



La oratoria sagrada en *La Regenta* de Leopoldo Alas “Clarín”

María Asunción Gómez

La oratoria, entendida como el arte de hablar con elocuencia, jugó un papel esencial en la España del siglo XIX y se concretó como género literario en forma de discursos, conferencias y sermones. A raíz de la revolución liberal de 1868 (“La Gloriosa”), la oratoria experimentó un claro auge tanto en el ámbito político como en el religioso. De hecho, a juzgar por los numerosísimos tratados de oratoria sagrada publicados a lo largo del siglo XIX, parece evidente que la Iglesia era consciente de la importancia de la retórica como arma idónea para combatir el materialismo y el avance de la secularización de la sociedad que acompañaban al espíritu revolucionario.¹ Al igual que ocurriera en otras partes de Europa, donde también se produjeron revoluciones liberales similares a “La Gloriosa,” la Iglesia española tuvo que adaptarse a la nueva realidad de una sociedad cada vez más laica y también más anticlerical.

Paradójicamente, a pesar de la oposición eclesiástica a los cambios sociales y políticos que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XIX, la Iglesia se valió de las estrategias retóricas de la modernidad para apuntalar unos intereses que el liberalismo había hecho tambalear. De esta forma, la Iglesia se introduce en la prensa periódica y comienza a publicar numerosos manuales de conducta, devocionarios, tratados y pastorales. Pero también se da cuenta de que los sermones son la forma más efectiva de llegar a un público mayormente analfabeto. En *La Regenta* (1884-85), Leopoldo Alas “Clarín” presenta de diversas formas esta situación de conflicto religioso, el anticlericalismo vigente en España y la postura defensiva adoptada por la Iglesia.² También la oratoria religiosa es parte integral de la obra y mediante la descripción de los sermones de cinco representantes del clero vetustense—el Obispo (Fortunato Camoirán), el Arcediano (Restituto Mourelo, apodado “Glocester”), el Magistral (Fermín de Pas), el Arcipreste (Cayetano Ripamilán) y un jesuita (el Padre Martínez)—Clarín hace un comentario metatextual sobre los mecanismos de la retórica y su influencia en los afectos del orador y su público. Reflexiona, asimismo, sobre cómo la reacción del público está determinada por el género y la clase social.

Numerosos estudios han explorado el tema religioso en esta obra, bien poniendo énfasis en el anticlericalismo de Clarín, bien defendiendo su acendrada espiritualidad (Lissorgues). Sin embargo, no se ha hecho hasta la fecha un análisis de cómo la descripción de las homilias ayuda a entender el profundo conocimiento que el autor tenía de los mecanismos de persuasión de la oratoria sagrada, a matizar la caracterización de los personajes y a revalidar

el tipo de anticlericalismo que reverbera en esta novela.³ En este ensayo, se muestra cómo Clarín no condena a todos los representantes de la Iglesia, sino que su sarcasmo se ceba en un clero anticristiano, preocupado ante todo por su propia vanidad, por una ambición desmedida y por una moral utilitaria y materialista. La voz narrativa utiliza la ironía, a veces velada y otras rozando el sarcasmo, para criticar el modo de predicar y las estrategias retóricas de los clérigos arriba mencionados, con excepción del Obispo, para quien predominan las palabras de elogio y admiración.

A modo de introducción, merece la pena mencionar que los múltiples tratados de retórica que se publican en el siglo XIX toman como punto de partida a Cicerón en *De oratore* (45 a. C.). Para Cicerón, la finalidad de todo discurso es la de enseñar, conmover y deleitar.⁴ Como veremos, Fortunato Camoirán se enfoca en el segundo de estos objetivos, mientras que el resto de los clérigos tienden a ignorarlo. Para conmover al público, los oradores deben dominar la elocución, pues, como observa Miguel Yus en *Elocuencia sagrada. Tratado teórico-práctico* (1879), los más reconocidos tratadistas de retórica—Demóstenes, San Agustín, Cicerón y Fray Luis de Granada—presentan esta función como la parte principal de la oratoria (329). Fray Luis de Granada, por ejemplo, explica que el predicador debería estar conmovido y que tiene que contagiar a los feligreses de sus emociones y visiones, de forma que estos puedan experimentar y realmente percibir lo que se está describiendo tan solo con palabras (375-80). En *Principios de retórica y poética* (1805), Francisco Sánchez Barbero va más allá, al defender “que son los sentimientos del orador los que determinan la organización del discurso, los que imponen su forma y los que condicionan sus contenidos” (Hernández Guerrero).

Clarín corrobora y comenta esta teoría sensualista y sentimentalista de Sánchez Barbero, quien defiende la idea de que “el estilo y sus diferentes recursos poseen una base psicológica, una explicación emocional y una función expresiva” (Hernández Guerrero). Esta idea del sermón como acto performativo queda ya apuntada implícitamente en un artículo de 1895, en el que Clarín comparte recuerdos de su infancia y se presenta como un orador precoz: “era de no recuerdo qué cofradía infantil; y sobre un cajón hablaba (‘predicaba’) desde el púlpito” (citado en Botrel 33).⁵ De los cinco sermones descritos en *La Regenta*, el que más claramente destaca por su carácter teatral y por el énfasis que pone en elementos sensoriales y afectivos, es el sermón de Semana Santa de Fortunato Camoirán.

