Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX español: Literatura, música, representación

by

Aurélie Mireille Vialette

Maîtrise (University of la Sorbonne Nouvelle Paris III) 2001

A dissertation submitted in partial satisfaction of the

requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literatures

in the

Graduate Division

of the

University of California, Berkeley

Committee in charge:
Michael Iarocci
Dru Dougherty
Antoni Rossell
Stanley Brandes

Fall 2009

Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX español:
Literatura, música, representación

© 2009
by
Aurélie Mireille Vialette

Abstract

Worker's Cultural Spaces in the nineteenth-century: Literature, Music, Performance

by

Aurélie Mireille Vialette

Doctor of philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Berkeley

Professor Michael Iarocci, Chair

This dissertation, "Worker's Cultural Spaces in the nineteenth-century: Literature, Music, Performance" focuses on the cultural dimension of the worker's education and considers the cultural production that either *discusses* or *addresses* the worker in response to social phenomena such as poverty, the challenge of ensuring basic literacy, the rise of revolutionary movements and the integration of masses of workers into the cultural, political and social concert in nineteenth-century Spain. We establish that such cultural projects seek to measure the functionality of the working masses in different urban spaces and to control their dynamic processes. We underscore how the intellectual elite deploys the disciplinary aspect of these projects to mold the moral literacy of the worker.

The dissertation is organized around five institutional spaces: the choir, the theater, the library, the archive, and the novel. Through those spaces, nineteenth-century intellectuals developed projects to incorporate the working class into the cultural discourse of the bourgeois public sphere. Certain cultural projects for nineteenth-century workers receive specific emphasis in our work, namely the formation of the choruses of workers by Josep Anselm Clavé; the popular novels and *folletines* written by Antonio

Altadill and Dolors Monserdà; and the creation of *centros de lecturas* and popular libraries, with particular attention to the seminal figure of Rossend Arús.

The relations of cultural power between intellectuals and workers are at the core of our examination of the complex dialogue between music, literature, politics and sociology. The phenomena we analyze aimed to incorporate the worker into the cultural construction of the nation but were deemed by those who had a type of domination over the working class as a way to *reform* them. Even if this process created cultural visibility for the worker, we argue that it also entailed its control by the bourgeois public sphere in urban spaces such as stages, public parks, and the *centros de lectura*.

Índice……..i

Agradecimientos…….ii

Abreviaciones…….vi

Introducción……1

1. Coro: Rítmica socio-musical, los obreros en el escenario……..16
    a. El coro como espacio de sociabilidad……...26
    b. El concepto de colectividad en la actividad coral…….49

2. Teatro: la música como instrumento de control del obrero……69
    a. El arte de dirigir……71
    b. Cómo catalanizar Madrid con obreros en escena……..83
    c. El *caso Wagner* de Clavé: recepción popular y expectativas burguesas de Wagner en la Cataluña del siglo XIX……....97

3. Mito……117
    a. El mito del intelectual como redentor de masas……...121
    b. Automitificaciones de un intelectual decimonónico…….……127
    c. El mito bajo el franquismo..……..150

Epílogo: El mito como invocación de una ausencia……...168

4. *Tolle et lege* : mandato, moralización y alfabetización……..173

a. *El Libro del Obrero*: biblioteca para el obrero. ……...179

b. La biblioteca popular decimonónica: democratización del estudio y de la lectura……...213

5. Novela: perversión y control del proletariado……229

a. Los misterios como pedagogía ……246

b. Lucha de clases y emancipación femenina en *La Fabricanta* de Dolors Monserdà……..268

Conclusión……..289

Bibiliografía……293

Agradecimientos

Sería injusto pretender que he podido llegar a escribir estas páginas sin la ayuda de nadie. Antes al contrario, he empezado y concluido esta etapa rodeada de profesores, de colegas, de amigos y de familiares sin los cuales el resultado no habría sido éste. No tengo palabras suficientes para agradecer como se debe a quienes me ha dado tanto apoyo durante estos años.

Michael Iarocci, mi director, es quien debe recibir primero mis agradecimientos más sinceros. Michael me ha apoyado en todas las decisiones que he podido tomar a lo largo de mi investigación y de la escritura de estas páginas. Ha sido mi mejor apoyo y mi mejor crítico. Nuestras conversaciones han sido siempre inspiradoras y deseo que el resultado que contiene este volumen pueda dar ocasión para más debates y discusiones sobre el tema.

Deseo agradecer a los profesores que han aceptado formar parte del comité que ha tenido a bien juzgar esta tesis doctoral, por sus lecturas críticas, sus consejos y sobre todo por haberme dado su gran apoyo durante las distintas etapas de mis estudios en Berkeley o en el curso de mi investigación en Cataluña: Stanley Brandes (University of California, Berkeley), Dru Dougherty (University of California, Berkeley) y Antoni Rossell (Universitat Autònoma de Barcelona).

Muchos profesores, a lo largo de mi doctorado, me han proporcionado una gran ayuda y han demostrado un entusiasmo especial para mi proyecto. Agradezco en particular a Carlos Alonso (Columbia University); Monserrat Amores García (Universitat Autònoma de Barcelona); Jaume Ayats (Universitat Autònoma de Barcelona) Pedro

Cátedra (Universidad de Salamanca); Francesc Cortés (Universitat Autònoma de Barcelona); Françoise Etienvre (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle); Suzanne Guerlac (University of California, Berkeley); Jocelyne Guilbault (University of California, Berkeley); Manuel Jorba (Universitat Autònoma de Barcelona - IEC); María-Jesús Lama-López; Alberto Medina (Columbia University); Manuelle Peloille (Université de Paris X-Nanterre); Julio Ramos (University of California, Berkeley); Estelle Tarica (University of California, Berkeley); Richard Taruskin (University of California, Berkeley); José Rabassa (University of California, Berkeley); Serge Salaün (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle).

Cathie Jones y Verónica López, del Department of Spanish and Portuguese de la Universidad de Berkeley, merecen mis agradecimientos por su ayuda y su apoyo desde que empecé a estudiar el doctorado.

Quisiera extender un agradecimiento muy especial a dos investigadores y amigos, Anna Costal i Fornells (Universitat Autònoma de Barcelona) y Jordi Gargallo (Federació Cors de Clavé), con quien he podido conversar infinitas veces sobre mi tesis (y que no se han cansado nunca de escucharme), que me han proporcionado datos y documentos valiosos y en quien he podido contar en todo momento.

Esta investigación ha podido realizarse gracias a las generosas becas de varias instituciones: la University of California, Berkeley, el Institute of European Studies (University of California, Berkeley), el Institut d'Estudis Catalans (Barcelona), la Ecole doctorale Europe Latine-Amérique Latine (University de Paris III-Sorbonne Nouvelle) y la Casa de Velázquez (Madrid).

Quisiera agradecer a los bibliotecarios de tres bibliotecas en Cataluña que me han facilitado el acceso a muchos documentos, algunos de ellos no catalogados: Llorenç Codern (Arxiu Nacional de Catalunya) y todos los bibliotecarios del ANC; Joana Crespi † (Biblioteca de Catalunya); David Domènech (Biblioteca Arús); Rosa Muntalt (Biblioteca de Catalunya) y todos los bibliotecarios de esta biblioteca.

Muchos amigos y colegas han seguido paso a paso mis progresos y han leído partes o capítulos enteros de esta tesis: Heather Bamford (University of California, Berkeley); Eunice Ferguson (Columbia University); Enrique Gavilán (Universidad de Valladolid); Pablo Guerra Casado (CUNY); Yuri Herrera (University of California, Berkeley); Anna Hiller (University of California, Berkeley); Seth Kimmel (University of California, Berkeley); Heather McMichael (University of California, Berkeley); Sarah Moody (University of California, Berkeley); Carla Palacio; Xavier Pla (Universitat de Girona); Quim Rabasseda Matas (Escola Superior de Música de Catalunya) y sus estudiantes de la ESMUC; Rafael Ramos (Universitat de Girona).

Agradezco a mi familia, en particular mis padres y mi hermano, que han seguido paso a paso la escritura de estos capítulos.

Mi agradecimiento más especial es para Jesús Rodríguez-Velasco, quien ha acompañado con un entusiasmo sin igual cada paso de esta investigación. Siempre recordaré ese día en París, hace ya muchos años, cuando me dijo: "¿por qué no haces un doctorado?"

Abreviaciones:

ANC: Arxiu Nacional de Catalunya

AOC: Arxiu Orfeó Català

BPA: Biblioteca Popular Arús

Introducción

Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX:
Literatura, música, representación

El título de esta tesis, "Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX," invita a pensar en la relación entre las artes y las masas trabajadoras. Proponemos considerar la producción cultural que se crea *sobre* y *para* el obrero como una respuesta a problemas tales como la pobreza, la alfabetización y la integración de la masa obrera en el concierto cultural, político y social del siglo XIX español. En este trabajo analizamos la tensión que se produce entre las voces de quienes representan el colectivo obrero, generalmente letrados o intelectuales progresistas que quieren emancipar a las masas cultural y socialmente, y las voces múltiples e indefinidas que se encuentran y se mezclan en esa masa trabajadora.[1]

Para poder contextualizar este trabajo es preciso detenerse en la historia del movimiento obrero español en el siglo XIX. Se considera que el movimiento empezó en

[1] La definición de "intelectual" es esquiva. Los textos que comentaremos en este trabajo, de hecho, no definen la manera en que se emplea esta palabra aunque siempre se opone a un "colectivo" o "masa" que no participa del grado de individuación del intelectual. Trataremos a éste, pues, como a un individuo que forma parte de la esfera pública y que tiene una capacidad para desplazarse desde la esfera burguesa (a la que pertenece centralmente) a las otras posibles esferas sociales, por cuyos límites circula su discurso.

1840, fecha en que se fundó el sindicato de los obreros tejedores en Barcelona.[2] El siglo XIX, escribe Teresa Abelló Güell, da inicio a la consolidación del liberalismo político, a la industrialización, a los nacionalismos, a la moral burguesa, a nuevos códigos de comportamiento y a la irrupción de nuevos grupos sociales (9). La revolución industrial implicó un cambio en los métodos de producción, en las estructuras laborales, transformó las cualificaciones del trabajador y dejó paso a la creación de la nueva clase social conocida como el proletariado.

Esta clase social sintió la necesidad de unirse. Olaya Morales explica que la unión de clases y la creación de sociedades mutualistas de protección del obrero en España se debió en parte a que, a mediados de siglo, "como consecuencia del proceso de modernización de la industria, del reempleo obrero y de las crecientes exigencias de los patronos, se incrementó el malestar en las ciudades" (166). El malestar era de carácter social y económico, un malestar al cual ni los gobernantes ni la burguesía parecían encontrar una solución. Las sociedades obreras parecían ser una vía para encontrar soluciones a la miseria y a la precariedad laboral.

El gobierno sin embargo reaccionó en contra de la creación de estas sociedades y por medio de la Real Orden del 28 de febrero de 1839 prohibía terminantemente reprimir las agrupaciones reivindicativas, aunque permitía asociaciones de carácter mutualista. A partir de ese momento, surgen algunas de las huelgas más sonadas como las de Cataluña en marzo de 1853 y en julio de 1855; surgen también conspiraciones clandestinas y numerosas detenciones de obreros practicadas por la policía. El gobierno, además de la

---

[2] Olaya Morales indica que las primeras convulsiones sociales empezaron a manifestarse a partir de 1821 (101).

publicación de esta Real Orden, reprimió la libertad de expresión de pensamiento, en particular en la prensa. Una crisis social y el nacimiento de una "conciencia de clase" habían aparecido simultáneamente.

Cataluña es la región donde nació la revolución industrial española, y es por tanto el lugar donde más de desarrolló el movimiento obrero español. En Barcelona se constituyó la primera "Junta Central de Directores de la Clase obrera" en enero de 1855, una junta que pretendía atender y resolver las reivindicaciones obreras (Olaya Morales 176). Estas reivindicaciones abarcaban varios aspectos de la vida del proletariado. Por un lado, pedían libertad de asociación, seguridad en el jornal cobrado y un máximo de diez horas de trabajo al día. Por otro, pedían una mejora en las condiciones de higiene, la creación de escuelas industriales gratuitas y una sala de asilo para sus hijos con el fin de evitar que los padres los tuvieran que poner a trabajar antes de los diez años (Olaya Morales 177). Las organizaciones obreras eran el resultado de un deseo de combatir la miseria generada por el nuevo sistema productivo, crear cajas de ahorros obreras de ayuda a los ancianos, enfermos y huelguistas, de defenderse contra una patronal explotadora y contra un maquinización cada vez más importante (Abelló Güell 13-15). El clima social era tenso y revolucionario. Olaya Morales explica cuáles eran las expectativas de los grupos obreros frente a este clima social:

> A la luz de la experiencia, el proletariado, que había perdido su confianza en los liberales moderados, empezaba a perderla en los progresistas. Había llegado a la convicción de que su situación podría mejorarse mediante el sistema de asociación mutualista y empezaba a acariciar la ilusión de que sus derechos

debían ser reconocidos por el Estado y de que las formas de gobierno están subordinadas a los grupos que tienen la facultad de su elección. (181)

El obrerismo español, que simpatizaba políticamente con el republicanismo, actúo al principio sobre todo en la clandestinidad ya que las asociaciones sólo se permitieron cuando el partido progresista estuvo en el poder entre 1840 y 1843, y entre 1854 y1856. La fuerza que cobró el movimiento obrero empezó sobre todo en 1868, después del destronamiento de Isabel II. El pronunciamiento militar de septiembre de 1868 conocido como "La Gloriosa" significó también el principio de un movimiento revolucionario que tuvo un acento marcadamente republicano y antiborbónico en Cataluña, pues se consideraba que el primer Borbón Felipe V había sido el destructor de las libertades catalanas. Fue a partir de estas fechas cuando empezaron a salir a la luz numerosos sindicatos obreros, que resultaban ser un sustento importante para el movimiento federalista, cuyos miembros formaban parte por lo general de la pequeña burguesía y de la clase obrera.

Una de las particularidades del movimiento federalista en España era su afán por politizar a los obreros, una tendencia que lo separaba claramente de los sindicatos internacionalistas que, más cercanos a las ideas de Bakunin, optaban por un anarquismo apolitizado.[3] Muchos intelectuales de la época ensalzaban la idea de politizar a la clase obrera. Todo un vocabulario se iba formando en torno a esta nueva lucha social, un vocabulario que en parte llegaba desde Francia y estaba inspirado en los mitos de la

[3] "En España predominaba (…) los partidarios de la tendencia de Bakunin, mejor los contrarios a las ideas de Marx, ya que el apoliticismo (…) más que el verdadero y exclusivo anarquismo bakuninista, era una clara mezcla de éste y de sindicalismo apolítico" (Termes *Federalismo* 29)

revolución de 1789. Los federalistas, que querían proclamar el Estado Catalán durante la Primera República en 1873, usaban cierta terminología como la palabra "Convención," hablaban de "capitalistas" y de "bourgeoisie" que era la que explotaba al "proletariado." La fórmula más apreciada por los obreros que tenían conciencia de clase era que había que terminar con "la explotación del hombre por el hombre" (Termes, *Federalismo* 58). El apoliticismo era una de las grandes preocupaciones de los federalistas que de hecho pensaban que en España favorecía a la derecha en las elecciones, dado que los dirigentes de ésta sostenían un discurso según el cual el obrero tenía que ocuparse única y exclusivamente de su trabajo y no emplear su tiempo en asuntos políticos. Se ha contabilizado la existencia de unos 195 sindicatos (con 25000 afiliados) en España en 1869. Barcelona era la ciudad con más participación sindicalista del país con 28 sindicatos y más de 7000 afiliados (Termes *Federalismo* 25-26).

El movimiento federalista catalán nació como partido republicano federal, democrático y "social," y estaba muy unido a las reivindicaciones obreras (Termes *Federalismo* 107). Dentro de este movimiento, que nos interesa particularmente en este estudio, se operó una división clara entre los moderados y los radicales. Los moderados eran llamados "benévolos," y estaban formados por el *Club Republicano Democrático* que publicaba *La Razón*. Los radicales eran llamados "intransigentes," y estaban formados por el *Club de los Federalistas* al cual participaban Valentí Almirall, Antoni Feliu i Codina, Antonio Altadill, Josep Anselm Clavé y Pau Pallós, entre otros, y publicaban *El Estado Catalán*. Sin embargo y a pesar de esta división los federalistas ganaron en Cataluña las elecciones a Cortes de enero de 1869, anunciando la creencia

obrera en el republicanismo federal.[4] Termes indica que el Federalismo y el cooperativismo eran dos pilares del movimiento obrero catalán en los años 1868 y 1869. Los intransigentes estaban en contra de cualquier tipo de pacto o coaliciones con respecto a la instauración de la República Federal. A finales de febrero se celebraron elecciones con el fin de elegir el comité barcelonés del partido federal y salieron elegidos J.L Pellicer, J.A. Clavé, R. Boet, A. Feliu i Codina, A. Altadill, J. Fargas y M. Martorell, los dos últimos de los cuales eran obreros. Los "benévolos" se consideraban los verdaderos federales y tachaban a los "intransigentes" de "separatistas" y de "catalanistas."

Dentro del movimiento federalista español, Cataluña era la región con más divisiones pues se diferenciaba de las demás por tener características lingüísticas, culturales y económicas propias muy acentuadas. Algunos federalistas de la región no querían votar a federalistas no catalanes porque pensaban que no podían entender la situación socio-política y cultural en la que se encontraba Cataluña. Termes da el ejemplo de Almirall que no se presentó en las elecciones de abril de 1869 porque no quería figurar al lado de candidatos no catalanes o no residentes en la región (*Federalismo* 70). Existían, pues, luchas internas entre tendencias más federalistas y otras más independentistas. Termes explica:

> Es evidente que los intransigentes, tan federales como los benévolos, eran, sin embargo, más marcadamente catalanistas, sin llegar a plantearse la separación no

[4] Termes ofrece los resultados de dichas elecciones: "obtuvieron 28 escaños de diputados a Cortes de los 37 diputados (13 de 16 en la provincia de Barcelona, 5 de 7 en Girona, los 7 de Lleida y 3 de los 7 de Tarragona), mientras en el resto de España, los federales sólo consiguieron 57 de los 304 escaños. En la ciudad de Barcelona la candidatura federal sobrepasó los 27.000 votos, mientras la monárquica constitucional sólo conseguía unos 21.000 y la tradicionalista menos de 4.000 (de un censo electoral de 63.296 personas)." (*Federalismo* 55)

> federativa. Los intransigentes querían la federación, pero a partir de la igualdad entre estados, es decir, a partir de la separación previa (o sea, la independencia de Cataluña) para pactar, de igual a igual, la unión federativa con los demás estados hispánicos, y este era un punto vital de divergencia con los benévolos, que, para no asustar a los enemigos de la república federal, querían que la federación hispánica se hiciera (…) desde el poder (…) sin pasar por la previa separación de los distintos estados hispánicos, que, evidentemente, ponía en peligro la existencia del antiguo estado español, si es que no lo destruía definitivamente. (*Federalismo* 72)

Para los federalistas intransigentes los conceptos de federación y de autodeterminación iban unidos. Madrid inspiraba desconfianza y se veía como opresora de la lengua catalana y de las riquezas de las provincias. Se pedía, por tanto, una descentralización tanto administrativa como política.

Uno de los acontecimientos históricos de la historia del movimiento obrero europeo que tuvo mucho impacto en España fue la insurrección de París de 1871, llamada *La Commune* y considerada por Marx como la primera verdadera insurrección proletaria autónoma. A raíz de la represión que siguió esta insurrección ("*la semaine sanglante*") muchos *communards* se exiliaron a España. La *Commune* creaba curiosidad en el mundo obrero español y sobre todo provocaba admiración por parte de los republicanos federalistas intransigentes. Esta influencia y la idea de la revolución eran amenazas constantes para el gobierno español y provocó una represión anti-socialista en 1871 (sobre todo contra los internacionalistas, cuyo movimiento iba creciendo). Según Termes,

la *Commune*, a pesar de ser un referente revolucionario europeo, acentuó las divisiones entre los internacionalistas y los republicanos.

Otro acontecimiento de carácter internacional y de importancia para entender la ideología federalista, en particular la de los intransigentes, fue la guerra de Cuba. La diputación de Barcelona ofreció al gobierno español enviar un cuerpo de voluntarios para combatir a los insurgentes separatistas cubanos en 1869. Los federalistas catalanes intransigentes se opusieron a esta medida, en particular a través de la prensa, poniéndose a favor del derecho de autodeterminación de los cubanos, en cuyo conflicto veían un reflejo del suyo propio.

En la época en la cual se crearon las agrupaciones de carácter mutualistas aparecieron asociaciones de orden cultural "en las cuales obreros e intelectuales se reunían para discutir temas políticos y sociales además de los estrictamente obreros" (Abelló Güell 14). Además, el movimiento obrero creía firmemente en la cultura como factor de liberación. El aprendizaje gratuito y laico, el estudio y la lectura, eran una de las bases de su discurso de emancipación. La formación del obrero, nos dice Abelló Güell, pasó a formar parte de su estrategia y de su proyecto sociopolítico (52).

Tal es el mundo social, político y cultural en el que circulan los personajes y las obras que consideramos en esta tesis, y nuestro estudio se centra precisamente en la dimensión cultural de la formación del obrero. Para ello hemos organizado este estudio en torno a cinco espacios institucionales de suma importancia en la producción cultural del ochocientos: el coro, el teatro, la biblioteca, el archivo y la novela. En estos espacios se desarrolla en el siglo XIX una política que busca incorporar a las clases trabajadoras en el mundo cultural de la esfera pública burguesa. Las relaciones de poder cultural que

se manifiestan en estos espacios (típicamente entre intelectuales y obreros) constituyen el centro de gravedad a partir del que analizamos un complejo diálogo entre la música, la literatura, la política y la sociología. Es preciso clarificar que estas relaciones de poder cultural no sólo implican a los obreros sino también a sus núcleos familiares, su esfera privada y su órbita social. Así pues hablaremos tanto de trabajadores como de clases trabajadoras.

A la vez, cabe subrayar un fenómeno al que volveremos con insistencia a lo largo de este estudio. En cada uno de los espacios estudiados a continuación, se manifiesta una tensión fundamental que caracteriza las relaciones entre intelectuales y obreros. Por un lado el intelectual que crea o escribe para las masas trabajadoras busca darles entrada a un mundo cultural del cual han sido excluidos históricamente. Pero por otro lado, es ese mismo intelectual (y no el colectivo obrero) quien estructura, determina, y a veces incluso impone los términos de tal entrada. Se trata de la tensión en la que se desarrollan muchos de los proyectos filantrópicos del siglo XIX, y a partir del análisis de una serie se proyectos representativos intentaremos demostrar cómo la filantropía es un sistema de poder en sí, un sistema en el cual el destinatario de la filantropía nunca puede transformarse enteramente en sujeto de la misma.

Con tal propósito analizaremos varios fenómenos que tuvieron como objetivo incorporar al proletariado en los discursos culturales del siglo XIX. En efecto, este intento por incluir al obrero en la construcción cultural nacional es, para los que tienen algún tipo de dominación sobre él, y según sus propias palabras, una vía para *reformar* a la clase trabajadora. Este proceso hace visible al obrero en espacios eminentemente controlados por la esfera pública burguesa, tales como los escenarios, los teatros, los

jardines públicos, las plazas de las ciudades y los centros de lectura. Como cada uno de estos espacios tiene sus propias reglas de uso, y el grupo obrero debe adaptarse funcionalmente a cada uno de ellos. En *La production de l'espace*, Henri Lefebvre argumenta que en nuestras sociedades existen espacios urbanos complejos cuyos significados son producidos socialmente. La producción de "espacios sociales" urbanos afecta tanto a nuestras prácticas como a nuestras percepciones y, según Lefebvre, condiciona la organización y la reproducción de nuestras sociedades. En otras palabras, los espacios determinan la funcionalidad y el comportamiento de la masa trabajadora. Los distintos proyectos culturales dirigidos al obrero en la segunda mitad del siglo XIX son un intento de medir la *funcionalidad* de la masa trabajadora en los distintos espacios urbanos y un modo de controlar sus procesos dinámicos.

En esta tesis doctoral argumentamos que el coro, el teatro, la biblioteca, el archivo y la novela son instrumentos de creación y de organización de espacios urbanos en los que se revelan los controles hegemónicos. Usamos el concepto de hegemonía tal y como lo define Gramsci, a saber un proceso de liderazgo moral e intelectual por parte de las clases dominantes sobre las clases subordinadas. Gramsci explica que en este proceso, las clases subordinadas consienten la hegemonía y el control de la clase dominante, la burguesía. La noción de hegemonía de Gramsci también es usada por Lefebvre, quien resalta con ella que la clase hegemónica controla la producción social de espacios, lo cual le permite ejercer su poder.

Por su parte, Michel Foucault observa en *Surveiller et punir* que el deseo de los estados modernos es que los ciudadanos se vuelvan útiles y dóciles, y explica cómo las sociedades modernas ponen en marcha procedimientos de control y de vigilancia:

> Le pouvoir disciplinaire, lui, s'exerce en se rendant invisible; en revanche il impose à ceux qu'il soumet un principe de visibilité obligatoire. Dans la discipline, ce sont les sujets qui ont à être vus. Leur éclairage assure l'emprise du pouvoir qui s'exerce sur eux. C'est le fait d'être vu sans cesse, de pouvoir toujours être vu, qui maintient dans son assujettissement l'individu disciplinaire. (220)
>
> El propio poder disciplinario se ejerce volviéndose invisible; en cambio impone a los que somete a un principio de visibilidad obligatoria. En la disciplina, son los sujetos los que han de ser puestos a la vista. La luz que se proyecta sobre ellos asegura el dominio del poder que se ejerce sobre ellos. Es el hecho de ser visto constantemente, de poder ser visto siempre, lo que mantiene en su sujeción al individuo disciplinario.[5]

Lo que proponemos es que, contrariamente a lo que ha sido argumentado, las prácticas culturales que se crean para la participación obrera solamente ofrecen una emancipación relativa. Efectivamente crean acceso a una educación musical y literaria, y a una cultura burguesa que es de hecho distinta de la suya. No obstante, ello implica una reorganización de la dinámica de grupos que tiene diversas manifestaciones. Esta relación puede ser considerada pedagógica y por ello empleamos la palabra "pedagogía" a lo largo de este trabajo para referirnos a los distintos proyectos socio-culturales que estudiamos y en los cuales el intelectual se ve investido con la legitimidad y la autoridad necesarias para dirigir al grupo. El elemento decisivo de este fenómeno, de esta pedagogía de control, tiene que ver con la presencia visible del grupo obrero en la esfera pública. Esta

[5] Todas las traducciones son mías salvo que se indique lo contrario.

visibilidad constante en los escenarios, en la prensa y en las novelas es lo que permite que se lleve a cabo el proyecto de adiestramiento social de esta clase. La audiencia reconoce el éxito de esta pedagogía al ver en escena, en un texto o en cualquier otra representación, al obrero reformado.

Frente al bullicio social y político que supuso la formación de un proletariado, los intelectuales desarrollaron una labor que consistía en concienciar al obrero política y culturalmente, escribiendo *para* él y *sobre* él. Nuestro estudio contempla en particular la obra de tres de estos republicanos federalistas catalanes: Josep Anselm Clavé, Antonio Altadill y Rossend Arús; tres figuras muy comprometidas con el movimiento obrero tanto política como culturalmente. Los tres escribieron en la prensa política de la época. Aquí nos interesa la obra narrativa de Altadill (su novela *Barcelona y sus misterios*), la obra musical de Clavé y en particular la creación de los coros de obreros, y por fin la labor educativa de Arús a través del establecimiento de un centro cultural y biblioteca para el obrero. El estudio de estas tres figuras y de su producción artística son casos concretos de la relación conflictiva que existe entre el intelectual y el obrero cuando el primero quiere hablar y escribir para el segundo.

Nuestro estudio se divide en cinco capítulos que demuestran la tesis de que los proyectos culturales destinados al colectivo obrero en el siglo XIX tenían como objetivo organizarlo y sujetarlo socialmente en unos espacios urbanos determinados. En el primer capítulo "Coro: Rítmica socio-musical, los obreros en el escenario" se estudian las repercusiones políticas, sociales y culturales que tiene la formación de grupos corales de obreros durante el siglo XIX. La investigación que se lleva a cabo examina cómo la práctica musical participa en la construcción y en la organización de una dinámica de

clases. Se analiza cómo la música se transforma en discurso social y cómo la práctica del coro significa, para los obreros del sigo XIX, la construcción de un nuevo espacio cultural en constante negociación con la burguesía. Sin embargo, hacemos hincapié en que la nueva visibilidad socio-cultural de los obreros en la esfera pública implica un sometimiento a un aprendizaje musical y literario. Asimismo, supone la obediencia del grupo a unas reglas de comportamiento, establecidas por la misma estructura del coro. Así pues, nuestro análisis señala los límites de emancipación socio-cultural para el obrero.

El segundo capítulo "Teatro: la música como instrumento de control del obrero" argumenta, usando varias ideas de Simon Frith, que la formación de coros de obreros debe ser entendida como un constructo controlado por el director y escritor más que como expresión de un colectivo. Explicamos cómo el teatro se transforma en zona de contacto en el cual las distintas clases sociales, que normalmente tienen relaciones asimétricas de dominación y de subordinación, se encuentran y pretenden establecer un código de comunicación cultural. Analizamos cómo la música coral obrera en el teatro (templo de la cultura burguesa), permite poner en marcha una pedagogía socio-política: el hecho de que un compositor sea capaz de hacer cantar a unos obreros ordenadamente, sin que esto suponga una perturbación del orden socio-cultural.

El tercer capítulo "Mito" estudia los procesos a través de los cuales un intelectual se presenta y se instituye como modelo tropológico para grupos subalternos. Explicamos con qué recursos retóricos se establece un artista como portavoz de una clase desfavorecida y cómo esta retórica lleva a la creación de un discurso mítico en torno a su figura. Este capítulo analiza dos tipos de archivos, el primero construido y ordenado por

la crítica, por la historiografía y por la prensa sobre las sociedades corales de obreros, y el segundo organizado personalmente por Clavé. Siguiendo las líneas establecidas por Derrida en *Mal D'Archive*, el análisis de estos dos archivos, el primero público y el segundo privado, plantea la posibilidad de interpretar el archivo como lugar donde se construye una disciplina social a través del establecimiento de mitos.

El cuarto capítulo "Biblioteca: *Tolle et lege*, mandato, moralización y alfabetización" trata de la obra colectiva *El libro del obrero* (libro publicado en 1862 y que contiene poemas, ensayos y cuentos de varios autores, Víctor Balaguer, Ceferino Tresserra, José Leopoldo Feu, María Mendoza de Vives y Mariano Soriano Fuertes, entre otros) y de la creación de la Biblioteca Arús, una biblioteca concebida expresamente para las clases trabajadoras. Desarrollamos la idea del manual literario y de la biblioteca popular como espacios dentro de los cuales se pone en marcha un proyecto de educación del obrero a través de una estructura filantrópica. *El libro del obrero* fue concebido para ser usado como un referente social y educativo para el trabajador industrial. Interpretamos *El libro del obrero* como el intento literario de estos intelectuales por controlar el alfabetismo moral de los trabajadores. En la segunda parte del capítulo estudiamos la participación de la biblioteca Arús dentro del fomento de la lectura para el obrero. Con el análisis tanto del funcionamiento del centro como de sus actividades culturales y políticas (fue el centro donde germinaron las ideas federalistas de Valentí Almirall) argumentamos que el proyecto filantrópico de creación de bibliotecas populares en esa época encumbre un proyecto de dominación y control de los textos a los cuales tenía acceso la clase trabajadora.

