

**TEATRO LÍRICO Y COROS DE CLAVÉ:
CONTINUIDAD Y TRANSFORMACIÓN DE LA CULTURA
POLÍTICA REPUBLICANA (BARCELONA, 1874-1899)**

*LYRIC THEATRE AND CLAVÉ CHOIRS:
CONTINUITY AND TRANSFORMATION OF REPUBLICAN
POLITICAL CULTURE (BARCELONA, 1874-1899)*

Jordi Roca Vernet*
Universitat de Barcelona, España

Anna Costal i Fornells
Escola Superior de Música de Catalunya, Barcelona, España

RESUMEN: Este artículo demuestra cómo en las primeras décadas de la Restauración la cultura política republicana consiguió sortear las limitaciones que tenía en la esfera pública a través de los circuitos de producción y difusión de las obras musicales. La adaptación de las obras a distintos contextos de sociabilidad musical y la modificación constante de los contenidos en función de la actualidad alimentó las críticas al sistema político de la Restauración. Se incrementó la popularidad de los símbolos republicanos como el himno *La Marsellesa* y se renovó su significado a través de los Coros de Clavé y de la zarzuela. El análisis del repertorio musical de los Coros de Clavé y de la intencionalidad de las representaciones de las Zarzuelas y su recepción demuestra la continuidad y la transformación de la cultura política republicana de la Restauración.

PALABRAS CLAVE: Coros de Clavé, Teatro Lírico, *La Marsellesa*, cultura política republicana, símbolos republicanos, producción y recepción de obras musicales.

ABSTRACT: This article demonstrates how in the first decades of the Restoration, republican political culture managed to overcome the limitations it had in the public sphere through the circuits of production and dissemination of musical works. The adaptation of the works to different contexts of musical sociability and the constant modification of the contents based on current events fueled criticism of the political system of the Restoration. The popularity of republican symbols such as the *La Marseillaise* anthem increased and its meaning was renewed through the Clavé Choirs and the works of zarzuela. The analysis of the musical repertoire of the Clavé Choirs and the intentionality of the Zarzuelas' performances and their reception demonstrates the continuity and transformation of the republican political culture of the Restoration.

KEYWORDS: Clavé Choirs; Lyrical Theater; The Marseillesa; republican political culture; republican symbols, production and reception of musical works.

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Jordi Roca Vernet. Departamento de Historia y Arqueología. Facultat de Geografia i Història, C/ Montalegre, n.º 6, 08001, Barcelona, 08001 — jrocvaret@ub.edu — https://orcid.org/0000-0002-0148-257X

Cómo citar / How to cite: Roca Vernet, Jordi; Costal i Fornells, Anna (2025). «Teatro lírico y Coros de Clavé: continuidad y transformación de la cultura política republicana (Barcelona, 1874-1899)», *Historia Contemporánea*, 77, 19-58. (https://doi.org/10.1387/hc.26234).

Recibido: 20 abril, 2024; aceptado: 27 septiembre, 2024.

ISSN 1130-2402 — eISSN 2340-0277 / © UPV/EHU Press



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

1. Introducción

Después del final traumático de la I República Española (1873-1874), los circuitos musicales y teatrales continuaron difundiendo la cultura política republicana. A pesar de las limitaciones que el régimen de la Restauración impuso a las culturas políticas disidentes en la esfera pública, las obras musicales interpretadas por los Coros de Clavé y los argumentos de zarzuelas dirigidos a las clases populares se convirtieron en un catalizador de símbolos y discursos republicanos. La mayoría de las zarzuelas analizadas en esta investigación se representaron en algunos de los teatros de Barcelona (Tívoli, Español, Novedades, Buen Retiro), donde la Sociedad Coral Euterpe también celebraba sus conciertos regularmente, poniendo de relieve la centralidad de estos espacios populares que reunían prácticas culturales asociadas a la cultura política republicana. Mientras que en el Español, el Novedades y el Buen Retiro se representaban mayoritariamente zarzuelas en castellano, la identificación del teatro Tívoli con el género de las zarzuelas en catalán llegó a ser tal que, en las aleluyas publicadas sobre las zarzuelas *De la Terra al Sol*¹ y *Lo Relletge del Montseny*, se reproducía en la segunda viñeta la entrada al teatro. En las décadas de los 70 y 80', el acceso de los republicanos al espacio público era muy limitado. Exceptuando momentos muy concretos, los teatros populares se convirtieron en un lugar preeminente de movilización de la cultura política republicana, pues eran lugares en los que se podían exacerbar las intencionalidades, los dobles significados y, en el teatro lírico y en los conciertos, la participación del público.

Los números musicales de las obras líricas se difundieron a través de hojas volantes que vendían los músicos ciegos, y en adaptaciones para voz y piano y otros instrumentos musicales como la guitarra o el acordeón. Esto multiplicó la popularidad de las piezas, olvidándose a menudo de cuál era el origen de esta². Los censores pronto constataron que el contexto de la interpretación de las parodias o las sátiras con contenido político favorecía la difusión de las piezas y minimizaba el significado del conjunto de la obra. Por otra parte, las partituras corales de Clavé, a diferencia de la música de las zarzuelas, eran exclusivas de los coros afiliados a la asociación Euterpense, pero la expansión territorial de los coros fue más allá de Ca-

¹ ANC. Fondo Pere Grañén i Raso. Aleluyas

² Costal, Rabaseda y Gay, 2023, pp. 13-15.

taluña, fundándose coros en Vinaroz, Zaragoza, Málaga, Palma, Madrid o Sevilla³. El repertorio de los Coros de Clavé se difundió y popularizó en forma de copias manuscritas y fueron verificadas por el propio Josep Anselm Clavé hasta su muerte y después por su hija Àurea Rosa⁴.

La hipótesis de esta investigación es que la música popular a través del teatro lírico y los conciertos de los Coros de Clavé pudo dar continuidad y al mismo tiempo transformar la cultura política republicana que procedía de la I República a pesar del nuevo contexto político. Las críticas en los argumentos de las zarzuelas al sistema político de la Restauración y el repertorio de los Coros de Clavé, que durante el Sexenio Democrático se identificó públicamente con la ideología republicana federal, facilitaron la continuidad de la cultura política republicana a través de los teatros y distintas formas de sociabilidad musical y lúdica que siguieron expandiéndose en la década de los 70' y 80' del siglo XIX. La cultura política republicana se refugió en el repertorio musical de los Coros de Clavé, en la proliferación de obras dedicadas al himno *La Marsellesa*, y en las críticas del teatro lírico a la trata de esclavos y al sistema de partidos del régimen de la Restauración.

La música como un vehículo para la difusión de ideas políticas no hegemónicas en la época contemporánea ha sido estudiada desde el análisis de los repertorios y de su recepción. Las investigaciones pioneras sobre la ópera italiana⁵ o sobre las canciones emblemáticas durante la Revolución Francesa⁶ se han convertido en una referencia. También ha sido analizado el acceso de las clases populares a los espacios lúdicos, erigidos en lugares de sociabilidad interclasista, donde se llevaban a cabo unas prácticas musicales que resignificaban las músicas, convirtiéndolas en subversivas, lo que a menudo obliga a la intervención de la autoridad para controlar la situación⁷.

La historiografía sobre la cultura política republicana se ha propuesto conocer mejor la relación entre distintos grupos sociales y culturales, y lo político, y así interpretar las formas de movilización de la ciudadanía más allá de las ideologías y los partidos. La historia de la cultura política es un campo de investigación muy prolífico que se ha abordado desde el

³ Costal, 2023, p. 35.

⁴ Garrigosa, 2019, p. 223.

⁵ Arblaster, 2000.

⁶ de Place, 1989.

⁷ Pearsall, 1973; Levine, 1988; Weber, 2004; Scott, 2008.

estudio del lenguaje, los discursos o los símbolos. Se ha enfatizado que las culturas políticas no son un espacio de significado y acción completamente integrados, coherentes y definidos. Sin embargo, los estudios clásicos ponen de relieve que los imaginarios, representaciones, símbolos, interpretaciones del pasado y de la expectativa de futuro, así como las experiencias relacionadas con ello, pueden explicar conductas e identidades políticas de los sujetos históricos en contextos en los que se enfrentan o se simultanean las distintas culturas políticas⁸. Parece que en los últimos tiempos se ha abandonado el debate sobre la definición del concepto⁹, sobre la singularidad o pluralidad de la cultura política republicana¹⁰, o sobre los fundamentos discursivos de esta¹¹, para abordar el estudio de la construcción de los símbolos¹² y las prácticas socioculturales que faciliten la comprensión de los fenómenos de movilización¹³ y de la participación desde abajo en los significados del republicanismo de finales del siglo XIX. La renovación de los estudios sobre la cultura política¹⁴ también se ha producido a través de la interdisciplinariedad con estudios literarios y musicológicos, lo que permite afrontar una renovación del análisis del proceso de producción, recepción y transmisión de los productos culturales.

El teatro lírico del siglo XIX ha sido prolíficamente estudiado desde sus orígenes hasta sus tiempos más recientes. Francesc Cortès¹⁵ ha analizado la zarzuela en Cataluña y en catalán, definiendo una cronología, unas temáticas y poniendo en relación las escenas de Madrid y Barcelona. Insiste en la relevancia de los autores Narcís Campmany, Joan Molas, Serafí Pitarra, Josep Coll i Britapaja, y las músicas de Nicolau Manent o el propio Coll i Britapaja. El teatro lírico ha sido analizado a menudo desde la perspectiva del teatro, de modo que disponemos de estudios sobre la zarzuela durante la Restauración realizados por los hispanistas Serge Salaün¹⁶ y Carlos Serrano¹⁷, y los estudios de Francisco Javier González

⁸ Bernstein, 1999.

⁹ De Diego, 2008.

¹⁰ Duarte y Gabriel, 1999.

¹¹ Suárez Cortina, 2010; Miguel, 2011.

¹² Orobón, Campos, Sánchez Collantes y Abad, 2024.

¹³ Sánchez Collantes y Higuera, 2017.

¹⁴ Andreu-Miralles y Burguera, 2023.

¹⁵ Cortès, 1996-1997.

¹⁶ Salaün, 2011.

¹⁷ Serrano, 1999.

Martín¹⁸, y Alberto Romero Ferrer¹⁹. También contamos con los trabajos pioneros de Margot Vestee²⁰ y Eduardo Huertas²¹ en los que se aborda la ideología de algunas de las zarzuelas. Recientemente ha despertado más interés la perspectiva nacionalizadora de estos productos culturales, como subrayan los estudios de Marie Salgues²². Gregorio De la Fuente²³ sintetizó en un estado de la cuestión los principales trabajos sobre el teatro político del siglo XIX. Desde la perspectiva musical cabe subrayar el reciente estado de la cuestión de Jorge Tovar²⁴ en el que define el género, dibuja una cronología y lo pone en relación con las óperas cómicas de otros países, y los clásicos estudios de Emilio Cotarelo²⁵. Por otra parte, cabe mencionar los trabajos de Teresa Cascudo²⁶ para poner en relieve la relación entre los estudios de musicología y los principales debates historiográficos en clave cultural y política.

El estudio de la vida y obra de Josep Anselm Clavé, especialmente la organización de la asociación Euterpense y su proyecto político articulado desde el ámbito cultural, ha sido estudiado desde la musicología²⁷, los estudios literarios²⁸ y la historiografía, en especial por los vínculos con el obrerismo y el asociacionismo contemporáneos²⁹, y la lengua y la cultura catalana en el contexto de La Renaixença³⁰. Sin embargo, la mayor parte de la bibliografía se ha centrado cronológicamente en los años de vida de Clavé, desde sus primeros proyectos musicales en el segundo lustro de 1840 y hasta su muerte³¹. La continuidad del legado claveriano desde los primeros años de la Restauración y hasta el final del siglo XIX no ha captado tanta atención académica como la creación de un nuevo modelo coral, el del Orfeó Català, fundado por Lluís Millet y Amadeu Vives en 1891. Esta nueva institución cultural y musical, con socios de una

¹⁸ González Martín, 2003.

¹⁹ Romero Ferrer, 2012.

²⁰ Vestee, 2000.

²¹ Huertas, 1997.

²² Salgues, 2010.

²³ De la Fuente, 2013.

²⁴ Tovar, 2020.

²⁵ Cotarelo, 1934.

²⁶ Cascudo, 2015 y 2021.