Rutherford afirma que, al igual que otros muchos personajes de *La Regenta*, el Obispo representa “la lucha entre el espíritu y la materia, la poesía y la prosa, lo natural y lo artificial” (264). Van Luxemburg, a su vez, opina que la excesiva verbosidad del Obispo le roba inevitablemente sinceridad a su discurso y menoscaba el verdadero sentimiento cristiano: “A choice for sincere religiosity is sacrificed on the altar of rhetoric and textual pleasure, it is sacrificed for literary gain” (85). Aunque los comentarios de Rutherford y Van Luxemburg apuntan a que Camoirán no se salva de la acerba crítica de Clarín, sostengo que no hay asomo de ironía cuando el narrador describe los rasgos que le caracterizan como orador:

Su elocuencia era espontánea, ardiente; improvisaba; era un orador verdadero; valía más que en el papel, en el púlpito, en la ocasión. Hablaba de repente, llamas de amor místico subían de su corazón a su cerebro, y el

púlpito se convertía en un pebetero de poesía religiosa cuyos perfumes inundaban el templo, penetraban en las almas. Sin pensar en ello, Fortunato poseía el arte supremo del escalofrío; sí, los sentía el auditorio al oír aquella palabra de unción elocuente y santa. (*La Regenta* 234)

A diferencia de otros muchos momentos de indeterminación que aparecen en esta obra, la vehemencia de la voz narrativa es inequívoca en estas líneas. Para expresar la espontaneidad e improvisación poética presente en los sermones del Camoirán, Clarín usa un estilo ligero, de oraciones breves que nos transmiten la inmediatez y la pujanza del discurso. La metáfora sinestésica—“un pebetero de poesía religiosa cuyos perfumes inundaban el templo”—subraya el elemento sensorial de estos sermones. Si las homilias del Magistral son cerebrales, las del Obispo provocan un escalofrío placentero que se asocia con la experiencia pseudomística de Ana al leer libros sagrados (*Las confesiones* de San Agustín y *El libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús), escribir poemas a la Virgen o asistir a ciertos oficios religiosos.⁶

Es bien sabido que el personaje de Camoirán está inspirado en un obispo real (Benito Sanz y Forés), a quien Clarín admiraba por su honradez y por la forma en que se acercaba a sus feligreses. De manera similar, la conexión de Camoirán con los vetustenses es, en un principio, absoluta. La voz narrativa presenta el magnetismo y la fascinación que sus sermones despiertan en el público:

Cuando Fortunato bajaba de la cátedra deseando a todos la gloria por los siglos de los siglos, la unción del prelado corría por el templo como una influencia magnética; parecía que si se tocaban los cuerpos iban a saltar chispas de caridad eléctrica; el entusiasmo, la conversión, se leían en miradas y sonrisas; en aquellos momentos los vetustenses tomaban en serio lo de ser todos hermanos. (234)

El uso de la metáfora de la electricidad y el magnetismo refuerza la carga de misterio y la fuerza seductora de Camoirán. El efecto que tiene en su público se presenta como un fenómeno insólito y casi sobrenatural, cuyo mérito adquiere mayor valor a medida que avanza la novela y descubrimos que, antes que el amor y la compasión, entre los vetustenses reinan la envidia, la calumnia y el oprobio.

Una vez pasado este primer periodo de fascinación, el pueblo critica precisamente lo que anteriormente había sido objeto de admiración, acusando al Obispo de prodigarse demasiado. Su popularidad y fama se desvanecen, para dar paso al liderazgo religioso del Magistral. La personalidad de ambos eclesiásticos se compara y se contrasta, sobre todo describiendo la retórica que usan en sus sermones. Al fervor religioso del Obispo, se contraponen la falta de fe y los discursos racionales del Magistral.

Mariano Baquero Goyanes ve en Camoirán “la contrafigura del magistral, la encarnación del vitalismo clariniano en el mundo religioso de Vetusta” (172). Contrastando con el altruismo, la caridad y la compasión que caracterizan la religiosidad del Obispo, la rigidez intelectual, la abstracción y la falta de imaginación del Magistral adquieren un mayor relieve: “Donde en Camoirán hay amor, piedad, surgida siempre del corazón [. . .], en De Pas hay solo sujeción

a la letra, aséptico cerebralismo” (Baquero Goyanes 172). Camoirán es, como le reprocha el Magistral, “un Obispo de libro prohibido” (*La Regenta* 233), un transgresor de las normas del buen gusto tanto en el vestir como en el decir.