El quinto y último capítulo “Novela: perversión y control del proletariado” presenta la novela popular como espacio para el desarrollo de una política de control de la conducta moral y social de los trabajadores de la segunda mitad del siglo XIX y de principios del siglo XX. Se estudian dos novelas populares, por un lado *Barcelona y sus misterios*, escrita por el progresista Antoni Altadill en 1860, y por otro, *La fabricanta*, escrita por la religiosa conservadora Dolors Monserdà en 1902. Ambas novelas tratan de los conflictos de clases en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, esta novelas construyen un discurso social y moral con el fin de establecer modelos de conducta a los cuales los lectores puedan referirse. De esta manera, los proyectos literarios de Altadill y de Monserdà ponen en marcha la construcción de modelos tropológicos para la conducta moral de las clases trabajadoras.

Capítulo 1:

Coro: Rítmica socio-musical, los obreros en el escenario

"Objectively, for there to be *change*, a social group, a class or a caste must intervene by imprinting a rhythm on an era, be it through force or in an insinuating manner. In the course of a *crisis*, in a critical situation, a group must designate itself as an *innovator* or *producer of meaning*." ("Objetivamente, para que ocurra un *cambio*, un grupo social, una clase o una casta debe intervenir imprimiendo un ritmo en una era, sea por fuerza o de una manera insinuada. Durante una *crisis*, una situación crítica, un grupo debe autodesignarse como *innovador* o *productor de significado*" 14). Así empieza Lefebvre su estudio *Rhythmanalisis*, en el cual desarrolla la noción de ritmo como instrumento que permite analizar la manera en que se organiza la vida diaria y en que se construyen los espacios urbanos. Lefebvre explica que muchas veces se confunden ritmo y movimiento, ritmo y velocidad o ritmo y objetos (el ritmo de la máquina y el objeto máquina por ejemplo). Un ritmo, para él, se percibe en función de otro ritmo, y en particular en función de nuestro ritmo propio: nuestros pasos, nuestra respiración, nuestro corazón (5-6). Desarrolla la idea del cuerpo como metrónomo que mide tanto el ritmo social en el que evolucionamos como el ritmo urbano con el cual interactuamos. Pero este metrónomo también le da y le imprime un ritmo a la ciudad, un ritmo que participa en la construcción de espacios sociales urbanos.

El ritmo, para Lefebvre, es inseparable de la comprensión del tiempo y del espacio; y está sobre todo ligado a la repetición. Esta repetición, para él, se encuentra en la vida diaria, está en el trabajo de las ciudades, en la vida urbana y en nuestra evolución en este espacio. Es el ritmo de los cuerpos y de los espacios propios a cada sociedad. Conviene entender el ritmo no sólo como biológico, sino también como psicológico y social. Los cuerpos y los objetos desprenden, crean y se relacionan a través de un ritmo en los espacios en los que se encuentran. El análisis de esta relación rítmica entre cuerpos, objetos y espacios sociales nos ofrece una vía para entender cómo se organizan, construyen y oponen los grupos sociales. Lefebvre clasifica los ritmos poniendo en relación la noción de ritmo con las de interioridad y exterioridad. Existen para él cuatro tipos de ritmo: el ritmo *secreto* (un ritmo fisiológico y psicológico, el de la recolección y de la memoria), el ritmo *público* (un ritmo social, el del calendario, de las fiestas, de las ceremonias), el ritmo *ficcional* (un ritmo imaginario) y por fin el ritmo *dominante-dominado* (un ritmo inventado, que se encuentra en la música o en la toma de palabra. Es un ritmo que busca un efecto más allá de sí mismo, dice Lefebvre 17-18). En este capítulo nos interesa explorar el ritmo como metáfora y como instrumento de análisis con el fin de explicar los cambios políticos y culturales que surgen a raíz de la formación de grupos corales obreros en la España del siglo XIX

1845 es la fecha de creación de la primera sociedad musical que funda Josep Anselm Clavé, *La Aurora*, compuesta por flautas, bandurrias, citarras, laudes, mandolinas, guitarras, panderetas y triángulos, y 1850 la de la fundación de la primera sociedad coral obrera, *La Fraternidad*, integrada por 40 individuos. Su primera actuación, en agosto del mismo año, dio a conocer *La flor de Mayo*, *La fiesta de la Aldea*

y *El templo de Terpsicore*, músicas compuestas por Clavé. A partir de este momento, la creación de sociedades corales irá in *crescendo* en toda la región (incluida la región francesa de Perpiñán, conocida como la "Catalunya nord") hasta el punto de registrar sociedades en los más pequeños pueblos de Cataluña.

En varios sitios tuvieron lugar los bailes coreados y los conciertos de Clavé. Primero en los *Jardines de la Ninfa*, luego en los *Jardines de Euterpe* y por fin en los *Campos Elíseos*. En 1853 Clavé se asoció con la orquesta de Joaquim Verdaguer, un nombre mencionado con frecuencia en los artículos sobre los coros y en los programas. Ese mismo año, y esto sucederá varias veces a lo largo de la vida del compositor, el alcalde de Barcelona intentó parar las actividades del grupo coral insistiendo en que la misión de los trabajadores era su trabajo y no el canto ni tampoco el baile. Impuso al músico una contribución del 19% del producto y le exigió que iluminara a su costa el Paseo de Gracia, ya que aseguraba que esta medida permitiría una mayor seguridad para el público que asistía a los conciertos. A pesar de que Clavé conseguía el alquiler de estos lugares para asegurar los conciertos, las autoridades tenían mucha influencia en los propietarios y es notable el número de conciertos cancelados, sobre todo al principio, por miedo a que, lejos de ser un encuentro musical, se transformara en bullicio popular. A partir de 1858 se pueden distinguir dos tipos de actuaciones: los conciertos matutinos, que se celebraban a las 6 de la madrugada, y los conciertos vespertinos, generalmente a las 7 de la tarde. Si bien el éxito de los coros de Clavé fue incontestable, su crecimiento al principio no era positivo ya que desde 1850 (su primera actuación) hasta 1857 (año en que *La Fraternidad* cambió su nombre por el de *Sociedad Coral de Euterpe*) las sociedades corales bajaron de 36 a 18.

Los conciertos de los coros solían ser los fines de semana y por lo general eran más que un simple concierto coral. La reunión tenía lugar en espacios de recreo en los cuales había puestos de comida, juegos para niños, espacios para el baile y a veces un teatro cerrado para conciertos más tradicionales. Los conciertos eran una mezcla de música popular, clásica y bailes coreados. Los programas mezclaban composiciones de Clavé, coros de ópera (ópera italiana a la moda como Verdi, Donizetti o Rossini) y oberturas de óperas en versión sinfónica. El siguiente programa, del Festival coral de 1861, puede considerarse como un programa típico de un espectáculo de los coros de obreros:

1.

Sinfonía sobre motivos españoles, *Gevaert*, por la orquesta;

Himno catalán (nuevo), *La Gratitud*, Clavé; por 420 coristas, orquesta y banda;

Sinfonía sobre motivos de zarzuelas, de Barbieri, por la banda;

Pastorela catalana a voces solas, *Les flors de maig*, Clavé, por 260 coristas;

Sinfonía, *La gazza ladra*, Rossini, por la orquesta;

Alborada catalana a voces solas, *De bon matí*, Clavé, por la sociedad Euterpe;

Vals jota coreado, *Las galas del Cinca*, Clavé, por 420 coristas y orquesta;

2.

Capricho (nuevo), *El ramillete*, Berga, por la banda;

Barcarola a voces solas, *Al Mar!*, Clavé, por 200 coristas;

Sinfonía de *Guillaume Tell*, Rossini, por la orquesta;

Idilio catalán a voces solas, *La nina del ulls blaus*, Clavé, por 230 coristas;

Sinfonía (nuevo), *Le pardon de Ploermel*, de Meyerbeer, por la orquesta y 60 coristas;

Barcarola catalana a voces solas, *Los pescadors*, Clavé, por la Sociedad Coral Euterpe;

Rigodón bélico catalán coreado, *Los néts dels almogàvers*, por 420 coristas, orquesta y banda. (Cabonell i Guberna, *Josep Anselm Clavé* 605-606)

Los festivales corales eran sin duda ninguna lo que mejor transmitía la amplitud del movimiento coral obrero y lo que le daba una fuerza social potente. En efecto, el número de participantes crecía exponencialmente : durante el primer festival, el 17 de septiembre de 1860, participaron 200 coristas y 150 profesores de música;[6] en el segundo festival, los 5 y 6 de octubre de 1861, participaron doce sociedades que reunieron a 420 coristas y 180 profesores de música; en el tercer festival coral, los 27 y 29 de septiembre de 1862) participaron 31 sociedades corales, con 1200 coristas y 260 músicos. En esta última ocasión Ceferí Tresserra coordinó la publicación de *El Libro del obrero*, volumen colectivo dedicado a Clavé y cuyos beneficios fueron a las sociedades corales. Además, un ejemplar del libro fue distribuido a cada corista obrero.[7] Por fin, el cuarto y más importante de los Festivales Corales fue los días 4 y 6 de junio de 1864, al cual participaron 2000 coristas procedentes de 57 corales y 300 profesores. Además de los grandes festivales corales tenían lugar semanalmente conciertos al aire libre, en los jardines antes mencionandos.

---

[6] Poco después, de hecho, y con motivo de la visita de la Reina Isabel II, se ofreció un concierto coral en Montserrat.

[7] Este libro será el objeto de análisis del cuarto capítulo de este trabajo.

A los festivales corales se añaden dos actuaciones que mencionaremos y analizaremos con detalle en este trabajo. La primera es el estreno de la "Marcha Triunfal" del *Tannhaüser*, primera audición de la obra de Ricardo Wagner en España en 1862. La segunda tiene que ver con los tres conciertos que los coros ofrecieron en Madrid en junio de 1863, uno de ellos delante de los Reyes de España. Estas dos actuaciones constituyen momentos especialmente relevantes para este estudio puesto que en ambos casos, el grupo coral entró en un espacio cultural, físico y figurado, al que no pertenecía (el espacio del Liceu y de la música culta en el caso de Wagner, el espacio del teatro madrileño para el segundo ejemplo).

Los grandes cambios sociales, nos indica Lefebvre, ocurren siempre que un grupo se apropia de un ritmo nuevo con el objetivo de expresarse y de dejar su impronta en los espacios de sociabilidad de su ciudad. Los conciertos y los bailes populares organizados por los coros (por lo general bailes de moda como valses, rigodones o polcas) eran manifestaciones culturales que imprimían un ritmo nuevo sobre la ciudad. La novedad de este ritmo residía primero, en la periodicidad de los ensayos en los cuales los trabajadores tenían que participar y segundo, en la regularidad de los conciertos ofrecidos cada fin de semana. Pero eran igualmente un contrapunto al cambio rítmico surgido de la industrialización de la Cataluña decimonónica. Al poner en el escenario a los obreros, Clavé hacía confluir ante sus contemporáneos dos ritmos usualmente separados: el del trabajo y el del ocio. El obrero corista no desaparecía en ningún momento detrás de una máscara ficticia, ni disfrazado de otra cosa, sino que cantaba en tanto que obrero. Los espectáculos ponían en evidencia el rol del trabajador como cantante y como uno de los plausibles agentes de cambio social. La percepción pública del obrero pasaba entonces a

formar parte de la concepción del espectáculo en la segunda mitad del siglo XIX. El obrero cantaba *en* el escenario en vez de cantar de camino a la fábrica o en la misma: se trataba de una actividad originada en el ocio y en el tiempo libre de que disponía el trabajador.

Los obreros-cantantes y el público entraban ambos en el ritmo, casi *ritual*, que suponía el dar o asistir a los conciertos. Ambos, por su participación en los eventos, creaban y establecían ese ritmo. Sin embargo, estos dos grupos experimentaban el ritmo de manera distinta puesto que el primer lo ofrecía y el segundo respondía a él con sus asistencia regular.

La regularidad de los espectáculos así como la novedad que suponían constituían también un material ficcional para muchos escritores contemporáneos de Clavé. Así, la novela *La fabricanta*, escrita por Dolors Monserdà, empieza con la asistencia de los protagonistas a uno de los conciertos de los coros de Clavé, en los jardines de Euterpe. La descripción que da la narradora del lugar es detallada y nos ofrece un retrato vívido de este lugar de recreo. Se percibe en particular cómo el espectáculo había creado costumbres de comportamiento en el público y cómo se fomentaban las relaciones sociales en este espacio:

> …com á vanitat de veure y ésser vistos, en un lloch que havía lograt ferse de moda (…) no deixavan passar un sol concerto sense assistirhi. (…) Com la Florentina, pera que la trobessen losseus coneguts, se posava sempre al mateix lloch y aquést [Pere Joan] venía al dret del rotllo que ells també constantment ocupavan, y era sempre d'aquell aplech, d'ahont sortía la iniciativa dels aplausos que més obligavan á la repetició de las pessas musicals; la efervescencia de la

conversa, en la que s'hi endevinava lo foch de la discussió, produhía un animat moviment que atreya los desvagats ulls de la Antonieta, que á mitja temporada los conexía a tots y sabía'ls que mudavan més sovint d'armilla y de corbatí, los que hi anavan més presumits y pentinat, los que hi eran més puntuals, y'ls que hi arribavan á la seguna part del programa. (4, 24; cap.1)

…como vanidad de ver y ser vistos, en un lugar que se había puesto de moda (…) no faltaban a ninguno de los conciertos. (…) Como la Florentina, para que la encontraran sus conocidos, se sentaba siempre en el mismo lugar y que éste [Pere Joan] venía a la derecha del corro que ellos también constantemente ocupaban, y era siempre de aquel grupo desde donde salía la iniciativa de los aplausos que más obligaban a la repetición de piezas musicales; la efervescencia de la conversación, en la que se adivinaba el fuego de la discusión, producía un movimiento animado que atraía los desocupados ojos de Antonieta, que a media temporada los conocía a todos y sabía los que cambiaban más a menudo de chaleco o de pajarita, los que iban más presumidos y peinados, los que eran más puntuales y los que llegaban para la segunda parte del programa.

La descripción de las actividades de los personajes que da Monserdà al lector al principio de la novela cumple con el tópico, bien presente en la narrativa de los escritores decimonónicos (Galdós por ejemplo), de los burgueses que van al teatro para ver y para ser vistos. La novela presenta los conciertos de los coros de Clavé como eventos culturales de mucho éxito:

Encara ab lo ressó de las darreras notas, lo públich, fondament impressionat, esclatá en un d'aquells aplaudiments nutrits, compactes, delirants, que

> constituheixen l'únich premi de prou forsa pera sostenir al geni, en las lluytas de la treballadora vida del art. Las demostracions d'entussiasme ressonavan cada volta ab mes persistencia, y'l choro's vegé obligat á repetir la nova composición. (9; cap.1)
>
> Cuando todavía resonaban las últimas notas, el público, sumamente impresionado, explotó en uno de esos aplausos nutridos, compactos, delirantes, que constituyen el único premio de suficiente impulso para sostener el genio, en las luchas de la trabajadora vida del arte. Las demostraciones de entusiasmo resonaban cada vez con más persistencia, y el coro se veía obligado a repetir la nueva composición.

La relación entre trabajadores y arte, entre coro y fábrica se desarrolla a lo largo de la segunda mitad del XIX en Cataluña. Un vocabulario parecido al que emplea Monserdà ("la traballadora vida del art") se desarrolla en la prensa, en las novelas y en los textos musicales, y se forma un discurso a favor de la emancipación cultural obrera, en el cual se asimila la práctica coral a la efectividad moderna.

El siglo XIX es también para Europa el siglo de la máquina, el elemento sobresaliente de la industrialización. La máquina, cuyo ruido y ritmo constituyen el verdadero metrónomo de la modernidad, se veía a la vez como propulsora de armonía y como amenaza, puesto que podía sustituir al obrero en las fábricas. La sustitución no era sólo física sino también auditiva como subraya Jaume Ayats en *Cantar a la fàbrica, cantar al coro: els cors obrers a la conca del Ter mitjà* al explicar cómo el sonido de las máquinas se sobreponía a las voces de los obreros que cantaban en la fábrica (27-46). La formación de coros de trabajadores en Cataluña es contemporánea a los cambios industriales de la región y puede considerarse como respuesta y forma de sobreponerse a

la mecanización y a su ruido infernal. El coro sí funciona metafóricamente como propulsor de armonía. Esta armonía es ante todo visual y auditiva, la de centenares de obreros alineados en los escenarios cantando al unísono. Pero es igualmente rítmica, la de unos coristas capaces de hacer bailar a su público, unos bailes *de moda* que implicaban medida, pasos, figuras. Y el coro en el escenario presenta sobre todo un deseo de armonía social, la presencia de estos cuerpos salidos de la fábrica bien *afinados*, obedientes a un ritmo no sólo musical sino social, que en vez de ser una amenaza revolucionaria se convierten en espectáculo que el resto de la sociedad paga por escuchar cada fin de semana, creando así el ritmo de los tiempos modernos.

El establecimiento del canto coral en tanto que espectáculo implicaba, por lo tanto, la creación de un nuevo ritmo urbano. Este ritmo se fundamentaba en la regularidad de los ensayos, de los conciertos, en las publicaciones periodísticas acerca de sus actividades, en la producción de nuevas obras por parte de Clavé y en su publicación y su presentación ante un público ávido de novedades musicales, y, quizá lo más importante, en la interactuación (que implicaba oposiciones y conflictos) con las demás actividades culturales y periodísticas de la época. Lefebvre explica que la relación que se establece entre los distintos grupos sociales y su presentación en la esfera pública es ante todo rítmica e indica que "societies are composed of crowds, of groups, of bodies, of classes, and constitute peoples. They understand the rhythms of which living beings, social bodies, local groups are made up" ("Las sociedades se componen de multitudes, de grupos, de cuerpos, de clases, y constituyen los pueblos. Entienden los ritmos que forman los seres humanos, los cuerpos sociales, los grupos locales. 42). El ritmo urbano creado

por las asociaciones corales es un ritmo público, un ritmo social que se declara y se exhibe como tal a través de los cuerpos que lo expresan.

a. El coro como espacio de sociabilidad

Al crear los primeros coros de obreros, Josep Anselm Clavé quería abrir un espacio urbano para que los obreros se reunieran, aprendieran a leer y a cantar, y se expresaran a través de una práctica artística. Al mismo tiempo quería fomentar una posibilidad de reunion regular del pueblo, en sentido amplio, en torno a la audición de música. El compositor transformó el significado de lo que suponía un acto musical porque ponía en escena a centenares y a veces miles de trabajadores de manera regular en las calles o los jardines públicos de Barcelona. Además, conviene añadir que la mitad de los conciertos eran bailes coreados, lo cual implicaba la interactuación de buena parte del público con los cantantes y los músicos. De esta manera, la música estaba asociada a un espacio físico concreto, los jardines y a una actividad física, el baile. La existencia de este espacio para el público y la accesibilidad al escenario para los obreros permitía que el colectivo de trabajadores cobrara existencia y presencia artística para el resto de la sociedad. Se trataba de buscar y legitimar una integración socio-cultural. Carbonell i Guberna explica que era la manera de hacer partícipes a los obreros en las actividades culturales de la ciudad:

> Organitzar balls fraternals als Camps Elisis volia dir anar directament al terreny de la bona societat barcelonina, demostrar que La Fratenidad no era pas un grup més de menestrals o obrers que feia els seus balls en locals adequats o reservats,

> sinó que tenia una voluntat socialment integradora que responia a uns ideals de fraternitat i humanisme, de llibertat i indiscriminació. (*Josep Anselm Clavé* 107)
>
> Organizar bailes fraternales en los Campos Elíseos significaba ir directamente al terreno de la buena sociedad barcelonesa, demostrar que La Fraternidad no era un grupo más de menestrales o de obreros que organizaba sus bailes en locales adecuados o reservados, sino que tenía la voluntad socialmente integradora que respondía a unos ideales de fraternidad y de humanismo, de libertad y de indiscriminación.

Los obreros de la Barcelona del siglo XIX no tenían ninguna formación musical formal porque ésta solía estar reservada a la burguesía y constituía uno de los criterios de distinción entre las diferentes clases sociales. En la introducción a su libro *La distinction : critique sociale du jugement* Bourdieu explica que "les besoins culturels sont le produit de l'éducation. (…) L'oeuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée" ("Las necesidades culturales son el producto de la educación. (…) La obra de arte sólo toma sentido e interés para quien está provisto del código según el cual está codificada" i-ii). Bourdieu usa el concepto de *habitus* para designar las maneras de ser, pensar y hacer común a varias personas de un mismo origen social. Demuestra que las elecciones y los gustos estéticos revelan nuestro estatus social y nuestras aspiraciones. Sin embargo, pone de relieve que el *habitus* es un efecto social y no genético (189) y, refiriéndose a las prácticas musicales, añade:

> S'il n'y a rien par exemple qui, autant que les goûts en musique, permette d'affirmer sa "classe," rien par quoi on soit aussi infailliblement classé, c'est bien

sûr qu'il n'est pas de pratique plus classante, du fait de la rareté des conditions d'acquisition des dispositions correspondantes, que la fréquentation du concert ou la pratique d'un instrument de musique “noble.” (…) Mais c'est aussi que l'exhibition de la “culture musicale” n'est pas une parade culturelle comme les autres: dans la définition sociale, la “culture musicale” est autre chose qu'une simple somme de savoirs et d'expériences assortie de l'aptitude à discourir à leur propos. La musique est le plus spiritualiste des arts de l'esprit et l'amour de la musique est une garantie de “spiritualité.” (...) Etre “insensible à la musique” représente sans doute, pour un monde bourgeois qui pense son rapport avec le peuple sur le mode des rapports entre l'âme et le corps, comme une forme spécialement inavouable de grossièreté matérialiste. (17)

Si, por ejemplo, no existe nada que permita tanto a uno afirmar su “clase” como los gustos en música, nada por lo que sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existe práctica más enclasante, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correpondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento de música “noble” (…). Pero ocurre también que la exhibición de “cultura musical” no es un alarde cultural como los otros: en su definición social, la “cultura musical” es otra cosa que una simple suma de conocimientos y experiencias unida a la aptitud para hablar sobre ella. La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de “espiritualidad”. (…) Ser “insensible a la música” representa, sin duda, para un mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo de relacionarse el alma y el cuerpo, algo así como

una forma especialmente inconfesable de grosería materialista. (Ruiz de Elvira 16)

La música es, para Bourdieu, el arte por excelencia que permite reconocer a qué clase social pertenece un individuo. El *habitus* generado por su práctica, por el saber que produce y por las capacidades discursivas de las que es resultado es lo que marca la diferencia de clase de manera más notable y que, para lo que nos interesa aquí, establece una separación entre la burguesía y la clase obrera. El concepto de "capital cultural" con el cual Bourdieu explica la cantidad de recursos culturales que poseen los individuos según su procedencia social también es un concepto útil para comprender los principios de diferenciación entre burguesía y clase obrera. De hecho, las actividades corales de Clavé pueden describirse como intentos de modificar el *habitus* obrero mediante una redistribución del capital cultural musical.[8]

En el siglo XIX la ópera italiana y los bailes de moda eran las diversiones más populares en Europa (Costal i Fornell, "Les Sardanes" 34). A Cataluña llegan las óperas de Verdi, Rossini y Donizetti, entre otras, cuyas arias y cuyos fragmentos sinfónicos pasan a formar parte de los escenarios y de los espectáculos más populares. Clavé es uno de los compositores que incluyen estas versiones en sus programas. Solían alternarse composiciones suyas, muchas veces novedosas, con fragmentos de óperas cantados por los coros de obreros. De esta manera, los conciertos invertían el criterio de distinción social, según lo hemos entendido con Bourdieu. Las óperas, aunque adaptadas para el tipo de orquesta y de coro popular que daban estos conciertos, pasaban a formar parte

[8] Ver Ortega y Gasset *La rebelión de las masas*, en particular el capítulo uno "El hecho de las aglomeraciones."

tanto de los repertorios como del capital cultural de cada uno de los asistentes. El método de Clavé consistía en enseñar a los obreros las bases musicales mínimas con el fin de que pudieran cantar de manera más intuitiva que técnica (Caballé y Clos 8). Tal enseñanza buscaba proveer a la clase obrera el capital cultural tradicionalmente asociado con el refinamiento musical burgués. Estos métodos de enseñanza chocaban fuertemente con las prácticas educativas de su época y con las decisiones que suponían, en particular con sus contemporáneos Pere y Juan Tolosa, los creadores del Orfeón Barcelonés, cuyas actividades estaban promovidas por el gobierno de la ciudad de Barcelona. Los hermanos Tolosa estaban a favor de métodos mucho más tradicionales y profesionales que los que promovía Clavé. Seguían la metodología pedagógica de los orfeones, impulsados en 1829 en Francia por Guillaume-Louis Bocquillon-Wilhem (Carbonell i Guberna, *Josep Anselm Clavé* 106). De hecho, los Tolosa y Clavé no sólo rivalizaban a nivel de la *performance* sino también a nivel de la legitimidad estética, pues ambos reclamaban haber creado el movimiento coral en España. Por fin, lo que sin duda constituye la diferencia más notable entre las dos prácticas corales es que los coros de Tolosa estaban formados por alumnos de la escuela de solfeo y canto más importante de la ciudad y constituían una actividad cultural institucionalizada. Los coros de Clavé, como hemos dicho, estaban formados exclusivamente por trabajadores sin educación musical formal. El músico catalán explica de la siguiente manera el modelo de "escuela" coral obrera que implantó con la creación de las asociaciones corales:

> Pero no todos así lo han comprendido todavía, y se sigue por algunos confundiendo la ardua y gloriosa misión de los Conservatorios, destinados a proveer el mundo musical de esclarecidos artistas, con la modesta aspiración de

> las INSTITUCIONES CORALES limitada a atraer a su seno dulcemente al laborioso obrero, por medio del irresistible influjo de una música a su alcance, que hable a sus sentidos, avive sus recuerdos y aliente sus honrados sentimientos. ("El Metrónomo" 18 de enero de 1863: 2)

El énfasis de los coros no estaba en una profesionalización sino en una práctica semanal que diera lugar a reuniones sociales regulares en los jardines. Clavé funda en 1863 un periódico musical, *El Metrónomo*, con el fin de promover la actividad y los conciertos de sus coros, siguiendo el modelo de los Tolosa, que habían creado *El Orfeón español* en 1862. Por tanto, la competición artística se realizaba a distintos niveles: el de la reunión de un grupo, el de la distribución y difusión pública de las actividades de ese grupo por medio de la prensa y el de la propia *performance*.

Además de los hermanos Tolosa, Clavé tenía una rivalidad con otro de sus contemporáneos: Ramon Bartomeus, fundador de la Societat Coral Nueva Barcino.[9] Bartomeus creó su sociedad coral siguiendo el modelo implantado por Clavé y decidió celebrar los conciertos de sus coros el mismo día y a la misma hora que los de la Sociedad Coral Euterpe. Además, publicaba el *Eco de Barcino* al igual que Clavé publicaba el *Eco de Euterpe*, y la mayor parte de las críticas a su obra se encuentran en el *Diario de Barcelona*, muchas veces en la misma página que las de Clavé (Garriga Sanmartí, "Ramón Bartomeus (1832-1918): perfil humà" 85). El conocimiento de la obra de Bartomeus es limitado pero a juzgar por la evolución de los conciertos que daban sus coros, se puede afirmar que la época de resplandor que tuvieron corresponde a la época

[9] Se suele decir que la Sociedad Coral Nuevo Barcino se creó después de 1862, aunque no se sabe la fecha exacta.

en que imitaban a la Sociedad Coral Euterpe.[10] Lo que daba fuerza cultural a los coros de Bartomeus era seguir el ritmo dado por la frecuencia de los conciertos de la Sociedad Coral Euterpe. Después de la muerte de Clavé, los coros de Bartomeus perdieron su actividad frenética y, es más, pasaron a funcionar como los coros de Tolosa y a tener coristas con conocimiento y formación musical (Garriga Sanmartí, "Ramón Bartomeus (1832-1918): perfil humà" 90).

Sin embargo, y a pesar de las rivalidades musicales aparentes, el proyecto de Clavé de proponerse transformar los hábitos de la clase obrera fue único. Reemplazó las actividades semanales de los trabajadores por la práctica musical del coro y de alguna manera, redistribuyó el *capital cultural* tal y como lo entiende Bourdieu. Carbonell i Guberna señala que los coros

> Els proporcionava l'oportunitat d'associar-se per la defensa dels drets de classe i cobria mancances que el mateix sistema industrial no havia previst, com ara l'ensenyament per a adults o l'assistència per malatia o defunció. Un projexte musical i social absolutament desconegut a Catalunya, causa, sens dubte, de la seva pervivència. ("Història de la música" 152)
>
> Les proporcionaba la oportunidad de asociarse para la defensa de los derechos de clase y cubría carencias que el mismo sistema industrial no había previsto, como la enseñanza para adultos o la asistencia por enfermedad o defunción. Un proyecto musical y social absolutamente desconocido en Cataluña, causa sin duda de su pervivencia.

---

[10] Ver la tesis doctoral de María Teresa Garriga Sanmartí "Ramón Bartomeus Mola (1832-1918): una alternativa a la música coral claveriana. Anàlisi de la seva obra."

La formación de coros corresponde, por tanto, a la vez a un proyecto estético y a un proyecto social. *La España musical*, en un artículo publicado en portada firmado por Andrés Parera y titulado "El arte musical y los artistas músicos en España" (8 de febrero de 1866), indica que "hoy día, merced al principio de asociación, gloriosa conquista de nuestro siglo, una sociedad aun cuando fuera de obreros, puede hacer lo que hasta ahora sólo estaba reservado a las órdenes monásticas, a los magnates, a los reyes" (6). Para Clavé, la formación de coros tenía una doble vertiente: era a la vez un vector cultural y un vector social. El coro, en la definición y justificación de su proyecto, producía al tiempo un documento de cultura y un documento de consolidación de un grupo social.