²⁷ Carbonell, 2000a y 2000b; Costal, 2023.

²⁸ Canadell, 2012; Vialette, 2018.

²⁹ Garcia Balaña, 1995.

³⁰ Marfany, 2017, pp. 315-320.

³¹ Guansé, 1966; Poblet, 1974; Canadell, 2012.

clase social bien posicionada, impulsó la recuperación de la música antigua, la interpretación del repertorio sinfónico coral europeo y las armonizaciones de canciones populares catalanas. Su creación ha sido un hito especialmente atractivo para destacar la energía de un proyecto que cumplía las necesidades del catalanismo burgués en contraste con la decadencia de los Coros de Clavé después de la muerte de su fundador³². Sin embargo, Jaume Ayats ya ha apuntado en estudios más recientes que los dos modelos convivieron y mantuvieron posiciones ideológicamente distantes hasta el siglo xx³³.

La metodología de esta investigación se basa, por un lado, en el análisis de la recepción de las obras de teatro lírico con contenido político que se representaron durante la Restauración, desde el fin de la I República hasta la consolidación de la regencia de María Cristina. Se han consultado distintos periódicos republicanos que se publicaron en Barcelona, como *La Esquella de la Torratxa*, *La Campana de Gracia*, *El Diluvio*, entre otros, y en particular aquellos que tenían un cariz más satírico y cultural como *El Fusilis*, *El Busilis*, *La Marsellesa*, *La Tomasa*, etc. También se han analizado los almanaques del *Diario de Barcelona* para considerar cuál fue la opinión del principal periódico conservador de la ciudad. Por otro lado, el análisis de las obras del repertorio de Clavé se ha realizado a partir de la consulta de diversas fuentes primarias: documentación personal de Clavé en el Arxiu Nacional de Catalunya, y partituras manuscritas de su repertorio en la Federació de Cors de Clavé, en los archivos municipales de Sant Joan Despí y de Sant Feliu de Guíxols, que conservan los fondos de la sociedad coral La Flora y Gesòria, respectivamente, y en el Orfeó Maonès (Maó) y la Societat Coral Erato (Figueres), que conservan partituras en sus locales. En la Federació de Cors de Clavé también se han consultado las composiciones musicales de los músicos y escritores que contribuyeron a ampliar el repertorio para los Coros de Clavé durante la Restauración. Además, se han analizado las publicaciones periódicas de dos sociedades corales, *Eco de Euterpe* y *Los Amics Tintorers*, así como prensa local que publicaba crónicas de conciertos o actividades con participación de los coros, como *El Clamor de la Marina* (Mataró) o *El Ampurdanés* (Figueres).

El artículo se organiza en dos partes diferenciadas, la primera dedicada al teatro lírico y la segunda a los Coros de Clavé. Las obras líricas escogi-

³² Roig Rosich, 1993, p. 30; Carbonell, 2000a, pp. 176-177.

³³ Ayats, 2008.

das en la primera parte son aquellas que alcanzaron una enorme popularidad en Barcelona durante estos años y se han agrupado en tres categorías en función de su temática: 1) Los viajes imaginarios como crítica hacia la sociedad coetánea; 2) La popularidad del himno *La Marsellesa*; 3) Las obras críticas con el sistema social y político de la Restauración (v. tabla 1).

Tabla 1
Obras de teatro líricas analizadas en el presente artículo

Título	Autoría del libreto	Autoría de la música	Estreno
<i>Robinson Petit</i>	Josep Coll i Britapaja	Josep Coll i Britapaja	1871
<i>La Marsellesa</i>	Miguel Ramos Carrión	Manuel Fernández Caballero	1875
<i>El Marsellés</i>	Salvador María Granés Calixto Navarro	Manuel Nieta	1876
<i>Lo Cant de la Marsellesa</i>	Narcís Campmany Joan Molas	Nicolau Manent i Mourant	1877
<i>La Voz Pública</i>	Josep Coll i Britapaja	Guillermo Cereceda	1877
<i>De la Terra al Sol</i>	Narcís Campmany i Pahissa Joan Molas i Mas	Nicolau Manent i Mourant	1879
<i>El país de la olla</i>	Josep Coll i Britapaja	Josep Coll i Britapaja	1886

Fuente: Tabla de elaboración propia.

La segunda parte se articula, a partir de un orden cronológico y temático, alrededor del repertorio de los Coros de Clavé y se explora de qué manera las sociedades corales afiliadas al movimiento Euterpense a mediados del siglo XIX continuaron participando en la cultura política republicana durante la Restauración: 1) La formación de un repertorio de obras de Clavé con un alto contenido político que tuvieron continuidad; 2) La ampliación del repertorio con obras de colaboradores de Clavé, iniciándose en la fundación de nuevas sociedades corales entre las décadas de 1870 y 1890 (v. tabla 2); 3) La contraposición entre los Coros de Clavé y un modelo de entidad coral, la del Orfeó Català, de ideología catalanista, conservadora y católica.

Tabla 2

Repertorio de los Coros de Clavé analizados en el presente artículo

Título	Autoría de la poesía	Autoría de la música	Estreno
<i>Los nets dels Almogàvers</i>	Josep Anselm Clavé	Josep Anselm Clavé	1860
<i>¡Gloria a España!</i>	Josep Anselm Clavé	Josep Anselm Clavé	1864
<i>La maquinista</i>	Josep Anselm Clavé	Josep Anselm Clavé	1867
<i>La revolución</i>	Josep Anselm Clavé	Josep Anselm Clavé	1869
<i>La Marsellesa</i>	Rouget de Lisle	Rouget de Lisle Arr. Josep Anselm Clavé	1871
<i>Cantata a Clavé</i>	Joaquim Riera i Bertran	Marià Obiols i Tramullas	1876
<i>Catalunya</i>	Josep Roca i Roca	Claudi Martínez Imbert	1877
<i>Lo cantor del poble</i>	Conrad Roure i Bofill	Joan Goula i Soley	1888

Fuente: Tabla de elaboración propia.

2. El teatro lírico

2.1. Viajes imaginarios y crítica a la sociedad de la Restauración

La zarzuela *Robinson Petit* era una parodia de la zarzuela *Robinson* compuesta por Francisco Asenjo Barbieri y con libreto de Rafael García Santiestaban que se había fraguado como una caricatura de la ópera cómica homónima con música de Jacques Offenbach y libreto de Eugène Cormon y Hector Crémieux, estrenada en París en 1867³⁴. La zarzuela catalana, *Robinson Petit*, nada tenía que ver con la obra de Daniel Defoe y seguía el modelo de la obra de Barbieri en la que se había convertido al aborigen, Viernes, en el negro Domingo. Como han demostrado Costal, Rabaseda y Gay, la figura del negro Domingo era anterior a la zarzuela de Barbieri, y se incorporó para aumentar su atractivo³⁵. En la obra del *Robinson Petit*, el personaje de Domingo ofrecía la dosis de exotismo ne-

³⁴ Costal, Rabaseda y Gay, 2023, p. 129.

³⁵ Costal, Rabaseda y Gay, 2023, p. 130.

cesaria para que el protagonista se creyera que estaba en una isla del pacífico y no en un bosque de la plana de Vic, donde lo habían trasladado sus acreedores para asustarlo y así cobrar sus deudas. El negro Domingo se expresaba en catalán, algo insólito en la época, pues el personaje del esclavo o del criado negro lo hacía habitualmente en una variedad de castellano específica, por lo que aquí se reforzaba la noción de igualdad entre él y Robinson. Coll i Britapaja, dado sus orígenes portorriqueños, conocía bien la realidad de los afrodescendientes antillanos y el castellano con influencia del taíno que hablaban, por lo que cuando Domingo se expresaba en catalán era una forma de reivindicar la igualdad e incluso la abolición de la esclavitud. La difusión de *Robinson Petit* coincidió con las representaciones de la adaptación teatral de la novela de Harriet Beecher Stowe, *La Cabaña del Tío Tom*, convertida en un alegato antiesclavista desde la década de los cincuenta³⁶.

Durante el Sexenio Democrático proliferaron las movilizaciones abolicionistas, y la representación de la zarzuela se erigió en una expresión de la lucha republicana contra la esclavitud³⁷. Se estrenó en el teatro Circo Barcelonés en 1872 e inicialmente los beneficios fueron «pingües» para la empresa, se representó en las dos temporadas siguientes (1873 y 1874), convirtiéndose en un rotundo éxito³⁸. Las fiestas de Carnaval de 1872 y 1873 ayudaron a fomentar la popularidad de la obra, pues en la cabalgata de carrozas una de ellas estaba dedicada a la zarzuela³⁹. El empresario del ocio barcelonés, Ignasi Elías, fue uno de los instigadores en promocionar la obra de Coll i Britapaja, convirtiéndola en un gran éxito⁴⁰. La obra era una combinación de «los trozos más populares de las obras líricas nacionales y extranjeras» con una vertiente cómica y unos decorados que despertaron el interés y la fascinación entre el público⁴¹. La popularidad de la obra fue tal que llegó a publicarse una versión pornográfica⁴². Las piezas

³⁶ Castilho, 2019.

³⁷ Costal, Rabaseda y Gay, 2023, pp. 131-132.

³⁸ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1873*, Imprenta del Diario de Barcelona, Barcelona, 1874; *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1874*, Imprenta del Diario de Barcelona, Barcelona, 1875; *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1875*, Imprenta del Diario de Barcelona, Barcelona, 1876.

³⁹ Roca Vernet, 2024.

⁴⁰ Sarramía, 1997, p. 19.

⁴¹ *El Diluvio*, 11 de enero de 1904, p. 12.

⁴² *Robinson podrit. Jodienda groga, verda y vermella en dos tandas. Llet de un desconegut y orquesta de molts flautas*, 1872.

musicales de *Robinson Petit* tuvieron otra vida más allá de los escenarios, publicándose la partitura para voz y piano de la americana que se bailó con orquesta en el carnaval de 1872⁴³. En la americana, en una edición de 1872, se modificó la letra para mofarse de los líderes progresistas el radical Manuel Ruiz Zorrilla y el líder del partido constitucional, el catalán Víctor Balaguer⁴⁴, quien encarnaba al gobierno. Este último recibió numerosas críticas de republicanos al considerar que había abandonado sus principios políticos para conseguir algunos cargos⁴⁵.

La zarzuela *Robinson Petit* se representó ininterrumpidamente en el teatro Tívoli entre 1875 y 1879⁴⁶. El éxito de Coll i Britapaja arrastró a otros autores como Rossend Arús a escribir *Robinson II* (1876), un monólogo de teatro en catalán. Arús contrapone el arquetipo progresista, habitual en sus obras, que representa Robinson⁴⁷ con el negro Sábado, para denunciar la permisividad con la esclavitud por parte del progresismo, a diferencia de los republicanos. El teatro Tívoli, junto a los teatros Nove-dades, Español, Buen Retiro y Ribas, estaban ubicados en el perímetro superior de la plaza de Cataluña, que había adquirido una identidad popular al convertirse en centro del ocio y de las movilizaciones populares desde 1868⁴⁸. En 1875 había sido reformado para satisfacer las necesidades derivadas del teatro musical, y a finales de 1877 la prensa destacaba que la elevada concurrencia se debía «a los módicos precios de entrada y localidades, que estuvieron al alcance de la generalidad del público»⁴⁹. La historiadora Jeanne Moisand afirma que el Tívoli era un teatro destinado a las clases populares y en este se podían ver zarzuelas con decoraciones y vestidos espectaculares, aunque la calidad de las obras no siempre fuera

⁴³ Coll i Britapaja, ca. 1872.

⁴⁴ BN. *Robinson Petit*, Americana, 6.ª Edición, Andrés Vdal y Roger editor, Barcelona, [1872]

⁴⁵ Sunyer, 2021, p. 42.

⁴⁶ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1875*, Imprenta del Diario de Barcelona, Barcelona, 1876; *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1876*, Imprenta Barcelonesa, Barcelona, 1877; *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1877*, Imprenta Barcelonesa, Barcelona, 1878; *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1878*, Imprenta Barcelonesa, Barcelona, 1879; *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1879*, Imprenta Barcelonesa, Barcelona, 1880.

⁴⁷ Sunyer, 2021 y 2023.

⁴⁸ Roca Vernet, 2023.

