidencia desde luego, como ya hemos ido mostrando, que la crítica antiflamenca de «Clarín» va dirigida antes contra una moda que él consideraba castizamente reaccionaria que contra el cante propiamente dicho. El no conocer el género como tal pensa-

[2] *El tema de la adulteración del cante, apuntado aquí por «Clarín» y expuesto con detalle por su contemporáneo Antonio Machado y Alvarez, «Demófilo», se convirtió, a partir de entonces, en la punta de lanza del purismo flamenco. Lo he analizado en mi trabajo* Cante Flamenco-Cante Minero. Una interpretación sociocultural.

mos que es la causa de que no lo oponga, en su ética y en su estética, al folklore popular —como haría, algunos años después, Francisco Rodríguez Marín—, que sí aparece altamente valorado en la novela. Es contra el aparato social e ideológico que soportaba y difundía el flamenco contra el que Leopoldo Alas se dirige, y, por lo tanto, es en este plano en el que sitúa la oposición entre Joaquín y Don Pompeyo. Del propio Orgaz dice: «No era tonto, pero la esclavitud a la moda le hacía parecer más adocenado de lo que acaso fuera». Y no había reunión de la sociedad en Vetusta en la que Joaquín, a los postres, no luciera, mientras Paco Vegallana lo hacía cantando ópera, sus habilidades cantaoras, o sus chistes flamencos que hacían las delicias de la Marquesa (573.I). A juzgar por el tratamiento que el cante recibe en la novela, podemos concluir que es el de «Clarín» un rechazo cultural, ideológico, un «a priori» en su escala de valores. Así dice también Gramberg [3] que el «anti-andalucismo, la inquina de Clarín» se dirige contra lo artificial de la «pose» andaluza, la ridícula obligación que parecían sentir tantos «graciosos» andaluces de su tiempo de conformar una «estampa».

En efecto, cuando habla de los cantes de Joaquín nunca los concreta en sus nombres específicos: se limita a las determinaciones indefinidas o genéricas, puesto su interés, sobre todo, en lo grotesco y adocenado del personaje, en el conjunto que resulta de sus aspavientos flamencos. Así, cuando Joaquín considera —insinuando en latín macarrónico posibles debilidades de la Regenta— que ha llamado la atención admirativa de los murmuradores del casino, aprovecha para

> coronar el edificio de su gloria cantando *algo nuevo.* [4] Se puso en pie, estiró una pierna y cantó, como él decía:
>
> Abreme la puerta,
> puerta del postigo...» (329.I)

Más adelante, Joaquín vuelve a protagonizar la escena con ocasión de su arte, comenzó «*un baile flamenco,* [5] mientras cantaba el mediquillo con una voz ronca y melancolía de chulo».

El único cante al que «Clarín» se refiere concretándolo por su nombre, quizá el único que conocía de entre los que para entonces formaban parte del repertorio flamenco, es el cante de la malagueña, una forma expresiva que se había hecho flamenca, pero que estaba particularmente imbricada en el folklore popular del que procedía. El motivo del cante por malagueñas aparece descrito por «Clarín» como una especie de huída —pienso que, en este caso, no consciente, a diferencia del de la oposición Joaquín-Don Pompeyo— del cante flamenco, connotado negativa y peyorativamente, al canto folklórico, muy importante en la estimativa clariniana, aunque no sea en este plano, repetimos, en el que plantee su negación de lo flamenco. Cuando habla de las malagueñas, está humanizado, proyectado hacia la trascendencia, el entorno físico y psíquico, despojado de la careta esperpéntica con que se dibuja el «flamenquismo» de imitación del mediquillo. Al que, curiosamente, sólo le consiente su autor un destello de melancólica tristeza, precisamente cuando, sintiéndose segundón en los favores de Obdulia, cantaba tiernamente por malagueñas.

[3] *485.II. Citado por Oleza.*

[4] y [5] *La cursiva es nuestra. La deixis para mostrar el cante es, como puede verse, indeterminada.*

En uno de los escasos momentos de plenitud afectiva que vive en la novela Fermín de Pas, quizá el único de equilibrio y felicidad que le concede «Clarín» al atormentado Magistral, son las notas por malagueñas de su criada Teresina, las que contribuyen a confirmar la diáfana paz espiritual y el goce sensual que invade al enamorado de Ana, «su hermana del alma»:

Cuando oía, desde su despacho, muy temprano, el «Santo Dios, Santo Fuerte» que cantaba como si fueran malagueñas Teresina, que hacía la limpieza allá fuera, tentaciones sentía de cantar él también. (289.II).