El acto artístico que consistía en dirigir un coro de 1000 u 2000 obreros (como en el festival coral de Barcelona de junio de 1864 al cual participaron 2000 coristas, Carbonell i Guberna, *Josep Anselm Clavé* 317) era en sí un espectáculo de valores teatrales porque no sólo se encontraba el impacto a nivel sonoro sino también a nivel visual y de puesta en escena. Conviene pensar, pues, en la realidad física de tal acto, es decir en los espacios concretos en los cuales se daban los conciertos. Las calles y los jardines eran los espacios urbanos donde tenían lugar los espectáculos. Por lo general los coros actuaban regularmente en un sitio asignado y alquilado por Clavé en Barcelona, aunque a veces actuaban en teatros. Así, empezaron en los Jardines de la Ninfa en 1853, después en los Jardines de Euterpe en 1857 y por fin, Clavé consiguió la dirección y explotación de los Campos Elíseos, el 20 de abril de 1862. La institución de los jardines como lugar de recreo fijo para los concierto tenía como objetivo dotar a los coros de un espacio en el cual se pudieran ofrecer conciertos de manera regular (cada fin de semana) y definir ese mismo espacio como representativo de la reunión de las masas obreras y de

los habitantes de la ciudad de Barcelona. Estos *Jardines* se situaban en el campo, entre Barcelona y el pueblo de Gracia. Eran espectáculos o bailes coreados y se cobraba entrada. El abono tenía un precio de 120 reales para los caballeros, de 60 para las señoras y de 40 para las nodrizas o niñeras de la familia de algún señor abonado. El compositor quería que los conciertos constituyeran un acto que pudiera unir las diversas clases sociales de Barcelona y pensaba que se podía llevar a cabo por medio de la institución de un local permanente, es decir, de un espacio concreto en el cual las prácticas musicales, y por medio de ellas las prácticas sociales, pudieran construirse y consolidarse. Este elemento era muy provocativo tanto para los maestros contemporáneos del compositor como para los dirigentes políticos. Para los primeros la reunión de todas las clases sociales en torno a la música (música popular y música operística) le quitaban a ésta sus letras de nobleza; mientras que los políticos veían un peligro social en la institución de un local en el cual se representaran obras con el propósito de reunir a los habitantes de la ciudad, en torno a prácticas musicales que tenían un gran impacto social. Pensaban, pues, que la actividad coral podía perturbar el orden social. Felipe Pedrell escribe que Josep Anselm Clavé pertenecía al partido democrático y que tenía en su contra a los músicos aristócratas y a los gobernantes que confundían al hombre político con el artista (360).

Una de las razones por las cuales los contemporáneos de Clavé tenían dificultades para calificar sus actividades políticas con respecto a sus actividades musicales era que estas últimas se dirigían exclusivamente a las masas trabajadoras. El escritor catalán de finales del siglo XIX y principios del siglo XX Raymon Casellas, en su novela *Les multituts*, habla de lo que llama el instinto "que té la multitut de posarse a fer tota plegada lo que ha vist fer a un home sol" ("que tiene la multitud para ponerse a hacer al unísono

lo que ha visto en un hombre solo" 27). Es este aspecto de la vida de Clavé que nos interesa: el por qué y el cómo consiguió establecerse en líder de la clase trabajadora y en figura pública catalana. ¿Cómo se construyó esta red de prácticas musicales y de prácticas sociales en torno a un solo hombre?

Clavé no sólo suponía un cambio cultural para la Cataluña de la segunda mitad del siglo XIX, por haber creado una entrada para los obreros en el mundo de la música, sino que suponía al mismo tiempo una posibilidad de cambio político y social. Su faceta de político y de representante social de la clase obrera es la que más se menciona en los estudios sobre los coros. Se insiste particularmente en su participación en juntas y comités. En septiembre de 1868 formó parte de la Junta provisional revolucionaria del Ayuntamiento (fue nominado por la Junta y el Club de los Federalistas); en noviembre de ese mismo año fue nombrado miembro del Comité Local Republicano de Barcelona y del Comité electoral del Partido; el 12 de febrero de 1870 fue elegido miembro del Comité del Partido Republicano Federal de Barcelona y en marzo de ese mismo año, fue elegido miembro del Comité provincial del Partido. Además, el 18 de mayo de 1869 participó a la elaboración del Pacto de Tortosa, del cual fue vicepresidente.

El Pacto de Tortosa, establecido a nivel provincial, fue uno de los pactos creados tras las insurrecciones de un sector del republicanismo español. La idea era, a través de este pacto, articular un proyecto social progresista. Clavé era seguidor de las ideas de Pi i Margall, con quien, a juzgar por su correspondencia, colaboraba muy estrechamente. Pi i Margall era el representante del Partido Republicano Democrático Federal, partido

político de carácter federalista.[11] Totalmente en contra de la Constitución de 1869 que era monárquica, los republicanos federales emprendieron una serie de insurrecciones que llevaron a ciertos pactos, entre ellos el Pacto de Tortosa, y el más importante de ellos, el Pacto General (firmado en Madrid el 30 de junio de 1869) y la creación del Consejo Federal. Estas revueltas masivas no contaban con ningún elemento militar y tenían un carácter bastante espontáneo y desorganizado. Fueron reprimidas severamente por el Gobierno del general Prim y llevaron a la suspensión de las garantías constitucionales.

Uno de los elementos que hemos de notar es la estrecha colaboración de Clavé con todos los políticos miembros directivos del Partido: Pi i Margall, Emilio Castelar, Estanislao Figueras y José María de Orense y Barberà. Estos nombres aparecen de manera sistemática en la correspondencia del compositor, ya sea por cuestiones de colaboración política, ya sea por el apoyo de éstos a las actividades musicales de los coros. La preocupación de Clavé acerca del "Partido" era constante y se nota particularmente en sus cartas. Nos parece importante insistir en su compromiso político, en su participación activa a los acontecimientos, revueltas, mítines y en la visibilidad política que tenía. En este sentido, sus ideales sociales no eran sólo discurso sino que él mismo generaba y encomendaba su práctica.

Al final de su vida, Clavé fue elegido numerosas veces para puestos políticos de cierta importancia dentro de la sociedad catalana. El 23 de marzo de 1871 salió elegido en las elecciones a diputados provinciales y el 8 de abril de ese mismo año fue elegido presidente de la Diputación de Barcelona. Por fin, en febrero 1873 un decreto lo nombró

---

[11] El Partido Republicano Federal se creó a raíz de la revolución de 1868. Pi i Margall fue quien concibió el ideal federal que consistía en una federación republicana para España, junto con los llamados clubes republicanos.

gobernador civil de Castelló. En octubre de ese mismo año fue nombrado gobernador civil de Tarragona y en marzo, fue elegido diputado en las Constituyentes, como representante del Partido Federal para el tercer distrito de Barcelona.

Activista, Clavé reclamó el derecho de asociación (firma la *Exposición de la Clase Obrera a las Cortes* en 1855), denunció la explotación y la inmoralidad de los fabricantes (con la publicación del panfleto *Abajo los ladrones!* y participando activamente a las revueltas barcelonesas de carácter radical y progresista en 1854). Varias de sus acciones políticas le llevaron, de hecho, a la carcel (a la Ciudadela en 1845, a Mallorca en 1856, a "El Saladero" (Madrid) en 1867). Sus denuncias públicas fueron varias, desde su denuncia de la represión contra la prensa demócrata en mayo de 1856 hasta la renuncia a presentarse como candidato a las elecciones municipales en noviembre de 1854 y hasta ser el portavoz de la manifestación republicana celebrada en Barcelona contra la política del gobierno provisional y delante del gobernador civil el 2 de noviembre de 1868.

Las composiciones de Clavé son muy variadas y muchas de ellas tienen un carácter social y comprometido a poner en relación con sus actividades políticas. Es el caso de *La Revolución*, estrenada en marzo de 1870 y dedicada a Abdó Terrades (1802-1856). Abdó Terradas es una de las figuras políticas catalanas más importantes de medidados del siglo XIX. Político republicano, activista, alcalde de Figueres en 1842 y 1854 (destituido ambas veces, la última por el General Zapatero mismo), exiliado varias veces, fue fundador de una sociedad secreta (la "Societat Patriòtica") y del periódico *El Republicano* (1842). Otra composición, que, sin duda, pone en relación Terradas y Clavé es la traducción de éste de *La Marsellesa* al catalán que se estrena el 1 de octubre de

1871. Abdó Terradas había, por su parte, traducido la *Historia popular de la revolución francesa* en 1846 en las ediciones Cabet. No obstante, veremos más adelante que muchas composiciones tienen un caracter social importante sin tener forzosamente un referente histórico u político evidente. Es el caso de *La Maquinista*, una canción que afirma el papel necesario y activo del obrero de las industrias, y que analizaremos detalladamente.

Dentro de las publicaciones importantes de Clavé se encuentran varios periódicos: *El Eco de Euterpe*, periódico publicado por primera vez en 1859, donde se recogía el programa de los conciertos e incluía artículos sobre música, poesía y literatura u historia de ficción (en este mismo periódico se inició la publicación de la historia de las sociedades corales en julio de 1867) ; *El Metrónomo*, semanario sobre las sociedades corales, de vida corta, cuyo primer número es del 11 de enero de 1863; y *La Aurora*, publicación bi-mensual de los coros de Clavé, dirigida a los coristas que se publicó a partir de 1888 y sigue publicándose hoy en día. Colaboró con muchos periódicos, como por ejemplo *El Cohete* (1868) y *El Estado Catalán* (1870). Una publicación periodística digna de mención es la fundación, el 30 de octubre de 1868, de *La Vanguardia*, periódico republicano federal del cual Clavé fue el director y el único redactor. Este periódico, , fuera del ámbito musical fruto de la revolución de 1868, muestra el compromiso político-social del artista y la voluntad que tenía que politizar a la clase obrera.

Carbonell i Guberna indica que el gobierno ejercía muchas presiones, sobre todo de tipo económico, para que no tuvieran lugar los conciertos y añade que el gobierno también había amenazado de cárcel al propietario de los *Jardines* si permitía los conciertos (“Historia de la música” 152-154). Por su parte, Manel Risques, refiriéndose a la Sociedad Coral de Euterpe, explica que

> No deixaven de ser una associació d'obrers i, sobretot, estaven dirigides per Clavé, "que era un gran revolucionario y demócrata con talento y con genio, lo mismo político que musical", i per tant "fácil es concebir que bajo su dirección las sociedades corales tomasen un carácter de organización política que se extendió por toda Cataluña, reconociéndole a él por jefe" (43).
>
> No dejaba de ser una asociación de obreros y, sobre todo, estaban dirigidos por Clavé "que era un gran revolucionario y demócrata con talento y con genio, lo mismo político que musical", y por tanto, "fácil es concebir que bajo su dirección las sociedades corales tomasen un carácter de organización política que se extendió por toda Cataluña, reconociéndole a él por jefe."

La presencia de los obreros en los escenarios suponía una ruptura en las prácticas culturales de la época. Se trataba de una nueva pedagogía musical, de una nueva concepción del público y de un nuevo género de espectáculos. En resumen, se trataba de un acercamiento novedoso en cuanto a la relación entre producción, *performance* y recepción artísticas que imprimía un ritmo cultural en la ciudad, que reivindicaba su aspecto novedoso en tanto que mezcla de dos aspectos hasta ahora separados: la industria y el concierto de música. Esta reunión es lo que despertaba temor en las autoridades. El siglo XIX en Europa fue un siglo de revueltas sociales y de crecimiento y organización de la clase trabajadora. En España se crearon numerosas cooperativas y asociaciones de obreros a lo largo del siglo pero estas agrupaciones sobrevivieron en la precariedad, en particular entre 1840 y 1868 debido a todo tipo de represiones. Como hemos indicado en la introducción, en esta época, el sindicalismo estaba prohibido. Josep Termes señala que frente a estas prohibiciones, los obreros y los sindicatos reivindicaban su derecho de

reunión y expresión política y se manifestaban gritando "associació o mort" ("asociación o muerte" *Històries* 44). Las asociaciones corales se crean en este contexto de tensión social. Su existencia implicaba la reunión de centenares de obreros de manera regular para ensayar y performar, lo cual hacía que las autoridades las sometieran a una vigilancia particularmente intensa.

Conviene estudiar de cerca las condiciones materiales que permitieron que los coros se formaran y existieran. Las historias escritas sobre las asociaciones corales indican que se crearon de manera espontánea y creativa por impulso personal de Clavé. Sin embargo, no pervivieron como un movimiento espontáneo porque resultaba necesario establecer reglas de funcionamiento gracias a las cuales podía adquirir una cierta institucionalización. Esta institucionalización era imprescindible para obtener un reconocimiento artístico y social, y la posibilidad de mantener su propia existencia. Los coros se organizaron bajo el régimen asociativo y se redactaron unos estatutos (modalidad administrativa obligatoria para cada coro que se iba formando en Cataluña). Por lo tanto, el movimiento coral entró en un proceso legal que por un lado organizaba y definía claramente los derechos de la asociación y de sus miembros, asegurando su obediencia a la ley española de derecho de reunión, y por otro implicaba una posibilidad de control del movimiento por parte de Clavé y de las autoridades.

A continuación reproducimos parte del estatuto de la Sociedad Coral "La Fraternidad," escrito en 1850, con el fin de enseñar la normativa que regía al grupo:

La Fraternidad

Sociedad de coros bajo la dirección de JA Clavé

Bases que los abajo firmados se prometen mutuamente cumplir en todas sus partes para la mejor organización de esta Sociedad (fue fundada en 2 de febrero de 1850)

1. Esta Sociedad se compondrá del Director y 36 coristas los cuales se dividen en secciones de primeros tenores y [ilegible] Barítonos [tachado] bajos.

2. Se nombrarán a pluralidad de votos 4 vocales de entre los socios que con el Director compondrán la Junta Directiva de esta Sociedad, pudiendo cualquiera de los elejidos renunciar su cargo, ó ser relevado de él por las tres cuartas partes de votos, en junta jeneral. (...)

7. El socio que á la hora señalada para una funcion no se halle disponible para la misma y deba ser relevado por suplente alguno deberá hacer constar una imposibilidad grave, bajo pena de exclusión de la sociedad á la segunda falta de esta especie. (...)

11. No se podrá pertenecer a sociedad alguna de canto, distinta ó analoga á la presente, sin dejar de ser separado de esta el que infringiese esta prohibicion.

12. Será expulsado de la Sociedad el que por inercia ó mala voluntad comprometa el éxito de una función desempeñando mal su parte, o haciendo por malograr la de cualquiera de los demás socios.

13. Asimismo dejará de pertenecer á ella perdiendo sus derechos de reclamación el que vendiese, enseñase, ejecutase ó esparciese, fuera de la sociedad cualquiera de las piezas reservadas para la misma y particularmente las de propiedad del Director. (...)

16. Queda á cargo del director la distribución de papeles, eleccion de las piezas (…)

17. Habrá dos ensayos semanales, y á la falta de 3 de ellos consecutivos, a la hora señalada no mediando impedimento razonable, se entenderá por renuncia al derecho de pertenecer á la Sociedad. (...)

19. El Director conservará la propiedad exclusiva de las piezas que sea autor y hará de ellas el uso que tenga por conveniente; percibiendo un tanto por cada vez que se ejecuten y encargandose él de las copias de los papeles de su pertenencia. [12]

El 12 de abril de 1853 firman el estatuto los siguientes: Josep Anselm Clavé, Jayme Arovagas, Fernando Marigò, C. Mas, Pedro Rigol, [firma ilegible], Sebastián Martorell y [ilegible], Francisco Sanpons, Eustasio Oños y Forcada, José Oach, Manuel Rojès, Evaristo Bosch, Antonio Tumaña, Jayme Soler, Manuel Royo, Manuel Llimargas, Miguel Manllach i José Company. Este documento manuscrito deja ver una faceta interesante de la historia de los coros. La mayoría de los críticos (Caballé y Clos, Carbonell i Guberna, Capdevilla, Guansé y Lleonart en particular) han contemplado demasiado la faceta filantrópica de Clavé y han olvidado o no han querido ver que el compositor organizó un grupo a través de una estructura controlada y con recursos administrativos precisos, como lo prueban el estatuto y los libros de cuentas. La lectura

[12] "La Fraternidad. Sociedad de coros bajo la dirección de J.A. Clavé" (Estatuto), ANC, Codi Fons 700, Codi unitat de catalogación 362, nivell de classificació 0501, 1853 (12 de abril). Hemos querido, en nuestro texto, resaltar aquellas entradas del estatuto que destacan la retórica gracias a la cual se construye un discurso de control sobre la formación del grupo y su funcionamiento, razón por la cual no reproducimos el documento en su integralidad.

detallada de los documentos oficiales de los coros ofrece, si no un exacto panorama de la época (cosa que sería imposible), sí una aproximación tal vez más fiable y más precisa de cómo los coros no fueron pensados solamente como una asociación de compañerismo sino también como una empresa.[13] Cada miembro, por ejemplo, pagaba una suscripción que iba directamente a una caja de ahorros. Esta caja servía de "seguro" para pagar a los trabajadores que perdían su empleo, se ponían enfermos, o bien decidían ponerse de huelga. En el siglo XIX, el trabajador no recibía ninguna compensación económica si dejaba de trabajar por cualquiera de estas tres razones. De la misma manera ningún concierto tenía lugar si no suponía una mínima rentabilidad para la asociación. Por lo tanto nos parece más que arriesgado afirmar, como lo han hecho Guansé o Lleonart, que las asociaciones corales eran grupos con una organización abierta y sin contornos precisos. De hecho, lo que demuestran los documentos administrativos de la época es una voluntad de organización y de regulación del grupo, de los gastos y ganancias en los conciertos, de los derechos y prohibiciones de cada miembro, y de los derechos de autor de cada composición. Un tema que nunca aparece en los estudios sobre los coros es el de los salarios que percibían tanto Clavé como los coristas, como si se tratara de una asociación libre de toda organización económica y como si éstos desempeñaran su papel sin recibir ninguna compensación económica.

Estos detalles participan en la construcción del "mito Clavé" y construyen la faceta mesiánica del compositor puesto que se presenta al coro como una actividad que libra de toda responsabilidad ante la ley y la sociedad. Sin embargo, todos los coristas y

---

[13] Los únicos documentos oficiales originales que ofrecen información acerca de cómo habían sido formados los coros y cómo funcionaban están en el ANC y el AOC.

el compositor recibían una indemnización para cada concierto al que participaran. Si el concierto tenía lugar fuera de Barcelona, la Asociación Coral pagaba el viaje y el alojamiento de los coristas de modo que éstos no se vieran afectados económicamente por su participación en el coro. Estas reglas de funcionamiento implicaban una gestión económica rigurosa y transformaban a Clavé en un empresario. Esta faceta del compositor se percibe únicamente en las cartas que le escribe a Isabel, su mujer, cuando está de viaje en busca de contratos posibles con teatros de otras ciudades de España para la Sociedad Coral. La supervivencia de los coros pasaba por los conciertos y por la promoción de su visibilidad. En la correspondencia del músico salen a la superficie las grandes dificultades económicas que atravesaba, tanto personales como profesionales. Su preocupación por el dinero era constante y era un elemento con el cual las autoridades de Barcelona le presionaban.

> He visto todos los locales que aquí existen para darse en ellos funciones y ninguno absolutamente me sirve para el festival. El gasto que necesariamente importarían el pasaje, alojamiento y manutención de los coristas, no puede en manera alguna cubrirse con el producto que pueden ofrecer las dos ó tres funciones ó lo mas que se darian en cualquiera de estos locales. (…) Los jardines públicos que hay aquí están desacreditados y ademas son reducidos. El paraiso, que es un jardin recién construido y creo el mejor no puede contener mas allá de dos mil quinientas à tres mil personas y esto no basta.
>
> (…)
>
> se pudiera contar con lo siguiente:
>
> 176 entradas de palco, 44 palcos de 4 personas à 160/el palco 7.040

45 butacas à 20/ 9.080

300 delanteras ó sitios de preferencia unos con otros à 8/ 2.400

970 entradas de graderías à 4/ 3.880

1900 personas . . . . . .Total. 22.400

(…)

Los gastos probables son pocos mas ó menos:

55 coristas: carril de ida y vuelta 16.000

Manutención y alojamiento. 9.000

Orquesta 6 funciones. 12.000

Alquiler del teatro. 20.000

Gas, carteles, anuncios. 6.000

Imprevistos. 2.000

Total. 65.000

(…)

Restaría pues de 65 à 70 mil reales para resarcir à los coristas del trabajo que perdiesen y cobrar lo que me correspondiese por el tiempo que pierdo, derechos de piezas, dirección, etc etc etc.[14]

Los gastos estaban calculados con precisión. Conviene añadir que el compositor, en sus cartas, repite constantemente que no pretende y nunca ha pretendido enriquecerse con la actividad coral, otra faceta (esta vez filantrópica), que queremos matizar. ¿Hacia dónde iban las ganancias? En teoría y según los documentos administrativos, las

[14] "Carta a Isabel", ANC, codi fons 700, codi unitat de catalogación 18, nivell de classificació 0402, 1863 (7 de mayo).

ganancias iban a las cajas de los coros, ya sean las cajas de ahorros a las cuales hemos aludido, ya sean las cajas que permitían inversión para conciertos futuros. Los libros de cuentas dejan ver pocas ganancias, de allí la preocupación de Clavé por la necesidad de solvencia económica. El libro de cuentas de "La Fraternidad" del año 1855 deja ver hasta qué punto las entradas de dinero no eran suficientes para todos los gastos pues en ese año, se recaudaron 1562 reales y se gastaron 1590.[15] Por ejemplo, las cuentas de un festival organizado en Barcelona en 1872 enseñan lo justo que resultaba el presupuesto. Este manuscrito indica que el total de los gastos se elevaron a 14,130 reales mientras que el presupuesto era de 14,685.[16]

La faceta empresarial de los coros es un parámetro importante que hay que tener en cuenta a la hora de enmarcar la actividad estético-política de esta asociación. Las cartas del músico, tal y como lo acabamos de ver con la que escribió el día 7 de mayo de 1863 desde Madrid, dejan ver que los espectáculos tenían que mantenerse en la solvencia económica. En este sentido, eran un bien de consumo, una oferta más dentro del mercado de producciones culturales. Recordar que la visibilidad obrera se tenía que vender permite resaltar las implicaciones sociales y estéticas que surgen cuando el intercambio comercial es la única vía de reconocimiento cultural en la esfera pública para el grupo obrero. Creemos que estos documentos manuscritos (los libros de cuentas, los presupuestos) no han sido consultados por ninguno de los críticos que han escrito sobre la

---

[15] Comptes de la "Casa de recreo de los coros La Fraternidad", ANC, codi fons 700, codi unitat de catalogación 363, nivell de classificació 0501, 1855.

[16] "Cuenta del importe de la parte musical del Gran Festival celebrado por disposición de la Junta de Ferias y fiestas populares de Barcelona, la tarde del 25 de setiembre de 1872 en la plaza de toros de la misma ciudad." ANC, codi Fons 700, codi unitat de catalogación 373, nivell de classificació 0501, 1872 (25-30 de septiembre).

formación de las sociedades corales, o al menos no les han prestado atención suficiente como para considerarles un punto central para entender cómo funcionan los procesos culturales en el siglo XIX y cómo las relaciones de poder cultural entre la clase obrera y el resto de la sociedad estaban mediatizadas por el mercado.

El elemento económico y la organización legal es imprescindible para que se establezca un grupo, sea o no un grupo minoritario. El punto de partida de la actividad coral (redimir a los trabajadores, enseñarles una conducta de acuerdo con las normas sociales y una moralidad) parece impedir que se preste atención al aspecto material, porque este aspecto material le quitaría al grupo y a su fundador el *aura* al cual los biógrafos intentan desesperadamente atarle. El más interesante de todos los documentos manuscritos de los coros es sin duda el libro de cuentas de Clavé mismo, que deja ver la economía personal del compositor de 1873-1874.[17] El documento recoge minuciosamente, mes a mes, los ingresos y los gastos personales del compositor. La mayor parte de sus ingresos provienen de su trabajo de gobernador (en 1873 Clavé era gobernador de la provincia de Tarragona y ganaba aproximadamente 3,777 reales al mes). El segundo ingreso importante proviene de la venta de partituras ("copias de partituras") para sus coros. Indica copiar sus manuscritos y venderlos a los coros de la Barceloneta, Sarrià y Tarragona. Estos coros a los cuales vendía sus partituras formaban parte de las Instituciones Corales. Cada coro de obrero que se formaba en Cataluña tenía su propio director pero pertenecía al movimiento. Todos estos coros estaban unidos entre ellos y su núcleo se encontraba en Barcelona, donde dirigía Clavé.

---

[17] "Nota d'ingressos i despeses de Josep Anselm Clavé corresponents als mesos d'octubre a desembre de 1873 i de gener a febrer de 1874" ANC, codi Fons 700, codi unitat de catalogació 437, nivell de classificació 0101, 1874 (01/01-31/12).

Uno de los coros de provincia más importantes fue La Erato de Figueres creado en 1862 por Pep Ventura. Esta sociedad mostró desde su creación un compromiso muy grande con el proyecto coral y con la federación claveriana. Pep Ventura encontró una fuente de inspiración en los bailes coreados de Clavé y empezó a componer sardanas coreadas siendo director de esta sociedad. El desarrollo de La Erato muestra muy bien cómo las sociedades corales fuera de Barcelona mimetizaban la sociedad coral Euterpe tanto en su formación como en su funcionamiento. El coro de Figueres, principal sociedad coral empordanesa, se formó durante el Tercer Gran Festival de Euterpe de 1862 gracias a la fusión de tres coros (El Figuerense, El Menestral y El Artístico). Contó en un principio con cuarenta coristas, la mayoría de los cuales eran analfabetos. Participaban en los festivales anuales, en funciones de beneficencia, en fiestas locales y en todo tipo de actividades musicales del Empordà. En este caso el parecido con los coros de Barcelona era tal que la sociedad coral La Erato y el periódico figuerense *El Ampurdanés* pidieron a la ciudad de Figueres la posibilidad de disponer de unos jardines con el fin de establecer un lugar permanente para dar los conciertos. Carbonell i Guberna explica que los miembros de la sociedad coral La Erato dedicaban tres horas diarias al aprendizaje y ensayo de obras del repertorio, y más de media hora a la lectura del *Libro del Obrero* (2003: 425). Para el Gran Festival de Euterpe de junio de 1864, La Erato interpretó *Arre Moreu!* de Pep Ventura y *La queixa d'amor* de Clavé, y ganó el Pensamiento de Oro, recompensa con la cual se obsequiaba a la sociedad que ganaba el concurso.

La lectura y el análisis de los documentos de archivo permiten matizar la faceta filantrópica tan desarrollada y exagerada en torno a la figura de Clavé por los

historiadores de la sociedades corales y los biógrafos. Lo que aportan sobre todo es la posibilidad de pensar más allá de su contenido y preguntar cuáles son los mecanismos y las narraciones que participan en el establecimiento de las figuras nacionales, tal y como lo es Clavé en Cataluña. Conviene preguntarse por qué razones se borró esta faceta empresarial de Clavé y por qué se construyó únicamente su faceta de filántropo que trabajaba por la causa obrera y por el pueblo desinteresadamente. Es cierto que Clavé no pensó los coros principalmente para beneficiarse económicamente, pero los documentos que hemos revisado dejan claro que tampoco pudo prescindir de consideraciones económicas. Su labor tenía aspectos filantrópicos, pero la filantropía también tenía sus límites: los coros tenían que ser comercialmente viables. Por otro lado, los derechos de autor que Clavé protegió en todo momento, junto con los ingresos personales que generó con la venta de sus composiciones, sugieren que compaginaba el interés público con el interés privado sin gran dificultad.

b. El concepto de colectividad en la actividad coral

La colectividad era un concepto clave de la actividad coral obrera y se percibe en el lema que vertebraba el proyecto de Clavé: "Cada uno para todos. Todos para cada uno." El compositor componía canciones populares que trataban de los rasgos específicos del pueblo español, de la naturaleza catalana, y del amor. Lo que nos va a interesar aquí es estudiar aquellas canciones que tratan del papel del obrero en la sociedad española y del esfuerzo físico del trabajador, con el fin de entender el impacto socio-político de los

coros catalanes. El canto *La maquinista* es un ejemplo representativo de este tipo de composición:

LA MAQUINISTA

(Polea chorejada)

La campana el treball crida:	La campana llama al trabajo
- Al taller! – A treballar!	¡Al taller! ¡A trabajar!
Es el pa de la familia	Es el pan de la familia
La suor de nostre afany	El sudor de nuestro esfuerzo
- Al taller! – A les encluses!	¡Al taller! ¡A la forja!
- Al cargol! – Al torn! – Al banc	¡Al caracol! ¡Al torno! ¡Al banco!
Que los timbres més honrosos	Que los timbres más honrosos
Són los timbres del treball.	Son los timbres del trabajo
Da-li, da-li sens descans!	Dale, dale sin descanso
- Afanyems! – A la tarea!	¡Esforcémonos! ¡A la tarea!
Da-li, da-li sens descans!	Dale, dale sin descanso.
El foc furga amb el silvestre	El forjador experto y bravo
Forjador expert i brau	Con el hurgón remueve el fuego
I amb les curves estenalles	Y con las tenazas curvas
Té una barra a caldejar.	Pone una barra a calentar
Quan el ferro fa estrelletes	Cuando el fuego hace estrellas
Fina sorra hi van tirant,	Fina arena van tirando

Fons que la roenta barra	Hasta sacar a tiempo del horno
Trau a temps de la fornal.	La barra roja
El martell lleuger blandeja	El martillo ligero blandea
I espargits a son alcans	Y esparcidos a su alcance
Té la plana, el peu de cabra,	Tiene la plana, el pie de cabra
Els escaries i els tallants.	Las escuadras y los cortadores
Al compàs que el martell dóna,	Al ritmo que marca el martillo
Malladors ensinestrats	Los malladores entrenados
En la enclusa escalaburnen	En la forja le dan forma al hierro ardiente
L'ardent ferro a cops de malls.	A golpes de maza
Ja l'allarguen fent-hi presa;	Ya lo alargan haciéndole preso
Ja l'escursen recalcant;	Ya lo aplanan moldándolo
Va la peça prenent forma	Ya va la pieza tomando forma
Del ferrer a voluntat	A voluntad del herrero
I forjada passa a càrrec	Y forjada pasa a cargo
Dels torners o dels manyans.	De los torneros y de los cerrajeros
Afanyems!	¡Esforcémonos!
Da-li, da-li sens descans!	Dale, dale sin descanso
Es el pa de la familia	Es el pan de la familia
La suor de nostre afany.	El sudor de nuestro esfuerzo
I los timbres més honrosos	Y los timbres más honrosos
Són los timbres del treball.	Son los timbres del trabajo
- Afanyems! – A la tarea!	¡Esforcémonos! ¡A la tarea!

Da-li, da-li sens descans!	Dale, dale sin descanso.
L'aurora del progrés,	La aurora del progreso
Manumitint esclaus,	Manumitiendo esclavos
L'estigma de la gleva	Borra de nuestras frentes
De nostres fronts borrà.	El estigma de la esclavitud
En el banquet del món	En el banquete del mundo
Avui l'obrer ja hi cap;	Hoy el obrero ya cabe
Els trovadors pregonen	Los trovadores pregonan
Les glòries del treball.	Las glorias del trabajo
Progrés, virtut i amor	Progreso, virtud y amor
Es nostre lema sant;	Es nuestro lema santo
Soldats som de la indústria,	Soldados somos de la industria
Soldats som de la pau.	Soldados somos de la paz.

FINAL

Da-li, da-li, da-li, da-li!	Dale, dale, dale, dale
La campana a plegar toca;	La campana llama a recoger
El deber complírem ja;	El deber hemos cumplido
El descans cerquem jocosos	El descanso felices buscamos
En la pau de nostres llars.	En la paz de nuestros hogares
A plegar!	¡A recoger!