Camoirán queda desplazado por Fermín de Pas, el predicador joven y culto, a quien los vetustenses ven como un dechado de perfecciones: “Estudia más los sermones ... Es más profundo... más elegante en el decir... Y tiene mejor figura en el púlpito.... El Magistral era un artista, el otro un apóstol” (234). Estas voces anónimas de los vetustenses quedan pronto desautorizadas por la voz narrativa cuando explica que antes que un artista, el Magistral es una persona carente de imaginación y creatividad:

La verdad era que De Pas no tenía en su imaginación la fuerza plástica necesaria para pintar las escenas del Nuevo Testamento con alguna originalidad y con vigor. Cada vez que necesitaba repetir lo de: «*Y el Verbo se hizo carne*» en lugar del pesebre y el Niño Dios veía, dentro del cerebro, las letras encarnadas del Evangelio de San Juan, en un cuadro de madera en medio de un altar: *Et Verbum caro factum est.* (238)⁷

El Magistral es un mago de la palabra en el púlpito y en el confesionario. Es también apuesto y elegante, además de un astuto orador y confesor, pero Clarín deja claro que no por eso es mejor sacerdote. Su falta de fe e imaginación le incapacitan para entender el misterio de la divinidad de Jesucristo, uno de los pilares fundamentales del cristianismo. Cuando le acosan las dudas, simplemente huye de ellas, alejándose de las imágenes: “Era un iconoclasta para sus adentros. Le faltaba el gusto de las artes plásticas; y, sin atreverse a decirlo, opinaba que los cuadros, aunque fuesen de grandes pintores, profanaban las iglesias” (238). Irónicamente, a pesar de que los protestantes son el enemigo contra el que dirige sus pullas en los sermones, en el fondo él mismo se identifica con la iconoclasia del protestantismo.

A diferencia de este tipo de discurso verbal cerebral y racional que caracteriza a los sermones del Magistral, las estrategias retóricas del Obispo son dramáticas y sensoriales, ricas en imaginería religiosa y en la humanidad de un Jesús sufriente y redentor. Camoirán no es el mago de la razón, sino de la elocución, y sus sermones están plagados de elementos dramáticos tales como la gesticulación, la declamación y la introducción de silencios estratégicos cargados de tensión. El templo es su escenario y las imágenes religiosas forman parte de un decorado que complementa y refuerza los sermones de Semana Santa, que son precisamente aquellos que el Magistral intenta evitar. Como si de una representación teatral se tratara, el narrador proporciona una poética y vívida descripción de uno de los sermones de Semana Santa de Fortunato Camoirán:

Era en la parroquia de San Isidro, un templo severo, grande; el recinto estaba casi en tinieblas, tinieblas como reflejadas y multiplicadas por los paños negros que cubrían altares, columnas y paredes; sólo allá en el tabernáculo, brillaban pálidos algunos cirios largos y estrechos, lamiendo casi con la llama los pies del Cristo, que goteaban sangre; el sudor pintado reflejaba la luz con tonos de tristeza. (236-37)

Una vez presentado el sombrío escenario y la utilería sacra, los dos actores—la imagen del Cristo crucificado y la del Obispo—aparecen fragmentados, como si se tratara de un cuadro barroco. Solo se pueden ver ciertos miembros que aparecen como desgajados del resto del cuerpo, siguiendo la estética del claroscuro: “El Obispo hablaba, con una voz de trueno lejano, sumido en la sombra del púlpito; solo se veía de él, de vez en cuando, un reflejo morado y una mano que se extendía sobre el auditorio” (237). Más que predicador, Camoirán parece un actor que declama con vehemencia y patetismo su papel trágico. Su histrionismo es ambivalente, de forma que mientras aleja a una parte del público que lo considera excesivo, fascina a las almas más cándidas: “Describía el crujir de los huesos del pecho del Señor al relajar los verdugos las piernas del mártir, para que llegaran los pies al madero en que iban a clavarlos. Jesús se encogía, todo el cuerpo tendía a encaramarse, [. . .] se rompía por dentro con chasquidos sordos” (237). Esta descripción de la pasión de Jesucristo nos remite a los excesos del Barroco. De la cultura barroca toma el carácter simbólico del lenguaje, su teatralidad y dramatismo, el sentimiento conmovedor, la desmesura, la gesticulación y el gusto por el claro oscuro. Apela además a una participación activa del público, que debería quedar suspendido, paralizado por la grandeza y el patetismo del espectáculo.⁸

A pesar de que los vetustenses consideran los sermones de Camoirán excesivos e inapropiados, la voz narrativa no los critica abiertamente porque, a pesar de su extremosidad, son sinceros y demuestran una sensibilidad inusual. En el clímax de su sermón, Camoirán, más que declamar, grita “horrorizado, con las manos crispadas, retrocediendo hasta tropezar con la piedra fría del pilar; temblando ante una visión, como si aquel aliento de los sayones hubiese tocado su frente” (237). Como ocurre en muchos momentos adicionales en *La Regenta* en los que prevalece la indeterminación semántica, se puede atisbar la ironía en estas palabras o bien se pueden interpretar como la expresión última de la caracterización de un personaje singular, cuya santidad y autenticidad tienen que ser necesariamente rechazadas por una sociedad que acoge los sacramentos y el ritual eclesiástico como pasaporte para la salvación, pero que no entiende el mensaje cristiano de un sacerdote que valora la humildad, la caridad y el amor al prójimo.