Más adelante, esta misma experiencia gozosa se repite en Ana Ozores, la que, satisfecha y curada por la sana vida del campo, en medio de una plasticidad vivificante, tranquila y suave, oía complacida los aires del país, monótonos y de dulce tristeza, que Petra tocaba al atardecer, mientras «Pepe, el casero, cantaba cantares andaluces convertidos en vetustenses...» (450.II). [6]

La valoración, positiva hacia lo folklórico y negativa hacia lo flamenco, que en *La Regenta* aparece no cumple como oposición estructural, ya que el desprecio por el «flamenquismo» lo reserva «Clarín», muy conscientemente, para enfrentarlo, no estéticamente al folklore, como ocurre en otros autores de los que en sucesivos artículos nos ocuparemos, sino éticamente al pensamiento progresista, para hacer tal oposición válida en el nivel crítico-ideológico que fundamenta y sostiene la novela. Por el contrario, las líricas explosiones de folklorismo funcionan en su discurso como marco de los símbolos afectivos, maternales, religiosos, sensuales, eróticos, vitalistas..., que Leopoldo Alas vierte, de vez en vez, entre la agresiva y crítica intelectualización ideológica que cruza su obra. Por no haber tenido madre, por no haber escuchado, cuando niña, canciones populares contra un seno blando y cálido, nacían todas las desgracias de Ana, la dulcísima lástima que de sí misma sentía, sumida en la lejanía de sus recuerdos:

...Como nadie la consolaba al dormirse llorando acaba por buscar consuelo en sí misma, contándose cuentos llenos de luz y de caricias. Era el caso que ella tenía una mamá que le daba todo lo que quería, que la apretaba contra su pecho y que la dormía cantando cerca de su oído:

Sábado, sábado, morena,
cayó el pajarillo en la trena
con grillos y con cadenaaa...

Y este otro

Estaba la pájara pinta
a la sombra de un verde limón...

Estos cantares los oía en una plaza grande a las mujeres del pueblo que arrullaban a sus hijuelos. Y así se dormía ella también, figurándose que era la almohada el seno de su madre soñada... (206.I).

Más que como tema, el folklore aparece en la novela como motivo, como necesidad expresiva que proviene directamente de la afectividad, de la emotividad de su autor, sin otra función que se le oponga en su recorrido narrativo. En los momentos más ínti-

[6] *Hay una serie de relaciones, musicales y temáticas, entre el flamenco y el folklore asturiano que hemos hecho notar en el trabajo citado anteriormente.*

mos, más vitales, más religiosamente exultantes o cálidamente sensuales que viven los protagonistas de *La Regenta,* el espacio se encuentra traspasado por cantos populares. La fusión de los elementos eróticos y religiosos, tan frecuente en toda la novela, en la obra toda de Leopoldo Alas, se produce casi siempre con la presencia estimulante de un intermediario: el folklore popular, maternal e intimista, capaz de traspasar la oscuridad de las bóvedas en busca de la plenitud luminosa del aire libre, del cielo. [7] Era el gozo de los grandes rituales de exaltación de la Natividad, de la popular *misa del gallo:*

¡Sí, sí, aleluya! ¡aleluya!, le gritaba el corazón a ella... y el órgano, como si entendiese lo que quería el corazón de la Regenta dejaba escapar unos diablillos de notas alegres, revoltosas, que luego llenaban los ámbitos oscuros de la catedral, subían a la bóveda y pugnaban por salir a la calle, remontándose al cielo, empapando el mundo de música retozona. Decía el órgano, a su manera:

Adiós, María Dolores
marcho mañana
en un barco de flores
para La Habana.

y de repente, cambiaba de aire y gritaba:

La casa del señor cura
nunca la vi como ahora...

y sin pizca de formalidad, se interrumpía para cantar:

Arriba Manolillo,
abajo, Manolé,
de la quinta pasada
yo te liberté;
de la que viene ahora
no sé si podré...
arriba, Manolillo,
Manolillo, Manolé...