Maig 1867. (“Les cançons”15-17)

El tema principal de esta canción, compuesta en mayo de 1867, es el trabajo del obrero enfocado desde una perspectiva múltiple en la que destacan los valores morales (la dignidad y el honor del trabajador) y económico. El texto tiene una estructura tradicional de canción popular que le permite al compositor el desarrollo de una idea no compleja: alabar el trabajo y su importancia en la vida cotidiana del obrero catalán. Se compone de una introducción, de un desarrollo y de una conclusión; una estructura simple para un texto largo, propio de las canciones francesas en las cuales se inspira Clavé. En el siglo XIX se oponían dos tendencias populares para la composición coral : la escuela francesa y la escuela alemana.[18] Además, esta canción comporta un preludio musical, un elemento poco frecuente en la música popular, que tiene como objetivo representar el momento del día durante el cual se va al trabajo desde casa, justo antes de que suene la campana. El tiempo del relato es el de la jornada laboral (“Al taller ! – A treballar !”), denotado instrumentalmente por el sonido de la campana, y verbalmente por el verso “La campana el treball crida.” Esta técnica musical crea una interacción entre el texto cantado y la partitura, y tiene como objetivo crear un ambiente que se adecue a la idea que se quiere expresar sonoramente. Además, en la letra, la predominancia de un campo semántico asociado a los duros trabajos del obrero participa en la creación de este ambiente, y ayuda a la audiencia a acceder a una representación más efectiva del trabajo (“afany,” “suor,” “sens descans”).

[18] Para más información ver Soubirá *El músico-poeta Clavé* 16.

Con esta composición, el músico nos ofrece una narración y una interpretación de la vida cotidiana del trabajador industrial del siglo XIX. Pero esta narración no es sólo descriptiva puesto que introduce un discurso moral destinado a instituir el trabajo como elemento que permite acceder a un reconocimiento social, "Progrés, virtut i amor / és nostre lema sant ; / soldats som de la indústria, / soldats som de la pau", y a la felicidad, "el deber complírem ja ; / el descans cerquem joiosos / en la pau de nostres llars." En la primera estrofa de la canción, el compositor insiste tanto en las técnicas como en la organización del trabajo de la forja. Resulta muy significativo que el compositor eligiera un trabajo manual industrial porque trabajó de tornero antes de dedicarse a la música, y refleja también una realidad social, la de la creciente industrialización catalana (sobre todo textil y ferroviaria).[19] Josep Anselm Clavé dejó de trabajar de tornero después de un accidente y decidió dedicarse a la música, formar coros de obreros y componer para éstos.

En esta canción el trabajo específico de la forja se relaciona con su significado mitológico. El análisis de estos elementos mitológicos nos permite entender cómo, en el siglo XIX, se construyó la imagen cultural del obrero. El obrero, en este texto, es a la vez productor de industria y productor de cultura. Las referencias mitológicas transforman la imagen que se tenía del obrero porque mezclan elementos cotidianos con elementos divinos. Con la descripción de los soldados de la industria, de los forjadores del hierro, se introduce una referencia implícita al oficio divino de la forja ejercido por Vulcano, el

[19] Olaya Morales habla de la industria siderúrgica en Cataluña y precisa que "los altos hornos de carbón vegetal no empezaron a instalarse hasta principios de la década siguiente, coincidiendo con la modernización de la industria textil, al fundarse en Cataluña la fábrica "El Vapor" en 1832, y armarse los primeros telares mecánicos…" (99).

único dios en hacer un trabajo manual y que por tanto hace de la herrería el único oficio manual divino. Vulcano (hijo de Jupiter y Juno, marido de Venus) es, en la mitología romana, el dios del fuego y de los metales. Esta canción pone de relieve una imagen que rompe con el concepto tradicional del trabajador puesto que lo dignifica a través de la mitología greco-latina, situando al obrero en el discurso político y divino del trabajo del hierro. A diferencia de Vulcano, que forja las armas y armaduras para los dioses, los obreros de Clavé se presentan como soldados de la paz, cuya forja industrial es la base del progreso que conduce a la paz social. El equiparar al obrero con Vulcano lo valoriza.

La representación de esta canción por centenares de obreros en los escenarios supone un acto preformativo que puede desencadenar una serie de retos políticos y sociales. *La Maquinista* no es sólo un texto provocador por su discurso obrerista, y por afirmar el papel fundamental y consciente del obrero en la sociedad, sino por insertarse además dentro del proceso de sacralización de éste que iban desarrollando los movimientos sociales del siglo XIX.[20] Los versos "Progrés, virtut i amor / és nostre lema sant ; / soldats som de la indústria, / soldats som de la pau" cantados por unos trabajadores industriales son más que un discurso moral, son un acto de representación y afirmación del poder social de la clase obrera en una sociedad atenazada por el miedo al posible enfrentamiento de clases sociales.[21] Las reacciones gubernamentales en contra del grupo coral son muestras de que se pensaba que el movimiento estaba asociado con el republicanismo. Se deportó numerosas veces a Clavé porque se pensaba que de esta

---

[20] Para más información ver Garcia Balañà, en particular 103-134 y Termes, *Històries*.

[21] Para más información sobre las revueltas sociales en la Barcelona de finales del siglo XIX ver Jauné i Miret y Termes.

manera se sofocaría el movimiento coral, una medida que empleaba con mucha frecuencia el gobierno del general Zapatero con cualquiera que estuviera bajo sospecha de actividades en contra de la política gubernamental.[22]

Además de vincularse directamente con los ideales de la clase obrera, el movimiento coral daba nuevas orientaciones al proyecto cultural de la Renaixença, cuyo emblema eran los Juegos Florales. La actividad coral obrera, con sus festivales y sus concursos, era una manifestación paralela a los Juegos Florales, pero que contribuía igualmente a construir la lengua catalana como vector de cultura. El lema que Clavé eligió para el movimiento coral, "Progrés, Virtut, Amor," aludía y se oponía al lema de los Juegos Florales, "Patria, fe y amor."[23] Recordemos que el movimiento de la Renaixença consideraba la lengua símbolo de patria (Jorba "La Renaixença" 16). Al substituir "patria" por "progrés" en su lema, Clavé elegía una orientación socio-cultural para situar la actividad coral y, explícitamente, el uso que hacía de la lengua catalana. La lengua, en la definición y práctica de su proyecto, no era un símbolo patriótico sino que era un símbolo de progreso. El lema de los Coros estaba claramente arraigado a los procesos de industrialización y de cambios sociales en Cataluña. El progreso y la virtud eran dos elementos que, contrariamente al de patria, no implicaban fronteras físicas. Clavé, a través de la elección de este lema, proponía un movimiento cultural que seguía un modelo clásico basado en el concepto de *areté*, la virtud griega, y se refería implícitamente al concepto platónico de virtud como sabiduría y armonía, un concepto

---

[22] Ver Capdevilla (390-392).

[23] Manuel Jorba indica que el lema de Clavé "Progrés, Virtut, Amor, d'una manera explícita contraposava al de Pàtria, Fe, Amor dels Jocs Florals" ("Progreso, Virtud y Armor, de una manera explícita se oponía al de Patria, Fe, Amor de los Juegos Florales" Jorba, "La cultural popular" 86).

fundamental dentro del humanismo del sigo XIX y estrechamente ligado a las ideas de progreso. Lo que notamos con este cambio de conceptos entre el lema de los Coros y el de los Juegos Florales, es la substitución de las virtudes teologales (fe, esperanza, caridad) por la ética del trabajo, una substitución que deja clara la orientación reformista y más secular de Clavé.

Esta relación entre música, lengua y Renaixença ha sido estudiada por Roger Alier, que argumenta que

> El fet que el català només fos emprat per a fer sainets, el denigrava i no l'ajudava en res. Clavé feia tot el contrari: presentava a la ciutat de Barcelona, davant d'un públic que venía de tot arreu, la llengua catalana com a digna de figurar en el programa. És la primera vegada que des d'un punt de vista musical es feia servir el català en un concert. Així doncs, és aquí, i no dins el món de l'òpera, on realmente trobem el primer veritable "pinyol" de la Renaixença musical catalana. I aleshores és quan comencem a trobar una colla de síptomes d'un revifament dins el terreny musical. Dins el món de l'òpera, els compositors catalans continuen escrivint òperes a la manera italiana. (136-137)
>
> El hecho de que el catalán sólo fuese usado para sainetes lo denigraba y no le ayudaba en nada. Clavé hacía todo lo contrario: presentaba a la ciudad de Barcelona, ante un público que venía de todas partes, la lengua catalana como digna de figurar en un programa. Es la primera vez que desde un punto de vista musical se usaba el catalán en un concierto. Es pues, aquí, y no dentro del mundo de la ópera, donde realmente se encuentra el primero y verdadero "meollo" de la Renaixença musical catalana. Y entonces es cuando se empieza a encontrar una

serie de síntomas de un nuevo avivamiento dentro del terreno musical. Dentro del mundo de la ópera, los compositores catalanes continúan a escribir ópera a la manera italiana.

Los Juegos Florales fueron una verdadera plataforma pública que sirvió de popularización de la literatura en catalán, y que le permitieron a la lengua adquirir un prestigio social que antes no tenía. Pero se puede afirmar que la música coral catalana fue también una plataforma para la creación y la difusión de cultura en catalán en la segunda mitad del siglo XIX.[24]

Cada una de las composiciones corales de Clavé contribuía a crear un repertorio musical en catalán, como *La Maquinista*. Este canto no presenta al obrero como una amenaza sino como una fuerza inscrita dentro de patrones socio-económicos establecidos. Esta canción transmite la fuerza de la clase obrera al mismo tiempo que deja claro al oyente (burgués, casi sin duda) que se trata de una clase social que no tiene que temer. En este sentido, se puede establecer un paralelo entre el significado textual y el significado de la *performance*: los conciertos reunían a centenares de obreros que, lejos de ser una amenaza como podría serlo una manifestación política, eran propulsores de armonía (musical y social). Esta idea es la que atraviesa los textos (sean poesías, canciones, novelas, etc) que establecen una de las imágenes literarias que se construyen en torno al proletariado a lo largo del siglo XIX. Se trata de un proletariado ideal, cuyo acceso a la cultura pasa por la aceptación de unas reglas sociales según las cuales "L'aurora del progrés / (…) / L'estigma de la gleva / De nostres fronts borrà." Conviene

[24] Clavé es quien, por ejemplo, introduce a Wagner en España en 1862 en un concierto en el cual pone en escena a los obreros cantando fragmentos del *Tannhäuser* en catalán.

precisar que ésta es una de las muchas formas de representación del proletariado en las artes de ese siglo. En efecto, otros soportes textuales (como veremos en el quinto capítulo de este trabajo) presentan un proletariado víctima, revolucionario o bien lo denigran.

El acto preformativo no sólo implicaba a los coristas sino que abarcaba también a quienes asistían a los conciertos. La reunión de los obreros cantantes con un público fiel, entregado al baile y al espectáculo, manifestaba física y visualmente la cohesión social tematizada por una pieza como *La Maquinista*. El acto performativo hacía momentáneamente "real" una colectividad armónica en la que las diferencias de clase aparentemente se suspendían.

El análisis de otra pieza coral, *La Gratitut*, nos va a permitir entender mejor cómo la actividad coral ofrecía a los obreros un discurso cultural redentor en la sociedad española de la época.[25]

LA GRATITUT (octubre 1861)

(*Himne a grans chors*)

Himnes d'amor	himnos de amor
En gai concert	en alegre concierto
Donem al vent !	damos al viento!
Pobli l'espai	pueble el espacio
El grave accent	el grave acento
Del brau jovent.	De la brava juventud

[25] Esta canción fue estrenada en un gran festival el 5 de octubre de 1861 (Subirá, *El músico-poeta Clavé* 25). Transcribo exactamente el texto y el paratexto siguiendo el número 7 de *La Novel-la Catalana*, del 19 de abril de 1924, 27-28.

Cent pobles	cien pueblos
En un sol coro unim-ne :	en un solo coro unimos
I un himne	y un himno
Conquisti als cent un llor.	Conquiste para los cien un lauro
Rendim al l'*Art* tribut,	rendimos al Arte tributo
Tribut d'amor	tributo de amor
I *gratitut*.	Y de gratitud
Ondeji als vents	Ondee a los vientos
Ric estandart,	rico estandarte
On del *Bell Art*	dónde del bello arte
Brillin plascents	brillen complacidos
Els atributs :	los atributos
I d'ell entorn	y en torno a él
Juntem-s'hi amb pler	júntense con placer
Quants en est jorn	cuántos en esta jornada
Presten tribut	prestan tributo
Al *Gay Saber*.	Al Gay Saber
Cantem himnes d'amor.	Cantemos himnos de amor
L'obrer, que el sant dia	el obrero, que todo el santo día
Feiner, atrafegat,	de trabajo, ajetreado

Amb sa suor	con su sudor
Llur pa ha guanyat,	su pan ha ganado
I essent vespre cultiva	y al llegar la noche cultiva
L'Art que'l cor cautiva	el Arte que el corazón la cautiva
Nous hàbits, que molt l'honren,	nuevos hábitos, que mucho le honran
Apler, apler, contrau ;	con placer, con placer contrae
I amb cants d'amor	y con cantos de amor
I accents de pau,	y acentos de paz
Elevant-se en sa esfera,	elevándose en su esfera
Als companys morigera ;	a los compañeros morigera
I amb just orgull	y con justo orgullo
Ofereix a sa *Pàtria*	ofrece a su Patria
El fruit que cull	el fruto que recoge
En l'artístic verger ;	en el artístico vergel
Que idolatra l'*obrer*	que idolatra el obrero
A la *Pàtria* i bosqueja	a la Patria y se impacienta
Perque un jorn doni enveja	porque un día dé envidia
A l'altiu estranger.	Al altivo extranjero
Rendim a l'Art tribut	rindamos al Arte tributo
D'amor i gratitut.	De amor y de gratitud
Ondeji als vents	Ondee a los vientos

Ric estandart,	rico estandarte
On del *Bell Art*	dónde del bello arte
Brillin plascents	brillan complacidos
Els atributs :	los atributos
I d'ell entorn	y en torno a él
Juntem-s'hi amb pler	júntense con placer
Quants en est jorn	cuántos en esta jornada
Presten tribut	prestan tributo
Al *Gay Saber*.	Al Gay Saber

Huy l'il·lustrat concurs que'ns alenta	hoy el ilustrado concurso que nos alienta
En nostre humil treball i ardent esforç,	en nuestro humilde trabajo y esfuerzo ardiente
En est brillant concert veurà patenta	en este brillante concierto verá patente
La *Gratitut* sens par de nostres cors	la Gratitud sin par de nuestros coros/corazones
La *Gratitut* d'obrers que's regositjan	la Gratitud de obreros que se alegran
Guanyant un llor en premi a llurs afanys	ganando un lauro en premio de sus trabajos
La *Gratitut* d'uns cors que sols desitjen	la Gratitud de unos coros que sólo desean
L'estimació de propis i d'estranys.	La estimación de propios y extraños

La Gratitut, al igual que *La maquinista*, sigue la medida del tiempo de una jornada laboral y desarrolla un campo léxico de la carga física del obrero. El análisis de la

letra nos ayuda a entender los procesos retóricos y simbólicos gracias a los cuales se construye una imagen específica del obrero en las canciones populares que abordan el tema de la culturización del proletariado : el obrero productor de cultura. Por medio de esta canción, Clavé crea un modelo de grupo y lo presenta en los escenarios frente a un público cuya recepción es primordial para establecer este modelo en el imaginario popular.

La visión que se da del trabajador es la siguiente: los obreros-personajes del canto trabajan durante el día y, después del día de trabajo se reúnen para cantar, exactamente como lo hacían los trabajadores que participaban a las actividades corales de Clavé. El texto une la poesía y la música al trabajador y a la sociedad por medio del uso de un nosotros ("cantem," "rendim") que se presenta y se mezcla con una entidad más abstracta que representaría el público o el pueblo, como en los versos "Cent pobles / en un sol coro unim-ne" en los cuales se insiste en que la actividad coral es un símbolo que permite la unión de todos. El verso "pobli l'espai" contiene toda la poética social del movimiento coral obrero puesto que se trata de que el grupo pueble un espacio tanto físico (la calle, el teatro) como estético (el espacio de las artes) por medio del canto. En este sentido, los versos finales "La Gratitut d'uns cors que sols desitjen /L'estimació de propis i d'estranys" insisten en esta oposición y unión entre la música, el obrero y la sociedad por el uso de los sustantivos "propis" y "estranys." Asimismo, la metáfora de la conquista del lauro en el estribillo indica también la búsqueda de autorización del grupo en las esferas culturales de la sociedad catalana. El lauro hace referencia a la virtud, la verdad, la perseverancia, la gloria militar y la fama. Se coronaban a los poetas, artistas o vencedores con una corona de laurel. Además, sus hojas se destinaron también a la purificación

(Escartín Gual 182). El lauro en *La Gratitut* tiene el valor de premio socio-estético que se llevan los obreros por su participación en el coro. Desde la Antigüedad se ha desarrollado la idea del lauro siguiendo a Apolo y su costumbre de "laurear" al poeta. Lo que llama la atención es que el lauro es un signo individual que en esta canción es reclamado por el colectivo trabajador.

Esta canción desarrolla la idea clásica y humanística del "ocio virtuoso," tradicional de la nobleza y de la burguesía. Explica que el canto coral no ocupa el tiempo de trabajo puesto que se trata de una actividad que tiene lugar al final del día laboral: el tiempo y el ritmo del trabajo, presentes en los versos, invaden por lo tanto el tiempo y el ritmo del ocio puesto que se trata de cantar sobre el trabajo. Por medio del canto se construye una imagen del trabajador que cultiva el progreso económico por sus actividades en la fábrica a la par que cultiva la poesía, el canto y el arte en general a través de su participación en el coro. En este texto se presenta la interdependencia de la música con los obreros y el pueblo en general. Pero esta unión no sólo se puede percibir a nivel temático sino también estilístico, en la segunda estofa:

Cent pobles
En un sol coro unimne :
I un himne
Conquisti als cent un llor.
Rendim al l'*Art* tribut,
Tribut d'amor
I *gratitut*.

La homofonía, en catalán, de las palabras "unimne / un himne" revela toda la sociogonía musical de Clavé. Implica la posibilidad de reunión de un grupo social en torno a una música que se constituye en símbolo y parte integrante de dicho grupo como puede serlo un himno; es decir, una composición musical que tiene un ritmo dominante, marcado y que tiene como propósito crear una comunidad gracias a un proceso de identificación al texto cantado y escuchado por el grupo. El himno es el canto común del grupo nacional, y por tanto tiene como misión expresar y crear la unión. Bücher indica que "la canción popular surgió de la necesidad de adaptar la marcha del trabajo a un movimiento rítmico" (cit. Crivillé i Bargalló 124), y que el ritmo no sólo es el principio dominante de la música popular sino también lo que determina su existencia. El canto coral en el contexto barcelonés de mediados del XIX ofrece la posibilidad de representar en la esfera pública un trabajo cada vez más creciente pero poco considerado, el trabajo manual que desempeñan los obreros catalanes y de unir su ritmo a los demás ritmos urbanos.

Una composición como *La Gratitut* pone de relieve la búsqueda de un reconocimiento estético de la producción cultural obrera en las esferas burguesas. Se trata de una búsqueda por entrar en un espacio de producción y consumo de cultura hasta ahora reservado a otras esferas a las que no pertenecen los obreros. Al reconocimiento se une el deseo de diálogo cultural implicado en la metáfora del regalo ("ofereix a sa Pàtria / el fruit que cull") que hacen los obreros al presentar públicamente el fruto de su cosecha, es decir, el canto, resultado de su trabajo ya no manual sino musical puesto que se trata de un "artístic verger." El texto gira en torno a una dualidad casi dialéctica que es en

realidad la dualidad en la que se encuentran los propios coros: la industria frente al arte, la calle frente al teatro, lo popular frente a lo culto y lo bello.

Este canto tiene una segunda particularidad estilística. Está organizado en estrofas pero, a pesar de algunas repeticiones aparentes, no se puede analizar según la tradicional división estribillo y estrofa típica de las canciones populares españolas porque, en la segunda mitad del canto aparece una estrofa que parece tener un papel narrativo.[26] Introduce una ruptura del ritmo popular (versos de arte menor) por un ritmo narrativo y culto (versos de arte mayor): unos endecasílabos concebidos no para ser cantados sino para ser declamados.

Huy l'il·lustrat concurs que'ns alenta
En nostre humil treball i ardent esforç,
En est brillant concert veurà patenta
La *Gratitut* sens par de nostres cors
La *Gratitut* d'obrers que's regositjan
Guanyant un llor en premi a llurs afanys
La *Gratitut* d'uns cors que sols desitjen
L'estimació de propis i d'estranys.

En cuanto a la partitura, en este preciso momento ocurre un cambio de tonalidad.[27] La estructura armónica de esta pieza no es sorprendente pero sí es notable e importante que el cambio armónico tenga lugar al mismo tiempo que el cambio estilístico

[26] La canción tradicional española suele estructurarse en cuartetas de 8 sílabas, la mayoría de rima asonante : se llama una copla y es válido para todas las regiones de España (ver Crivillé i Bargalló).

[27] Se pasa de una tonalidad en fa mayor a una tonalidad en si bemol mayor.

importante del texto tanto más cuanto que este cambio de tonalidad supone un cambio de color, es decir, de percepción en cuanto a la progresión de la melodía del canto. Además, al mismo tiempo que cambia la estructura del canto, se corta el ritmo de dicción de los versos. El sistema que tenemos aquí es melódico y silábico (existe una nota para cada sílaba) y la introducción de la estrofa en versos de arte mayor se hace en el momento preciso en el cual se produce no sólo un cambio de tonalidad sino también un cambio rítmico. A partir de este momento el verso ya no empezará en el tiempo fuerte del compás sino en el contratiempo, lo cual crea un efecto de sorpresa rítmica importante para el oyente. Estos diversos cambios contribuyen a que, en el *acmé* del texto, se produzca una influencia sonora sobre el público. Por lo tanto, se podría decir que se plasma, en esta composición, la íntima dependencia y el condicionamiento del desarrollo armónico con el texto cantado.

Esta estrofa encierra en sí misma todo el significado del acto musical que está planteando el compositor catalán. En efecto, pone de relieve su constante afán por crear y hacer ver el doble papel que tiene el obrero corista en la sociedad catalana: el de trabajador y el de productor de ritmo cultural. Por fin, esta estrofa, al finalizar con los versos "La *Gratitut* d'uns cors que sols desitjen / l'estimació de propis i d'estranys," expresa de manera directa el deseo del grupo obrero de obtener un reconocimiento social por sus actividades artísticas. En este sentido, la *performance* no sólo permite construir una realidad concreta (el coro cantando delante de un público) sino que permite la expresión de este deseo de reconocimiento y de creación de un espacio propio dentro del ámbito de las prácticas culturales catalanas oficiales. A la vez, recordando que los

espectadores también participan en la *performance*, la aclamación pública que pudiera recibir una pieza como *La Gratitud* literalmente realiza ese deseo de reconocimiento.

Hasta ahora hemos hablado de los obreros como productores de cultura pero resulta necesario matizar esta afirmación y preguntarse qué tipo de agencia podían llegar a tener los coristas en tanto que colectivo en todo el proceso coral. Resulta evidente que el grupo alcanzó a formarse a través, por un lado, de la propia *performance* y, por otro, del papel fundamental que juega el compositor gracias a su capacidad para investirse como dirigente y modelo social. El alcance de la mano de Clavé es múltiple : escribe y dirige a la colectividad. Tanto la escritura como la dirección actúan a nivel musical y social. Él hace cantar lo que compone y se erige como representante de la voz obrera en los periódicos en los que escribe. Los obreros de Clavé no hablan por sí solos y ningún periódico fundado por él acoge textos escritos por miembros de las asociaciones corales que no sean directores o gente de la profesión. De ninguna manera sobresale la voz de un obrero concreto o de una colectividad de obreros. La única voz que se oye es la voz del grupo, mediatizada por Clavé.

Convendría pensar en el concepto de autorepresentación a la hora de enfrentarse a los espectáculos de los coros puesto que de ninguna manera los obreros se están autorepresentando *strictu sensu*. Antes al contrario, el grupo asume la letra que acompaña la música como suya pero previamente pasada por el filtro de la autoridad musical del compositor. Esta relación de poder entre el director y el coro permite legitimar estéticamente y autorizar al colectivo obrero. Así, el compositor ofrece a los obreros un poder de representación y de expresión que hasta ese momento no tenían.

Capítulo 2:

Teatro: El arte de dirigir: la música como instrumento de control del obrero

Gustave le Bon escribía en 1895 que la nueva sociedad industrializada tenía un reto: conseguir una organización equilibrada en función de las nuevas condiciones de existencia y de pensamiento resultantes de los descubrimientos científicos e industriales del siglo. Las ideas del pasado (religiosas, políticas y sociales) aunque cuestionadas por la nueva sociedad, seguían muy vigentes y hacían de la época moderna un verdadero período de transición y de anarquía social. En la introducción a su libro *Psychologie des foules*, Le Bon explicaba que independientemente de cómo estuvieran organizadas las sociedades del futuro, éstas tendrían que contar con el creciente poder de las muchedumbres. Años más tarde, Ortega y Gasset subrayaba la importancia de la aparición del *hombre-masa* y del poder que éste estaba cobrando en la esfera pública. Para Ortega, el *hombre-masa* era aquel que carecía de proyectos, el resultado del aumento de la población en el siglo XIX.

El proletariado, clase social asociada con la idea de masa por su crecimiento rápido y sus contornos difusos, era un elemento perturbador, porque su presencia y su afirmación cada vez más intensa en la esfera pública reconfiguraba los espacios de sociabilidad de la ciudad y acentuaba las divisiones entre las prácticas culturales populares y las prácticas culturales de élite. En este capítulo, se hace hincapié en las consecuencias estéticas y sociales del movimiento coral obrero con el fin de explicar cómo la música permite crear espacios en los cuales se manifiesta la presencia obrera: la

calle, el teatro y la prensa. Stephanie Sieburth, en *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*, explica que el crecimiento de una cultura de masa en la segunda mitad del siglo XIX en España está ligada a un miedo de que las grandes masas de las ciudad modernas se apropien de todas las esferas sociales (16). La cultura de masa, para ella, es una respuesta al impacto del nuevo sistema industrial y significaba, para las clases dominantes, una amenaza al control social (3-6). Por tanto, esta situación social creaba relaciones de poder entre una cultura de élite ("high culture") y una cultura de masa ("low culture"), relaciones en las cuales los representantes de la cultura de élite intentaban proteger su territorio, como contrapeso a la ocupación física urbana de los trabajadores a través del nuevo sistema industrial (3).

En estas páginas queremos demostrar que con la práctica de la música, Clavé ofrecía al trabajador, al *hombre-masa*, un proyecto: el de poder confrontar el orden socio-cultural y crear su presencia en los escenarios y en los espacios culturales de su ciudad. Así pues el fenómeno de apariencia meramente demográfica a que Ortega denomina "hombre-masa" da paso a un fenómeno público colectivo y cultural: el obrero corista.

El siglo XIX propició la aparición de nuevos espacios urbanos para la música que complementaban o entraban en conflicto con los espacios institucionalizados de la "música culta," construidos en épocas anteriores. Nos interesa la dinámica social que nace de esta diversidad de espacios culturales dado que, como indica Roberto Goycoolea Prado, suponen nuevas maneras de entender la relación arte-poder en el espacio público (13). La música, a diferencia de otras artes nos dice el crítico, requiere de espacios con condiciones técnicas precisas para ejecutarse "convirtiéndola en un ritual social que demandó espacios exclusivos para consumarse" y añade que los espacios de la música

exteriorizan las connotaciones sociales y simbólicas del arte entendido como expresión del poder (15). En este capítulo, por tanto, argumentaremos que la presencia de los obreros en los escenarios y los teatros en la España del siglo XIX es parte de una pedagogía socio-política en la que los intelectuales intentan controlar al grupo creando su visibilidad en la esfera pública.

a. El arte de dirigir

¿Cuáles eran las condiciones de vida del obrero catalán en el siglo XIX? Un obrero en esa época solía trabajar de doce a dieciséis horas diarias, tenía un jornal bajo que apenas le permitía alimentarse o alimentar a su familia, razón por la cual en el período 1837-1847 la esperanza de vida era apenas de 23,55 años (Carbonell i Guberna, *Josep Anselm Clavé* 25). A esta situación laboral inestable y precaria se empezaron, a mediados de siglo, a ofrecer soluciones como el cooperativismo y el asociacionismo obrero, que tenían como objetivo mejorar las condiciones de vida del proletariado, como hemos explicado al principio de este trabajo. Este descontento proletario coincidió con la llegada a España de las ideas de los pensadores socialistas franceses (Proudhon, Fourier y Cabet). En 1835 tuvo lugar la primera revuelta social importante, "la Revuelta de los Miserables," signo de descontento de la clase obrera e inicio de una sucesión de revueltas que se dieron a lo largo del siglo. Tanto las revueltas como la creación de asociaciones pueden considerarse como signos visibles no sólo de cuánto la clase obrera crecía sino también de cuánto se quería organizar.

Las asociaciones corales de obreros en Cataluña fueron diseñadas con el fin de dar al trabajador, elemento fundamental de la nueva sociedad industrializada, un espacio en el cual podía reunirse con compañeros en un contexto federativo oficial y estructurado, para aprender a cantar y a leer. El atractivo de estas asociaciones corales era también que constituían una posibilidad de reunión y de intercambio en una época de grandes prohibiciones, como hemos señalado ya en introducción. La práctica del canto para el obrero conllevaba, de por sí y por el contexto social en el que se daba, una implicación social.

Carbonell i Guberna, al igual que otros críticos de la música coral catalana, habla de una "moralització de la classe treballadora" ("moralización de la clase trabajadora;" *Josep Anselm Clavé* 595) por medio de la práctica coral. En este apartado queremos estudiar más a fondo la función de los coros como centros de diseminación de una disciplina cultural. La música, desde siempre, ha formado parte de los tratados de educación y hasta de los tratados políticos, como lo explica el *Vergel de los príncipes* de Rodrigo Sánchez de Arévalo. Escrita entre 1456 y 1457, esta obra está compuesta por tres tratados en los cuales el autor describe cuáles son las actividades adecuadas a los gobernantes. Entre las armas y la caza, incluye la música:

> La quarta excellencia deste noble arte e loable exercicio [la música] consiste en quanto non solamente, como dicho es, purifica muchos vicios e defectos, e reprime las pasiones en los omes, mas aun dispone e ordénalos a virtudes e nobles e loables actos.
>
> Para lo qual –es a saber, segunt que disen los sabios antiguos, los actos musicales, e las armonías dulces son semejantes a las virtudes, e por consiguiente disponen e

endereçan a los omes a actos morales e a obras virtuosas en esta manera –bien así como las virtudes e buenas costumbres son para expellir e moderar las passiones e vicios del coraçón del ome –ca la virtud de la fortaleça expelle al temor del coraçón, e la mansedumbre tenpra la saña, e la alegría la tristesa –, así los actos musicales e dulces armonías son para este mismo oficio, ca moderan e tenpran e aun expellen del coraçón humano las passiones e tristesas e themores, segunt dicho avemos. (335-336)

El cuarto punto del tratado de Arévalo insiste no sólo en cómo la música es un arte purificador sino también en cómo la práctica de la música influye en las acciones de los hombres, ordenándolos. Los poderes de la música han sido extensamente narrados y discutidos desde la antigüedad. Jeanette Bicknell explica en su libro *Why music moves us* que la preocupación por la música como fuente de emociones y de acciones está tanto en los escritos Griegos como Cristianos y Musulmanes. Cita a Cicerón, Pitágoras, a San Agustín y dice que Boethius, por ejemplo, trata los efectos de la música sobre el cuerpo y el alma como si fueran lógicos, como un lugar común dice Bicknell. La música inspira, transforma, emociona y está presente tanto en los espacios públicos como en los espacios privados. La música claramente nos puede dejar sin defensas, en confrontación con nuestras emociones más intensas. No es sorprendente, de hecho, que la mayoría de los himnos nacionales tengan énfasis en símbolos emocionales antes que racionales (Eyck 1995).