⁴⁹ *Almanaque del Diario de Barcelona 1878*, Imprenta Barcelonesa, Barcelona, p. 135.

la deseable⁵⁰. Las zarzuelas tenían un libreto poco estable, pues eran permeables a las demandas de las clases populares y así se modificaba constantemente el argumento para despertar recurrentemente el interés del público. La inestabilidad del texto conseguía eludir la censura e integrar críticas hacia el sistema de la Restauración. Los propietarios de los teatros (Ignasi Elías y Albert Bernís) invertían grandes sumas de dinero en la escenografía para atraer al público. El prestigioso pintor y escenógrafo Francesc Soler i Rovirosa fue el director artístico del teatro Tívoli durante las décadas de los setenta y ochenta⁵¹, lo que suscitó que en el teatro popular tuvieran escenografías espectaculares y rupturistas, e integrando los trajes en ella, lo que les confería un carácter simbólico y muy atrevido. Soler i Rovirosa había regresado de París en 1869 y durante el Sexenio Democrático había frecuentado los espacios de sociabilidad de los artistas republicanzados, denominados talleres (Rull, Baldufa, Embut, etc.). Paulatinamente se convirtió en el artista de las nuevas elites burguesas, barcelonesas, madrileñas e incluso cubanas, hasta al punto de que también le encargaron el diseño de las ceremonias públicas de Barcelona⁵².

La zarzuela *Robinson Petit* reaparecerá de nuevo durante el Carnaval de 1881 en el teatro Circo Barcelonés junto a las zarzuelas *La Marsellesa* y *La Voz Pública* que contenían un discurso político republicano más o menos explícito⁵³. La programación de aquellas tres obras conjuntamente debe interpretarse como una crítica al sistema político de la Restauración y al mismo tiempo una celebración del aniversario de la proclamación de la I República Española (el 11 de febrero). *Robinson Petit* dejó de programarse, no por falta de público sino por una cuestión ideológica, pues en 1884 todavía se la mencionaba como el paradigma del éxito teatral en catalán⁵⁴. Una década después volvió a las carteleras, de nuevo en el Tívoli, mientras en el teatro Novedades se reestrenaba *La Cabaña del Tío Tom* y la prensa apuntaba que «rebrán ab gust los morenos, per ser una obra de sas predilectas»⁵⁵. Ambas obras todavía era un alegato a favor del abolicionismo y contra la esclavitud (ver fig. 1).

⁵⁰ Moisand, 2013, p. 316.

⁵¹ Tierz y Muniesa, 2013, p. 342.

⁵² Feliu Elías, 1931.

⁵³ *La Esquella de la Torratxa*, 26 de febrero de 1881, p. 2; *Diari Català*, 13 de febrero de 1881, p. 1.

⁵⁴ *La Esquella de la Torratxa*, 20 de diciembre de 1884, p. 2.

⁵⁵ *La Tomasa*, 27 de enero de 1893, p. 70.

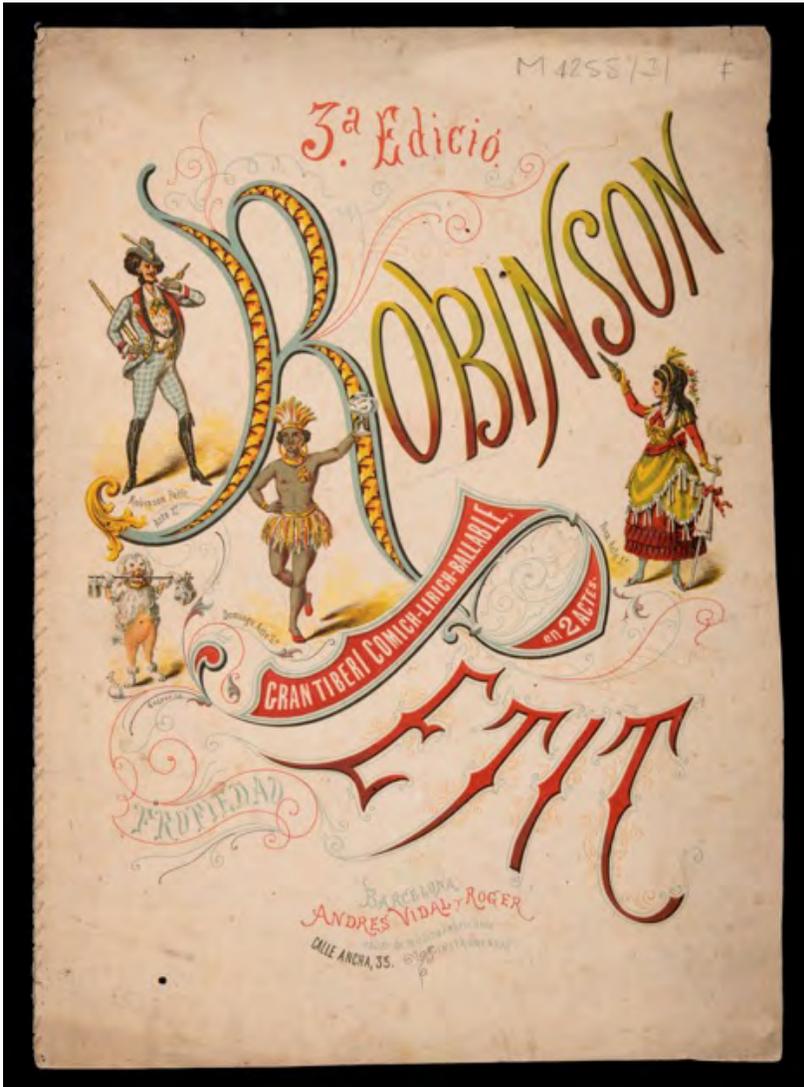


Figura 1

Biblioteca de Catalunya. *Robinson Petit*, Barcelona, Andrés Vidal y Roger, ¿1890?

Como ocurría con las novelas de aventuras de Jules Verne u otros clásicos literarios, las zarzuelas escritas en catalán se adaptaron a otros formatos como las aleluyas. Así sucedió con *Robinson Petit* y *De la Terra al Sol*. Las aleluyas se habían convertido en una forma de divulgar los clásicos literarios⁵⁶, la historia de las naciones y los reyes, y la de los grandes líderes políticos, generales progresistas e incluso carlistas⁵⁷. También constan algunas otras aleluyas, como la dedicada a *Lo Rel·lotge del Montseny*, compuesta por Nicolau Manent y texto de Narcís Campmany y Joan Molas, y la dedicada a *La Tuna* de Josep Feliu i Codina, también con música de Nicolau Manent⁵⁸. En los setenta y ochenta las aleluyas se convirtieron en una forma de popularizar los argumentos de las zarzuelas, dirigiéndose a un público que no sabía leer y tenía pocos recursos, por lo que no podía comprar las publicaciones de las zarzuelas escritas en catalán (ver fig. 2). La aleluya dedicada al *Robinson Petit* era la única que tenía una versión en catalán y otra en castellano, y se refería en la primera viñeta al éxito y la fama de esta zarzuela tanto en Barcelona como en Madrid, por lo que se supone que habría una versión en castellano. La popularidad de las zarzuelas como *Robinson Petit* llegó hasta tal punto que generó objetos de consumo, entre estos juguetes para niños, como eran recortables articulados de los protagonistas de la zarzuela⁵⁹. La mayoría de aquellas obras tenían escenografías y trajes diseñados por Francesc Soler i Rovirosa, lo que aseguraba su éxito, pues la indumentaria de los protagonistas era una combinación de erotismo y fantasía, y sus escenografías eran una mezcla de historicidad y simbolismo⁶⁰. En la segunda edición del libreto *De la Terra al Sol*, los autores consideraron que el éxito de las sesenta y nueve representaciones era a raíz de la escenografía de Soler i Rovirosa y de la confianza del empresario Ignasi Elías, quien había arriesgado cuantiosos recursos para financiar la representación⁶¹.

⁵⁶ Gomis y Salman, 2021.

⁵⁷ París y Roca Vernet, 2021.

⁵⁸ García Castañeda, 2011, p. 207.

⁵⁹ CPCPTC. Fondo Joan Amades. Calaix de Sastre. Figuras de movimiento. Robinson y su señora, de la zarzuela catalana (Robinson Petit) [1901-1912] <https://calaix.gencat.cat/handle/10687/209572>

⁶⁰ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1879...*, p. 113.

⁶¹ Campmany y Molas, 1880, p. II.



Figura 2

ANC. Fondo Pere Grañén i Raso, Aleluya *De la Terra al Sol*, Barcelona, 1877

Las zarzuelas más populares escritas en catalán relataban viajes fantásticos a mundos utópicos o distópicos que servían a menudo para criticar la realidad presente. *De la Terra al Sol* era una obra que adaptaba libremente el texto de Jules Verne *De la tierra a la luna* publicado en 1865. Se estrenó por primera vez el 23 de agosto de 1879 en el Tívoli, disfrutando de un éxito inmediato, pues en pocos meses había alcanzado las cien representaciones⁶², aunque la crítica la tachara de «mamarratxada»⁶³. En 1885 ya había alcanzado las 294 representaciones⁶⁴. Para los espectadores, la relación del teatro lírico con la actualidad política era evidente, y así la prensa republicana barcelonesa explicaba cómo en 1882 se habían adaptado los diálogos a la nueva situación política⁶⁵. La utopía extraterrestre *De la Terra al Sol*, según Hugo García, fue utilizada para atacar la explotación que sufría Cataluña por las elites del régimen de la Restauración⁶⁶. Aquella crítica remitía a los argumentos del federalismo en Cataluña que denunciaba el comportamiento de las elites en la consolidación del régimen de la Restauración. El federalismo municipal o regionalista fue ampliamente compartido por la cultura política republicana en Cataluña⁶⁷, pues las distintas familias políticas republicanas propusieron el desarrollo de propuestas municipalistas de mayor o menor calado social, y asumieron discursos y símbolos regionalistas, aunque a menudo se contrapusieron al regionalismo liberal. Por otra parte, las americanas de esta zarzuela se bailaron en las fiestas más populares de la ciudad, como ocurrió en el carnaval de 1881⁶⁸. La obra volvió a programarse en 1886 y la respuesta del público fue extraordinaria, como apuntaba la prensa, pues los teatros se llenaron durante dos meses seguidos⁶⁹.

⁶² *La Marsellesa*, 8 de julio de 1880, p. 4.

⁶³ *La Marsellesa*, 1 de julio de 1880, p. 3.

⁶⁴ *La Crónica de Cataluña*, 21 de septiembre de 1885, p. 2.

⁶⁵ *El Diluvio*, 30 de mayo de 1882, p. 4660.

⁶⁶ García, 2022, p. 9-12.

⁶⁷ Gabriel, 2001.

⁶⁸ *La Crónica de Cataluña*, 26 de febrero de 1881, p. 3.

⁶⁹ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1886*, Imprenta Barcelonesa, Barcelona, 1887, p. 106.

2.2. La Marsellesa en el teatro popular

Desde la Guerra de la Independencia⁷⁰ hasta el Sexenio Democrático se produjeron numerosas adaptaciones del himno *La Marsellesa* con un contenido claramente revolucionario, ya fuera liberal o republicano. No obstante, en algunas ocasiones, como en 1845, se le otorgó una carga satírica para mofarse de los republicanos o liberales radicales, como lo demuestra la tonadilla «De sangre vil se empape la nación»⁷¹. En Barcelona también se publicaron otras hojas volantes con un contenido crítico sobre *La Marsellesa*, poniendo de relieve que las burlas y críticas al himno estuvieron presentes desde el primer momento de su difusión⁷². Paralelamente, a partir de la década de los cincuenta se realizaron numerosas adaptaciones del himno para guitarra⁷³, y en los setenta se incorporó a los métodos para aprender a tocar el instrumento⁷⁴. En los años 80 y 90 también formaba parte de métodos para aprender a tocar uno de los instrumentos de moda, el acordeón⁷⁵. Durante los años del Sexenio Democrático *La Marsellesa* se entonó en distintas movilizaciones republicanas en el espacio público barcelonés, en particular durante la I República⁷⁶.

