

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 coosa
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 Álvarez, «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 Gramberg³ 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, maternos, 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, contando 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:

Y este otro

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

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 hijos. 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
 marchó 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 emprendió 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 tónicas 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.