Clavé mismo, en el primer número de *El Metrónomo*, explicaba su proyecto de llevar la práctica del canto coral a los obreros y lo justificaba en términos emocionales, afirmando cuánto la música dulcifica los comportamientos de los hombres: "(…) cuánto

contribuye el bello arte de la música a morigerar las costumbres (…) de los modestos hijos de los campos y talleres" (11 de enero de 1863: 2). La reforma de la clase obrera para él y para muchos pensadores liberales de la época debía contener una educación musical. Sin embargo, la idea misma de *reforma* implicaba que esta nueva clase social no se adecuaba con el tipo de sociedad humanista que se proyectaba desde las esferas intelectuales o para los numerosos filántropos como Clavé, cuyos criterios de valoración culturales se deben situar más cercanos del lado burgués que del lado estrictamente del pueblo trabajador (Carbonell i Guberna, *Josep Anselm Clavé* 41). La revolución industrial implicaba un cambio drástico con la sociedad del antiguo régimen, que tenía una estabilidad fundada en un sistema patriarcal, rígido y ligado a la agricultura, y traía consigo un aumento de la pobreza obrera, enfermedades, falta de higiene, etc (Termes, *Històries* 45). Por tanto, el aspecto reformador explícito en la práctica del canto coral para los obreros contenía un aspecto disciplinario, el de adiestrar a los participantes para que pudieran formar parte de esta nueva sociedad moderna en tanto que ciudadanos "modélicos," volviéndose a la vez modelos para los demás obreros y, sobre todo, para las autoridades que consideraban las costumbres obreras moralmente condenables.

Nos interesa pensar en la actividad coral obrera y en el proyecto de Clavé en términos foucauldianos de mando y de vigilancia porque ilumina un aspecto hasta ahora dejado de lado no sólo de la práctica coral obrera específicamente sino de cómo la música puede tener un impacto directo en la organización y el mantenimiento del orden social. El proyecto social de los estados modernos es, según los explica Michel Foucault en una cita que hemos dado en introducción, conseguir que los ciudadanos se vuelvan dóciles y útiles. La disciplina, elemento fundamental para esta "fábrica" de los individuos dice

Foucault, es una técnica que emplean las instancias de poder para adiestrar las multitudes y usar al individuo como objeto e instrumento de su ejercicio (200). Este adiestramiento tiene como objetivo convertir a las multitudes que suelen ser confusas, móviles y de contornos indefinidos, en unas fuerzas ordenadas y normalizadas.

Josep Anselm Clavé ideó una completa enmienda del modo de vida de los obreros a través de su participación en el coro. La música, el escenario y el aprendizaje de textos poéticos tanto en catalán como en castellano eran una de las piezas centrales de la reforma socio-cultural del obrero catalán de la segunda mitad del siglo XIX. Estos tres elementos, el uso de un género artístico específico, la *performance* y la disciplina educativa, daban acceso a los obreros a una cultura distinta de la suya y les ofrecían una nueva visibilidad en el panorama artístico de la época. No obstante, esta posible visibilidad exigía una adecuación con el orden social. El proyecto de Clavé radicaba, en realidad, en ofrecer al público y a las autoridades gubernamentales un producto concreto: la representación en el escenario de una clase social marginal, sumisa a un orden y a un tiempo/tempo establecido, el de la música, que era también el de la *performance*.

Al poner en escena de manera masiva a los obreros, centenares o miles de ellos según los festivales, Clavé exponía la labor no sólo educativa sino también disciplinaria que estaba ejecutando. Foucault demuestra cómo el poder disciplinario opera desde la invisibilidad mientras que concentra toda la atención en los sujetos que desea disciplinar. Trasladando el modelo de Foucault al mundo de los espectáculos corales, se puede apreciar que el escenario era el espacio gracias al cual el compositor concentraba la atención de sus contemporáneos hacia este grupo. En teatros, jardines, y otros espacios de la ciudad, los habitantes de Barcelona se volvían público observador, y lo que se exhibía

para ese público era el éxito de un método. Lo que se presenciaba, entre otras cosas, era el poder que consistía en controlar y organizar a un grupo, y no cualquier grupo sino un grupo de obreros, fuerza creciente y socialmente problemática. En este sentido, la música coral ofrecía una emancipación relativa para los obreros puesto que si efectivamente les permitía acceder a una educación musical y a una cultura distinta de la suya, al mismo tiempo implicaba un sometimiento al orden, un orden comunicado visualmente por las filas que formaban en el escenario. Conviene pensar en la presencia de centenares de obreros ordenados frente a un público en un momento tan crítico socialmente, revolucionariamente, como lo era la segunda mitad del siglo XIX en Europa. La práctica del canto se volvía, pues, un posible procedimiento para dirigir a los cantantes, que escuchaban y seguían las instrucciones del director. El elemento decisivo de este fenómeno, de esta pedagogía de control, tenía que ver con la presencia visible del grupo obrero en la esfera pública. Es esta visibilidad constante en los escenarios y en la prensa lo que permitía que se llevara a cabo el proyecto de adiestramiento social de esta clase, pues el poder ver al obrero reformado por la música de manera regular era imprescindible y iba vinculado al éxito de esta pedagogía.

En el caso de la música coral, la mano del director era el elemento físico encargado de mandar, dirigir y crear esta dinámica de control que sólo él podía operar sobre el grupo obrero que estaba en el escenario. La mano del director era a la vez la que dirigía *al* grupo y la que escribía *sobre* el grupo. Como signo, la mano era la representación metonímica de las relaciones de poder que estructuraban la actividad coral. No es casualidad, por tanto, que las representaciones gráficas de Josep Anselm Clavé empleen una iconografía que enfoca la atención en sus manos. El atributo

fundamental de estas imágenes es, muchas veces, la batuta que el director tiene en la mano, una mano que es al mismo tiempo dispositivo deíctico y dinámico del grupo que controla. La mano que dirigía, social y musicalmente, era la que desencadenaba la relación dinámica y temporal entre el cuerpo del compositor y los cuerpos que formaban el grupo en el escenario. Esta dinámica revelaba que lo que se ponía en escena no era otra cosa que un superior, el director, el líder, ejerciendo su poder sobre el grupo marginal. Esta imagen de superioridad no sólo estaba visible durante los conciertos sino también en las numerosas representaciones pictóricas de los coros, como acabamos de mencionar.



Cantem himnes d'amor!
Rendim a l'art tribut
D'amor i gratitud.

28

Este dibujo representa un coro de obreros que canta bajo la dirección de Josep Anselm Clavé. Ésos van vestidos con un smoking, el traje clásico del corista "de las

[28] Reproducción sacada de Caballé y Clos *José Anselmo Clavé y su tiempo* (I).

instituciones." Pero llevan también la barretina, el gorro frigio catalán, el elemento que les vincula a una tradición popular y que indica su "doble vocación." Nosotros, los que vemos este dibujo, nosotros que somos los espectadores puesto que Clavé nos da la espalda, ¿qué estamos viendo? ¿Estamos viendo, como lo diría Jacques Rancière, una respuesta al discurso "de arriba," una formación de la idea "d'émancipation ouvrière"? ¿Se trata, como lo dice Rancière, "d'être attentifs à la pesée des mots qui s'effectue quand la parole change de camp, lorsque la classe qui est dépossédée des moyens de production intellectuelle se met à parler pour s'identifier et se représenter les voies de son affranchissement"? ("de ser atentos al peso de las palabras que tiene lugar cuando el habla cambia de campo, cuando la clase que está desposeída de los medios de producción intelectual se pone a hablar para identificarse y representarse las vías de su liberación" 19). Conviene preguntarse si la clase desposeída de los medios de producción intelectual, la clase obrera aquí, habla de verdad por sí misma. Nuestra argumentación discute el concepto de voz obrera, desarrollado por Jacques Rancière quien analiza las revueltas sociales obreras en la Francia de mediados del siglo XIX y cuyo concepto ha sido largamente usado por los estudiosos y críticos de la cultura obrera. En su análisis de las revoluciones obreras de 1848 Rancière se detiene especialmente en la creación de una voz obrera a través de sus producciones periodísticas. La idea de creación de voz es fundamental al tratar nuestro estudio de la música coral y del obrero como sujeto literario. Sin embargo, la agencia implicada por el concepto creado por Rancière no es especialmente válida en el caso en que nos interesa, y por tanto debe ser matizada, puesto que la voz que emerge tanto de la práctica del coro como de los escritos *sobre* y *para* el obrero es fundamentalmente colectiva. Los coros carecen de solista, en ellos no

predomina ninguna voz en particular. El obrero no es partícipe de los procesos creativos: ni compone, ni escribe, ni aparece como individuo sino solamente en tanto que miembro de un grupo, dirigido por intelectuales.

Este dibujo explica la relación asimétrica que existe entre Clavé y los coristas al enseñar cómo aquel dirige al coro por encima de él, subido aquí a una piedra. Éstos, además, lo están mirando a la vez, la cabeza alzada en una postura un poco rígida denotada por los brazos desprendidos del cuerpo y por las manos orientadas hacia fuera. Este dibujo ayuda a entender cómo en la práctica coral, el obrero no aparecía como individuo sino como miembro de un grupo, dirigido por un intelectual. El escenario, en este sentido, era un espacio donde se hacía visible el poder de dirección del artista: la metonimia, la mano del director, actuaba como productor de la presencia obrera, porque ponía de manifiesto la relación de los integrantes del coro con un tiempo y un espacio concretos, definidos por el director en el momento en que "están ahí".[29]

Clavé se apropió de varios espacios de representación, de los escenarios en los teatros y en los parques públicos, de los medios de publicación, con el fin de revelar ante las instituciones culturales y políticas de la época sus capacidades para formar y dirigir grupos. Los ensayos regulares, los conciertos y su expansión por el territorio, así como el

---

[29] El concepto de *presencia*, definido por Eelco Runia ("Presence" 5) y por Hans Ulrich Gumbrecht (2004) resulta muy adecuado para abordar el análisis fenomenológico de la ocupación de los escenarios por los coros de obreros en esa época. Runia vincula la presencia al tropo conocido como metonimia, es decir la producción de una cosa que no puede estar presente o que, de hecho, está ausente. Seguiremos esta definición junto con la que ofrece Gumbrecht de "producción," que indica que tiene como origen el latín *producere* "sacar adelante" (viii). La producción de presencia es una manifestación física, vinculada a la interacción de cuerpos. El teatro, en este sentido, es un lugar donde se expone a la vista esta interacción. Para una explicación del concepto de presencia según Runia ver Gavilán "Entre deconstrucción y destrucción: la historia en tiempos oscuros."

repertorio de canciones en catalán, son elementos que formaban parte de una pedagogía de la cual se servía para mostrar al público el espectáculo de una clase social nueva *en construcción*, la clase trabajadora surgida de la industrialización, que seguía una música y su director, en el escenario.

La complejidad del funcionamiento del coro, y por ende de la presencia obrera en los escenarios teatrales, es que durante los espectáculos los coristas parecían expresarse (eran ellos los que producían la canción) pero que en realidad esta expresión estaba estructurada, en todas sus facetas anteriores, por la labor de Clavé. El compositor dirigía gran parte del sistema disciplinario contenido en la actividad coral, aunque no toda. Hemos señalado en el primer capítulo que la estructura coral fomentaba prácticas de colectividad y construía espacios sociales urbanos gracias al ritmo implicado en las actividades semanales. Pero estos espacios urbanos, en particular los teatros, como lo veremos a lo largo de este capítulo, también constituían una estructura que implicaba una dinámica de poder y de control del colectivo obrero. En realidad, la actividad coral misma y su funcionamiento dentro de la ciudad era un complejo sistema de poder.

Se ha señalado que la existencia de las sociedades corales de obreros en la esferas culturales y los espacios públicos de la época era muestra de la emancipación de esta clase y de su buena voluntad para ser educada. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que además de ofrecer al obrero una estructura educativa, los coros eran un espacio en el cual su conducta tenía que seguir unas reglas comunes de convivencia y de obediencia al grupo. Los Estatutos, en particular, ofrecían una documento legal de control de la conducta de los socios. Carbonell i Guberna matiza la interpretación de la estructura de las Sociedades Corales, afirma que "no és pas veritat, doncs, que tothom qui volia hi

podia cantar" ("no es cierto, por tanto, que todo el mundo que lo deseaba podía cantar en ellas") y explica que la participación en el coro estaba regulada y que cada socio tenía que observar una conducta adecuada con el funcionamiento del grupo si quería participar como miembro a todas las actividades (Carbonnel i Guberna, *La societat coral Euterpe* 50). Existía, por consiguiente, un sistema de inclusión y de exclusión debido a un control riguroso por parte de la misma organización. Los artículos 7, 12 y 17 del Estatuto de la Sociedad Coral "Fraternidad" de 1850 especifican que si un socio de la sociedad faltase a un ensayo más de tres veces, o si "por inercia o mala voluntad" no cumpliera bien su papel durante una función, estaría excluido de la Sociedad y todos sus derechos estarían revocados.

> 7. El socio que a la hora señalada para una función no se halle disponible para la misma y deba ser relevado por suplente alguno deberá hacer constar una imposibilidad grave, bajo pena de exclusión de la sociedad a la segunda falta de esta especie.
>
> 11. No se podrá pertenecer a sociedad alguna de canto, distinta o análoga a la presente, sin dejar de ser separado de esta el que infringiese esta prohibición.
>
> 12. Será expulsado de la Sociedad el que por inercia o mala voluntad comprometa el éxito de una función desempeñando mal su parte, o haciendo por malograr la de cualquiera de los demás socios.
>
> 13. Asimismo dejará de pertenecer a ella perdiendo sus derechos de reclamación el que vendiese, enseñase, ejecutase o esparciese, fuera de la sociedad cuaquiera

de las piezas reservadas para la misma y particularmente las de propiedad del director.[30]

Conviene tener en cuenta el aspecto disciplinario de la práctica coral e insistir en los resultados de este control. Roger Cañadell i Rusiñol demostró que una de las características del proyecto de Clavé era "l'exhaustiu control del text i (...) la necesitat que va sentir Clavé de fixar el text i de controlar-lo (...) abans de difondre'l a bastament per tot el territori" ("el control exhaustivo de los textos y (…) la necesidad que sintió Clavé de fijar el texto y de controlarlo (…) antes de difundirlo ampliamente por todo el territorio" 201-202) e insistió en que toda la organización del grupo, desde la creación de los textos hasta las representaciones en el escenario y las publicaciones de las canciones, o bien en pliegos sueltos o bien en la prensa, era el resultado de una estructura pensada, organizada y controlada por el director, cuya visibilidad era la clave de sostenibilidad del grupo (204). Parece necesario insistir en que más que querer *decir* algo sobre la clase obrera, más que darle un significado, el espectáculo construía la presencia del poder de uno solo, Clavé, sobre la multitud.

En las páginas siguientes queremos explicar los juegos de poder cultural que existían entre Cataluña y Madrid, en la época en la que más presencia cultural tenían los coros de obreros. El análisis de la correspondencia privada de Clavé nos permitirá ver cómo los artistas madrileños intentaban ejercer su control sobre los teatros y sobre los espectáculos que se organizaban en ellos. Nuestro punto de partida es el viaje que efectúa

---

[30] "La Fraternidad. Sociedad de coros bajo la dirección de J.A.Clavé" (Estatuto). Arxiu Nacional de Catalunya, Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 362, nivell de classificació 0501, 1853 (12 d'abril). Carbonnel i Guberna hace referencia al manuscrito del Estatuto de la Sociedad Coral Euterpe de l'AOC, que él data de 1865, y que igualmente indica la rigurosa descripción de los deberes de los socios (2007: 49-52).

Clavé en 1863 con el objeto de organizar una serie de conciertos corales en la capital española. La mano del director nos parece fundamental en todo este proceso porque no sólo concentraba la fuerza que tenía como empresario (lo que le permitió llevar a cabo su proyecto en la capital a pesar de las oposiciones de sus contemporáneos) sino también porque fue capaz de convocar al público madrileño (entre el cual estaban los catalanes exiliados) y hasta a los Reyes de España, con un éxito sin precedente en un teatro prestigioso, el teatro de la Zarzuela.

b. Como catalanizar Madrid con obreros en escena

En 1863 los coros de obreros ofrecieron una serie de conciertos en Madrid en el teatro de la Zarzuela. Clavé, durante su estancia en la capital, escribe una serie de cartas a Isabel, su mujer, en las cuales expresa la dificultad que supone para él penetrar el espacio codificado y ritualizado del teatro madrileño. Recordemos que una de las características de la práctica coral de Clavé era que se desarrollaba en jardines públicos. Los Jardines de Euterpe o los Campos Elíseos, espacios donde tenían lugar los conciertos de los Coros en Barcelona, eran espacios reservados a los bailes, en los cuales el público podía ser heterogéneo socialmente y desplazarse con libertad (Carbonell i Guberna, "Els condicionants i el procés de formació de les societats corals" 33-35). Dolors Monserdà, en *La Fabricanta*, ofrece una descripción detallada sobre qué tipo de manifestación cultural eran los conciertos de los Coros en los jardines públicos:

> Sense donar-se compte de lo que sentía pero fruhint l'encís d'aquella novetat, la gent treballadora invadía'ls balls corejats que en dit local s'hi donaven las tardes i

vespres dels días festius; mentres que las classes acomodadas, malgrat un cert recel ó sorpresa, que no sabían acabar de definir, envers aquell fadrí torner que sense mestres ni estudis de cap mena, havía realisat la grandiosa obra de posar las magnificencies del art al alcans del poble, captivats per la forsa sobrehumana de tot lo que porta en sí la creadora flama del geni, concorríen assiduament als concerts que's donavan tots los dijous de vuyt á dotze de la nit y en los dematins d'algunas festivitats (1-2; cap.1).

Sin darse cuenta de lo que sentía pero disfrutando del encanto de aquella novedad, la gente trabajadora invadía los bailes coreados que daban en el dicho local las tardes y noches de los días festivos; mientras que las clases acomodadas, a pesar de cierto recelo o sorpresa, que no sabían cómo definir, hacia aquel joven tornero que sin ningún tipo de maestro ni estudios, había realizado la grandiosa obra de poner las magnificencias del arte al alcance del pueblo, cautivados por la fuerza sobrehumana de todo lo que lleva en sí la creadora llama del genio, concurrían asiduamente a los conciertos que se daban todos los jueves de ocho a doce de la noche y por las mañanas de algunas festividades.

Este fragmento presenta los grandes cambios que suponía la nueva práctica social y musical de la música coral danzada inventada por Clavé. Durante estos conciertos se mezclaban las clases sociales: la clase trabajadora y los burgueses compartían el espacio mientras escuchaban música y bailaban. Este fragmento es particularmente interesante porque la autora, Dolors Monserdà, usa una vocabulario que subraya exactamente lo inhabitual que resultaba esta mezcla de clases sociales en un mismo contexto cultural. Al definir la clase trabajadora como "gente" y la burguesía como "clases acomodadas," la

autora indica claramente que la burguesía pertenece a una clase mientras que los trabajadores sólo son parte del pueblo, de la "gent." Además, los obreros, según la narradora, invaden el espacio de los conciertos, no pertenecen a él, "invadia els balls corejats." Esta es la distinción social de la que habla Bourdieu en *La distinction, critique sociale du jugement*. Bourdieu explica que la música y el asistir a conciertos marcan las categorías sociales y que practicar la música equivale a tener "clase." Aquí, los que están asociados a una clase son los burgueses mientras que los demás forman la muchedumbre.

En las cartas que escribió mientras estaba en Madrid buscando la posibilidad de organizar un festival coral, Clavé insistía en la imposibilidad de encontrar un jardín que pudiera acoger una celebración de tal magnitud:

> Los jardines públicos que hay aquí están desacreditados y además son reducidos. *El Paraíso*, que es un jardín recién construido y creo el mejor no puede contener más allá de dos mil quinientas a tres mil personas y esto no basta. "Carta a Isabel" 1863 (7 de mayo)

El jardín y el teatro se diferencian en tanto que espacios socio-simbólicos. El jardín era, en el siglo XIX, un espacio multifuncional en el cual se organizaba todo tipo de actividades para las familias los fines de semana, más allá del concierto o del baile. En cambio, el Liceo en Barcelona o el teatro de la Zarzuela en Madrid se usaban única y exclusivamente como teatros. Goycoolea Prado indica que los espacios para las artes se convierten en referentes sociales y espaciales (31).[31] En los Campos Elíseos la gente

[31] En Madrid, las clases trabajadoras eran consumidores asíduos de teatro. En algunos teatros como el Apolo, las clases sociales se mezclaban durante los espectáculos de la tarde, aunque estaban separadas en función del precio pagado por la entrada (el

compartía espacio y tiempo de escucha de una manera más democrática que en un teatro o en un espacio cerrado, en el sentido en que la entrada, una vez pagada, daba derecho a moverse libremente por todo el recinto. Goycoolea Prado explica que

> En algunos casos, especialmente en los parques de las ciudades centroeuropeas, se construyeron pabellones más permanentes donde llegarían a interpretar los mejores músicos de la época; como el Prater vienes, al que Brahms dedicó un quinteto (op. 111, 1890), o la gran Rotunda del Ranelagh Garden (Londres, 1742), donde el público podía deambular alrededor de la orquesta durante los conciertos (Forsyth, 1985: 50).
>
> Pese a la buena localización de estos kioscos y pabellones, sus relaciones con el poder y el arte son menos claras que en otros espacios para la música porque: (a) se perciben como elementos urbanos secundarios, (b) su uso es estacional y festivo y (c) la música interpretada no suele tener consideración de un 'arte' del que un mecenas pueda presumir. (24-25)

Sin embargo, creemos que los jardines que usaban los coros de Clavé eran espacios musicales urbanos que podían posibilitar una dinamización de la cultura y de la vida urbana. Por un lado, efectivamente podían percibirse desde las esferas culturales elitistas como espacios musicales secundarios, pero queremos insistir en que el hecho de que fueran espacios festivos y estacionales les daba una fuerza social que ningún teatro podía llegar a tener. En efecto, este ritmo estacional permitía instituir un ritual de mucha fuerza entre el proletariado, un núcleo cultural común, seguido por todos de manera

---

patio de butacas estaba reservado a las clases más adineradas). Ver Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*.

regular cada año. Por otro lado, el hecho de que los Campos Elíseos estuvieran entre Barcelona y el pueblo de Gracia, y no en el centro de la ciudad como lo están los teatros, puede incitar a considerarlo un elemento urbano secundario. Sin embargo, esto constituye para nosotros una re-definición del espacio musical para una nueva práctica, un nuevo género (la música obrera) y un nuevo público. Éstas constituyen las bases del establecimiento de un nuevo ritual cultural en un nuevo espacio urbano.

La oposición espacial que señalaba Clavé en la carta que hemos citado previamente implica una oposición entre Madrid y Barcelona en cuanto a sus respectivas prácticas culturales: en Madrid los jardines están "desacreditados" mientras que en Barcelona son el lugar perfecto para los festivales. Carbonell i Guberna escribe que Clavé tenía la intención de organizar un festival con 500 coristas en Madrid (Carbonell i Guberna, *Josep Anselm Clavé* 301). Sobresale de la carta la imposibilidad de organizar en Madrid un tipo de reunión como el que se daba en los Campos Elíseos. El hecho de que los jardines permitieran la mezcla de las clases sociales es un aspecto que culturalmente se percibe como desacreditador en la capital. Además, se insiste en el espacio limitado de estos jardines, que de ninguna manera ofrecerían una buena acogida para el fenómeno de masa en que se habían convertido los conciertos corales. El jardín público es, para los coros, un espacio socio-simbólico que conlleva la marca de lo colectivo asociado a la música.

En la misma carta, Clavé subrayaba sin embargo la importancia ideológica de organizar los conciertos en la capital española aludiendo a las luchas de legitimidad entre él y los hermanos Tolosa, en relación con la creación de las primeras sociedades corales españolas:

> Es pues de todo punto indispensable que en Madrid se oigan cuanto antes mis composiciones de una manera digna, que se vea que soy yo el iniciador de las instituciones corales y que nadie hasta ahora ha podido arrebatarme la primacía. (…) Y por fin hay precisión de hacer rabiar a los que tanto se ensañan conmigo dejándoles muy por atrás. "Carta a Isabel" 1863 (7 de mayo)

Los conciertos, finalmente, tuvieron lugar en el teatro de la Zarzuela, un espacio con prestigio dentro de las prácticas teatrales madrileñas de la época. "Lo mejor de este mes de junio fueron las actuaciones de la Sociedad "La Euterpe," al frente de la cual figuraba el maestro Clavé, que los días 15, 16, 19 y 20 se celebraron sendos conciertos, el tercero de ellos con presencia de S.S. M.M., y que el público acogió con entusiasmo sin igual" indica García Carretero (42). De hecho, este crítico explica también que la reina Isabel II estaba muy aficionada al género lírico y que el teatro de la Zarzuela era uno de sus preferidos y, por tanto, acudía con frecuencia a los espectáculos que se ofrecían allí (34). Los conciertos organizados por Clavé, tanto en Madrid como en Barcelona, desafiaron la autoridad cultural burguesa porque establecieron nuevos códigos culturales y una nueva interacción entre el público y los cantantes en los espacios de representación; una interacción que, lo veremos, era la base de la novedad del proyecto de Clavé.

Cuando hablamos de *autoridad* nos estamos refiriendo a diversos aspectos: la autoridad que cobra en el siglo XIX la cultura catalana frente a la cultura madrileña; la autoridad que cobra una lengua, el catalán, como lengua de cultura; la autoridad que busca el grupo obrero ante el monopolio cultural burgués, la música culta; y, sobre todo, la autoridad de la que se inviste Clavé como compositor y como líder del grupo coral obrero ante la autoridad institucional de otros compositores y de las esferas

gubernamentales. Este último punto, la autoridad y el reconocimiento que buscaba Clavé en las esferas públicas, es fundamental para entender cómo la música coral obrera se transformó en elemento de reforma y de control de los obreros. El compositor no sólo presentaba una clase social "educada" gracias a la práctica coral, sino que también se posicionaba como líder de un grupo, es decir, como un intelectual investido del poder de controlar sin disturbio ninguno a centenares de obreros, en un escenario. En la correspondencia de Clavé se leen descripciones de las reacciones de diversos compositores que asisten al ensayo del grupo coral en Madrid:

> Para colmo de fatalidad ensayamos *La Violeta* y el coro, es decir los primeros tenores desafinaron espantosamente. Estaban allí Barbieri, Gaztambide, Oudrid y compañía, en una palabra todos los que nos herían en público sin consideración alguna. (…)
>
> Oudrid se largaba del teatro, y Gaztambide tuvo la desvergüenza de decirme que suprimiese las piezas con acompañamiento de orquesta por cuanto el coro no estaba educado más que para cantar a voces solas, en cuyas piezas el público no podía notar tanto que bajaban la tonalidad. "Carta a Isabel" 1863 (16 de junio)

Todos los personajes mencionados en la carta, Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Cristóbal Oudrid, son representantes de la autoridad musical institucional, y son los que, entre otras cosas, impulsaron el género de la zarzuela a mediados del siglo XIX (García Carretero XV). En este caso son los que, durante los ensayos, están para supervisar, juzgar y analizar el valor de las obras que se representan. Son los que tienen la autoridad cultural y los que consideran que la falta de "educación" de los coristas puede convertir el espectáculo en farsa. En su correspondencia, Clavé se refiere constantemente

al enfrentamiento que tenía con los compositores españoles institucionales. Este enfrentamiento no sólo estaba en relación con que los obreros tuvieran acceso a espacios culturales y de representación que no fuesen los suyos, como el teatro del Liceu en 1862 o el teatro de la Zarzuela en 1863, sino que también era fruto del resultado que implicaba el logro de la pedagogía explícita en el proyecto que cimentaba los coros. Con el éxito de los espectáculos se estaba cristalizando el éxito de un método que iba más allá de una educación musical. Producir la presencia obrera en los escenarios era una demostración de la influencia de Clavé sobre el grupo de trabajadores. Entre otras cosas, los espectáculos validaban la autoridad del director.

La serie epistolar que Clavé escribió desde Madrid en 1863 deja ver una oposición entre arte popular y arte culto, entre industria y teatro, que son los elementos que separaban los conciertos de los Coros de las otras manifestaciones musicales de las cuales los compositores mencionados son los representantes.

> Desde nuestra llegada a Madrid, te confieso francamente que me había espantado y temía que un disgusto amargo sería el premio de mis sacrificios para iniciar en esta corte la institución que tan buenos resultados está dando en Cataluña; los comentarios disparatados que de los coristas y de las composiciones se hacían; (…) el que se propalase por los cafés que mis coros no eran más que una mala murga, y el que los mismos catalanes creyeron que tal vez no cuajaría mi nuevo género de música entre los petulantes cortesanos, todo me había causado tal

desazón que temía, con algún fundamento, llevarme un solemne chasco. "Carta a Isabel" 1863 (16 de junio)[32]

El vocabulario empleado por Clavé en este fragmento de carta deja ver una oposición dialéctica entre los Coros procedentes de Cataluña y la Corte (Madrid). Los Coros son definidos como "mala murga" por los madrileños y los cortesanos son considerados "petulantes." Más que una simple oposición social se trataba también de una oposición en el ámbito de la recepción cultural ya que el fragmento ofrece una visión redimida de la actividad coral en Cataluña que, en boca del compositor, se vería anulada ante el público de la capital. Esta oposición se acentúa al presentar a los Coros como una novedad estética propia del compositor: "mi nuevo género de música." Clavé, en esta carta, insiste en el hecho de que estaba creando una nueva estética musical al poner a los obreros en los escenarios. Su correspondencia es una muestra del deseo que tenía de obtener un reconocimiento social, cultural e institucional y no de obtener una oposición frontal por parte de quienes controlaban los espacios culturales y determinaban la validez de los espectáculos. Los recursos empleados por Clavé para obtener un reconocimiento eran numerosos: fundar una empresa propia (los jardines de Euterpe), fundar varios periódicos (*El Eco de Euterpe*, *El Metrónomo*, etc) y fundar una imprenta (la imprenta Euterpe). Carbonell i Guberna indica que estos elementos permitían propaganda y autoalimentación para la Sociedad Coral Euterpe (*La societat coral Euterpe* 31-37). La novedad del proyecto, en realidad, se fundamentaba tanto en la estética como en la interacción que implicaba. Esta interacción era compleja porque era, de hecho, híbrida. Mezclaba en un mismo espacio a un público *distinguido*, en el sentido de Bourdieu, con

[32] El subrayado es de Clavé.

unos artistas sin conocimientos adecuados, a priori, para tener cualquier tipo de intercambio cultural con esta audiencia.[33]

Las oposiciones con las que se tenía que confrontar Clavé le quitaban legitimidad estética a la práctica coral obrera y además negaban un aspecto fundamental de ésta: el hecho de que un compositor fuera capaz de educar musicalmente a unos obreros a la par que organizar con ellos eventos culturales, sin que supusiera una perturbación del orden socio-cultural. Este es el "nuevo género de música" que ha creado Clavé y al cual hace alusión en su carta. Las clases dirigentes percibían su proyecto como un cambio de orden social por dos razones: en primer lugar por el miedo que despertaba el hecho de que los obreros invadiesen masiva y físicamente los escenarios; en segundo lugar porque implicaba que el director que los hacía cantar podía realmente conseguir un control de esta clase social. En este sentido, la mano del director que componía y a la cual respondían los trabajadores en el escenario era el punto de articulación para la creación de una disciplina socio-cultural.