Apenas dos años después del fin de la I República, se estrenó en el Teatro Español de Barcelona la obra *La Marsellesa*, en «cuyo argumento se ponen en ridículo escenas de la primera República francesa, con mucha vis cómica y abundancia de chistes»⁷⁷. La obra ha sido interpretada por Serge Salaün como un momento de configuración de las aspiraciones de un sector liberal moderado de la burguesía que quiere recuperar el poder⁷⁸. El estreno de *La Marsellesa* en Barcelona vino precedido de su éxito en Madrid, donde se representó 66 noches⁷⁹. La prensa barcelonesa reprodujo aquel dato para alentar al público a ir al teatro a ver la compañía del Teatro Jovellanos de Madrid, que se había trasladado unos meses a Barcelona y repre-

⁷⁰ Orobon, 2024b, pp. 275-276.

⁷¹ *La Marsellesa, dedicada a la plebe...*, 1845.

⁷² MFM, Fondo Conrad Roure. Caja 36; Orobon 2017, p. 58.

⁷³ Collado Villoldo, 2022, p. 374 y 395.

⁷⁴ Damas y De Lisle, 1872.

⁷⁵ Pérez, 1887, p. 25; Vidal, 1892.

⁷⁶ Orobon, 2017, p. 61.

⁷⁷ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1877...*, p. 130.

⁷⁸ Salaün, 2011, p. 13.

⁷⁹ *La Crónica de Cataluña*, 29 de mayo de 1876, p. 11.

sentó en 13 ocasiones *La Marsellesa*⁸⁰. Algunas estrofas de la obra, adaptadas para piano y armónium, junto a otras piezas musicales (sinfonías, arias y tangos) se pudieron escuchar en el Café del Comercio⁸¹ con la intención de fomentar su popularidad. Unas semanas después de su estreno fue el turno de *El Marsellés*, «que es una chistosa parodia de la zarzuela *La Marsellesa*, cuyas principales escenas sigue, acompañada de trozos de música de la misma y de algunos motivos de óperas conocidos. Esta parodia fue muy aplaudida por lo divertida, aunque es sobrado larga»⁸². Aquellos meses de verano se simultanearon ambas obras en Barcelona, aunque parece que *El Marsellés* no tuvo el éxito de *La Marsellesa*.

El historiador del republicanismo decimonónico Pere Gabriel afirma que entre 1876 y 1879 se representó usualmente en Barcelona los días anteriores y posteriores a la conmemoración de la Revolución Francesa, el 14 de julio, y de la I República Española, 11 de febrero, fijando una temporalidad muy concreta⁸³. Para el caso de Madrid, Óscar Anchorena apunta que la obra se representaba a menudo en las postrimerías del 11 de febrero, y se representó en esas fechas en 1881 y 1883, lo que considera una forma de conmemoración disimulada⁸⁴. Así, la interpretación de aquellas obras críticas y paródicas modificaba la intencionalidad del autor, dándole un contenido diáfanoamente republicano.

La Marsellesa se representó de nuevo los meses de abril y mayo de 1877, en el Teatro Principal, uno de los más distinguidos de Barcelona, pero el éxito de la temporada fue *El Cant de la Marsellesa*⁸⁵, que se estrenó el 7 de junio en el teatro Tívoli. La prensa recogió que el público pidió entusiastamente la repetición de «un coro de herreros y de la Marsellesa en el acto primero⁸⁶», y se sorprendió de que su puesta en escena contara con más recursos de lo que era de esperar para un teatro popular. La prensa recogía «los buenos trajes y alguna nueva decoración de buen efecto, debida al acreditado pintor escenógrafo Sr. Soler y Rovirosa»⁸⁷. Los bocetos de los trajes recreaban fidedignamente la vestimenta de los revolucionarios con

⁸⁰ *La Crónica de Cataluña*, 17 de julio de 1876, p. 7.

⁸¹ *La Crónica de Cataluña*, 26 de julio de 1876, p. 2.

⁸² *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1877...*, p. 132.

⁸³ Gabriel, 2003, p. 45.

⁸⁴ Anchorena, 2019, p. 243.

⁸⁵ Campmany y Molas, 1879.

⁸⁶ *La Crónica de Cataluña*, 7 de junio de 1877, p. 2.

⁸⁷ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1878...*, p. 135.

una profusión de escarapelas, fajas, bandas, carmañolas y gorros frigios. Significativa resulta la imagen de la joven con el tambor por su forma de vestir subversiva política y moralmente, erigiéndola en una matrona republicana con su gorro frigio y banda tricolor. El pantalón corto por encima de la rodilla y una blusa escotada y sin cotilla rebelaba una actitud sensual y rupturista para la época (ver fig. 3). Al final de la temporada, la percepción era de que la obra fomentaba las «situaciones de entusiasmo popular que dan lugar a que se entone el conocido himno la Marsellesa»⁸⁸.



Figura 3

Figurín de la tamborilera de *Lo Cant de la Marsellesa*, teatro Tívoli, 1877, MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques

⁸⁸ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1878...*, p. 135.

Aquella no era la primera vez que se representaba una zarzuela dedicada a la historia de la Revolución Francesa, pues en 1869 se había estrenado *El Casamiento Republicano*, una traducción de una ópera cómica francesa adaptada al castellano por Federico Bardán, Salvador María Granés y Miguel Pastorfido, con música de José Rogel⁸⁹. En esta obra se ensalzaba el matrimonio civil⁹⁰. La obra fue un éxito y al año siguiente se estrenaba en Madrid el texto del republicano federal Luis Blanc *La verdadera Carmañola*, que era una respuesta a *La Carmañola*, obra del carlista Ramon Nocedal, que criticaba el periódico homónimo dirigido por el republicano Sixto Cámara⁹¹. La simbología republicana en España procedía en su mayor parte de la Revolución Francesa, y *La Marsellesa* tenía un lugar central, hasta tal punto que en Barcelona se publicó el periódico satírico y cultural *La Marsellesa*, entre agosto de 1873 y enero de 1874. La popularidad del himno estaba en sus niveles más altos en España. No se perdía ninguna oportunidad para incluir el himno en obras de teatro, como ocurría en la *Primavera i Tardor* del republicano Rosend Arús, estrenada en 1879, donde al final de una escena tocaban *La Marsellesa*. Arús, unos años antes, había escrito en 1872 *Lo primer any republicà*, haciendo un repaso crítico a la actualidad de la monarquía de Amadeo I. La obra terminaba con las notas de fondo de *La Marsellesa*⁹². *La Marsellesa* fue adoptado como himno nacional de la III República Francesa el 14 de febrero de 1879, aunque sin que se definiera el arreglo musical del himno. Los periódicos *La Patria* y el *Diario de Barcelona* denunciaron aquel himno que rememoraba recuerdos sanguinarios y facciosos⁹³. A partir de ese momento, las parodias suponían una afrenta al símbolo nacional, lo que repercutió en la reducción de las representaciones de zarzuelas. Sin embargo, la desaparición de estas fue paulatina y paradójicamente la oficialidad del himno favoreció la publicación de un semanario satírico de la escena cultural barcelonesa y a su divulgador de la historia de la Revolución Francesa, denominado *La Marsellesa*, entre diciembre de 1879 y agosto de 1880, que retomó la publicación homónima del período republicano.

⁸⁹ BN. Canción cantada por el Sr. Arderius y coros. *Un casamiento republicano*.

⁹⁰ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1870*, Imprenta del Diario de Barcelona, Barcelona, 1871, pp. 51-52.

⁹¹ De la Fuente, 2008, p. 108.

⁹² Sunyer, 2021, p. 27.

⁹³ Gabriel, 2003, p. 46.

Las distintas secciones del periódico *La Marsellesa* tenían referencias musicales (Corcheas o Semifusas) que enfatizaban la vinculación del himno con el republicanismo. El afrancesamiento del periódico facilitó la publicación íntegra del texto de *La Marsellesa*, pero se omitió la publicación de la versión catalana que había escrito Josep Anselm Clavé de 1871, dada su capacidad movilizadora. Simultáneamente también aparecieron periódicos homónimos en otras localidades españolas como Madrid y Huelva. Dos décadas después, en 1908, reapareció de nuevo el periódico barcelonés, aunque solo se publicó un número (ver fig. 4). En la portada del periódico de 1879 y 1908 se reproducía un fragmento de la partitura del himno rodeado de banderas y símbolos republicanos y catalanistas, a diferencia del periódico de 1873. En la sección dedicada a la Música se publicó sarcásticamente que en París una banda oficial le tocó *La Marsellesa* a la reina Isabel II, y el periódico conservador *La Patria* se había quejado amargamente diciendo que este era un «himne facciós y que está prohibit a França», prueba del desconocimiento que todavía se tenía sobre la oficialidad del himno⁹⁴. A los pocos meses el periódico fue suspendido por una denuncia de la fiscalía provincial y se despidieron de sus lectores entonando el himno *La Marsellesa* como protesta ante aquella situación⁹⁵. En aquel número, el único apartado que se dejó en blanco por la acción de la censura fue el dedicado a la Revolución Francesa. En la sección de teatros se mencionaba cómo el Tívoli, para la sorpresa de todos, «ha fet ressucitar-ne la sátira “Lo cant de la Marsellesa”»⁹⁶.

En la década de los ochenta casi desaparecieron las obras dedicadas a *La Marsellesa*, y solo esporádicamente, como ocurrió en el Carnaval de 1881, y en junio de 1883, cuando la prensa satírica liberal denominaba el teatro Español, como «Teatro Federal», en el que según sus redactores se representaba una pieza escrita para el lucimiento del republicano federal y propietario de una sombrerería, Baldomer Lostau, y le dedicaba las siguientes palabras: «¡Abajo las monarquías y arriba las sombrererías con la especialidad la mía!⁹⁷». Aquellas interpretaciones de *La Marsellesa* despertaban una gran emoción entre los republicanos y malestar entre las autoridades, como ocurrió en octubre de 1884 cuando la representación de la obra de Ramos Carrión fue suspendida⁹⁸. En aquel tiempo las notas de *La Marsellesa* se habían conver-

⁹⁴ *La Marsellesa*, 24 de diciembre de 1879, p. 3.

⁹⁵ *La Marsellesa*, 8 de marzo de 1880, p. 3.

⁹⁶ *La Marsellesa*, 3 de junio de 1880, p. 3.

⁹⁷ *El Busilis*, 17 de junio de 1883, p. 4.

⁹⁸ *El Busilis*, 14 de octubre de 1884, p. 4.

tido en una forma de desaprobación y crítica de la monarquía alfonsina, como lo demuestra que durante la visita de Alfonso XII a Barcelona se oyera cómo los ciudadanos silbaban el himno republicano mientras el monarca desfilaba por la ciudad con su séquito⁹⁹. *Lo Cant de la Marselesa* solo reapareció con la crisis del régimen de 1885. A raíz de todo esto, parece evidente que la profusión de obras dedicadas al himno republicano de *La Marselesa* y su incorporación en otras, a pesar de que tuviera la intención de parodiarla o criticarla, consiguió todo lo contrario, puesto que alimentaron el entusiasmo popular. *La Marselesa* se asociaba a momentos de alegría colectiva¹⁰⁰ y se incorporaba a las ceremonias y conmemoraciones republicanas.



Figura 4

La Marselesa, 18 de julio de 1908, p. 1

⁹⁹ Gabriel, 2003, p. 46.

¹⁰⁰ *El Busilis*, 21 de marzo de 1884, p. 2.

2.3. *La crítica al sistema político de la Restauración*

La zarzuela *El país de la olla*, estrenada el 9 de octubre de 1886, fue la primera obra que tuvo un contenido político explícito, dedicándose a parodiar los enfrentamientos entre los distintos partidos y las autoridades del régimen de la Restauración¹⁰¹. El título evocaba el periódico republicano malagueño homónimo publicado entre 1882-1883, que rememoraba la insurrección republicana de 1869 a finales de 1882 y 1883¹⁰². El libreto era obra de Josep Coll i Britapaja, quien ya había escrito otras obras críticas con la situación política, como *La Voz Pública* que se había estrenado en 1877. Esta obra era hilarante y llenó el teatro Español, representándose en sesenta ocasiones, y en 1878 se publicó el texto en dos ocasiones. También se adaptó hasta en doce ocasiones en función de la situación política de cada momento¹⁰³. En agosto de 1879 el gobernador de Barcelona recibió la orden del ministerio de gobernación de que se prohibiera su representación y la publicación del libreto¹⁰⁴. Así, tuvo que reaparecer en 1880 en el teatro Circo Barcelonés bajo el título de *La opinión pública*, y posteriormente sirvió de modelo para *La Campana de Sarrià* que el mismo autor estrenó en el teatro Tívoli en 1885. Las obras de Coll i Britapaja se singularizaron por la combinación de comicidad, fantasía, optimismo y alegría. Participó desde los años sesenta en la opinión pública barcelonesa¹⁰⁵, y consideró que el federalismo sería la mejor forma de acomodar las demandas catalanas y antillanas¹⁰⁶.