La indeterminación surge de nuevo cuando Camoirán se identifica de tal forma con la figura de Jesucristo, que el actor-predicador parece perder la conciencia de su propia identidad:

Él mismo, aunque de lejos, y como si se tratara de otro, comprendió que estaba siendo sublime; pero esta idea pasó como un relámpago y se olvidó de sí, y no quedó en la iglesia nadie que comprendiera y sintiera la elocuencia del apóstol, a no ser algún niño de imaginación fuerte y fresca que por vez primera oía la descripción de la escena del Calvario. (237)

Esta conexión del predicador con el público infantil puede ser un elemento intertextual velado al Evangelio de San Mateo, en el que se describe cómo Jesucristo pide que los niños se acerquen a él porque de ellos es el reino de los cielos (19:14, RVR 95). De esta forma, lo que pudiera interpretarse como una crítica a Camoirán, por haber fracasado como predicador, se convierte en un elogio hacia su persona; la diatriba queda desplazada a su público por no ser capaz de conectar con su sensibilidad:

A las pausas elocuentes, cargadas de efectos patéticos, a que obligaba el Obispo la fuerza de la emoción, contestaban abajo los suspiros de ordenanza de las beatas, plebeyas y aldeanas, que eran la mayoría del auditorio. Eran los sollozos indispensables de los días de Pasión, los mismos que exhalaban ante un sermón de cura de aldea, mitad suspiros, mitad eructos de la vigilia. (237)

Si las clases dominantes de Vetusta desprecian abiertamente los sermones de Camoirán, las mujeres de las clases bajas fingen una aprobación carente de sinceridad y sentimiento. La forma en que se describen los “suspiros de ordenanza,” “mitad eructos de la vigilia” (237) nos remite al párrafo de apertura de la novela en que “Vetusta, la muy noble y leal ciudad [. . .] hace la digestión del cocido y de la olla podrida” (7). Al igual que en otros muchos pasajes de la novela, se produce un choque entre la pasión, el patetismo y la elevación del sentimiento con la realidad zafia y chabacana.⁹

Camoirán está solo, y con su discurso apasionado y cargado de emoción no llega a las capas más bajas de la sociedad, caracterizadas por su ramplonería y tosquedad, ni tampoco a la burguesía materialista y prosaica. De hecho, esta última ni siquiera se preocupa por fingir emoción y simplemente le ignora: “Las señoras no suspiraban; miraban los devocionarios abiertos y hasta pasaban hojas. Los inteligentes opinaban que el prelado ‘se había descompuesto,’ tal vez se había perdido. ‘Aquello era sacar el Cristo’” (237). Sus sermones resultan anacrónicos en una sociedad fundada en la moderación y en la prudencia reflexiva que no se identifica con los excesos del Barroco, sino con la circunspección calculadora que reprime los sentimientos.

Clarín establece una clara conexión entre Ana Ozores y Fortunato Camoirán al hablar de la expresión literaria de su religiosidad y también por las afinidades que se establecen con el misticismo barroco. Si en sus sermones Camoirán dramatiza el sufrimiento y una sensibilidad excesiva, en sus alabanzas a la Virgen utiliza un “estilo oriental, con metáforas tomadas del desierto, del mar, de los valles floridos, de los montes de cedros; en estilo romántico—que irritaba al Arcipreste—, y en estilo familiar, con frases de cariño paternal, filial y fraternal” (233). Ana Ozores también experimenta raptos místicos cuando crea poemas en honor a la Virgen y, como ha demostrado Rosa Navarro Durán, existen claros paralelismos y afinidades con Santa Teresa de Jesús. De la misma manera que Camoirán pierde la noción de la realidad y pasa al plano de lo sublime al hablar de la Pasión de Cristo, Ana se emociona al evocar a la Virgen: “los ojos de Ana no veían las letras en el papel, estaban llenos de lágrimas. Sentía latigazos en las sienes, y en la garganta una mano de hierro que la apretaba” (*La Regenta* 80). Los arrebatos místicos de Ana quedan mediatizados por el lenguaje y la expresión literaria de su devoción a la Virgen, de forma que ella misma se siente culpable y confundida por sus propios sentimientos:

Todo lo que imaginaba le parecía excelente, y al contemplar la belleza que acababa de crear, la admiraba tanto, que lloraba enternecida, lloraba lo mismo que cuando pensaba en el amor del Niño Jesús y de su Santa Madre. En algunos momentos de reflexión serena examinaba con disgusto la

semejanza de aquellas dos emociones. [. . .] ¿Sería que uno y otro sentimiento eran religiosos? ¿O era que en la vanidad, en el egoísmo, estaba la causa de aquel enternecimiento? (88)

Las preguntas que se hace Ana pueden ser igualmente aplicadas a los sentimientos que experimenta Camoirán en sus sermones de Semana Santa. Son preguntas que quedan sin respuesta por parte de la voz narrativa, pero que invitan a conectar el narcisismo con el misticismo en estos personajes.