En una carta del 16 de junio de 1863, después de un concierto en el teatro de la Zarzuela, Clavé describe el éxito conseguido: "el triunfo de anoche es uno de los más grandes que he alcanzado en mi vida. (...) Anoche todo el mundo hablaba en catalán." Los dos elementos importantes en este fragmento son la metonimia "todo el mundo" y el verbo "hablar." Esta metonimia, lejos de ofrecer una dialéctica como habíamos visto antes, deja fuera todo tipo de *distinción*, ya sea entre el público y los cantantes, ya sea de tipo geográfico, social o cultural. Además, está estrechamente ligado al contexto físico

---

[33] El teatro se transforma, en este caso, en una zona de contacto, por emplear la terminología de Mary Louise Pratt.

del teatro. El contexto es, en este caso, importantísimo para que se borren los signos de distinción entre los miembros del público y los cantantes. En esta cita, tres espacios están conectados y yuxtapuestos: el espacio teatral, el espacio lingüístico y un espacio nacional deseado, representado por esta fusión entre el público y los coristas en un "todo el mundo." Lo que dice esta metonimia es que el canto induce la palabra, la comunicación y la formación de una comunidad. El canto, en este caso concreto, es el primer paso hacia el establecimiento de una comunidad a través del intercambio lingüístico. Y son los obreros, lo popular, y Clavé, el compositor de música popular, los que incitan, invitan, crean. "Hemos catalanizado a medio Madrid. No se oye hablar más que en catalán, pues los que son paisanos nuestros, se envanecen de serlo y los que no lo son, se empeñan en probarnos que nos comprenden. Que derrota para mi castellanizada amiga!" escribe el compositor el 19 de junio de 1863, después de un concierto al cual asistieron los Reyes y el general Juan Prim. Queremos insistir en que son los obreros cantantes en el escenario los que permiten que se de lo que el compositor llama "catalanización." En realidad, el momento en que se realiza esta "catalanización" es un momento de inversión del sistema diglósico. Durante la primera mitad del siglo XIX, la lengua culta era el castellano.[34] Sobre este tema, Manuel Jorba indica que

> En 1800-1833, dominava entre les capes socials més privilegiades socialment i cultural, respecte a la llengua catalana, que era la llengua ambiental generalitzada, una actitud de fet contrària a la seva utilització normal, especialment com a

[34] Rubio García explica los debates de la segunda mitad del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX sobre el uso del catalán como lengua literaria y ofrece opiniones y textos de Galdós, Oller, Unamuno, Pereda, que participaron a estos debates literarios (159-162).

llengua de la literatura o de l'expressió culta escrita, en benefici de la castellana o, segons el tipus d'obra o la seguretat de domini que se'n tingués, de la llatina. (…) El progrés de l'ús de la llengua, fins més enllà de mitjan segle, és unidireccional, en el camp de la poesia, i absent per això de molts ordres de la creació literària i, encara més, de les altres manifestacions de la llengua escrita. ("El Romanticisme" 1985: 82)[35]

En 1800-1833, dominaba entre las capas sociales más privilegiadas social y culturalmente, respecto a la lengua catalana, que era la lengua ambiental generalizada, una actitud de hecho contraria a su utilización normal, especialmente como lengua de literatura o de la expresión culta escrita, en beneficio de la castellana o, según el tipo de obra o la seguridad de dominio que se tuviera de ella, de la latina. (…) El progreso en el uso de la lengua, hasta mediados de siglo, es unidireccional, en el campo de la poesía, y ausente de muchos espacios de la creación literaria por esta razón y, aún más de las otras manifestaciones de la lengua escrita.

Indicamos en el capítulo anterior que el canto coral contribuyó al resurgimiento de la lengua catalana en el siglo XIX, al igual que los Juegos Florales. Rubio García indica que las sociedades filarmónicas y corales jugaron un papel fundamental en relación con la unidad lingüística, en particular con las representaciones de zarzuelas por los coros en Cataluña :

El mantenimiento de este equilibrio habrá que atribuirlo entonces, aparte del relevante papel de la prensa, a otro factor fundamental: el teatro. Comedias y

[35] También ver Jorba "La cultura popular" 77.

> dramas se propagaban y escenificaban por toda la Península. Si embargo, mayor relieve concedería al género frívolo: revistas, sainetes, tonadillas, cuplés, letrillas picantes, donde alcanzaban éxito y aplausos, pasaban rápidamente a difundirse en escenarios, cafés-concierto de provincias, pero sobre todo, acaso la parte más importante habrá que atribuirla a la zarzuela. Falta todavía un estudio sociológico y valorativo del relevante papel que ha jugado la zarzuela en la mentalidad y unidad lingüística española. En regiones de tipo bilingüe, opino que su papel ha sido capital. En Cataluña, sobre todo – algo similar afirmaríamos de Valencia – donde existe una inveterada tradición musical, la zarzuela ha sido acogida, sentida y propagada con encendido entusiasmo. Las sociedades filarmónicas y corales aceptaron, incorporaron en sus repertorios, difundieron la zarzuela como algo suyo y peculiar. (162-163)

Jordi Galí indica que a partir de 1868 las instituciones culturales más importantes de Cataluña empezaron a adoptar el catalán pero añade que los Coros de Clavé (al igual que el Liceo, los Juegos Florales y el Ateneu Barcelonés) era una institución que, aunque creada antes de 1868, usaba el catalán en sus actividades:

> Cal notar en aquest aspecte que el sexenni 1868-1874 va ésser, com en tants d'altres, un revulsiu i una frontera decisiva. Abans de 1868 les institucions autòctones que es constituïen a Catalunya naixen amb el castellà com a llengua vehicular escrita. Després de 1868 les institucions culturals més importants adopten ja d'entrada el català. (109)
>
> Conviene notar que en este aspecto el sexenio 1868-1874 fue, como tantos otros, un revulsivo y una frontera decisiva. Antes de 1868 las instituciones autóctonas

que se constituyen en Cataluña nacen con el castellano como lengua vehicular escrita. Después de 1868 las instituciones culturales más importantes adoptan ya de entrada el catalán.

La música coral catalana es, pues, una plataforma pública para la creación y difusión de la cultura en catalán. Jorba indica que Valentí Almirall "proposava Clavé, Soler i Balaguer, pel comú denominador progressista, com a figures literàries representatives i, especialment els dos primers, modèliques, de la Renaixença" ("proponía a Clavé, Soler y Balaguer, por ser los tres progresistas, como figuras literarias representativas y, especialmente las dos primeras, modélicas, de la Renaixença" "La Renaixença" 29).[36] La música coral sirve, en la época, para la difusión y la expresión de una civilización, de una sociedad específica y de un momento histórico definido que es el de los grandes cambios sociales en la Europa del siglo XIX.

Los obreros, fuerza resultante de la industrialización catalana, ocupan físicamente el escenario, dirigidos por un intelectual. Se apropian sonoramente, y en catalán, del espacio ocupado por el público. Esta manifestación musical va más allá de la simple introducción de las clases obreras al mundo de la música y de la educación de éstas con el objetivo de evitar su depravación.[37] Esta ocupación es un paso más hacia la organización social de estas masas de trabajadores. Es, de hecho, un intento de erosión de los monopolios que los grupos burgueses construyeron en torno a las prácticas musicales. La

---

[36] También ver directamente el artículo de Valentí Almirall "Clavé-Soler-Balaguer" 382-404.

[37] Recordemos que las historias escritas sobre los coros justifican la creación de éstos sobre todo como respuesta a la depravación de los obreros, a saber sus costumbres de ir a los bares, a jugar o a frecuentar burdeles. Ver Caballé y Clos, Carbonell i Guberna (2000), Capdevilla, Artís y Soriano Fuertes.

construcción de una *presencia* obrera en las esferas culturales españolas por Clavé pone en evidencia las tensiones que existen en la sociedad catalana entre burguesía y fuerza trabajadora durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, de ninguna manera conduce esta ocupación de los escenarios a una ocupación de los espacios de convivencia sociales. Clavé presentaba en los escenarios un método pedagógico nuevo: el de poder controlar a la clase obrera por la música. Los escenarios eran el espacio heterotópico en el cual se producía una presencia obrera y en donde la música coral era un elemento de reforma y control de esta clase social.[38] Durante el tiempo de la representación, la mano del director era el punto de articulación para la creación de una disciplina socio-cultural. Clavé era quien, por medio del espacio y del tiempo teatrales, ofrecía un nuevo orden social y dirigía a los obreros al compás de la música. Y el catalán, para él, era lengua de una cultura, la del espectáculo, y su uso tenía dos finalidades muy específicas: la de intentar romper con una jerarquía con respecto al arte y a la lengua, y la de establecerse como un nuevo modelo de dirigente socio-cultural.

c. El *caso Wagner* de Clavé: recepción popular y expectativas burguesas de Wagner en la Cataluña del siglo XIX.

Uno de los acontecimientos musicales más notables de la segunda mitad del siglo XIX, que impuso tanto un sello estético nuevo al espectáculo como un cambio en las

[38] Foucault desarrolla el concepto de heterotopía para explicar la presencia de espacios concretos que reunen la imaginación personal y colectiva. El teatro según él tiene la capacidad de transformarse en espacio heterotópico donde la realidad se oculta detrás de velos codificados (1994: 752-762).

prácticas culturales, fue la llegada a España de las obras del compositor alemán Ricardo Wagner. El 16 de julio de 1862 se representó por primera vez en suelo español (en Barcelona) una obra de este compositor, la "Marcha Triunfal" del *Tannhäuser*. Además de esta novedad cultural se añade un elemento provocador: los cantantes de dicho espectáculo fueron unos obreros. La puesta en escena de un fragmento de la ópera *Tannhäuser* por unos obreros modificaba ciertas convenciones culturales arraigadas en la estructura social catalana del XIX, que establecían que a cada esfera social correspondía una práctica cultural específica. Xosé Aviñoa, en el prefacio del libro de Carbonell i Guberna indica que "la burgesia, nova classe protagonista de la història en el segle XIX, s'emmirallava en l'aristòcracia en el moment d'escollir les formes de diversió, i optaven per l'òpera i el teatre declamat; el proletariat trobà en els saraus populars, els balls dels dies festius i l'activitat coral popular models propis per a organitzar l'oci" ("la burguesía, nueva clase protagonista de la historia en el siglo XIX, mimetizaba a la aristocracia en el momento de elegir las formas de diversión, y optaba por la ópera y el teatro declamado; el proletariado encontraba en los bailes populares de los días festivos y la actividad coral popular modelos propios para organizar el ocio" 10). El proyecto de Clavé, al poner en escena con sus coros de obreros la obra de uno de los compositores de ópera más vanguardistas de su época, estaba concebido para cuestionar estas convenciones.

Los cuatro espectáculos que tuvieron lugar, así como su recepción, generan múltiples preguntas porque tanto los críticos de Clavé (Carbonell i Guberna, Caballé y Clos) como la prensa de la época (*El diario de Barcelona*, *El Metrónomo*) entre otros, hablan de un gran éxito pero no mencionan en ningún momento las repercusiones que podía tener este evento. Estas repercusiones, en nuestra opinión, surgen del mismo hecho

que un director se atreviera a poner en escena música de vanguardia con obreros iletrados. Las convenciones culturales de la época, como hemos mencionado ya, atribuían un repertorio específico para cada clase social y la música vanguardia no formaba parte del repertorio popular. La falta de mención, en la prensa, a las posibles repercusiones estéticas de este espectáculo podría sugerir una negación intencionada, por parte de los que dirigían las actividades culturales de la ciudad de Barcelona, de las implicaciones sociales que suponía tal acto.

Si, con Jauss, consideramos que el horizonte de expectativas es el elemento fundamental de toda situación hermenéutica, ¿cuáles han sido las expectativas del público, de los críticos y de los intelectuales frente a estos conciertos? ¿Por qué y cómo el público puede producir el significado de estas representaciones? Este acto musical permite volver a pensar el papel no sólo del productor sino también del consumidor de una cultura musical precisa. Queremos insistir en el sentido y el impacto de estas audiciones puesto que se trata de pensar a los trabajadores como introductores de Wagner en Barcelona, una de las ciudades más wagnerianas de Europa a partir de finales del siglo XIX. Estos conciertos generaron en la esfera pública una serie de estrategias de control por parte de la burguesía de la época, que intentaba mantener su predominancia cultural por medio del teatro y de la prensa. El análisis de la "première" del *Tannhäuser* de Wagner en Barcelona permite entender cómo se estaba construyendo un espacio, el del coro, de la calle, del teatro, en el cual el esquema tradicional de producción y recepción de cultura se veía invertido puesto que se daba al obrero el papel de productor y sobre todo de vector de transmisión de esta cultura.

La importancia de los conciertos de 1863 es considerable si tenemos en cuenta la implantación del wagnerismo como fenómeno musical y cultural en Cataluña, y particularmente en Barcelona. Fernando Gutiérrez y Rosendo Llates indican que "a partir de estas fechas, comienza en Barcelona un movimiento wagneriano popular, que constituye uno de los más curiosos fenómenos de la ciudad condal."[39] Los temas tratados por Wagner en sus dramas musicales eran una fuente de inspiración para los más seguidores de su obra (Francisco Asenjo Barbieri, Josep Anselm Clavé, Felipe Pedrell, entre otros) porque constituían una utopía sociopolítica y mística. El concepto de redención del hombre, muy presente en las obras de Clavé, era uno de los ejes principales de la filosofía del compositor alemán.

El título de las cuatro representaciones fue "Marcha triunfal de la ópera *Tannhäuser*, de Wagner, por ambos orquesta y banda." De entrada, estos conciertos impactaron a los contemporáneos de Clavé por su novedad estética, particularmente por la mezcla sonora que no correspondía en absoluto a lo que estaban acostumbrados a escuchar (Carbonell i Guberna, *Josep Anselm Clavé* 286, Guansé 80). Barcelona era, en el siglo XIX, una ciudad en la cual la opera italiana era predominante. En este apartado, nos interesa particularmente ver cómo fueron concebidos y percibidos estos conciertos y cómo su recepción desencadenó en la burguesía catalana un intento de mantenimiento del crecimiento del movimiento coral obrero a partir del control del espacio teatral. El programa del concierto fue el siguiente:

PROGRAMA DEL CONCIERTO DE LOS COROS DE CLAVÉ DEL 4 DE AGOSTO DE 1862 :

---

[39] Gutiérrez y Llates "El wagnerismo en España." <http://archivowagner.info/1956rw.html>

1ª PARTE:

Sinfonía **Los moqueteros de la Reina**, de Halévy (por la orquesta)

Alborada catalana a voces solas **De bon matí**, de Clavé (por el coro de Euterpe)

Mosaico militar sobre motivos de la ópera **Linda di Chamonix** (por la banda)

Coro de la ópera **Il giuramento**, de Mercadante (por el coro de señoras)

Sinfonía **La gazza ladra**, de Rossini (por la orquesta)

Gran marcha de la òpera **Tannhäuser**, de Wagner (por ambos coros, orquesta y banda)

2ª PARTE:

Rigodón bélico catalán coreado **Los nets dels almugavers**, de Clavé (por el coro de Euterpe, orquesta y banda)

Introducción de la ópera **La lega lombarda** (por la banda)

Barcarola catalana a voces solas **Los pescadors**, de Clavé (por el coro de Euterpe)

Sinfonía sobre **Motivos españoles**, de Geawart (por la orquesta)

Coro catalán a voces solas **La brema**, de Clavé (por el coro de Euterpe)

Jota coreada **La verbena de S. Juan**, de Clavé (por el coro de señoras, el de Euterpe y orquesta). (*Eco de Euterpe*, 4 de agosto de 1862: 1)

El programa era una mezcla de fragmentos de ópera, de sinfonías y de canciones populares catalanas, cuya mayoría era de Clavé. La única obra alemana era el *Tannhaüser* de Wagner; las otras obras no catalanas eran italianas. La elección de una obra clásica no italiana, y además cantada en catalán, se insertaba claramente en la gran polémica de la época acerca de la influencia y del monopolio de la ópera italiana en las esferas musicales españolas del XIX. Sabemos que el fragmento de ópera se cantó en

catalán por los artículos de prensa que se publicaron al día siguiente en el *Diario de Barcelona* y por las reseñas incluidas en *El Metrónomo*. Sin embargo, el programa no indica que la "marcha triunfal" se cantó en catalán. ¿Qué conclusión sacar de ello? La elección de la lengua, en este caso, supone una confrontación directa a las tradiciones de la ópera de la época puesto que el italiano era la única lengua permitida para la composición y la producción de ópera en la Barcelona del siglo XIX.

Ciertos musicólogos, sobre todo a finales de siglo, proponían un cambio al español para la composición pero nunca al catalán. La *España Musical* es sin duda el periódico catalán que mejor da cuenta de la polémica y enfrentamientos entre la ópera italiana, la ópera alemana y la inexistencia de la ópera española. "¿Por qué los españoles no componemos óperas? ¿Debemos componerlas?" es un título que aparece en portada del número 259 de dicho periódico el 15 de junio de 1871, "Asociación para el planteamiento de la ópera española" es otro título del número 371 del 16 de agosto de 1873, que, además, incluye el manifiesto publicado por la Junta directiva de la *Asociación para el planteamiento de la ópera Española*. La preocupación por la creación de una ópera nacional es constante en el periódico. Wagner, a medida que se representa en suelo catalán, es una figura que cobra importancia y que se erige en modelo para los compositores y los críticos, que publicaban varios artículos en portada de la España musical: "Wagner y el drama lírico por Eduardo Schuré" (número 289 del 11 de enero de 1872), "Cartas a un amigo sobre la música de Wagner" (número 295 del 22 de febrero de 1872, firmadas "F.P", probablemente Felipe Pedrell), "Wagner en Italia" (número 338 del 20 de diciembre de 1872), "Wagner y la música del porvenir" (número 427 del 19 de

septiembre de 1874). Es de notar que en ningún momento se menciona que el introductor de Wagner en Cataluña es Josep Anselm Clavé.

Asimismo, se puede notar que durante el concierto de 1862 los coros sólo cantaron el *Tannhäuser* y ningún otro fragmento de ópera. La orquesta, igual que el coro, era mixta. Estaba formada por una parte por músicos profesionales (formación musical clásica) y, por otra, por una banda (formación musical militar). Los cantantes eran los obreros y el coro de sopranos del Liceo, el teatro clásico de Barcelona. La introducción de voces femeninas durante este festival suponía una gran novedad: el carácter mixto de los coros catalanes, introducido por Clavé, será una constante a finales del XIX y a lo largo del XX. El programa era, por ende, provocador porque la producción reunía a artistas profesionalmente reconocidos, las sopranos del Liceo, y a cantantes sin formación musical oficial, los coristas de Clavé.

La "première," el 16 de julio de 1862, fue un éxito y dio lugar a dos conciertos suplementarios, delante de un público de 7000 personas. Los tres primeros conciertos ("conciertos vespertinos extraordinarios") tuvieron lugar los 16 de julio, 4 de agoto y 8 de septiembre de 1862, al aire libre, en los Campos Elíseos. Por fin, un cuarto concierto tuvo lugar al año siguiente, el 10 de marzo de 1863, esta vez no al aire libre sino en el teatro clásico de Barcelona, el Liceo. ¿Cómo interpretar este desplazamiento de un espacio abierto (los Campos Elíseos) a un espacio cerrado (el Liceo)? ¿Cuáles son las implicaciones artísticas y sociales de este cambio? Los Campos Elíseos era un lugar reservado a los bailes, un lugar en el cual el público era socialmente heterogéneo y se desplazaba libremente mientras que el Liceo era y aún hoy es un teatro, un espacio cerrado, codificado, en el cual el público está generalmente acomodado según una

jerarquía para asistir al espectáculo. Además, la arquitectura del Liceo, construido en 1845 no por la ciudad sino gracias a subvenciones privadas procedentes de la burguesía local, es de tipo veneciano. Este tipo de teatro, de varios pisos, acomoda a los espectadores en función del precio que han pagado y de su estatus social, lo cual implica que no se vea ni se pueda oír de la misma manera desde cualquier zona de la sala.

Las espacios teatrales participan en el significado y en el impacto socio-estético de un espectáculo. El público de los Campos Elíseos y del Liceo no sólo no era idéntico sino que además, no acudía al evento cultural de la misma manera. El espacio teatral, el escenario y su entorno, condicionan la recepción de la obra. Este aspecto espacio-estético había sido entendido por Wagner, que emprendió una renovación en el ámbito de la recepción teatral al construir el teatro de Bayreuth en 1871, un espacio que nosotros acercamos al de los Campos Elíseos en cuanto a proyecto socio-musical y que, por tanto, se opone al tipo de institución teatral que es el Liceo. El *Festspielhaus*, el teatro de Bayreuth, es un teatro sin pisos, más pequeño que un teatro veneciano porque está pensado para que el espectador pueda escuchar y ver lo mismo desde cualquier asiento. Se trata de un proyecto de teatro mucho menos jerarquizado que todos los demás teatros de su época. Enrique Gavilán, en *Escúchame con atención : Liturgia del relato en Wagner*, explica con acierto de qué manera Wagner, con la construcción de este teatro entre muchas otras cosas, operó una ruptura frontal con las ideas artísticas de su época:

> Para realizar esa revolución Wagner necesitará romper también con el espacio del teatro convencional, con el tipo de público que asistía al teatro y a la ópera y con sus comportamientos ritualizados, pero también con el tipo de intérpretes que poblaban los escenarios europeos, así como con las rutinas de las orquestas y sus

directores musicales y escénicos (en este punto Wagner tropezará con obstáculos insuperables) (48).

La ruptura de Wagner con sus contemporáneos no estaba, pues, únicamente en relación con la composición musical. También estaba ligada a una concepción del espectáculo absolutamente innovadora.[40] En este sentido, el espacio de representación que constituye el teatro así como las convenciones establecidas tanto por el público como por los directores de los teatros son fundamentales, como lo indica Gavilán. Y es lo que queremos subrayar con nuestro análisis de las diferencias entre los Campos Elíseos y el Liceo. La diferencia es, entre otras, arquitectural, como lo hemos explicado, y refleja las diferencias sociales y culturales de dos tipos de públicos que asistían a las representaciones. Pero esta diferencia se fundamenta también en dos concepciones opuestas del espectáculo y de la relación entre público y cantantes. Clavé, con el uso del jardín para los conciertos corales redefinía la funcionalidad del espectáculo y del espacio para este mismo espectáculo.

En un espacio como el de los Campos Elíseos el público tenía la libertad de poder interactuar con los coristas a través del baile y seguramente también del canto.[41] Carbonell i Guberna indica que se distribuían las letras de las canciones en un "cançoneret" al público para que éste pudiera memorizarlas y cantarlas tanto en el recinto del espectáculo como fuera de él, para que pudiera hacerlas suyas (*Josep Anselm Clavé* 94). De esta manera Clavé podía difundir su obra y construir su público. Tal participación del público en el Liceo es impensable por los códigos de conducta que rigen un teatro. La

---

[40] Subirá apunta que para Wagner "El arte tiene la misión de instruir al pueblo y de formar su alma" (*Los grandes músicos* 101).

[41] El programa de la función indica que se cantaron varias danzas.

oposición entre el espacio cerrado del teatro y el espacio abierto de los jardines se traduce metafóricamente en términos democráticos por la inclusión o exclusión del baile durante los espectáculos. No cabe duda de que el público no bailó cuando se dio el concierto en el Liceo. Además conviene mencionar que en el siglo XIX, baile de moda y libertad era inseparables. Lo explica Costal i Fornell con respecto a la Sardana:

> L'ideari dels republicans federals, seguidors de Pi i Margall, recollia la separación definitiva de l'Església i l'Estat, defensant el lliure examen i la lliure actuació de l'home –una concepció oposada frontalment al catolicisme—, així com la divisió de poders i el dret a l'armament del poble per a la revolució.
>
> Per als republicans federals d'aquella època, la sardana llarga significà el ball de la nova societat contemporània, sense privilegis ni distincions de classe. La llibertat que prometia el nou règim es traduïa en una perfecta metàfora a la plaça de la vila: controlar el ball i destacar entre la resta dels balladors ja no era una qüestió de diners o de posició social; només qui per mèrits propis podia resoldre-la, dominant la tècnica de "comptar i repartir," aconseguia sobresortir entre la resta. ("Les sardanes…", 2008: 35)
>
> La ideología de los republicanos federalistas, seguidores de Pi i Margall, recogía la separación definitiva de la Iglesia y del Estado, y defendía el libre examen y la libre actuación del hombre –una concepción opuesta frontalmente al catolicismo –, así como la división de poderes y el derecho al armamento del pueblo por la revolución.
>
> Para los republicanos federalistas de aquella época, la sardana larga significaba el baile de la nueva sociedad contemporánea, sin privilegios ni distinciones de clase.

> La libertad que prometía el nuevo régimen se traducía en una perfecta metáfora de la plaza de la ciudad: controlar el baile y destacar entre el resto de los trabajadores ya no era una cuestión de dinero o de posición social; quien podía resolverla por méritos propios y dominando la técnica de "contar y compartir" conseguía sobresalir entre los demás.

El dominio de los Campos Elíseos por parte de Clavé, un lugar espacioso para el baile, constituía una libertad doble: primero poder destacar entre los eventos culturales de la ciudad y segundo ganar la lucha de poder contra las trabas del gobierno de la ciudad (Carbonell i Guberna *Josep Anselm Clavé* 107).

El cambio de lugar del espectáculo del *Tannhäuser*, es decir, su traslado de los Campos Elíseos al Liceo, corresponde al impacto que han tenido las tres primeras audiciones de la obra y sobre todo al deseo de los burgueses de asegurarse el control de la producción musical ubicándola en un espacio concreto y con contornos definidos: el teatro. Poner en escena un fragmento de ópera con unos coros de obreros es socialmente provocador porque no respeta la convenciones culturales establecidas por la burguesía entre las distintas prácticas musicales, una separación que contribuía, entre otras cosas, a crear el hermetismo de la burguesía catalana del siglo XIX. Cada esfera social tenía espacios y repertorios que le estaban atribuidos. La ópera, y el espacio clásico que le estaba reservado, como el Liceo, no estaba reservada al sector popular, salvo en sus formas popularizadas, en arreglos para banda, en fragmentos instrumentales o arias de óperas. Sin embargo, el público al que se dirigía Clavé cuando ponía en escena este fragmento del *Tannhäuser* en los Campos Elíseos era heterogéneo. Muchas son las cartas que él recibía de intelectuales o políticos (como Pi i Margall o Víctor Balaguer)

felicitándole por algunos conciertos.[42] La lectura de la correspondencia del compositor permite dar cuenta de lo variado que era el público de los encuentros musicales en los Campos Elíseos. Por tanto, la actividad coral en parte quería borrar las diferencias entre estos dos espacios, el teatro y el jardín. Nuestro análisis demuestra que esta diferencia no era tan nítida como lo sugiere la caracterización de Xosé Aviñoa con la que hemos abierto este apartado. La elección de Clavé en representar el *Tannhäuseur* por los coros era una manera de explicar que el arte de los compositores instucionalizados, es decir los compositores cuyas obras tenían una autoridad musical y social, como era el caso de Wagner, podían perfectamente ser transmitido al pueblo y por el pueblo. El *Tannhäuseur* se había representado a partir de los años 40 en París y su primera representación había desencadenado una gran polémica. Wagner suponía una estética de vanguardia para el público barcelonés, e imponía su carácter novedoso por encima de toda la tradición operística de la ciudad que, como hemos mencionado, era italiana.

Lo que acabamos de explicar es, a nuestro modo de ver, el mensaje de Clavé, su meta, pero las repercusiones y la recepción que han tenido los tres primeros conciertos son distintas y reflejan el malestar social que había podido provocar en las esferas burguesas esta tentativa de acercamiento de los obreros a una cultura que en principio no les estaba reservada. El concierto de 1863 fue organizado no por la Asociación Coros de Euterpe, como fue el caso para los tres primeros, sino por la Junta de la Cuidad de

---

[42] En una carta, "su casa hoy martes 23," Víctor Balaguer escribe: "Amigo Clavé : felicito a usted cordial, cordialísimamente por su triunfo en Madrid. Había ido esta mañana a los Campos Eliseos para abrazarle a usted y a sus compañeros" "Carta a Josep Anselm Clavé" Arxiu Nacional de Catalunya, Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 151, Nivell de classificació 0401, [s.a].

Barcelona. La meta del concierto era otra, como nos lo indica el número 69 del *Diario de Barcelona* del 10 de marzo de 1863:

> Función estraordinaria 28 de abonos y 113 transmisible para hoy martes 10 corriente, a beneficio de los obreros sin trabajo. La Junta iniciadora de los festejos del pasado Carnaval, deseosa de aumentar la cantidad recaudada con destino al alivio de la clase obrera, que a consecuencia de circunstancias especiales carece del trabajo indispensable para atender a sus más precisas necesidades, de acuerdo con la gran Empresa de este Gran Teatro y con D. José Anselmo Clavé, fundador de las sociedades corales de Cataluña, ha podido combinar un escogido y variado espectáculo (…)
>
> La Junta debe a la amabilidad y condescendencia de los artistas que toman parte en esta función, el haber podido combinarla digna del público barcelonés, a quien en este momento se dirige para que acuda a hacerla más productiva, no dudando que, destinándola a un objeto tan laudable, mostrará una vez más sus nobles y caritativos sentimientos.

Varios elementos llaman la atención en este artículo. Primero, el tono y el vocabulario empleados por el periodista cultural establecen una jerarquía precisa entre las distintas clases sociales: los obreros por un lado, los artistas y los burgueses por otro. El público es quien concentra toda la atención, es quien va al concierto a socorrer a la clase obrera sin trabajo. Los trabajadores están asociados con una negación "sin trabajo" y "carece del trabajo" mientras que el público es quien tiene sentimientos "nobles y caritativos." Las condiciones del espectáculo, esta vez, son muy distintas. Contrariamente al festival de los Campos Elíseos, organizado por los coros de Clavé (dado que se trata de

un espacio que el compositor alquilaba), el concierto organizado en el Liceo está controlado por el poder político y el público puesto que se trata de una obra de caridad. Ya no son los obreros los que invitan a escuchar la música, sino los burgueses los que permiten, de una manera caritativa, propia de la filantropía, que el grupo coral acceda a una visibilidad. Son los que detienen las llaves del teatro, la autoridad institucional, los que crean el espacio en el cual los obreros pueden hablar.