El país de la olla se estrenó en un momento de apertura del sistema político fruto de la necesidad de ampliar los apoyos sociales del régimen con la llegada al poder de la regente María Cristina y asegurar así la estabilidad de la nueva etapa. En la última escena de la obra, «La cocina política», en la que bailan todos los partidos políticos, llega la República para sustituir a la monarquía y cuando se presentan los republicanos posibilistas de Castelar, bailan *La Marsellesa* convertida en un minué. Después vol-

¹⁰¹ Cortès, 1996-1997.

¹⁰² *El País de la Olla*, 31 de diciembre de 1883, p. 1; *El País de la Olla*, 1 de enero de 1883, p. 1.

¹⁰³ Sarramía, 1997, pp. 84-85.

¹⁰⁴ BN. *La Voz Pública*, sin fecha ni impresor. Adjunta al final del ejemplar las cartas entre el Gobernador de Barcelona y el subsecretario del Ministerio de la Gobernación, y telegrama, entre el 21 y 31 de agosto de 1879.

¹⁰⁵ Sarramía, 1997, pp. 49-50.

¹⁰⁶ Sarramía, 1997, p. 60.

vía la Monarquía, y el País le entregaba un gran tenedor y una cuchara a la República, con lo cual ambas quedan contentas para repartirse el gran puchero del presupuesto¹⁰⁷. El éxito del público fue inmediato, pero la opinión de los republicanos moderados era menos rotunda. Se elogiaban algunas escenas y números, y acababa con una observación irónica sobre el final de la obra «¿Com es que en lo ball final, al repartirse'l cubert, la monarquia 's queda ab la forquilla y la república ab la cullera? ¿No véu que aixís los monárquichs se menjarán los talls y nosaltres tindrem de quedar-nos ab lo caldo?»¹⁰⁸. La obra era una compilación de piezas musicales exitosas, una decoración majestuosa y unas críticas dirigidas contra todos los partidos del sistema político, que pretendían atraer el interés del público más popular. El texto sufrió los efectos de la censura, que expurgó versos y escenas de la obra justo antes del estreno¹⁰⁹. Un año después volvió a estrenarse la misma obra en el teatro Tívoli con distintas novedades que fueron reseñadas por la prensa como era la referencia al motín de las cigarreras de Madrid de 1885. Prueba de ese diálogo entre el texto, la actualidad política y la censura con la pretensión de ganarse el favor del público, se hacía patente en la opinión de un crítico que insistía en la necesidad de recortar algunas escenas: «Las obras d'actualitat ho son quan ho son: pasada la época passa l'obra. Per xò la escena dels terremotos —bonica com a pocas— la dels aconceixaments a las Carolinas, la de la invasió colérica y algunas otras de l'istil, resultan ara, perfectamente extemporáneas»¹¹⁰.

3. Las sociedades corales

3.1. *El repertorio de Clavé y la identidad republicana*

Josep Anselm Clavé había fundado y era director de la Sociedad Coral Euterpe de Barcelona y de la asociación Euterpense, una federación de sociedades corales que interpretaban en exclusiva su repertorio poético-musical¹¹¹, reunía centenares de coristas en conciertos y festivales multi-

¹⁰⁷ Sarramía, 1997, p. 89, a partir de una edición..., p. 65.

¹⁰⁸ *La Esquella de la Torratxa*, 16 de octubre de 1886, p. 323.

¹⁰⁹ Sarramía, 1997, p. 90.

¹¹⁰ *La Esquella de la Torratxa*, 20 de octubre de 1887, p. 632.

¹¹¹ ANC, Fondo Josep Anselm Clavé, ANC1-700-T-362, «La Fraternidad. Sociedad de coros bajo la dirección de J.A. Clavé», 12.04.1853; Costal, 2019.

tudinarios y coordinaba una intensa actividad filantrópica¹¹². Cada sociedad se articulaba por estatutos similares a los de Euterpe, muy rígidos con la educación, el comportamiento, los horarios y el decoro de los socios coristas, que pagaban una cuota asequible y disponían de subsidios por enfermedad¹¹³. Los lemas «Agrupaos y sed fuertes» y «Cada uno para todos. Todos para cada uno»¹¹⁴ fundamentaban el asociacionismo musical y recreativo de ideas republicanas y federales que Clavé impulsó en Cataluña y otras ciudades españolas: Vinaroz (El Maestrazgo, 1862), Zaragoza (La Coronilla, 1863)¹¹⁵, Málaga (La Estrella, 1863), Palma (Orfeón Republicano Balear, 1867)¹¹⁶, Sevilla (Santa Cecilia, 1865) o Madrid (La Aurora, 1866)¹¹⁷. El vínculo entre las ideas republicanas y progresistas de los Coros de Clavé ya era evidente en la década de 1860, pero se forjó explícitamente durante el Sexenio Democrático, cuando lideró el Partido Republicano Federal en Barcelona y ostentó distintos cargos institucionales durante la I República. También estuvo encarcelado en tres ocasiones y su participación en la revuelta federal de 1869 le comportó el exilio en Marsella y Lyon.

A partir de 1868, los conciertos regulares de la Sociedad Coral Euterpe dejaron de organizarse en el jardín de recreo de los Campos Elíseos y se trasladaron al Tívoli, y en los meses de verano también se realizaban en el salón Novedades. El repertorio instrumental y vocal de las representaciones estaba formado por el corpus poético y musical de Clavé, alternado con fragmentos de ópera italiana y francesa y algunas obras de colaboradores y amigos de Clavé, como Francesc Porcell, Nicolau Mament o Pep Ventura. La mayoría de conciertos eran matinales y llegaban a reunir hasta 4.000 espectadores en los jardines del Tívoli. La connotación republicana era evidente con la demanda de repetición de *La Marseleses*:

¹¹² Carbonell, 2000b; Vialette, 2018.

¹¹³ Ayats y Costal, 2020.

¹¹⁴ Los lemas formaban parte de la cabecera de *La Vanguardia*, el «periódico republicano federalista» que fundó en octubre de 1868 y del cuál era el único redactor.

¹¹⁵ Soriano Fuertes, 1865, pp. 93-94.

¹¹⁶ Orobon, 2024a.

¹¹⁷ Tenemos conocimiento de las sociedades de Madrid y de Sevilla por cartas que los directores musicales enviaron a Clavé: Angelo Marcucci por la de Sevilla el 1 de mayo de 1865, y Francisco García Vilamala por la de Madrid el 19 de febrero de 1866 (ANC, Fons Josep Anselm Clavé, ANC1-700-T-214 y ANC1-700-T-195).

Si no justificase nuestro aserto la numerosa concurrencia que asiste ordinariamente a los conciertos de *Euterpe* sería una prueba irrecusable de ello la extraordinaria afluencia que hubo en el de la mañana de ayer. [...] Estos [los concurrentes] aplaudieron con entusiasmo todos los coros que se cantaron pidiendo la repetición de alguno de ellos, particularmente el de la «Marsellesa»¹¹⁸.

La Sociedad Coral Euterpe de Clavé no necesitaba una ocasión especial para interpretar *La Marsellesa*. Formaba parte del repertorio habitual de concierto desde su estreno el 24 de septiembre de 1871. La partitura era una adaptación al catalán del himno de Claude Joseph Rouget de Lisle, exclusiva para los coros euterpens, que respondía al

deseo irresistible de procurar á la sociedad coral de Euterpe el gusto de entonar á voces solas aquel sublime canto de gloria, aquel terrible grito de muerte que despertó a la Francia é inició la regeneración de nuestra raza [...] Además, he reducido las siete estrofas francesas á tres, para evitar el cansancio, y he apropiado la traducción á los usos de nuestro país y al carácter de sus moradores¹¹⁹.

Durante el Sexenio, el número de conciertos era más escaso que al inicio de la década de 1860 por motivos económicos y del alquiler de los teatros. Aun así, es relevante que entre las fiestas de la Mercè de 1871 y 1874, *La Marsellesa* se cantó veintisiete veces¹²⁰.

Una de las obras musicales de mayor calado político se estrenó durante el Sexenio Democrático: *La revolución*, un «gran coro descriptivo» con acompañamiento de orquesta y banda, estrenada en ocasión del decimotercer aniversario de la muerte de Abdó Terradas, líder popular del republicanismo histórico¹²¹. *La revolución* se interpretó, además, en todos los conciertos matinales y vespertinos organizados por Clavé en 1869 y continuó en los programas de casi todos los conciertos hasta 1873¹²². Clavé traduce el texto original del catalán al castellano y justo antes de la intervención del coro, la orquesta y la banda introducen las notas de la *Marcha Real*, un recurso musical que se repite justo antes de que el

¹¹⁸ *Diario de Barcelona*, 25 de junio de 1872, p. 6460.

¹¹⁹ *Eco de Euterpe*, 1 de octubre de 1871, p. 1.

¹²⁰ Bonastre y Millet, 2015, pp. 252-279.

¹²¹ *Diario de Barcelona*, 4 de mayo de 1869, p. 4363; y Guillamet, 2000.

¹²² Bonastre y Millet, 2015, pp. 260-272.

coro cante al unísono «¡Abajo los tiranos!»¹²³. El compositor, además, dejó por escrito sus intenciones: «La música que acompaña estos versos, describe la lucha entre la monarquía que se derrumba y el Pueblo que avanza, representada aquella institución caduca por los acordes de la marcha real española y la idea revolucionaria por la enérgica y popular canción republicana, La campana, que compuso en 1841 el malogrado Abdón Terradas»¹²⁴.

Otra obra emblemática del repertorio de Clavé era *La maquinista*, una polca para coro y orquesta dedicada a los trabajadores de La Maquinista Terrestre y Marítima, la principal empresa metalúrgica de Barcelona. Se estrenó en el décimo «baile-concierto» de la Euterpe en los Campos Elíseos en 1867. Entre junio y agosto de aquel año la sociedad coral Euterpe la interpretó en quince ocasiones¹²⁵, y no dejó de programarse durante el Sexenio Democrático. La poesía de Clavé incorpora los principales conceptos del ideario republicano federal relacionados con el trabajo y el progreso del hombre trabajador. Uno de los versos de esta obra, «Progrés, virtut i amor», también era uno de los lemas más identificados con Clavé y su proyecto asociativo. Con los años y, sobre todo a partir de los cuatro festivales organizados por Clavé que contaron con la participación de centenares de coristas entre 1860 y 1864¹²⁶, otras dos obras se convirtieron en emblemáticas del movimiento coral claveriano: *Los nets dels Almogàvers* (1860) y *¡Gloria a España!* (1864). En vida de Clavé y, especialmente, después de su muerte en febrero de 1874, ambas composiciones se identificaron definitivamente con los coros euterpenses y con la ideología republicana. Más allá de la poesía, la música es un arte performativo que requiere una acción colectiva por parte de intérpretes y del público, y en la acción repetitiva de cantar y de asistir a los conciertos se formó una identidad republicana que se autoreconocía en todas estas ideas. Todas las sociedades corales de la asociación Euterpense compartían el mismo repertorio y en sus actuaciones locales —en sus propios salones, en el espacio público o en los teatros municipales— replicaban el mismo fervor que en Barcelona.

¹²³ CEDOC, Fondo Josep Anselm Clavé, *La revolución* (C08.01.04.05).

¹²⁴ Clavé, 1897, p. 185.

¹²⁵ Bonastre y Millet, 2015, pp. 244-248.

¹²⁶ Carbonell, 2000b.

3.2. *Los Coros de Clavé durante la Restauración*

Después del pronunciamiento del general Arsenio Martínez-Campos, *La revolución* se interpretó tres veces y *La Marsellesa* cinco en los doce conciertos de la Sociedad Coral Euterpe de la temporada de 1874, dirigidos por Francesc Porcell, pero a partir de entonces desaparecieron de los programas de concierto. Sin embargo, algunas de las obras emblemáticas del repertorio euterpense se continuaron interpretando a pesar de la relación intrínseca con elementos simbólicos del republicanismo.