Glocester, declarado enemigo de Ana y el Obispo, etiqueta a este último con desprecio y altanería aludiendo a su teatralidad—“¡Pero *eso* es un cómico!” (237, énfasis del autor)—y critica el uso excesivo de las figuras retóricas: “Era demasiado florido. Para Glocester no pasaba de *mera retórica* aquello de abrazarse en amor del prójimo” (234, énfasis del autor). La ironía de estas apreciaciones no puede pasar desapercibida, pues Glocester también hace un uso excesivo de figuras retóricas, aunque sean de muy diversa índole. Si las del Obispo son tropos poéticos, las de Glocester son más comunes en la prosa satírica. El narrador, quien describe al Arcediano como un personaje execrable y engreído, dice también de él que su “musa” es la ironía y que usa otras figuras retóricas como la antífrasis, el eufemismo, la alusión y el sarcasmo, las cuales se adecúan perfectamente a su carácter sinuoso e hipócrita, lleno de dobleces y de una violencia soterrada.

La voz narrativa resalta este aspecto hiriente de sus sermones cuando dice que lanza “todos los proyectiles de su retórica, que él creía solapada y hábil” (235). A través de la oratoria de Camoirán y Glocester, se presenta un juicio de valor sobre dos personalidades totalmente opuestas. A la piedad y humildad del Obispo, se oponen la arrogancia y la presunción del Arcediano. A la elocuencia ardiente, espontánea e improvisada de uno, se contrapone la violencia verbal del otro.

Glocester es probablemente el personaje del clero con quien Clarín más se ensaña, describiendo su personalidad a través de su retórica no solo en el púlpito, sino también en la vida cotidiana: “Hablabá, siempre que podía, al oído del interlocutor, guiñaba los ojos alternativamente, gustaba de frases de segunda y hasta de tercera intención, como cubiletes de prestidigitador, y era un hipócrita que fingía ciertos descuidos en las formas del culto externo, para que su piedad pareciese espontánea y sencilla” (80). Como vemos, al igual que ocurriera con el Obispo, se destaca la función performativa del lenguaje del Arcediano. Es más, el calificativo despectivo que este le da a Camoirán—“es un cómico”—no deja de ser irónico si tenemos en cuenta que la voz narrativa le asocia a él con un prestidigitador. Las dobleces de su carácter se manifiestan en su lenguaje polisémico, en los juegos de palabras y en un cuerpo deforme y jorobado, según las reflexiones del propio personaje: “Encontraba el Arcediano, sin haber leído a Darwin, cierta misteriosa y acaso cabalística relación entre aquella manera de F que figuraba su cuerpo y la sagacidad, la astucia, el disimulo, la malicia discreta y hasta el maquiavelismo canónico que era lo que más le importaba” (79).

Todos estos rasgos de su carácter se despliegan de forma virulenta al enfrentarse con su rival, Fermín de Pas, a quien las personas influyentes consideran como “el verdadero predicador de Vetusta” (236). Los sermones del Magistral evitan la mordacidad y la ironía que

caracterizan a los de Gloucester y también soslayan “la epopeya cristiana” (237) en la que se enfoca Camoirán. El Magistral prefiere predicar sobre asuntos de dogma y moral:

Si en los asuntos dogmáticos buscaba el auxilio de la sana razón, en los temas de moral iba siempre a parar en la utilidad. La salvación era un negocio, el gran negocio de la vida. Parecía un Bastiat del púlpito. “El interés y la caridad son una misma cosa. Ser bueno es *entenderla*.” Los muchos indios que oían al Magistral sonreían de placer ante aquellas fórmulas de la salvación. (239)¹⁰

A través de esta moral utilitaria, el Magistral conecta con una burguesía ávida de fáciles recetas que permitan negociar la salvación del alma. Al igual que Galdós, Clarín critica esta economía burguesa de la moral que usa la caridad como moneda de cambio para acceder a la vida eterna.¹¹ De nuevo, el contraste con Camoirán salta a la vista. Su fervor religioso apela a la fe sentida y a la caridad genuina, mientras que el Magistral usa el lenguaje del economista y se convierte en “un Bastiat del púlpito” para presentar el librecambismo de la moral. La ironía de esta asociación es patente, e incluso llega a alcanzar el sarcasmo cuando la voz narrativa describe el énfasis que el Magistral pone en la razón, a la que supuestamente debe quedar subordinada la fe:

El empeño constante del Magistral en la cátedra era demostrar ‘matemáticamente’ la verdad del dogma. “Prescindamos por un momento del auxilio de la fe, ayudémonos sólo de nuestra razón... Ella basta para probar...” ¡Gran interés ponía en que la razón bastase! ¡La razón no explica los misterios, es verdad: pero explica que no se expliquen! (239)

Mediante esta argumentación capciosa, el Magistral sigue a San Agustín en su afán por demostrar que la fe es el fundamento natural de la razón y que esta ayuda a entender las creencias religiosas.¹²