El cambio de lugar y de perspectiva, y eso en menos de un año, enseña el deseo burgués de mantener el esquema cultural tradicional. Asimismo, indica la inquietud de las autoridades de una sociedad atenazada por el miedo debido al desarrollo de una asociación cultural obrera como la de los coros de Clavé. Este artículo, publicado en el periódico de Barcelona, está escrito desde esta perspectiva y nos ofrece el punto de vista y el discurso burgués, es decir el discurso cultural dominante, a propósito no sólo de un acontecimiento específico sino de un movimiento cultural y social en pleno auge. Los artículos publicados por ese mismo periódico, por *La Corona* y por *El Telégrafo* al día siguiente del concierto, ofrecen una narración aún más llamativa. En un tono digno de una novela de aventura, el periodista insiste no en la calidad del espectáculo ni en cómo éste fue recibido sino en las razones por las cuales la velada no pudo ser como lo habían previsto. Insiste en el periplo de ciertos coristas que, al salir de las fábricas a las cinco de la tarde, dice el artículo, al no tener coches y al tener que ir andando, no pudieron llegar a tiempo al teatro a causa de las lluvias demenciales. Una vez más, parece evidente que la insistencia del periodista en el carácter "aventurero" del obrero, quien, después de una jornada laboral, piensa ir a cantar al teatro, le quita toda credibilidad como sujeto

artístico. *El Metrónomo* reúne tres artículos en su número del 15 de marzo de 1863 (3-4) que ilustran la situación:

Del *Diario de Barcelona:*

> La última pieza no pudo cantarse por toda la masa coral con que dicho señor contaba, pues la copiosa lluvia que desde el anochecer caía impidió que viniesen algunas de las sociedades corales de los pueblos circunvecinos. Merece, sin embargo, que hagamos mención de los individuos de las que pudieron encontrar carruajes en el suyo propio, quienes tuvieron la filantropía de costeárselo de su bolsillo, a fin de no gravar el presupuesto de la función, cuyo beneficio líquido se destinaba a aliviar la suerte de sus compañeros de trabajo. (3)

De *La Corona:*

> Por otra parte debemos también hacer particular mención de la abnegación y buena voluntad con que los obreros-cantores que componen las sociedades corales de los vecinos pueblos (…) arrostraron la lluvia al salir de sus talleres (…) para venir a Barcelona a tomar parte en la función, y concluida esta regresar a sus moradas con barro hasta la cintura a fin de emprender de nuevo sus habituales trabajos a las cinco de esta mañana. (3)

Del Telégrafo:

> Aquellos generosos obreros habían abandonado por la tarde sus talleres (…) y al terminar la función en altas horas de la noche volvieron a sus hogares sin consideración a la lluvia y al barro que cubre las calles y carreteras. (4)

Una vez más, el vocabulario empleado por los periodistas en estos artículos de prensa es una muestra del poco interés artístico que se concedía a la actividad coral

obrera en tanto que evento cultural. La atención está en describir un suceso pintoresco y fijar la atención en la proeza de estos obreros por vencer la tempestad climática más que por interpretar la obra de uno de los más grandes compositores del siglo, nunca antes representada en el teatro del Liceo.

Lo específico en este proyecto artístico no es únicamente que Clavé hubiera organizado conciertos socialmente y estéticamente comprometidos, como el del *Tannhaüser* o que hubiera conseguido transformar la vida cotidiana de los trabajadores barceloneses al reunirlos para cantar, sino que hubiera transformado el significado de una práctica musical. La *performance* se ofrecía como un medio unificador de toda una clase en la peri-esfera pública. Esta idea, de hecho, estaba contenida en la representación misma del texto del *Tannahäuser*. El extracto elegido por Clavé tenía una carga simbólica fuerte porque revelaba la fuerza que podía emanar de un colectivo. En efecto, en ese momento de la ópera, la tercera escena del acto segundo de la ópera (la "marcha triunfal") momento conocido como la llegada de los invitados al Wartburg, el coro de la ópera abre un debate poético. Este mismo coro canta "el arte y la paz," una temática que nos recuerda el canto *La Gratitud* que analizamos en el primer capítulo de este trabajo. Resulta muy interesante analizar este fragmento de la ópera de Wagner porque resulta evidente que Clavé no lo eligió al azar sino que quería proyectar en el público una imagen concreta de las actividades corales de los obreros catalanes. Con el fragmento de Wagner, el compositor recurría a otro coro, a la música clásica, a un compositor de vanguardia, para impactar fuertemente a su audiencia y presentarles desde una distancia estética, el propósito de sus propios coros.

La "macha triunfal" del *Tannhäuser* ocurre cuando Heinrich Tannhäuser vuelve al Wartburg, lugar donde lo espera Elizabeth (hija del landgraf). Heinrich decide volver a la vida terrenal después de haberse cansado de disfrutar de los placeres de la vida eterna con Venus, en el *Venusberg*. A su llegada al Wartburg, asiste a la partida de los peregrinos que van a Roma, se arrepiente por sus acciones y siente un gran deseo de redención. El landgraf organiza un banquete y un concurso poético en el cual Tannhäuser y Wolfram cantan su amor a Elizabeth. Este debate artístico tiene lugar en un marco codificado, en el "Hall," que es el espacio de la poesía, del arte, al cual el coro en su canto refiere como "noble sala en donde habita el arte y la paz" ("Freudig begrüßen wir die edle Halle, wo Kunst und Frieden immer nur verweil'" Wagner 198).

Uno de los temas centrales del *Tannhäuser*, y que sin duda interesaban a Clavé desde un punto de vista estético-musical, es la redención. En la ópera de Wagner, esta redención está planteada bajo dos ángulos. Por un lado, se pone en escena la redención del coro de los peregrinos.[43] Por otro, se problematiza la búsqueda de redención del protagonista, Heinrich. Éste desea redimirse de su amor libertino a Venus para poder obtener el amor humano de Elizabeth, para lo cual se incorpora al grupo de los peregrinos que marchan hacia Roma. Este elemento de la ópera es esencial para entender las razones por las cuales Clavé eligió esta ópera en 1862 y por qué la recepción de los conciertos pudo resultar problemática entre las clases burguesas. En efecto, lo que se pone en escena es la predominancia del grupo sobre el sujeto individual. El coro, durante su aparición en escena, es el verdadero personaje de la obra porque encuentra fuerza y redención gracias

[43] Kufferath, retomando las palabras de Nietzsche, afirma "Wagner no ha pesado en nada tan profundamente como en la redención: su obra es la ópera de la redención" (114).

a sus acciones en tanto que colectivo. Tannhäuser no puede redimirse solo. Por consiguiente, es la fuerza del grupo y no la individualidad la que subyace en esta ópera.

La predominancia del colectivo sobre el sujeto está en la base de la formación de los coros de obreros catalanes. Las composiciones de Clavé, por ejemplo, nunca incluyen a solistas. Se trata de una práctica musical exclusivamente colectiva. Creemos que la puesta en escena de la "Marcha Triunfal" del *Tannhäuser* por Clavé va más allá de la simple novedad estética que supone para el público. El concierto de 1862 tiene un peso simbólico muy fuerte si se considera que son los obreros (representando el coro de Wagner) los que abren simbólicamente el debate artístico en el escenario y que quien pone en escena la redención cultural que buscan los obreros es Clavé. Asimismo, y si pensamos que se trata de la época en la cual se crean espacios de concursos poéticos, los Juegos Florales, este espectáculo les erige a ellos como propiciadores de un foro, un foro en el cual la audiencia (es decir las familias, los trabajadores, los burgueses, los intelectuales) escuchan al obrero. Este foro permite un diálogo en el cual el grupo genera un saber.

Joaquim Pena explica que en Cataluña, y sobre todo en Barcelona, la cuestión wagneriana ha sido íntimamente ligada al fenómeno nacionalista que salía de la Renaixença y que desemboca en la expresión de la modernidad catalana. Afirma, en lo que atañe a las tomas de posición intelectuales novadoras que proponían un acercamiento de España con los otros países Europeos, que "en Música això significava l'obra de Wagner o de César Franck. La fundació de l'Orfeó Catalá, el 1891, com a renovació modernista del que havien estat els cors de Clavé, és la concreció catalana d'aquest desig renovador" ("En música esto significada la obra de Wagner o de César Franck. La

fundación del Orfeó Catalá, en 1891, como renovación modernista de lo que habían sido los coros de Clavé, es la concreción catalana de este deseo renovador" 13-14).

Wagner es la figura romántica que simboliza la nación alemana y sobre todo la modernización. En el contexto catalán de 1862-1863, los representantes de tal modernización son los obreros, no los campesinos ni los artesanos. El obrero es el producto de la industrialización de la sociedad española. Y es esta muchedumbre obrera la que toma la palabra para cantar, precisamente, a Wagner. "Crowds are modernity. Modern times are crowded times. Modern man is the man of the crowds" ("las muchedumbres son la modernidad. Los tiempos modernos son tiempos de aglomeración. El hombre moderno es el hombre de las muchedumbres") indican Schnapp et Tiews (10).

Pero la existencia de estas mismas muchedumbres implica la necesidad de que exista una estructura de poder que las controle. En el caso de la toma de palabra obrera en las esferas culturales y el espacio público catalán de la segunda mitad del sigo XIX, la mano de Clavé es la que ofrece la construcción de esta estructura de poder, como hemos explicado anteriormente. Él se construye como modelo artístico y social, delegando una autoridad musical al grupo con el fin de que éste pueda obtener un reconocimiento social y cultural. Pero al mismo tiempo, pone en escena su capacidad para dirigir y controlar al grupo exhibiendo la facilidad con la cual éste sigue sus instrucciones.

Los conciertos de los coros movilizan un espacio y una temporalidad específicas. Es en este espacio en el cual los elementos sonoros (los cantos, los silencios, los aplausos) y visuales (la aparición de centenares de coristas en escena dirigidos por un solo jefe) adquieren toda su importancia. La primera de Wagner por los coros durante el festival de 1862 mezcla las características y las prácticas de una cultura dominante con

las de la cultura popular. Esta mezcla, este carácter mixto, se enfrenta directamente al discurso cultural burgués porque adapta o redefine una práctica musical. Esta práctica, el coro en el teatro, permite romper con la imagen tradicional del obrero y construir un espacio en el cual entran en contacto elementos culturalmente e institucionalmente opuestos. Este juego de poder cultural se traduce en el éxito de una pedagogía social.

Capítulo 3: Mito

En los capítulos anteriores nos hemos concentrado principalmente en analizar las repercusiones políticas, sociales y culturales de la formación de coros de obreros en la España del siglo XIX. Hemos subrayado que la nueva visibilidad cultural de los obreros en la esfera pública era también, para los dirigentes, una vía para reformar y controlar al colectivo en unos espacios definidos, el teatro en particular. A continuación nos interesa ensanchar nuestra esfera de estudio mediante el examen de los procesos de mitificación del intelectual decimonónico portavoz del proletariado. Nuestro interés es ver cómo el fenómeno de los coros de obreros rápidamente se vuelve mito y cómo ese mito funciona dentro de los discursos nacionales catalanes.

Este capítulo pone en evidencia que la formación de ciertos mitos nacionales sirve como instrumento para forjar un doble discurso, por un lado un discurso de agrupación social y por otro, un discurso cuyo objetivo es construir modelos de líderes de clases sociales en momentos de crisis nacional. El enfoque que hemos elegido es particular porque no queremos hablar de los mitos que han contribuido a formar la identidad y el nacionalismo catalán a lo largo del siglo XIX y XX, y que son los más conocidos como San Jordi, Els Segadors, la Diada, Montserrat, Canigó, Cambó, Companys, entre otros. Esta cuestión ha sido ampliamente estudiada, en particular recientemente por Steward King en *Escribir la catalanidad* y por Magí Sunyer en *Els mites nacionals catalans*. En estas páginas nos interesa explorar otro mito, un mito que sí forma parte, creemos, de los mitos principales de la construcción popular catalana pero que sin embargo nunca se ha

planteado del todo como tal. Se trata del mito del "redentor de los obreros por la música" que se empieza a crear en la segunda mitad del siglo XIX, que pervive hasta entrado el franquismo y que se nutre de numerosas historias de las Sociedades Corales o biografías escritas sobre Clavé.

El mito de Clavé no funciona al mismo nivel que los mitos anteriormente citados. Clavé es, como diría Otto Rank, "the newborn hero, the young sun rising from the waters first confronted by lowering clouds, but finally triumphing over all obstacles" ("El héroe recién nacido, el joven sol que se levanta de las aguas y se confronta primero a las nubes bajas, pero que finalmente triunfa por encima de todos los obstáculos" 7). Clavé es el obrero que se pudo redimir por sí solo, el ejemplo que se erige en modelo posible para el obrero que desee redimirse por la cultura. Es, por emplear otra vez una fórmula de Rank, un mito que se puede interpretar como "the myth of the masses of the people" ("el mito de las masas populares" 9) Por tanto, se trata de un mito muy distintos al de San Jordi, por ejemplo, que para Sunyer es un mito constituyente de la nación catalana pero que es, sobre todo, un mito de la historiografía antigua. Resulta necesario para nosotros hacer una distinción entre mitos antiguos y mitos modernos, al igual que entre mitos institucionalizados y mitos *populares* (en un sentido muy específico, el que no se hayan reconocido ni establecido como tal). Clavé no es un mito que se recupera con el objeto de escribir la historia y expresar el espíritu de un pueblo o de recrear un hecho glorioso del pasado. Este mito se empieza a construir en el mismo momento en que el fenómeno empieza a existir, se construye como reflejo de su propia contemporaneidad, como un universo referencial contemporáneo para la comunidad. Contrariamente a lo que explica Víctor Balaguer en *Los trobadors moderns*, obra en la cual encuentra una

correspondencia moderna para cada mito antiguo catalán, el mito de Clavé no tiene antecedente sino que su fuerza estriba en que es un producto de la modernidad. Los escritos sobre Clavé, tanto en el siglo XIX como en el XX, tienen varios objetivos que se relacionan entre sí. Establecen primero un referente para la comunidad, después intentan comprender los mecanismos de control de las masas obreras por la música y por fin, tienen como objetivo responder a momentos de crisis nacional (las crisis provocadas por la cuestión laboral en la segunda mitad del siglo XIX, y la falta de libertades regionales durante la dictadura del general Franco). El fenómeno de las Instituciones corales obreras cuyo representante es Clavé, se establece como referente ideal para la formación pacífica de grupos en el seno del proletariado. Este referente y la memoria que genera a partir de la muerte de Clavé se manipulan desde las esferas de poder, tanto política como intelectualmente. Los escritos que emanan de este fenómeno persiguen como objetivo ofrecer un discurso coherente de unión colectiva, una unión caracterizada por la integración de las clases obreras.

El estudio de Sunyer, *Els mites nacionals catalans*, se centra sobre todo en el siglo XIX y explica la importancia de ese siglo en la formación de mitos nacionales y en la construcción de una identidad propia para Cataluña. Insiste en que el movimiento de la Renaixença y la literatura romántica son dos soportes culturales que permiten el establecimiento de estos mitos. Sunyer resalta que los intelectuales catalanes decimonónicos reactivan figuras medievales catalanas con el fin de construir una mitología y una simbología nacional que sirva para la elaboración de un discurso identitario. Queremos insistir en que este discurso identitario catalán está anclado en una situación social y nacional concreta, que es la que hemos ido estudiando en este trabajo:

la época de la industrialización. Nos interesa añadir una mirada nueva al estudio de la formación de los mitos catalanes y de su impacto social con el fin de entender cómo éstos no sólo forman una identidad que es la que impulsa el movimiento de la Renaixença sino también cómo favorecen la adhesión de la clase obrera a esta identidad.

Nos interesan también las reactivaciones del pensamiento mítico en el siglo siguiente. En el siglo XX, y particularmente durante los años de represión franquista, se crean mitos modernos catalanes que se pueden ver como una continuación de lo emprendido en el siglo XIX. De hecho, muchas veces son las figuras que han colaborado en la elaboración de mitos en el siglo XIX los que se ven objetos de esta mitificación posterior. Esto se debe en parte a que los propagadores ochocentistas de la simbología nacional catalana frecuentemente tenían una conciencia mítica de su papel histórico. El siglo XX retoma esta tendencia, y la mitología en torno a las grandes figuras que contribuyeron a la construcción cultural y política catalana permite la elaboración, durante el franquismo, de un universo referencial para la comunidad. Sunyer indica que en el siglo XIX los mitos participan en el proceso de construcción de la identidad política moderna (11). Nuestra argumentación parte de esta base, a saber que la elaboración de mitos durante el franquismo responde a una necesidad de reafirmar una identidad en peligro, apelando a los personajes y a la época que más contribuyeron a consolidarla tanto cultural como políticamente.

a. El mito del intelectual como redentor de masas

Alain Pessin, en su artículo "Le mythe du peuple au XIXe siècle" explica cómo se crea la relación entre el pueblo y el que se instituye en guía de este pueblo. Analiza la figura de Víctor Hugo y su proyecto civilizador que consistía en "transformer la foule en peuple" ("transformar la muchedumbre en pueblo"). Pessin escribe que

> Trouer le silence, telle est la mission qu'il [le guide] comprend souvent comme l'accomplissement de sa dette vis-à-vis du peuple négligé. Il l'accomplira en son nom propre, au nom des "classes heureuses", au nom de l'humanité entière, peu importe; c'est à lui d'émettre le premier message de justice. Mais il sait qu'il ne maîtrise en rien le résultat de cette opération. Lui parle, lui agit, lui multiplie les livres où le peuple ne cesse d'être évoqué, cherché.... (95)
>
> Agujerear el silencio, ésta es la misión que él [el guía] comprende muchas veces como el cumplimiento de su deuda frente al pueblo descuidado. Lo cumplirá en su nombre, en nombre de las "clases felices", en nombre de la humanidad entera, poco importa; es él quien tiene que emitir el primer mensaje de justicia. Pero sabe que no controla para nada el resultado de esta operación. Él habla, actúa, multiplica los libros en los cuales el pueblo no para de ser evocado, buscado….

Nos interesa pensar en el papel que juega en la formación de comunidades el guía de la clase "descuidada" que es, en este estudio, el proletariado. En el texto de Pessin, ese guía se asigna una misión que es la de traer justicia en el seno de la sociedad por medio de sus escritos. Esta definición de la figura del guía atraviesa nuestro estudio puesto que contemplamos el compromiso de varios intelectuales y políticos para con la clase obrera. Los escritos de estos intelectuales partían de una toma de conciencia de una injusticia

social. A partir de ahí, sus escritos elaboraban la construcción imaginaria del proletariado. Tanto Clavé como Altadill, Arús o Monserdà, pretendían en su nombre dar protagonismo a la masa trabajadora y asociarla con un discurso político-cultural de izquierdas. Pessin parte de la idea de que el pueblo generaba sentimientos paradójicos para el artista, por la lejanía y a la vez cercanía que existían entre ambos. La posición del artista no llegaba a definirse claramente y oscilaba entre esta cercanía y lejanía con respecto al proletariado, lo cual les permitía, de hecho, escribir *sobre* y *para* esta clase social.

El pueblo es, en la pluma de Pessin, un mito que se funda en los problemas centrales del siglo XIX, la *question du siècle*, es decir la cuestión social:

> La faim, la prostitution, la spirale du crime, tous les maux économiques et sociaux dont souffrent les clases populaires, ne sont qu'illustration d'un problème beaucoup plus general, qui est celui de l'absence, de l'abandon du peuple. (91)
>
> El hambre, la prostitución, la espiral del crimen, todos los males económicos y sociales que sufren las clases populares, no son más que la ilustración de un problema mucho más general, que es el de la ausencia, del abandono del pueblo.

El hambre, la depravación del pueblo y el honor de las familias eran preocupaciones constantes en la pluma de los intelectuales comprometidos con el proletariado. Querían por un lado denunciar el estado en el que vivía esta clase social y por otro, aportar respuestas concretas a estos problemas por medio de la escritura, de la práctica del canto en el caso de Clavé, o de la institución de espacios para la reunión y la educación de los trabajadores en el caso de Arús. Los fundadores de proyectos civilizadores en el siglo XIX (como Hugo en Francia y Clavé o Arús en España, entre

otros) designaban como punto de partida de sus proyectos la existencia de una masa de hombres abandonada en la sociedad de su época. Se trataba de una masa que todavía no había encontrado su dinámica dentro de los espacios de la sociedad para la cual los "civilizadores" encontrarían derechos y funcionalidad. Víctor Hugo es uno de los mejores modelos de escritor, político, periodista y hombre público del siglo XIX francés. Se caracterizaba en parte por su gran proyecto civilizador y la influencia de sus escritos sobrepasaba las fronteras francesas, convirtiéndole en modelo de escritor "civilizador." Desde su condena a la pena de muerte (tanto en sus novelas, *Claude Gueux* y *Le dernier jour d'un condamné à mort*, como en sus artículos en *Choses vues*), hasta sus denunciaciones de los sufrimientos del pueblo (*Les misérables*), Hugo abogaba por la libertad de prensa y contra el encarcelamiento de los escritores y, sobre todo, definía al poeta como el mejor civilizador:

> En un mot, civiliser les hommes par le calme rayonnement de la pensée sur leurs têtes, voilà aujourd'hui, messieurs, la mission, la fonction et la gloire du poète. ("Discours de réception à l'Académie Française" 104)
>
> En una palabra, civilizar a los hombres por el tranquilo resplandor del pensamiento sobre sus cabezas, he aquí, señores, la misión, la función y la gloria del poeta.

Para el padre del romanticismo, transformar la muchedumbre en pueblo es decir, encontrar la dinámica de cada masa que componía la sociedad, era el trabajo de la civilización y era un trabajo esencialmente artístico: explicaba cómo se articula la cuestión de la Historia (producir un renuevo en la Historia) y la función del poeta (quien es la pieza de esta invención). Deseaba que el escritor se invistiera como portavoz y

pusiera en evidencia el estado crítico de la sociedad. Con respecto a este tema, Pessin explica:

> Le peuple absent est un peuple vaincu. Cette idée est radicale (…) Il n'y a pas seulement une société bourgeoise et un peuple misérable, il y a un monde légitime contre un monde à la dérive, une société prospère contre un peuple misérable. (91)
>
> El pueblo ausente es un pueblo vencido. Esta idea es radical (…) No sólo existe una sociedad burguesa y un pueblo miserable, sino que existe también un mundo legítimo contra un mundo a la deriva, una sociedad próspera contra un pueblo miserable.

Esta dicotomía entre mundo legítimo y mundo olvidado es exactamente lo que ponían de relieve los intelectuales españoles comprometidos con la causa social como Altadill, Monserdà, Arús o Clavé. En sus escritos subrayaban la poca integración que tenía el obrero a todos los niveles, social, político, económico y cultural así como los abusos de las clases dominantes hacia él, sobre todo con respecto a la justicia. Clavé en particular usaba la práctica de la música para poner de manifiesto el abismo entre una clase social desarrollada en todos los aspectos (la sociedad burguesa catalana) y un pueblo sin acceso a ningún tipo de cultura que no sea lo denominado "popular." Como vimos a través de Bourdieu en el capítulo primero, a la distinción entre clases sociales correspondía una distinción artística entre "música culta" y "música popular." La música coral obrera cuestionaba esta oposición y se ofrecía como vehículo de soluciones simbólicas a la cuestión social. La práctica de la música era una manera de luchar contra la ausencia del proletariado en el ámbito cultural de la ciudad. El compositor era, en este

caso, agente de solución. Pero, ¿cómo se posiciona este agente que pretende guiar al proletariado? Pessin afirma que todo comienza con un acontecimiento,

> une parole, un acte par lequel le silence est brisé, le néant est contredit. Il faut qu'une voix humaine, il faut qu'une démarche d'homme brise le cercle de l'exil. Cet acte, cette parole, sont des événements de justice. Ils sont une levée de justice nouvelle. Ils sont absolument premiers. Ils ne sont pas le résultat de la révolution ou de l'éducation, ou du suffrage universel, ou d'un progrès quel qu'il soit. Tout cela, au contraire, ne viendra qu'ensuite, ne fera que prolonger ce moment inicial, ce geste fondateur, cette justice première. (95)
>
> Una palabra, un acto por el cual se rompe el silencio, se contradice la nada. Hace falta una voz humana, hace falta que el paso de un hombre rompa el círculo del exilio. Este acto, esta palabra, son eventos de justicia. Son un levantamiento de justicia nueva. Son absolutamente primeros. No son el resultado de la revolución, ni de la educación, ni del sufragio universal, ni de un progreso sea cual sea. Todo esto, al contrario, llegará después, no hará más que prolongar este momento inicial, este gesto fundador, esta justicia primera.

Lo que explica Pessin en esta cita es fundamental para nuestro estudio y para entender los procedimientos intelectuales y sociales a los que recurrían los artistas y escritores españoles comprometidos con la causa obrera. La justicia, el acto de hacer justicia, es un tema constante en los ensayos y las novelas de los escritores comprometidos del XIX. Se hace patente una esclerotización del sistema judicial, corrompido, y controlado por el orden burgués, que oprimía al proletariado. Los intelectuales abogaban por una sociedad justa en la que la justicia era también la de los

hombres, el reconocimiento de su igualdad y en la que el honor del hombre era el mismo, independientemente de su procedencia social. Pero este reconocimiento sólo podía desencadenarse después de que se construyera esta *parole* de la que habla Pessin, una *parole* que está en estrecha relación con el tiempo y el lugar en el que se desarrollaba. Asimismo, conviene insistir, como lo hace Pessin, en que los intelectuales civilizadores del siglo XIX privilegiaban la palabra como punto de arranque para una nueva sociedad, antes que la revolución o las reformas políticas.

La cuestión central para nosotros es comprender los procesos a través de los cuales se automitifica el intelectual portavoz de una clase desfavorecida. Por un lado, el mismo hecho de establecerse como guía que toma la palabra por y para el pueblo es el primer paso hacia un discurso mítico. Pero por otro, conviene notar el lenguaje mítico-religioso con el que se contagian los intentos de describir la relación entre intelectual y pueblo, tanto en el XIX, como en el XX, como en el presente. La retórica usada por Pessin, que contiene marcados acentos bíblicos, es un buen ejemplo de ello. Habla de "misión" del poeta, de "su gloria," del "resplandor" de su pensamiento y posiciona, por tanto, al intelectual como profeta redentor. Es un vocabulario que se asemeja al que emplea Víctor Hugo en su poema "Función del poeta." Esta retórica y este lenguaje mítico-religioso no es, por tanto, exclusivo de los teóricos o historiadores del siglo XX sino que muchas veces se encuentra en la producción textual de los mismos intelectuales. La genealogía de tales mitificaciones nos lleva al siglo XIX mismo.

b. Automitificaciones de un intelectual decimonónico

En el caso de Clavé no hizo falta que pasaran siglos hasta que él se convirtiera en figura mítica para gran parte de la sociedad catalana, sino que durante su vida ya se escribían relatos que edificaban su proyecto musical como el proyecto que iba a redimir a la clase trabajadora. Hasta él mismo promovía esta retórica, como se puede observar en el periódico que él mismo promovía, *El Metrónomo*.[44]

Clavé dejó escrito documentos muy distintos: publicaciones periodísticas (tanto musicales como políticas), cartas (a su familia, a intelectuales, a políticos), publicaciones de carácter ensayístico y composiciones musicales. Tanto en la prensa como en las cartas se percibía la preocupación del músico catalán por explicar y justificar su proyecto socio-musical. Ambos son medios a través de los cuales él mismo se presentaba y se construía como el líder que las masas obreras necesitaban. Es de notar que en estos documentos el compositor creaba un discurso de sacrificio, de devoción y de bondad en torno a su

---

[44] *El Metrónomo* ("semanario musical y literario, consagrado especialmente al fomento de las sociedades corales, por el fundador de las mismas en España, J. A. Clavé") es un periódico que se publicaba en la imprenta de Narciso Ramírez en Barcelona todos los domingos (el primer número es del 24 de mayo de 1863). Un ejemplar costaba un real, un mes de suscripción tres reales y tres meses ocho reales. *El Metrónomo* era una publicación extensa, de entre seis a ocho páginas, y su objetivo era informar de las actividades corales en España. La portada siempre tenía una sección titulada "efemérides musicales" que consistía en resumir los acontecimientos de la Historia que habían tenido lugar durante la semana en la cual se publicaba el ejemplar. Esta sección reseñaba sobre todo los nacimientos y las muertes de los grandes músicos de la Historia. Se publicaban también, poco a poco, las canciones de Clavé que después formarían *Flores de Estío*, el volumen que recoge las obras publicadas del artista. La publicación de las canciones en la prensa de las sociedades corales era una vía muy concreta, precisa y rápida de hacerlas circular y darlas a conocer. Los artículos publicados en la revista solían tratar temas en relación con las actividades corales en territorio español y en Europa. Los ejemplares estaban divididos en varias secciones: una de historias, una de noticias sobre espectáculos (en el Liceu sobre todo) y, a partir del número 14, se crea la "Galería biográfica de músicos célebres españoles." También se publicaba un gran número de cartas dirigidas a Clavé.

persona, lo cual le transformaba en figura cristológica y en referente popular, razón por la cual, cuando expliquemos cuál es la retórica de las biografías escritas en el siglo XX, resaltaremos el vocabulario que permite entender lo que estas biografías tienen de hagiografía.

Conviene preguntarse cuál es el significado de que Clavé se estableciera como referente heroico popular en la Cataluña de mediados del siglo XIX y en modelo tropológico para un grupo subalterno, la clase obrera. Representaba el hombre capaz de reunir no sólo a centenares o miles de obreros para cantar, sino también a miles de ciudadanos los domingos, en un mismo sitio, para escuchar música y bailar. Asimismo, nos interesa investigar las razones por las cuales existe la necesidad de que se establezca un tratamiento de tipo hagiográfico cuando se quiere que un personaje (en este caso un artista y un político a la vez) sea la figura de referencia y el portavoz de una clase social desfavorecida como la clase obrera de la Barcelona del siglo XIX.

La lectura y el estudio de las páginas de *El Metrónomo* dan cuenta de cómo Clavé se establecía a sí mismo como el líder que las masas obreras necesitaban y estaban esperando, es decir, cómo se trataba a sí-mismo como un mesías de la música. En el primer número del periódico *El Metrónomo*, fundado en 1863, él mismo ofrecía una descripción de cómo concibió la creación de grupos corales obreros:

> Érase un día triste para mi. Inutilizado para el trabajo en que librara mi sustento, hube de abandonar forzosamente los talleres, y ante la negra perspectiva de un porvenir incierto, me propuse consagrar mi vida entera a conseguir en lo posible el mejoramiento de la aflictiva condición moral y material en que yacía la

> desvalida clase en cuyo seno acababan de transcurrir los más floridos días de mi adolescencia. (…)
>
> ¡Ojalá que el éxito corresponda a las esperanzas y me sea permitido llevar a mi pobre tumba la dulce satisfacción de haber prestado algún servicio a la santa causa del progreso de los pueblos! (11 de enero de 1863: 2).

En este primer número le convenía al músico explicar no sólo los motivos por los cuales estaba fundando un periódico musical y literario "consagrado especialmente al fomento de las sociedades corales," sino también ofrecer al lector un resumen de lo que eran estas sociedades y de cómo se crearon (puesto que son las primeras en crearse en España). El tono y el vocabulario empleados por él en este artículo ponen énfasis, primero, en la condición precaria en la que se encontraba él antes de la creación de los coros ("abandonar forzosamente," "negra perspectiva," "porvenir incierto") un estado de precariedad subrayado por el uso de adjetivos que le quitan toda agencia al sujeto ("forzosamente," "incierto"). Segundo, insisten en la devoción y el sacrificio personales que conlleva su proyecto ("consagrar mi vida," "conseguir el mejoramiento de la aflictiva condición," "desvalida clase," "pobre tumba"), que se presenta como un revelación a través del empleo de un vocabulario de connotaciones religiosas ("consagrar"). El texto denota el carácter filantrópico de las acciones de Clavé explicando que van dirigidas a la "santa causa del progreso de los pueblos" y poniéndolas en relación con el estado en el que se encuentra la clase social a la cual presta sus esfuerzos. Al calificar la "causa del progreso de los pueblos" de "santa," Clavé acerca dos nociones que siempre van a ir unidas a su persona en sus escritos: el progreso social y el carácter divino al cual va unido. La descripción que ofrece en este primer número de *El Metrónomo* deja ver que se

posicionaba a si mismo como figura "elegida" dentro de la sociedad catalana del siglo XIX. Este discurso era una constante en el periódico, cuya redacción gira exclusivamente en torno al compositor.