A partir de 1876, Josep Rodoreda dirigió el coro de Euterpe y Cosme Ribera la orquesta en los conciertos regulares¹²⁷. Desde entonces y hasta 1885, programaron de manera ininterrumpida: diecisiete veces *La maquinista*, diecinueve veces *Los nets dels Almogàvers* y veinticinco veces *¡Gloria a España!*, pero lo relevante es que nunca faltaban en los conciertos conmemorativos, como el del 8 de octubre de 1876, «gran concierto matutinal extraordinario en honor de José Anselmo Clavé» en el teatro Tívoli. Concurrieron catorce sociedades corales euterpenses. Ese día también se estrenó *la Cantata a Clavé*, compuesta por Marià Obiols sobre una poesía de Joaquim Riera i Bertran, una obra que contribuyó a ampliar el repertorio y que debió repetirse «per complaure al auditori qu'plaudí ab verdader entussiasme»¹²⁸. Riera era abogado, escritor, miembro del Partido Democrático Republicano Federal, alcalde de Girona en 1873 y autor de diversos libretos de zarzuela. La *Cantata* se incorporó en los conciertos regulares, interpretándose dos o tres veces al año entre 1877 y 1883¹²⁹.

Otros escritores y compositores dedicaron obras a Clavé, lo que contribuyó a ampliar el repertorio de la asociación Euterpense. En 1877, el músico Claudi Martínez Imbert ganó el primer Certamen Clavé con la cantata *Catalunya*, para coro y orquesta, con poesía del republicano posibilista Josep Roca i Roca, que también se incorporó al repertorio regular en aquellos años¹³⁰. También el republicano federal Conrad Roure escribió la poesía *Lo cantor del poble*, con música de Joan Goula en 1888. La poesía rememora tres obras del mismo Clavé: *Enyorament*, al final de la

¹²⁷ Bonastre y Millet, 2015, pp. 49-50.

¹²⁸ Mestres, 1876, p. 59.

¹²⁹ *Cantata* (núm. 81), FCC, Barcelona.

¹³⁰ Canadell, 2012, p. 1026; Bonastre y Millet, 2015, pp. 291-297.

primera parte del poema, el «Cant d'amor»; *Los nets dels Almogàvers* en la parte central, el «cant bélich»; y a *La maquinista* en el «Cant del Travall»: «¡Gloria al Travall | que es la noblesa | del home honrat! | ¡Gloria al Travall!»¹³¹.

Entre 1886 y 1888, el director de la Sociedad Coral Euterpe era Gabriel Anfruns, quien había sustituido a Rodoreda después de su dimisión por fuertes discrepancias internas¹³². En 1887, además, se produjo una escisión en la asociación Euterpense: por un lado, la Euterpe y un grupo de sociedades afiliadas crearon la Asociación de los Coros de Clavé; por el otro, la pianista y compositora Àurea Rosa Clavé¹³³, hija del compositor, se mantuvo como presidenta de la asociación Euterpense, pero sólo con veinte sociedades¹³⁴. Esta escisión interna ha sido utilizada para argumentar la debilidad del movimiento en esos años¹³⁵. Aun así, la continuidad de la ideología republicana no fue puesta en duda por ninguna de las dos asociaciones que se sentían herederas del legado e ideales de Clavé. Pocos meses después de la muerte de Alfonso XII *La Marsellesa* de Clavé volvió a formar parte de los programas de concierto regulares.

Durante la Restauración, los conciertos con fines filantrópicos del coro Los Amigos Tintoreros de Barcelona fueron habituales¹³⁶, manteniendo una de las características fundamentales de los Coros de Clavé. En el concierto del 11 de junio interpretaron dos obras, *La Marsellesa* i *¡Gloria a España!* bajo la dirección de Domingo Amatller¹³⁷. Los conciertos benéficos se organizaban en los teatros más populares, como el Español y el Buen Retiro, los mismos donde se interpretaban las zarzuelas más populares.

Durante la Restauración, las obras emblemáticas de Clavé no solo se interpretaron en Barcelona, sino también en otras ciudades catalanas y españolas, aunque se desconoce todavía en cuáles de ellas y qué continuidad tuvieron los coros claverianos de las décadas precedentes. En Mataró, por ejemplo, en 1880 la Sociedad Coral la Antigua¹³⁸

¹³¹ *Lo cantor del poble* (núm. 98), FCC, Barcelona. El manuscrito de la poesía también se conserva en el MFM. Fondo Conrad Roure.

¹³² Carbonell, 2000b, p. 173.

¹³³ Garrigosa, 2019.

¹³⁴ Canadell, 2012, pp. 73-74.

¹³⁵ Carbonell, 2000a, p. 172.

¹³⁶ *Los Amics Tintorers, periòdic literari i recreatiu*, 21 de diciembre de 1890, pp. 32-33.

¹³⁷ *El Diluvio*, 11 de junio de 1882, p. 5004.

¹³⁸ Soriano Fuertes, 1865, p. 93.

interpretó *La maquinista* en su local social, el Círculo Clavé, inaugurado en 1879¹³⁹, y el público correspondió «con atronadores aplausos su repetición»¹⁴⁰. En 1886 también tuvo lugar un acto republicano federal denominado «Velada Federalista», en el que actuaron Los Amigos Tintoreros, La Catalunya y El Porvenir. Cantaron *Los nets dels Almogàvers* y *¡Gloria a España!*¹⁴¹. Algo parecido ocurrió en septiembre de 1886, esta vez en Figueres: para conmemorar el primer aniversario de la muerte de Narcís Monturiol, se organizó un acto en el Casino Figuerense, en el que pronunció un discurso el republicano Francesc Suñer Capdevila (menor), diputado durante la República y, al final, la sociedad coral Erato de Figueres, junto con La Fraternidad y El Alba, ambas de Barcelona, interpretaron conjuntamente *¡Gloria a España!*¹⁴². Ese mismo año, 1886, *La maquinista* cerró el programa de la «velada socialista artístico-literaria, organizada por varios anarquistas de Barcelona y de las poblaciones del llano, en conmemoración del 15.º aniversario de la proclamación de la *Commune* de París». El acto tuvo lugar en el teatro Ribas, inaugurado en 1884 en la plaza de Cataluña, y tomaron parte las sociedades corales La Perla de la Barceloneta y La Barretinense de las Corts de Sarrià.¹⁴³ En Manlleu, en 1890, había dos coros, La Estrella y El Progrés. Este último, en 1891 un certamen literario interpretó la obra *Lo cantor del poble*, obra de homenaje a Clavé¹⁴⁴.

A pesar de la escisión de la asociación Euterpense, en los primeros años de la Restauración se fundaron nuevos coros, que siguieron la estela ideológica, musical y filantrópica de Clavé. Se fundó la Sociedad Coral El Vallés en Ripollet (1877), en cuyos estatutos se especificaba que la prohibición de «suscitar polémicas de carácter político o religioso en las reuniones que se celebren»¹⁴⁵, lo que demuestra la preocupación por no explicitar su republicanismo. Otras entidades que surgieron en este momento fueron: Lo pom de flors en Sant Just Desvern (1881), La Lira en Sant Cugat del Vallès (1882), L'Estrella en Sant Vicenç de Castellet (1887), La Llanterna en Súria (1889), La Violeta en Cornellà de Llobre-

¹³⁹ Enrich, 1985.

¹⁴⁰ *El Clamor de la Marina*, 29 de febrero de 1880, p. 3.

¹⁴¹ *El Nuevo Ideal*, 25 de abril de 1886, p. 2

¹⁴² *El Ampurdanés*, 5 de septiembre de 1886, p. 6.

¹⁴³ *La Vanguardia*, 18 de marzo de 1886, p. 3.

¹⁴⁴ Ayats, 2008, p. 129.

¹⁴⁵ Teruel y Martos, 2017, p. 26.

gat (1891) o la Sociedad Coral Obrera La Gloria en Sentmenat (1895)¹⁴⁶. También en la década de los noventa, algunos coros de la primera época, pedían nuevas copias de partituras del fundador a la presidenta de la asociación Euterpense, Àurea Rosa Clavé. Ella las copiaba y las enviaba para tener un control absoluto sobre los derechos de autor¹⁴⁷. También envió al Orfeó Maonès, fundado en 1890 de la fusión de diversos coros de Clavé, una copia de *La Marsellesa* en 1894¹⁴⁸.

3.3. *El nuevo modelo orfeonístico y la folclorización de Clavé*

En 1853 los hermanos Pere y Joan Tolosa fundaron el Orfeón Barcelonés, una entidad coral que recibió el apoyo económico del Ayuntamiento para contrarrestar el impulso del modelo asociativo de J. A. Clavé. La rivalidad entre los dos proyectos era evidente desde el punto de vista musical e ideológico. El Orfeón tenía una misión más académica y la mayoría de sus miembros también cantaban en instituciones religiosas, mientras que el euterpense tenía un carácter filantrópico, social y cultural y participaba de la cultura política republicana¹⁴⁹.

No fue hasta 1891 que un nuevo modelo coral, impulsado desde Barcelona, fue capaz de rivalizar con el de Clavé en su proyección territorial y atractivo ideológico: el Orfeó Català¹⁵⁰. Este fue fundado por Lluís Millet y Amadeu Vives, y se fundamentaba en cuatro pilares musicales: la canción popular catalana; la polifonía religiosa de la época renacentista, especialmente las obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina; la música religiosa antigua catalana; y los compositores germánicos del canon de la música clásica, desde Bach hasta Beethoven¹⁵¹. El Orfeó Català representaba un ideal europeo de orfeón, capaz de interpretar el repertorio canónico y, a la vez, interpretar las canciones populares catalanas con armonizaciones nuevas, demostrando la pervivencia y vitalidad de la lengua catalana y de un legado cultural

¹⁴⁶ Todas ellas forman parte, en la actualidad, de la Federació de Cors de Clavé.

¹⁴⁷ Ossó, 2007, p. 28. AMSJD conserva diversas partituras pertenecientes a la Sociedad Coral La Flora firmadas y autorizadas por Àurea Rosa Clavé en 1894.

¹⁴⁸ Orfeó Maonès, Maó.

¹⁴⁹ Carbonell, 2000b, pp. 651-680.

¹⁵⁰ Roig i Rosich, 1993.

¹⁵¹ Ayats, 2008, pp. 149-150.

histórico propio. Su posicionamiento ideológico era catalanista de carácter conservador y católico, bien conectado con las organizaciones internacionales similares, como la Schola Cantorum de París, y con la Iglesia en Cataluña.

El nuevo modelo orfeonístico se expandió por Cataluña, sobre todo en las dos primeras décadas del siglo XX¹⁵². Sin embargo, este proyecto de orfeones no pudo obviar la fuerza y arraigo de las sociedades corales de Clavé, que no desaparecieron, sino todo lo contrario¹⁵³. Fue entonces cuando algunas de las obras de Clavé se incorporaron al repertorio del Orfeo Català. Pero en ningún caso formaron parte de sus programas las obras identificadas con la cultura política republicana: *La Marsellesa*, *La revolución*, *La maquinista*, *¡Gloria a España!* o *Los nets dels Almogàvers*. Lluís Millet se apropió de las obras de Clavé en catalán con nula connotación política y una visión bucólica de la sociedad. En 1894 el Orfeo Català cantó *La Brema* y *De bon matí* en un programa que contenía obras de compositores barrocos como Lully y Haendel, o del mismo Millet, en su sede social¹⁵⁴; *Lo somni d'una verge* y las dos anteriores en el Palacio de Bellas Artes;¹⁵⁵ y *Los pescadors* en la Cuarta Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona.¹⁵⁶ Antes incluso de la inauguración del Palau de la Música Catalana se definieron espacios completamente distintos para el modelo orfeónico y el modelo euterpense.

Desde los años del Sexenio Democrático, Clavé recibió críticas sobre la calidad musical de sus obras, aunque en realidad se trataba de atacar el éxito del repertorio musical republicano. Modest Vidal, compositor y maestro de capilla, publicó en las páginas del semanario conservador *La Renaxensa* una serie de artículos en una sección titulada «Fulles de llor». En agosto de 1872 escribió: «En Clavé no te sciencia, li sobra inspiració. Clavé no pensa, sols sent», a propósito de *Los pescadors*. Y en octubre se atrevió con *Los nets dels Almogàvers*: «va donar una prova de que si li mancan los estudis» y «Clavé es tot inspiració; Clavé es tot cor; Clavé es un dels que mes be puntejant l'arpa en que hi ha las tres cordas de: Pá-

¹⁵² Marfany, 1996, pp. 307-321.