Si bien es cierto que en los sermones basados en el dogma y la fe el Magistral se pierde en elucubraciones teológicas y filosóficas que el público vetustense no llega a entender, cuando se trata de temas relacionados con la moral crea personajes arquetípicos, “con rasgos dignos de Molière o de Balzac” (239), para exponer los peligros y consecuencias que traen los vicios. Es así que el Magistral crea “el tipo del avaro, del borracho, del embustero, del jugador, del soberbio, del envidioso” (239-40). El tono irónico se redobra cuando la voz narrativa anticipa, a través del sermón del Magistral, el final de Álvaro Mesía, el don Juan vetustense, e incluso el del arrogante predicador, quien no sigue los consejos que tan vehemente da a sus fieles en el púlpito: “Su estudio más acabado era el del joven que se entrega a la lujuria. Le presentaba primero fresco, colorado, alegre, como una flor, lleno de gracia, de sueños de grandeza, esperanza de los suyos y de la patria..., y después, seco, frío, hastiado, mustio, inútil” (240). A través de estos comentarios sobre los sermones del Magistral, se hace una sutil, pero efectiva, crítica a su hipocresía y cinismo. Al mismo tiempo, estas descripciones metaficticias funcionan como estructura abismal (*mise en abîme*), puesto que describen a los dos personajes masculinos más sobresalientes de la novela.

Otro sermón descrito en *La Regenta* es el del Arcipreste Cayetano Ripamilán. En la Misa del Gallo, los vetustenses se aglomeran en una irreverente promiscuidad que, curiosamente, solo advierte y critica el único ateo declarado de Vetusta—Pompeyo Guimarán—quien observa horrorizado la sacrílega escena. La religión se convierte aquí en “un apretarse, estrujarse sin distinción de clases ni sexos en las grandes solemnidades” (497) y en tal atmósfera pagana, Ripamilán lee los Evangelios de San Lucas. La voz narrativa se burla de este sacerdote que parece dormirse ante ciertos pasajes, pero que se entusiasma y se enternece cuando llega a la sección en que se habla de los pastores, debido a “su grandísima afición a la égloga” (496). La retórica poética, en este caso una composición lírica pagana de tema amoroso, reemplaza al sentimiento religioso. Al igual que Fermín de Pas, Cayetano Ripamilán no se conmueve por el misterio de la encarnación del Verbo, sino que se distrae con un elemento accesorio—la adoración de los pastores—y lo asocia con el placer estético que le produce la égloga. La ironía de esta alusión a la égloga no puede pasar desapercibida pues refuerza el ambiente profano y libertino que reina en la catedral de Vetusta, donde incluso el órgano entona canciones populares.

A diferencia del resto de los feligreses, que empiezan a impacientarse con el sermón, Ana lo sigue enternecida, disfrutando vicariamente de la maternidad de la Virgen María, tal y como imagina Ripamilán:

Ella [Ana Ozores] comprendía ahora toda la grandeza de aquella Religión dulce y poética que comenzaba en una cuna y acababa en la cruz. ¡Bendito Dios! las dulzuras que le pasaban por el alma, las mieles que gustaba su corazón, o algo que tenía un poco más abajo, más hacia el medio del cuerpo... Y aquel Ripamilán allá arriba, aquel viejecillo contaba lo del parto como si acabara de asistir a él. También Ripamilán estaba hermoso a su manera. (496)¹³

A través del estilo indirecto libre, Clarín expresa el punto de vista de Ana sobre Ripamilán, su antiguo confesor, y sobre la impresión que le causa el sermón navideño. Una vez más, el sentimiento religioso encuentra una vía de expresión corporal que, en este caso, es ambigua, si no abiertamente provocadora. Por una parte, se puede interpretar que el placer que Ana siente en su alma se desplaza a sus entrañas maternas. Por otra parte, la indefinición de ese lugar del cuerpo que se encuentra “hacia el medio del cuerpo” queda acentuada por unos puntos suspensivos que marcan la elipsis de aquello que no se puede nombrar. ¿Es placer maternal o placer sexual el que siente Ana esta Nochebuena donde se confunde lo religioso con lo profano?

En una escena paralela, durante el sermón del Padre Martínez, Ana se identifica con la Virgen, en este caso la Dolorosa. Pero ahora las palabras del sacerdote no comunican ninguna sensación o emoción, sino que siente la religión de una forma abstracta: “oía el rurnrún lastimero del púlpito como el rumor lejano de un aguacero acompañado por ayes del viento cogido entre puertas. No oía al jesuita, oía la elocuencia silenciosa de aquel hecho patente, repetido siglos y siglos en millares de pueblos” (536). Ana se apoya en esa piedad colectiva y se funde con ella, de la misma manera que el Don Manuel unamuniano: al faltarle

la fe en la vida eterna, se deja transportar por la voz del pueblo al rezar el Credo. Clarín aprovecha también este momento para criticar a este “orador de lujo” (536) que comercia con los sermones, repitiéndolos de forma mecánica con fines de lucro:

Mientras el P. Martínez repetía por centésima vez—y ya llevaba ganados unos cinco mil reales—que como el dolor de la madre no hay otro, y echaba, sin pizca de dolor propio, sobre la imagen enlutada del altar, toda la retórica averiada de su oratoria de un barroquismo mustio y sobado, el amor sacrílego iba y venía volando invisible por naves y capillas. (535)

El jesuita se refugia en un barroquismo que, a diferencia de lo que ocurriera en el caso de Camoirán, el narrador califica de marchito y repetitivo. El contraste con la figura de Camoirán queda marcado también por la falta de sentimiento del Padre Martínez. Ana no se conmueve con sus palabras, sino con el *Stabat Mater* de Rossini y, al identificarse con la Virgen, construye una fantasía en la que se ve a sí misma como la imagen de la Dolorosa llorando a los pies del Magistral: “Al pie de la cruz del que no era su hijo, sino su padre, su hermano, el hermano y el padre del espíritu” (537). Esta identificación de Ana con la Virgen y del Obispo con Jesucristo nos lleva a concluir que la voz narrativa les diferencia del resto de los vetustenses, pues son los únicos personajes que sienten, o creen sentir, un fervor religioso genuino. En el caso del Obispo, es obvio que el enfoque está en ensalzar su grandeza moral, a pesar de apuntar a cierta debilidad de carácter por dejarse manipular por Paula Raíces y Fermín de Pas. En el caso de Ana, las contradicciones de su personalidad se presentan a veces con cierta ironía. Queda más allá del alcance de este ensayo analizar el drama interior de este personaje, pero baste decir que, a diferencia del Obispo, su sentimiento religioso se pone en entredicho al tomar la forma de un misticismo cargado de erotismo.

En conclusión, a través de las cinco homilias incluidas en *La Regenta*—cada una de ellas con un entramado retórico, gestual e icónico—la voz narrativa desautoriza las voces de Fermín de Pas, Gloucester, Cayetano Ripamilán y el Padre Martínez, pero alaba la de Fortunato Camoirán. El dramatismo de los sermones del Obispo no refleja la insinceridad de su religiosidad, sino el recurso retórico de la elocuencia llevado al límite de su expresividad. Si bien la burguesía vetustense rechaza este tipo de sermón por no encajar con la estética y las normas de decoro del momento, la voz narrativa no trata a Camoirán con sarcasmo, sino con profundo respeto. Contrastando con esta retórica performativa, el Magistral y el Arcediano se apoyan en un discurso racional, cuyo objetivo no es conmover, sino probar el dogma. Sus sermones se adecúan al estilo racional y utilitario de su tiempo y presentan un tipo de moral materialista que la burguesía acepta complacida. A su vez, las homilias del Padre Martínez son espectáculos cuidadosamente ensayados, mecánicamente repetidos y realizados con fines de lucro, que contrastan con las del Obispo, donde la representación es sentida, espontánea, vehemente e improvisada. Por ende, lo que Clarín critica no es necesariamente el elemento performativo o el exceso de retórica, sino el materialismo y la carencia de un sentimiento religioso sincero.

Notas

¹ Para un análisis de la oratoria sagrada en los siglos XIX y XX, véase Félix Herrero Salgado (2016).

² El argumento de la novela es ampliamente conocido. Fermín de Pas (el Magistral) es un sacerdote sin vocación, ambicioso y cínico, que se enamora de Ana Ozores (la Regenta), una mujer infeliz en su matrimonio que busca en él no solo el apoyo espiritual para fortalecer su fe y escapar de la tentación del seductor de Vetusta, Álvaro Mesía, sino un escape al hastío, a la soledad y al vacío de su vida. Ana termina cometiendo el adulterio y después de que Álvaro Mesía mata a su marido (Víctor Quintanar) en un duelo, se torna objeto de ostracismo por parte de los vetustenses.

³ Tan solo el artículo de Jan Van Luxemburg se enfoca parcialmente en la oratoria religiosa, y lo hace para justificar una caracterización negativa del Obispo Fortunato Camoirán.

⁴ Cicerón habla extensamente sobre los cinco elementos esenciales de la retórica: *la inventio*, *la dispositio*, *la memoria*, *la elocutio* y *la pronuntiatio*. Estos elementos fueron la base de todos los tratados dedicados a la oratoria religiosa en el siglo XIX, aunque en algunos casos los presentaran en distinto orden o los explicaran agrupándolos de distintas maneras. Entre dichos tratados sobresale, por su gran difusión, el de Miguel Yus, publicado durante los años de gestación de *La Regenta*. En *Elocuencia sagrada. Tratado teórico-práctico* (1879), Yus reduce las cinco partes de la retórica clásica a tres: la invención, la disposición y la elocución: “lo que hay que decir, el orden en que conviene exponerlo y cómo debe decirse; ó, lo que es lo mismo, hallar lo que se va á decir (invención), disponerlo con el mejor orden posible (disposición), y, por último, revestirlo de un buen lenguaje (elocución)” (186-87). Dentro de la elocución, Yus incluye tres elementos que Cicerón había tratado por separado: la acción, la memoria y la improvisación.