El órgano, azuzado por la alegría cristiana de aquella hora sublime, recordaba todos los aires populares clásicos en la tierra vetustense y los que el capricho del pueblo había puesto de moda en aquellos últimos años... El organista hacía muy bien en declarar dignos del templo aquellos aires humildes, con que solía alegrarse el pueblo y que cantaban las vetustenses en sus bailes bulliciosos a cielo abierto... Recordar lo más humilde, lo que menos vale, un poco del viento que pasó... y dignificar las emociones profanas del amor, de la alegría juvenil, haciendo resonar sus cantares en el templo, como ofrenda a los pies de Jesús... todo esto era hermoso, según Ana; la religión que lo consentía, maternal, cariñosa, artística.

No había allí barreras, en aquel momento, entre el templo y el mundo; la naturaleza entraba a borbotones por la puerta de la iglesia; en la música del órgano había recuerdos del verano, de las romerías alegres del campo, de los cánticos de los marineros a la orilla del mar; y había olor a tomillo y a madreselva, y olor a la playa, y olor arisco del monte, y dominándolos a todos olor místico, de poesía inefable... El órgano soltó el trapo, abrió todos sus agujeros y volvió a regar la catedral con chorritos de canciones alegres, el fuelle parecía soplar en una fragua de la que salían chispas de música retozona... Por último... el organista la emprendión con *la mandilona:*

Ahora sí que estarás contentón,
mandilón,
mandilón,
mandilón. (332-340.II)

[7] *Posición más «humilde», más «naturalista», pero afectivamente similar al neoplatonismo de la oda* A Salinas *de su admirado Fray Luis de León.*

Sobre este motivo de las músicas folklóricas tradicionales hay siempre un vertido de categorías tímicas positivas, culturalmente recibidas por «Clarín» a través de la herencia herderiana de conceptualización de lo folklórico como «alma del pueblo». Tradicionalismo musical folklórico, idealizado entre las brumas tranquilizadoras y bucólicas de la «inocencia» popular, que hemos hecho notar en *La Regenta* y que estaba ya presente en *Un baile en Triana,* de Estébanez Calderón, donde tampoco faltaba un tinte de sensualidad espontánea y primitiva. Pero Estébanez ya inaugura también una actitud menos afectiva y primorosa, más picaresca y vividora de placeres urbanos, que se potenciaría en adelante del lado del género flamenco, ante el espectáculo profesionalizado que se le ofrece en la *Asamblea General.* [8]

La oposición flamenco-folklore se va perfilando más definida, distante y encontrada, a partir de los trabajos de Antonio Machado y Alvarez, «Demófilo», contemporáneo de Leopoldo Alas, pero directo conocedor del cante flamenco y de sus intérpretes profesionalizados. Las filias y las fobias se agudizan entre modernistas y noventayochistas, cuando ya se había hecho definitivo el foso que separaba una tradición musical folklórica, que se asumía como manifestación de belleza popular, clásica y equilibrada, frente a un violento rechazo por el flamenco, que se ofrecía como distorsión alucinatoria de formas musicales rotas, como convulsión de vida marginal y borracho decadentismo.

Esta doble apreciación, digamos que del folklore «inocente» frente al flamenco «canalla», aún no aparece en «Clarín». Aunque sus afectos sean negativos para el flamenco y positivos para el folklore, no los plantea en el mismo nivel de valoraciones. Por eso, en *La Regenta,* la oposición al flamenco no se dirige contra la afección al folklore, como manifestaciones musicales que podían ser comparadas, sino que la crítica por lo flamenco está proyectada hacia una función en la que lo que se debate es la pura opción ideológica. En el novelista asturiano no aparece la negación del flamenco como cante, sino del «flamenquismo» como actitud. Actitud que se le mostraba como heredera del denostado «majismo» antiilustrado. Y, por eso, combate el flamenco en el mismo plano que pudieran haberlo hecho Jovellanos o Cadalso, en el único en que lo situó y lo entendió: como afición de las clases que, en su tiempo, se mostraban desconfiadas y combativas ante el progreso social.

Génesis García Gómez

[8] *Desarrollaremos esta apreciación al ocuparnos de las corrientes culturales favorables al flamenco.*