¹⁵³ Ayats, 2008, ha estudiado en profundidad este fenómeno en diversas localidades de Osona.

¹⁵⁴ CEDOC, Programa de concierto, 22 de diciembre de 1894 (2.2.1_OC_1894-12-22).

¹⁵⁵ CEDOC, Programa de concierto, 29 de junio de 1895 (2.2.1_OC_1895-06-29).

¹⁵⁶ CEDOC, Programa de concierto, 2 de mayo de 1898 (2.2.1_OC_1898-05-22).

tria, Fé y Amor». ¹⁵⁷ Este era el mismo lema que el de los Juegos Florales, que no se correspondía con el de Clavé, «Progreso, Virtud y Amor». Las palabras de Vidal no podían ser un error, sino una manera de fomentar un equívoco para capitalizar la producción claveriana.

La necesidad de folclorizar la figura de Clavé con el fin de neutralizar su proyecto social y cultural republicano, pasó también por negar sus conocimientos musicales menospreciando su obra artística para poner en valor solo su inspiración melódica. En el último tercio del siglo XIX, su legado estaba muy presente e incomodaba a una parte del catalanismo conservador, porque para estos su música no podía ser considerada ni arte ni tradición, los postulados básicos para ser considerada como base cultural de una nación ¹⁵⁸. Por este motivo, el Orfeó Català solo cantó las composiciones de Clavé en lengua catalana, que apenas eran una décima parte de su repertorio, pero también, como ha señalado Marfany, «pel caràcter marcadament popularitzant i pseudobucòlic, que contrasta fortament amb la modernitat literaria i musical del seu repertori en castellà» ¹⁵⁹. El repertorio de Clavé y de sus sucesores era un tipo de música popular que prefiguraba la de la sociedad de masas que en la Europa del fin de siglo empezaba a incomodar y desde instancias académicas era tildada de *ligera* y de baja consideración artística ¹⁶⁰.

En los primeros conciertos fuera de Barcelona el Orfeó Català no podía evitar tropezar con públicos muy acostumbrados al repertorio de Clavé. En 1899, por ejemplo, dio un concierto en Figueres, una de las ciudades republicanas federales destacadas. Pocos días antes del concierto hubo discrepancias con el programa. Los de Barcelona querían cantar el *Credo* de una misa de Palestrina. Joan Maria Bofill, alcalde de Figueres por el Partido Republicano Democrático Federal, no estaba de acuerdo con ello, pero accedió a cambio de la interpretación de *La Marsellesa*. Pocos días después del concierto, el mismo Bofill escribió una crónica en *El Ampurdanés*, donde destacó que lamentablemente *La Marsellesa* había sido cantada en francés y por ese motivo no provocó «el efecto arrebatador que produce á voces solas la Marsellesa catalana, de Clavé». ¹⁶¹

¹⁵⁷ *La Renaxensa*, 15 de agosto de 1872, p. 170; *La Renaxensa*, 15 de septiembre de 1892, p. 194; *La Renaxensa*, 18 de octubre de 1872, pp. 224-225.

¹⁵⁸ Gelbart, 2007.

¹⁵⁹ Marfany, 2017, p. 318.

¹⁶⁰ Gelbart, 2007.

¹⁶¹ Costal, 2019, pp. 58-59. Cita de *El Ampurdanés*, 9 de noviembre de 1899, p. 2.

Durante más de treinta años, *La Marsellesa* de Clavé fue un himno en catalán, un himno propio, un himno intrínsecamente ligado al movimiento claveriano y por tanto republicano.

4. Conclusiones

El fin de la I República supuso la desaparición de las obras dedicadas al enaltecimiento de los momentos republicanos y proliferaron las que se ocupaban de satirizar o parodiar la génesis de símbolos republicanos como *La Marsellesa*. Sin embargo, aquellas parodias y sátiras tuvieron un efecto imprevisto, pues su representación alentó el conocimiento de aquellos símbolos, y se convirtieron en una forma de sortear la censura. El significado de aquellas obras se había transformado en buena medida por el impacto que tenían las notas del himno durante la representación y la intencionalidad de la puesta en escena, lo que modificaba su significado original. Pronto las autoridades se percataron de que aquellas obras se habían incorporado a la cultura política republicana en la medida de que la música alentaba la movilización popular, por lo que fueron prohibidas y solo se representaron en momentos excepcionales. *La Marsellesa*, en las primeras décadas de la Restauración se convirtió en un objeto cultural, marcador identitario y propagandístico del republicanismo, aprovechando que la letra era en francés para sortear la censura inicial. Sin embargo, la música evocaba versiones en catalán y castellano que tenían un elevado potencial movilizador.

La popularidad de las zarzuelas como *Robinson Petit* y *De la Terra al Sol* se fundamentó en la capacidad de mezclar elementos procedentes de distintas tradiciones literarias, artísticas y musicales. Aquellas obras compartían una combinación de comicidad y mundos fantásticos y utópicos, lo que permitía introducir aspectos críticos con la política y la sociedad coetánea. Al mismo tiempo se enfatizaban principios de la cultura política republicana como eran el culto al progreso, la autonomía del espacio local, la igualdad entre ciudadanos, la bondad y la honestidad de las clases populares. En estas obras subyacía una crítica a las élites, a los reyes y a las autoridades, y una relación entre géneros caracterizada por la igualdad e incluso a veces por una inversión de roles, recayendo la toma de decisiones en la mujer. Los textos de estas obras no eran estables y permanentemente se actualizaban para enfatizar la crítica política y conectar con los intereses y demandas de un público muy popular. La puesta en escena era fun-

damental pues era cuando aquel argumento incomprensible adquiriría un auténtico significado disidente y crítico, y se sorteaba así la censura. Por otra parte, las americanas de las zarzuelas más populares se adaptaron para que pudieran interpretarse con un piano en cafés o casas particulares, lo que todavía suscitó una mayor popularidad a algunos de sus números.

Durante el Sexenio Democrático, las sociedades corales agrupadas bajo la dirección de Josep Anselm Clavé en la asociación Euterpense participaron de la cultura política republicana a través de su repertorio musical. A pesar de que durante la Restauración dejaron de interpretarse *La revolución* y se redujo significativamente la interpretación de *La Marsellesa*, todavía pudieron escuchar la mayoría de las obras, que tanto el público como los coristas identificaban con la cultura política republicana. También prosiguió su participación en prácticas socioculturales como los conciertos dedicados a causas filantrópicas, los banquetes o los carnavales, que se vincularon tanto a la cultura liberal progresista como a la cultura política republicana. Durante la Restauración, a pesar de la muerte de Clavé y de las divisiones internas del movimiento euterpense, el número de sociedades corales afines aumentó y se generó un culto a su figura que se plasmó con todo tipo de homenajes llevados a cabo por republicanos preeminentes. En la década de 1880 y 1890 fue habitual la participación de algunas sociedades corales en actos conmemorativos dedicados a republicanos e incluso a socialistas. Con el auge de la movilización catalanista de tendencia conservadora y católica, surgió un nuevo modelo de sociedad coral basado en el Orfeó Català, con un repertorio musical distinto que incorporó el canon internacional, especialmente de música religiosa, y se difundió una idea de patrimonio musical catalán basado en las armonizaciones de canciones populares. En ese repertorio se incluyó parte de las obras de Clavé, pero solo las de temática pastoral o descripciones de oficios del campo que eran fáciles de folclorizar y despolitizar.

Desde la década de los sesenta del siglo XIX se democratizaron las formas de ocio (jardines, teatros, salones de baile, carnavales, Coros de Clavé, etc.) para atraer a distintos grupos sociales. Al frente de este proceso estuvieron empresarios y profesionales de la cultura y la prensa que participaban de las identidades políticas progresista o republicana, lo que facilitó que la proyección de lo político. El teatro lírico y los Coros de Clavé dieron continuidad a símbolos, imaginarios y representaciones de la cultura política republicana del Sexenio Democrático, impulsaron la renovación de esta en la medida que incentivaron el culto por símbolos movilizadores como *La Marsellesa* y al mismo tiempo incorporaron recurren-

temente la crítica al sistema político de la Restauración en algunas obras de teatro lírico, haciéndolas enormemente populares. En el último cuarto del siglo XIX se mantuvieron formas de sociabilidad musical como los Coros de Clavé, en los que los coristas experimentaban con las prácticas sociales de la cultura política republicana forjada los años sesenta y el Sexenio Democrático. Aquella experiencia significaba una toma de conciencia republicana que se basaba en una sociabilidad masculina y una cultura del trabajo específica, que en la Restauración se reforzó alrededor de un culto a su fundador, director y autor del repertorio musical y se distinguió de otras formas de sociabilidad musical coral. La sociabilidad musical y las representaciones de teatro lírico se convirtieron en uno de los espacios preeminentes para la movilización popular renovando la cultura política republicana al mismo tiempo que daba continuidad a prácticas sociales y culturales fraguadas desde los años sesenta.

Fuentes

Arxiu Municipal de Sant Joan Despí (AMSJD), Fondo Societat Coral La Flora.
Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols (AMSFG), Fons Gesòria.
Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), Fondo Josep Anselm Clavé, y Fondo Pere Grañén i Raso.
Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC), Fondo Josep Anselm Clavé y Fons Programes de Concert de l'Orfeó Català.
Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana (CPCPTC).
Federació de Cors de Clavé (FCC), archivo histórico de partituras.
Museu Frederic Marès (MFM), Fondo Conrad Roure.
Orfeó Maonès.
Societat Coral Erato (SCE).

Bibliografía

ANCHORENA, Óscar, *El republicanismo en Madrid. Movilización política y formas de sociabilidad (1874-1923)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2019.
ANDREU-MIRALLES, Xavier y BURGUERA, Mónica, «Culturas políticas e identidades colectivas después del giro cultural: nación y género en la historiografía española contemporánea», *Historia y Política*, 50, 2023, 71-104.

- ARBLASTER, Anthony, *Viva la Liberta! Politics in opera*, Verso, Nueva York, 2000.
- AYATS, Jaume, *Cantar a la fàbrica, cantar al coro: Els cors obrers a la conca mitjana del Ter*, Eumo, Vic, 2008.
- AYATS, Jaume, COSTAL, Anna, «The Cors de Clavé. Popular music, republicanism, and social regeneration», en MARTÍ-LÓPEZ, Elisa, *The Routledge Hispanic Studies Companion to Nineteenth-Century Spain*, Routledge, Londres, 2020, pp. 31-49.
- BERSTEIN, Serge, «Nature et fonction des cultures politiques», en BERSTEIN, Serge, (dir.), *Les cultures politiques en France*, Seuil, Paris, 1999, pp. 7-33.
- BONASTRE, Francesc, MILLET, M. Dolors, *Catàleg del fons Ricart i Matas. I. Programes de concerts públics de Barcelona. 1797-1900*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 2015.
- CANADELL, Roger, *Josep Anselm Clavé i l'escriptura: obra poètica i periodisme cultural*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2012.
- CARBONELL, Jaume, «El cant coral», en Aviñoa, Xosé, *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. III. Del Romanticisme al Nacionalisme segle XIX*, Edicions 62, Barcelona, 2000a, pp. 147-186.
- CARBONELL, Jaume, *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Galerada, Cabrera de Mar, 2000b.
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa, «Hijos de la revolución: la ópera Padilla o el asedio de Medina y la cultura política del liberalismo progresista en Madrid entre 1842 y 1846», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 46, 2021, pp. 237-261
- CASTILHO, Celso Thomas, *La cabaña del tío Tom (uncle Tom's Cabin), la esclavitud atlántica y representaciones de la negritud en la esfera pública en la Ciudad de México de mediados del siglo XIX*, *Historia mexicana*, 69, 2, 2019.
- CLAVÉ, Josep Anselm, *Flores de Estío. Poesías de José Anselmo Clavé*, Tipografía de Buenaventura Riera, Barcelona, 1897.
- COLL I BRITAPAJA, Josep, *Robinson Petit. Americana*, Andrés Vidal y Roger, Barcelona, ca. 1872.
- COLLADO VILLOLDO, Purificación, *Los métodos de guitarra españoles (1790-ca. 1900)*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2021.
- CORTÈS, Francesc, «La Zarzuela en Cataluña y la Zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 2-3, 1996-97, pp. 289-317.
- COSTAL, Anna, «Balls, concerts i festivals. L'aurora d'una música popular, urbana i contemporània», en COSTAL, Anna (coord.), *Societat Coral Erato de Figueres. Pensament, esbarjo i cultura des de 1862*, Ajuntament de Figueres, Figueres, 2019.
- COSTAL, Anna, RABASEDA, Joaquim, GAY, Joan, *Les primeres havaneres a Catalunya. Imperialisme i sensualitat abans de Carmen*, Rafael Dalmau Editor, Barcelona, 2023.