⁵ Su dominio de la retórica, en líneas generales, queda patente en los numerosos artículos de crítica literaria que Clarín escribió a lo largo de su vida.

⁶ La indeterminación de la actitud de la voz narrativa está siempre presente en la obra. Aunque no veo asomo de ironía en el capítulo IV, se puede interpretar un segundo sentido en la siguiente expresión: “Su propia voz la entusiasmó” (80). A pesar de que Ana parece sentir una profunda emoción religiosa al escribir los versos a la Virgen, su arrebató también se puede interpretar como narcisista pues parece más entusiasmada por su propia voz que por los versos sagrados.

⁷ Si bien es cierto que en un principio la palabra artista se refería a la persona formada en las llamadas “artes liberales”—la Gramática, la Retórica, la Dialéctica, la Aritmética, la Geometría, la Música y la Astronomía—ya para el siglo XIX el vocablo se utiliza para referirse al que practica las bellas artes.

⁸ Sin embargo, al igual que ocurriera con *The Passion of Christ* (2004), la polémica película de Mel Gibson, las impactantes imágenes de extremo sufrimiento y violencia resultan demasiado provocativas e hirientes.

⁹ De la misma manera que en *La Regenta* el misticismo de Ana Ozores aparece ahogado por la fuerza del deseo y la materia, en estos sermones se presenta cómo la biología y el cuerpo ensucian la expresión del sentimiento religioso.

¹⁰ Frédéric Bastiat (1801-50) era un economista liberal francés que defendía el libre comercio y se oponía al socialismo y al colonialismo. Bastiat usaba con frecuencia fábulas satíricas para ridiculizar el proteccionismo del comercio.

¹¹ En las obras de Galdós—*Fortunata y Jacinta*, *Torquemada en la hoguera*, *Misericordia*, entre otras—tenemos varios ejemplos de esta moral utilitaria que se vale de la caridad para acceder a la sanación del cuerpo o a la salvación del alma.

¹² También podría hacer alusión a las ideas del krausismo, de las cuales Clarín ya se había alejado en el momento en que se publica *La Regenta*. Como explica Gonzalo Capellán de Miguel, Krause se propuso superar el dualismo que “la filosofía católica había establecido entre lo divino y lo humano, entre hombre y Dios y que irremisiblemente conducía a buscar medios no racionales de acercamiento entre ambos (fe, revelación, misterios... dogmas, en definitiva)” (210).

¹³ Es significativo que, a lo largo de la novela, a Ana se la compare con la Virgen de la Silla y con la Dolorosa.

Obras citadas

- Alas "Clarín," Leopoldo. *La Regenta*. Sexta edición, Alianza Editorial, 1976.
- Baquero Goyanes, Mariano. "Exaltación de lo vital en *La Regenta*." *Leopoldo Alas "Clarín,"* editado por José María Martínez Cachero, Taurus, 1978, pp. 157-79.
- Botrel, Jean-François. "Leopoldo Alas y Ureña sentado es niño para escribir." *Leopoldo Alas "Clarín." Actas del simposio internacional (Barcelona, abril de 2001)*, editado por Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez, PPU, 2002, pp. 33-4.
- Capellán de Miguel, Gonzalo. "El problema religioso en la España contemporánea. Krausismo y catolicismo liberal." *Ayer*, 39, 2000, pp. 207-40.
- Hernández Guerrero, José Antonio. *Historia de la retórica y la poética en España*. Biblioteca virtual de Cervantes, 2009.
- Herrero Salgado, Félix. *La oratoria sagrada en los siglos XIX y XX*. Fundación universitaria española, 2016.
- Lissorgues, Yvan. "La autenticidad religiosa de Leopoldo Alas." *Ínsula*, no. 451, 1984, p. 3.
- . "Heterodoxia y religiosidad: Leopoldo Alas (Clarín), Unamuno, Machado." *Cuadernos Hispanoamericanos*, no 440-41, 1987, pp. 237-50.
- . "Leopoldo Alas Clarín. Pensamiento filosófico y religioso." *Clarín: 100 años después. Un clásico contemporáneo*, Instituto Cervantes, 2001.
- . *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín*. Grupo Editorial Asturiano, 1996.
- Navarro Durán, Rosa. "Santa Teresa de Jesús y Ana Ozores. Un coloquio de dos almas a través de los siglos." *Revista de nueva literatura*, vol. 20, no. 116, marzo-abril 2015, pp. 3-7.
- Rutherford, John. "Fortunato y Frígilis in *La Regenta*." *Clarín y su obra en el centenario de La Regenta*, editado por Antonio Vilanova, Universidad de Barcelona, 1985, pp. 251-64.
- Van Luxemburg, Jan. "*La Regenta*. Rhetoric and Religion." *Hispanic Review*, vol. 11, no 2, 1990, pp. 71-89.
- Yus, Miguel. *Elocuencia sagrada. Tratado teórico-práctico*. Minuesa de los Ríos, 1879. *JSTOR*, doi:10.2307.