- COSTAL, Anna, «La revolución cantada. De la utopía icariana a las sociedades corales de Josep Anselm Clavé», en GARCÍA PLATA, Mercedes, *De la ciudad a la nación. Un acercamiento a la canción española contemporánea*, Sílex Ediciones, Madrid, 2023, pp. 25-50.
- COTARELO MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico desde su origen a fines del siglo XIX*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1934.
- DAMAS, Tomás, DE LISLE, Claude Joseph Rouget, *La Marsellesa: himno patriótico arreglado para guitarra por Tomás Damas*, Antonio Romero, Madrid, 1872.
- DE DIEGO, Javier, «La cultura política de los republicanos finiseculares». *Historia contemporánea*, 37, 2008, pp. 409-440
- DE LA FUENTE, Gregorio, «Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX», *Historia y política*, 29, 2013, pp. 13-43
- DE PLACE, Adélaïde, *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*, Fayard, París, 1989.
- DUARTE, Ángel y GABRIEL, Pere, «¿Una sola cultura política y republicana ochocentista en España?», *Ayer*, 39, 2000, pp. 11-34.
- ENRICH, Francesc, «Sobre l'antiguitat del nom Clavé en el teatre a ell dedicat a Mataró». *Sessió d'Estudis Mataronins*, 2, 1985, pp. 73-79.
- ELIES, Feliu, *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*, Seix Barral, Barcelona, 1931.
- GABRIEL, Pere, «Republicanos y federalismos en la España del siglo XIX: el federalismo catalán». *Historia y Política*, 6, 2001, pp. 31-56.
- GABRIEL, Pere, «Los días de la República: El 11 de febrero». *Ayer*, 51, 2003, pp. 39-66.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Hugo, «Mundos habitados: utopías extraterrestres en España, 1868-1936», *Insula*, 911, 2022, pp. 9-12.
- GARCIA BALANÀ, Albert, «Ordre industrial i transformació cultural a la Catalunya de mitjan segle XIX: a propòsit de Josep Anselm Clavé i l'associacionisme coral», *Recerques: història, economia, cultura*, 33, 1995, pp. 103-134.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «El teatro del XIX en los pliegos de cordel», en *Simposio sobre literatura popular*, Fundación Joaquín Díaz, Valladolid, 2011.
- GARRIGOSA, Maria Teresa, *Les compositors catalanes del segle XIX: un impuls creador*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Cerdanyola del Vallès, 2019.
- GELBART, Matthew. *The Invention of «Folk Music» and «Art Music». Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- GOMIS, Juan, SALMAN, Jeroen, «Tall Tales for a Mass Audience. Dutch Penny Prints and Spanish Aleluyas in Comparative Perspective», *Quaerendo*, 51, 1-2, 2021, pp. 95-122.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Francisco Javier, «Zarzuela e historia en la España contemporánea», *Saberes*, 1, 2003, pp. 1-22.

- GUANSÉ, Domènec, *Josep Anselm Clavé: apòstol, agitador i artista*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1966.
- HIGUERAS, Eduardo y SÁNCHEZ COLLANTES, Sergio, «El pueblo en masa: el impulso republicano y radical a la movilización política en el Sexenio Democrático (1868-1874)», *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 55, 2020, DOI: <https://doi.org/10.4000/bhce.1837>.
- HUERTAS, Eduardo, «La zarzuela paródica y sus incursiones políticas», *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3, 1997, pp. 165-182.
- LA MARSELLESA, *dedicada a la «plebe», para que la cante cuando los partidarios del despotismo intenten acabar con la libertad española por Perico el de los Palotes*, Imp. de Pablo Bustamante, Madrid, 1845.
- LEVINE, Lawrence W., *Highbrow/Lowbrow. The emergence of cultural hierarchy in America*, Harvard University Press, Harvard, 1988.
- MARFANY, Joan-Lluís, *La cultura del catalanisme: el nacionalisme català en els seus inicis*, Empúries, Barcelona, 1996 (2a ed.).
- MARFANY, Joan-Lluís, *Nacionalisme espanyol i catalanitat (1789-1859)*, Edicions 62, Barcelona, 2017.
- MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Casa Velázquez, Madrid, 2013.
- MIGUEL GONZÁLEZ, Román, «El debate sobre el republicanismo histórico español y las culturas políticas», *Historia social*, 69, 2011, pp. 143-164.
- OROBON, Marie-Angèle, «Coros Clavé y orfeonismo», en OROBON, Marie-Angèle, CAMPOS, Lara et al., *Diccionario simbólico del republicanismo histórico español (siglos XIX-XX)*, Comares historia, Granada, 2024a, pp. 275-277.
- OROBON, Marie-Angèle, «La Marsellesa», en OROBON, Marie-Angèle, CAMPOS, Lara et al., *Diccionario simbólico del republicanismo histórico español (siglos XIX-XX)*, Comares historia, Granada, 2024b, pp. 275-277.
- OROBON, Marie-Angèle, CAMPOS, Lara et al., *Diccionario simbólico del republicanismo histórico español (siglos XIX-XX)*, Comares historia, Granada, 2024c.
- OROBON, Marie-Angèle, «Échos de *La Marseillaise*, en Espagne (XIXe-XXe siècles)», *Revue historique des armées*, 287, 2017, pp. 57-65.
- OSSÓ, Pasqual d', *1882-2007: cent vint-i-cinc anys de la Societat Coral La Lira a Sant Cugat del Vallès*, EGEDSA, Sabadell, 2007.
- PARIS, Álvaro y ROCA VERNET, Jordi, «Green ribbons and red berets: Political Objects and Clothing in Spain between Revolution and Counter-Revolution (1808-1843)», en FRANCIA, Enrico, SORBA, Carlotta (eds.), *Political Objects in the Age of Revolution. Material Culture, National Identities, Political Practices*, Viella Historical Research, Roma, 2021, pp. 61-96.
- PEARSALL, Ronald, *Victorian popular music*, David and Charles, Londres, 1973.
- PÉREZ, Celestino, *Gran método práctico para acordeón [Música notada]: hecho expresamente para aprender sin maestro*, Lit. de E. Fernández, Madrid, 1887.

- POBLET, Josep Maria, *Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)*, Dopesa, Barcelona, 1973.
- ROBINSON PODRIT. JODIENDA GROGA, *verda y vermella en dos tandas. Llet de un desconegut y orquesta de moltas flautas*, Imprenta Imperial, San Petersburg [Barcelona], 1872.
- ROCA VERNET, Jordi, «La nacionalización del Carnaval para impulsar el negocio del ocio: Barcelona (1860-1880)», en SANTACANA, Carles y DÍAS, Cléber (ed.), *Deporte, Ocio y nacionalización en Brasil y España. Diálogos transnacionales*, Sílex, Madrid, 2024, en prensa.
- ROCA VERNET, Jordi (ed.), *La República a Barcelona de Miquel González i Sugranyes, 1873-1874*, Serveis Editorial Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2023.
- ROIG ROSICH, Josep Maria, *Història de l'Orfeó Català: moments cabdals del seu passat*, Abadia de Montserrat, Orfeó Català, Barcelona, 1993.
- ROMERO FERRER, Alberto, *Escribir 1812. Memoria histórica y literatura, de Jove-lanos a Pérez Reverte*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2012.
- SALAÛN, Serge, «Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo», SALAÛN, Serge y FRANCO, María (ed.), *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2011.
- SALGUES, Marie, *Teatro patriótico y nacionalismo en España, 1859-1900*, PUZ, Zaragoza, 2010.
- SARRAMÍA, Tomás, *José Coll y Britapaja. Vida y obra*, Editorial Lea, San Juan, Puerto Rico, 1997.
- SCOTT, Derek, *Sounds of the metropolis. The nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- SERRANO, Carlos, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Taurus, Madrid, 1999.
- SORIANO FUERTES, Mariano, *Memoria sobre las sociedades corales en España*, Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramírez, Barcelona, 1865.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel, «El republicanismo como cultura política. La búsqueda de una identidad», en PÉREZ LEDESMA, Manuel y SIERRA, María (eds.) *Culturas políticas: teoría e historia*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2010. pp. 263-311.
- SUNYER, Magí, *Teatre complet de Rossend Arús. Edició i estudi*, Vol. I-III, Tarragona, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili / Ed. Universitat de Barcelona / Biblioteca Pública Arús-Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2019-2021.
- SUNYER, Magí, «Sobre el teatre popular vuitcentista: fantasia, viatges i ciència-ficció», en PALMER, Maria y ROSSELLÓ (ed.), *Literatura catalana contemporània: canvi i continuïtat: VI Jornada LitCat*, IEC, Barcelona, 2023, pp. 69-86
- TERUEL, Josep, MARTOS, Ramon, «Societat Coral "El Vallès", 140 anys d'història», *Nou-Cents Setanta-Tres. Els Cors de Clavé al segle XXI. El llegat d'Anselm Clavé*, 2, 2017.

- TIERZ, Carme, MUNIESA, Xavier, *Barcelona ciutat de teatres*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Viena Edicions, Barcelona, 2013.
- TOVAR, Jorge, «El nacimiento y evolución de la zarzuela en el siglo XIX: ópera cómica española», *Anuario de Filosofía de la Música*, 2020, pp. 75-91.
- VESTEG, Margot: *De fusiladores y morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Rodopi, Amsterdam, 2000.
- VIDAL, Higinio, *Método de acordeón a doble teclado en cifra y música [Música notada]: al alcance de todas las inteligencias*, Juan Ayné, Barcelona, 1892.
- VIALETTE, Aurélie, *Intellectual Philanthropy: The Seduction of the Masses*, Purdue University Press, West Lafayette, 2018.
- WEBER, William, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Ashgate, Aldershot Burlington, 2004.

Datos del autor y la autora

Jordi Roca Vernet. Profesor Agregado Serra Hunter en la Universitat de Barcelona. Premio Extraordinario de Doctorado por la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha sido investigador posdoctoral en University of Warwick y Universidad Rovira i Virgili. Ha publicado una veintena de artículos en revistas de investigación y medio centenar de capítulos de libro en editoriales nacionales e internacionales. Ha publicado dos monografías: *Barcelona revolucionària i liberal: exaltats, milicians i conspiradors* (Fundación Raimon Noguera, 2011) y *Tradició constitucional i història nacional (1808-1823). Llegat i Projectió política d'una família catalana: els Papiol* (Fundación Ernest Lluch, 2011). También ha publicado, con Núria Miquel, *La Bullanga de Barcelona: La ciutat en flames. 25 de julio de 1835* (Penguin Random House 2021) y ha sido el editor del libro *La República a Barcelona de Miquel González i Sugranyes 1873-1874* (Ayuntamiento de Barcelona, 2023).

Anna Costal i Fornells (acostal@esmuc.cat). Es licenciada en Historia y Ciencias de la Música y doctora en Musicología por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es profesora de grado y del Máster de Investigación Musical en la Escola Superior de Música de Catalunya, donde también coordina el Grup de Recerca en Estudis Culturals i Musicals (GRECUM). Participa en proyectos de investigación sobre música de los siglos XIX y XX y se ha especializado en la recuperación del patrimonio musical catalán. Ha publicado diversas monografías, la última *Les primeres havaneres a Catalunya. Imperialisme i sensualitat abans de Carmen* (Rafael Dalmau Editor, 2023), y ediciones críticas de los compositores Juli Garreta (Tritó, 2010-2012) y Enric Morera (Ficta, 2019). Ha sido la comisaria del Año Clavé por la Generalitat de Catalunya (2024). Ha comisariado diversas exposiciones temporales, la última *Josep Anselm Clavé. D'icària a la República Federal* (Fundació Orfeó Català-Palau de la Música y Generalitat de Catalunya, 2024). Colabora regularmente con la emisora Catalunya Música y con el Auditori de Barcelona.