Nos interesa presentar en detalle los tres primeros números de *El Metrónomo* porque en ellos se percibe la ideología que acompaña todas las publicaciones de los coros, las publicaciones políticas de Clavé y los discursos emitidos por él cuando se inauguraban actos o se creaban nuevas sociedades corales. En el primer artículo del *El Metrónomo* al que nos referíamos antes, el músico insiste en dos aspectos intrínsecos a la creación de los grupos corales. Apela primero a la importancia que tiene para él la estructura familiar así como sus valores. De este modo, inserta su iniciativa dentro de las tradiciones sociales catalanas y aleja cualquier tipo de crítica moral que se pudiera crear acerca de la creación de este grupo, cuyo objetivo era reunir a los obreros después del trabajo:

> la bendición de las honradas madres de familia que han visto con placer los caros objetos de su entrañable cariño libres de la maléfica influencia de esas sentinas de corrupción que cercan al obrero en sus limitados ocios, ha galarnado mis desvelos. (11 de enero de 1863: 2)

Segundo, el compositor insiste en los valores particulares que tiene la música ("el bello arte") para los pueblos y explica por qué la música es el arte que mejor le parece poder transmitir los valores sociales y humanos que cualquier sociedad, en particular la catalana, necesita:

> Emprendo, pues, de nuevo mi jornada, alentado por el aplauso de las personas de criterio a quienes no se oculta la alta trascendencia de la misión que me he

> impuesto, y por el íntimo convencimiento de cuánto contribuye el bello arte de la música a morigerar las costumbres, cultivar la inteligencia, elevar los sentimientos y ennoblecer el espíritu de los modestos hijos de los campos y talleres. (11 de enero de 1863: 2)

En ambas citas, y en general en todos los escritos de Clavé de presentación y justificación de su proyecto, predomina la primera persona del singular, su voz de escritor y de líder. Los recursos retóricos usados mezclan un vocabulario religiosos que posiciona al músico en figura elegida para dirigir (y "regenerar") a la clase obrera. Sin embargo, esta voz también se presenta como parte del grupo. La tensión entre la voz colectiva (el grupo obrero) y la voz única (el líder) es constante en el funcionamiento de los coros y da lugar a una reflexión que no se ciñe a los límites de la representación musical sino que está presente en toda formación de grupo y en toda expresión colectiva. Hemos visto cómo la presencia del líder condiciona al grupo y cómo sin la voz predominante del compositor o del escritor no puede existir ninguna expresión obrera. Conviene entender la relación entre la voz narrativa primopersonal del líder y las masas obreras, teniendo en cuenta particularmente el destinatario o el lector al que se dirige el compositor. Es ante un público concreto ante quien se emitían sus enunciados y son las expectativas de ese público las que hay que considerar a la hora de analizar esos artículos.

Los tres primeros números de *El Metrónomo* asientan el proyecto que el músico había ido construyendo desde la creación de la primera coral en 1845. En ellos se incluye una historia de las Sociedades Corales en España, escrita por él mismo. Más que una historia completa, se trata de una explicación histórica de las razones que llevaron al compositor a formar estos grupos corales. Se presentaba así al lector, a través de una

narración, una justificación social del proyecto de las Sociedades Corales (un nombre siempre escrito en mayúsculas en el artículo). Las razones alegadas para la creación de éstas son, primero, luchar contra la decadencia del obrero, segundo, proteger a su familia y a la sociedad dándole costumbres sanas, y tercero, propiciar un nuevo método que, gracias a la enseñanza de la música, fomente la paz y el desarrollo social. Se presentaba, en resumen, como una práctica social pacífica.

> No olviden que en la Sociedad coral tienen un medio de instruirse y moralizarse, y que perteneciendo a ella, tal vez descubran en sí mismo una aptitud para el arte que de hoy más cultivarán, hallando en él la fuente de un provenir y nombre. (11 de enero de 1863: 3-4)
>
> Entre la diversidad de asuntos que nos proponemos dilucidar en las columnas de este periódico, merece especial predilección el OBJETO que me moviera a despertar en el obrero catalán la afición al bello arte de la música, poniendo en juego cuantos medios me aconsejara un conocimiento práctico de las necesidades, hábitos y aspiraciones de mis antiguos compañeros de trabajo. (18 de enero de 1863: 2)
>
> Pero no todos así lo han comprendido todavía, y se sigue por algunos confundiendo la ardua y gloriosa misión de los Conservatorios, destinados a proveer el mundo musical de esclarecidos artistas, con la modesta aspiración de las INSTITUCIONES CORALES limitada a atraer a su seno dulcemente al laborioso obrero, por medio del irresistible influjo de una música a su alcance, que hable a sus sentidos, avive sus recuerdos y aliente sus honrados sentimientos.

> Es innegable – y lo prueba la opinión manifestada por las autoridades de muchas poblaciones – que la benéfica influencia de las ASOCIACIONES CORALES infiltrándose en el hogar doméstico ha llevado la tranquilidad al seno de un sin fin de atribuladas familias proletarias. (18 de enero de 1863: 2)
>
> Ahora el trabajador que forma parte de una ASOCIACIÓN CORAL, emplea honestamente sus horas de descanso en estudiar con ardor alguno de esos festivos coros que tanto le complacen o, practicando un fraternal precepto, se complace en difundir entre sus dignos compañeros los sencillos rudimentos de lectura, escritura y aritmética que recibiera cuando niño del anciano maestro del lugar.
>
> Y de regreso a sus humildes lares, sin haber distraído del fruto de su jornal más que una insignificante cantidad para atender a los indispensables gastos de la sociedad, arrulla a sus amados hijos con uno de sus cantos favoritos, haciendo partícipes a cuantos objetos le son más caros, de la dulce satisfacción que su alma esperimenta. (18 de enero de 1863: 2)

La "Historia de las Sociedades Corales en España" se publicó casi veinte años después de la creación de las mismas. Más que una historia que recordara las etapas por las cuales han pasado los coros o que enumerara los conciertos y festivales a los que participaron, este texto tenía como objetivo recordar el propósito de la formación de grupos corales a la par que justificar su utilidad en el buen funcionamiento de la sociedad. En el primer número del periódico, Clavé explica la génesis de su proyecto "musico-social:"

> Entonces me fijé en aquellos cantos, tan en boga entre las gentes del pueblo, e intenté lo que creyóse un imposible…Su reforma. (25 de enero de 1863: 2)

En la definición y justificación de su proyecto, el compositor insiste en los beneficios aportados por esta "reforma musical:" "instruirse," "moralizarse," "un porvenir y nombre." Tiene un cuidado especial en el empleo de los adjetivos : "modesta aspiración," "laborioso obrero," "honrados sentimientos," "atribuladas familias proletarias," unos adjetivos epítetos que sirven para captar la atención del lector y apuntar hacia el aspecto reformador de la práctica musical. Con esta técnica retórica Clavé insiste en cuánto han cambiado las costumbres de las familias obreras con sólo la práctica del canto. Pinta un escenario social idílico, sin conflicto de ningún tipo, ya sea laboral, económico, familiar o personal. Deja de lado todo discurso de reivindicación para dar prioridad a un cuadro social pacífico utópico que convierte al obrero corista en modelo tropológico para el resto de la sociedad.

En estos tres números se encuentran también numerosas narraciones sobre la actitud que tienen los demás con respecto a Clavé, sobre la recepción que tiene su obra, sobre la importancia que va cobrando y sobre la presencia necesaria del compositor en cuanto al buen funcionamiento de las corales.

> El día 13 del presente vino a visitar nuestra villa el músico y poeta catalán de nuestro siglo D. José Anselmo Clavé. El júbilo con que le recibiera la sociedad de jóvenes aficionados al canto de la misma es indecible, pues vieron realizado su afán de estrecharle algún día entre sus brazos, después de las íntimas relaciones que han ligado a nuestros jóvenes con aquel genio creador. (11 de enero de 1863: 3)

> Se halla tan íntimamente enlazada la historia de las sociedades corales españolas con mi vida artística, que al reseñar aquella, ha de serme a todas luces imposible

> dejar de ocuparme harto a menudo de mi insignificante persona. Procuraré, sin embargo, hacerlo tan parcamente como lo permita el esclarecimiento de los hechos que me propongo narrar en justificación del sistema de organización y enseñanza a que me refiero al terminar mi anterior artículo. (25 de enero de 1863: 1-2)

El vocabulario empleado aquí tanto por el periodista de *El ampurdanés* como por Clavé es muy sugerente. El primero da supremacia a la persona del músico, y con un lenguaje enfático describe su venida como un momento privilegiado esperado desde siempre, como una revelación, es "el poeta catalán de nuestro siglo." La narración de Clavé, por su parte, indica la dicotomía a la que nos hemos referido anteriormente: una dicotomía entre su voz predominante ("tan íntimamente enlazada la historia de las sociedades corales españolas con mi vida artística") y su deseo de permanecer en un segundo plano ("mi insignificante persona"). Esta actitud está presente en cada página del periódico:

> "Fundación de una sociedad coral en Lugo"
>
> Al insertar la carta que nos ocupa, creemos escusado manifestar que agradecemos en el alma, mas no aceptamos, como es de suponer, los galantes elogios que la buena amistad de su autor se complace en prodigarnos. (11 de enero de 1863: 2)

Todos los artículos, sin excepción ninguna, pintan a un director sencillo, parte integrante del grupo que dirige y sin embargo modelo incontestable. Y es en este matiz donde estriba toda la complejidad de su figura y la tensión entre grupo y líder, entre masas obreras e intelectual.

Uno de los temas constantes, tanto en la prensa como en su correspondencia, es el de los obsequios que le prodigan cuando visita asociaciones corales que están fuera de Barcelona o cuando se desplaza a cantar con sus coros. En estos documentos se encuentra una proliferación de ejemplos que realzan el respeto y la admiración que los demás tienen hacia el músico. Sin embargo, al mismo tiempo y en esos mismos documentos, él mismo insiste en su deseo de permanecer en segundo plano o en su sensación de no estar a la altura de los acontecimientos:

> Han llegado a manifestarme que así los obreros como los estudiantes que forman dos grupos distintos de algunos centenares, no están en disposición de dejarse guiar por nadie más que por mi. "Carta a Isabel" 1862 (16 de febrero)
>
> Dicen que estuve muy elocuente en un discurso o brindis que improvisé; más yo recuerdo tan poco de él que no sé si dar [ilegible] a tal suposición. Habló el alma…y tal vez dije cosas buenas; celebraría que así fuese. "Carta a Isabel" 1862 (22 de febrero)

En estas citas sobresale la manera en que se posiciona como elemento imprescindible para la existencia del grupo ("no están en disposición de dejarse guiar por nadie más que por mi"), estableciéndose como la piedra angular de todo el movimiento: se inviste con la capacidad de ser el mediador y el guía.

Las cartas y los documentos oficiales manuscritos que forman el "Fons Josep Anselm Clavé" del Arxiu Nacional de Catalunya ofrecen la posibilidad de percibir cómo Clavé fue construyendo su voz en tanto que compositor y líder socio-cultural en su correspondencia y en su forma de organizar y conservar su obra manuscrita. El acceso a estos documentos para el investigador actual tiene interés, además, porque dejan ver una

multiplicidad de narraciones y de miradas para un mismo acontecimiento (permiten comparar la correspondencia personal con la correspondencia oficial, los documentos políticos oficiales con los artículos de prensa) lo cual permite entender mejor los procesos de construcción de la figura del líder de las masas obreras.

Todo el problema de interpretación radica en esta tensión entre líder y masas, voz individual y voz colectiva, a la par que en la esperanza colectiva que se concentra en la persona de Clavé. Esta esperanza colectiva radica en las posibilidades de mejoramiento social que se ofrecía al obrero por medio de la actividad coral, a la presencia social y estética a través de los conciertos y de la prensa, a la creación de voz, y al mejoramiento de su condición y consideración.

Sin embargo, hemos ido argumentando que Clavé, lejos de ser un profeta sacrificado, es en realidad un foco importante para la propagación de un régimen de poder disciplinario. El éxito de este régimen de poder disciplinario es que promete voz, acceso a la cultura y reconocimiento social a la clase obrera. No obstante, para obtener lo anterior, el proletariado debe doblarse a un orden, una obediencia, es decir, a una cierta sumisión social. La construcción de un discurso mítico en torno a Clavé, en realidad, encumbre las relaciones de poder que él mantiene con los coros de obreros que dirige.

Parte de esta política de control de la clase obrera no es sólo pública sino que también se gesta en el espacio del archivo privado. Nuestro argumento parte de la idea con la que Derrida abre su *Mal d'archive*. Su análisis etimológico de la palabra "archivo" nos recuerda que ésta proviene del griego *arjé* (ἀρχή) que significa al mismo tiempo "comienzo" (*commencement*) y "mandamiento" (*comandement*). La idea de comienzo y mandamiento en un mismo lugar (el archivo) nos interesa particularmente porque

queremos demostrar cómo el archivo privado es uno de los espacios en el cual se construye una política de control de un legado y de un grupo social.

> Ne commençons pas au commencement, ni même à l'arhive.
>
> Mais au mot "archive" – et par l'archive d'un mot si familiar. *Arkhé*, rappelons-nous, nomme à la fois le commencement et le commandement. Ce nom coordonne apparemment deux principes en un: le principe selon la nature ou l'histoire, là où des hommes et des dieux commandent, là où s'exerce l'autorité, l'ordre social, en ce lieu depuis lequel l'ordre est donné. (11)
>
> No empecemos ni por el comienzo, ni por el archivo.
>
> Sino por la palabra "archivo" – y por el archivo de una palabra tan familiar. *Arkhé*, recordémoslo, nombra a la vez el comienzo y el mandato. Esta palabra coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, ahí donde los hombres y los dioses mandan, ahí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual se da el orden.

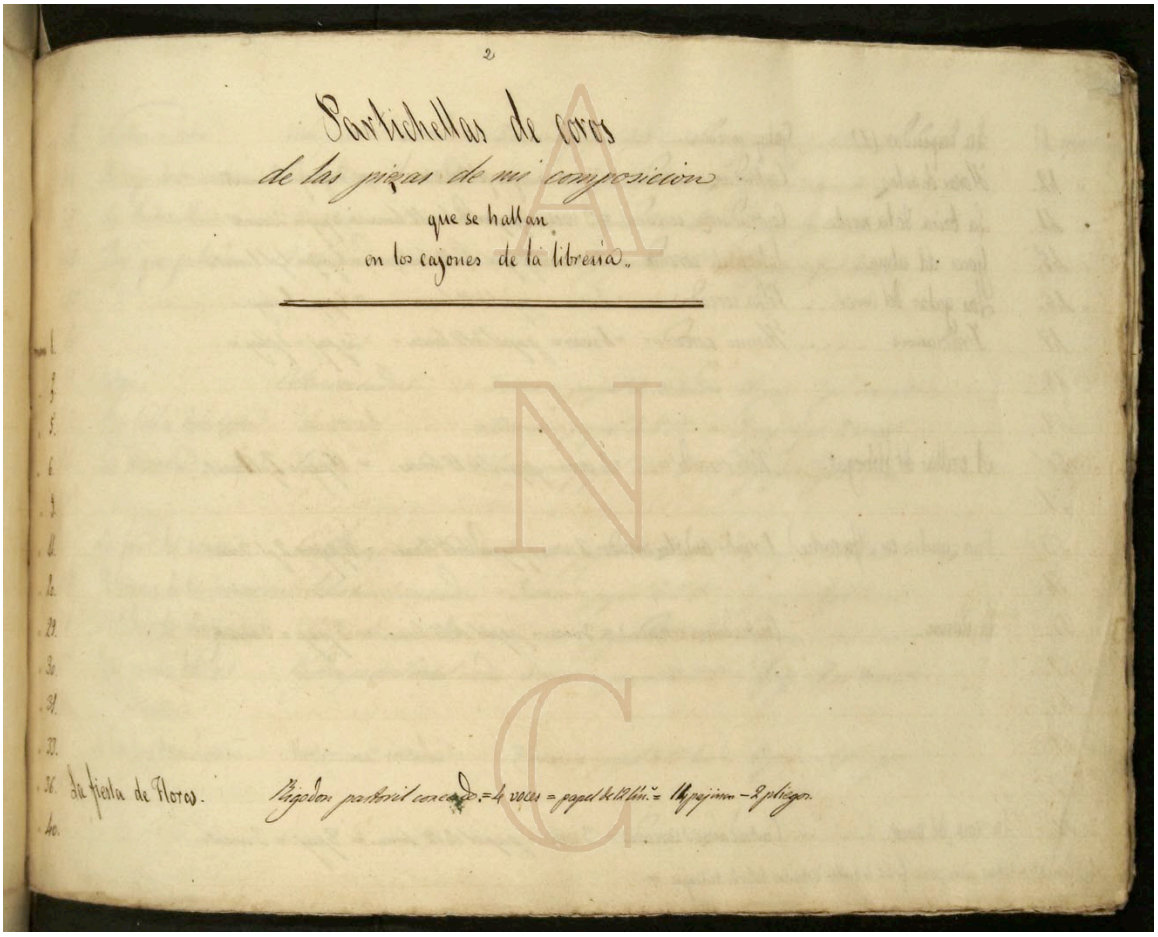
La lectura del archivo de Clavé resulta problemática porque se trata de un archivo fragmentario que, además, fue ordenado y encuadernado cuidadosamente en el siglo XX, probablemente por un coleccionista. El "Fons Josep Anselm Clavé" está compuesto por tres grandes volúmenes. El primer volumen contiene la correspondencia familiar (cartas a Isabel, su mujer, a sus hijas Enriqueta y Aurea, y a su hermano Antoni). El segundo volumen contiene las cartas recibidas por Clavé y escritas por políticos e intelectuales de la época como Víctor Balaguer, Pi i Margall, Baltasar Saldoni, Pep Ventura, Abdo Terradas, Rius i Taulet, entre otros. Y el tercer volumen recoge documentos políticos de

la época, documentos privados de Clavé, documentos relativos a los Coros y la obra lírica manuscrita la compositor.

Cada volumen está encuadernado en cuero y presenta los documentos de forma cronológica, estableciendo una distinción, por ejemplo, entre correspondencia recibida y correspondencia enviada, entre correspondencia "política" y correspondencia privada y entre los documentos de los Coros y los documentos privados. De alguna manera, esta catalogación indica el deseo del archivador de marcar una separación clara entre lo personal y lo público. Nuestro acercamiento a este archivo debe tener en cuenta este hecho fundamental, la traza o huella de la mano ajena, del otro, que modeló lo que estamos leyendo. Los documentos a los que tenemos acceso son el resultado de una serie de decisiones que tomó quién encuadernó y ordenó los manuscritos según su criterio. Debemos, pues, ver no sólo el material que leemos sino también el silencio de aquellas voces que no han sido incluidas como parte del legado artístico-social del compositor.

Ninguna de las categorías que hemos mencionado anteriormente (obras manuscritas, correspondencia, documentos administrativos y políticos) parece estar completa, si nos referimos a un criterio puramente cronológico, pues faltan documentos administrativos sobre las Sociedades Corales y las series epistolares están fragmentadas. La gran particularidad de este archivo es, sin duda, que se percibe en cada uno de los documentos la conciencia que tenía Clavé de estar ordenando y construyendo su propio archivo. Cada obra (ya se trate de un poema o de una zarzuela) está fechada y firmada por el autor. Además, el compositor conservaba cuadernos en los cuales iba formando catálogos de las obras que había compuesto.

El cuaderno número de documento 376 es un inventario de obras que está dividido en dos partes que tienen por título "Partichellas de coros de las piezas de mi composición que se hallan en los cajones de la librería" y "Copias de partes de coro y orquesta de las piezas de mi composición que se hallan en las carteras guardadas en el armario de madera pintado." Este documento recoge minuciosamente las composiciones del artista, las enumera, indica el título, el tipo de composición (vals, polca, contradanza, etc), el número de páginas de cada una, el número de pliegos y el tipo de voces o orquesta necesarias. Este inventario, además, lleva notas a pie de página. El detalle seguramente más notable de este cuaderno (aparte de los títulos que son de una precisión sorprendente en cuanto a la descripción del tipo de obra y del lugar donde están conservadas) es que no sólo van numeradas todas las piezas (de una manera un tanto irregular) sino que además, varios números o entradas, a lo largo del cuaderno, no forzosamente al final, no tienen título de obra y dejan en su lugar un espacio en blanco precedido únicamente por el número que le corresponde.



2

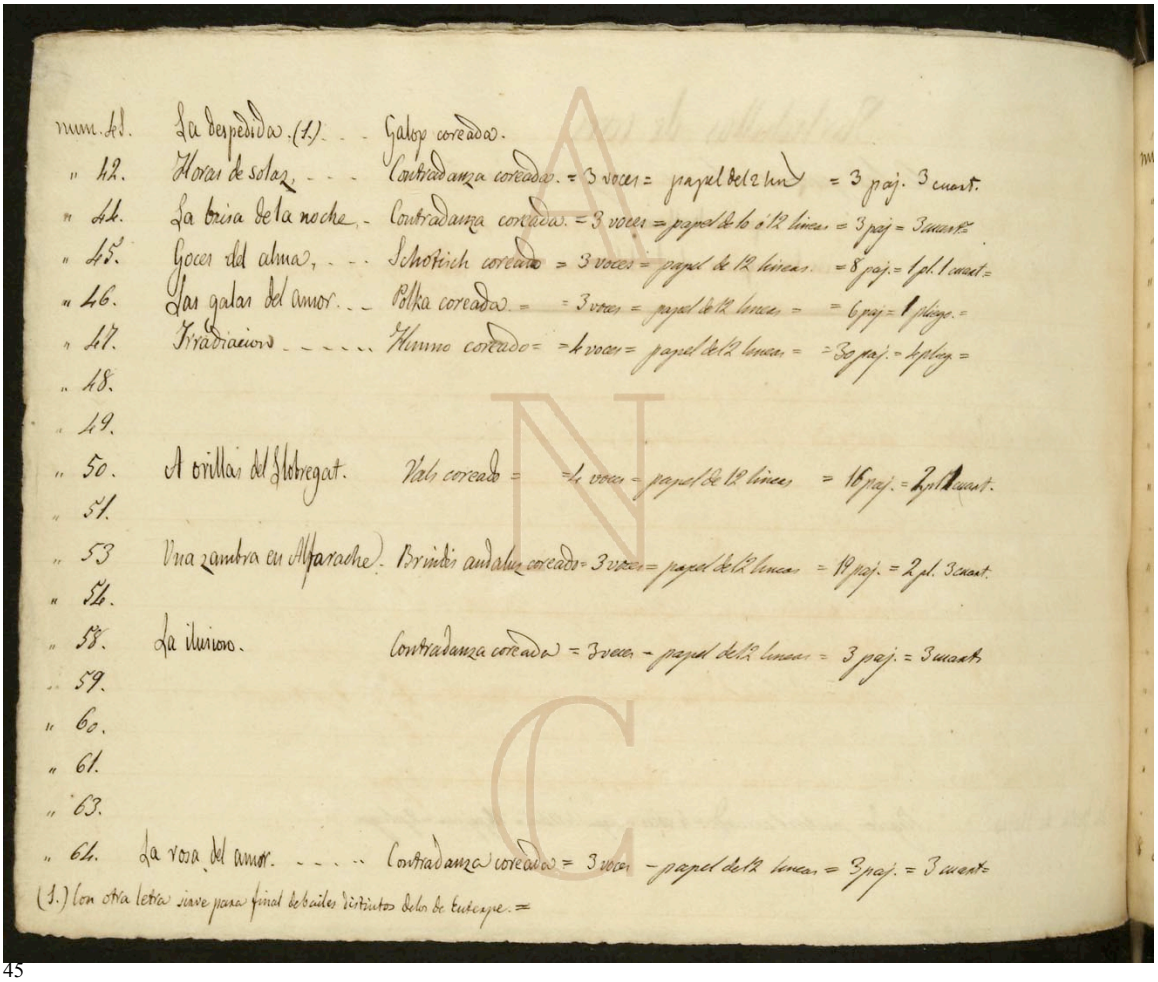
Partichellas de coros

de las piezas de mi composicion

que se hallan

en los cajones de la libreria.

Num. 1.
" 2.
" 3.
" 4.
" 5.
" 6.
" 7.
" 8.
" 9.
" 10.
" 11.
" 12.
" 13.
" 14.
" 15. La fiesta de Flores. Pagodas pastoril cancion. = 4 voces = papel de marca mayor = 16 paginas = 2 pliegos.
" 16.



45

La numeración irregular y los espacios en blanco, elemento material concreto que surge de la lectura del cuaderno, indican la conciencia de legado artístico con el cual trabajaba Clavé. Los cuadernos del artista son, como apuntan los autores de *Walter Benjamin's Archive*, un espejo de sus pensamientos:

[45] Reproducción de la primera y segunda página del manuscrito sin fechar "Partichellas de coros de las piezas de mi composición que se hallan en los cajones de la librería," hecha por el Arxiu Nacional de Catalunya a partir del Fons 700, Codi Unitat de catalogació 376, Nivell de classificació 0501.

> The notebooks hold up a mirror to the author's face. In it Benjamin's preferences and peculiarities can be discerned. (…) And he did not want to carry out his work in enclosed conditions, sealed off from reality. Rather he loved to write while on the move, on the street, in the café, on his travels – wherever he happened to find himself. (153)
>
> Los cuadernos colocan un espejo ante el rostro del autor. En él pueden ser percibidas las preferencias y peculiaridades de Benjamin. (…) No deseaba llevar a cabo su trabajo en condiciones de clausura, aislado de la realidad. Al contrario, escribía en movimiento, en la calle, en el café, durante sus viajes; en suma, en cualquier lugar en que pudiera hallarse a sí mismo.

Leer los cuadernos de Clavé nos indica cómo trabajaba, cómo distribuía y conservaba su obra y, sobre todo, cómo él mismo iba construyendo su propia mitología. La numeración irregular de su cuaderno refleja una ordenación precisa de sus escritos y deja ver que consideraba su producción como un legado orgánico. Clavé se consideraba a sí-mismo un archivista y tenía conciencia de que todo lo que escribiera o compusiera se iba a transformar en un archivo e iba a tener un uso futuro. Nos interesa en particular el análisis de la correspondencia privada de Clavé, y sobre todo su correspondencia con Isabel, su mujer. Estas cartas, lejos de ser simples cartas de amor o cartas familiares escritas con motivo de desplazamiento, son un registro de ideas, un espacio que el compositor llena con observaciones, comentarios sobre sus encuentros o sobre las ciudades que visita, experiencias en los ámbitos culturales de la época y proyectos musicales y políticos, como hemos observado en el tercer capítulo con el análisis de las cartas que le mandó Clavé mientras estaba dando conciertos en Madrid en 1863. Isabel,

en este proceso, se ve investida como receptora del mensaje, es la figura materna que recoge y se vuelve depositaria del archivo, permitiendo su establecimiento y su conservación.

> Así mi idea es anotar todo lo que sea digno de dar mayor realce a las mismas, y no será mal de que conserves para cuando vuelva la relación que sigue que esta tarde he escrito, y las demás que te envié, para el caso de que si se me extraviase algún papel pueda guiarme con los que estén en tu poder para recordar mejor cuanto haya visto, oído y admirado. "Carta a Isabel" 1852 (4 de septiembre)

Esta cita de Clavé nos manda directamente al concepto de *hypomnemata*. La hypomnemata puede ser varias cosas, entre otras un cuaderno que sirve de memoranda. Es un material de la memoria en el cual van incluidos notas sobre lo que uno lee, oye, piensa, fragmentos de obra para posibilitar su lectura o uso futuro. Foucault explica que la hypomnemata es distinta de un diario personal pues su objetivo no es arrojar luz a una conciencia interior o una confesión para purificarse o revelar lo oculto. La hypomnemata está desvinculada del ejercicio sicoanalítico que supone el diario y, en este sentido, el acercamiento que tiene Foucault se opone al de Derrida. Al contrario, el ejercicio consiste en colectar lo ya dicho, oído o leído, es decir juntar lo fragmentario.

Escribir un manuscrito es exteriorizar la memoria, organizar un pensamiento y consignarlo fuera en forma de huella, de símbolos que permiten transmitir de una forma organizada y establecida un conocimiento anunciándolo como siendo lo que hay que conocer. Se trata, en realidad, de la idea de hypomnesis desarrollada por Platón (y que Foucault reactiva), a saber que la exteriorización de la memoria y del conocimiento, su repetición, va en contra del propio conocimiento.

Esta es la idea fundamental que nos interesa y que motiva nuestro acercamiento teórico al archivo. El hecho de que los archivos estén formados por elementos hypomnésicos pero considerados como portadores de un conocimiento y de una verdad, como contenedores de las *voces auténticas del pasado* (Freshwater 734). Al contrario, pensamos más bien en la línea platónica y foucauldiana en el sentido en que argumentamos, a partir de nuestro análisis de los documentos de Clavé y sobre Clavé, que la constitución de un archivo es la manera en que un artista establece un conocimiento preciso y lo cierra para que se repita sin transformación posible. El archivo es, pues, el espacio en el cual controlar un legado y elementos del presente y del pasado.

Clavé trata el espacio de la correspondencia como un espacio creativo, haciendo explícito el uso que puede sacar de este intercambio escrito y sobre todo, de la necesidad de que exista un receptor inmediato e directo para sus ideas. De manera recurrente en sus cartas, Clavé se refiere a otras cartas suyas escritas anteriormente o a telegramas mandados la víspera, creando así una continuidad en sus escritos :"conforme te he anunciado por telégrafo el éxito de la función de anoche superó nuestras esperanzas," "Carta a Isabel" 1863 (16 de junio); y "como habrás visto por el parte telegráfico remitido esta mañana a los diarios de esa, anoche obtuvimos un nuevo triunfo," "Carta a Isabel" 1863 (19 de junio). A medida que va escribiendo, no sólo concreta y conserva sus pensamientos sino que se vuelven objeto y tema de reflexión teórica y artística. La figura de Isabel es imprescindible para que exista el archivo, se trata de una mujer aparentemente ajena al ámbito artístico y político al que participa y del que habla Clavé. Se intuye por la lectura de las cartas, que apenas sabe leer y no sabe escribir. ¿Qué significa, para un escritor, establecer como receptor de un archivo a un destinatario que

no puede escribir, que no puede contestar? En las manos de este destinatario se va construyendo poco a poco, a medida que el artista escribe y se reciben las cartas, un archivo, un *à venir* como lo llamaría Derrida. Isabel es la figura materna que engendra el archivo. Su Ser se asemeja al vientre en el cual se deposita la obra de arte. La idea de depósito corresponde, además, a la idea que se tenía a la mujer en la antigüedad. En este sentido, ella no puede de ninguna manera modificar el archivo del cual es depositaria.

Yiannis Papatheodorou, al hablar de *Mal d'Archive* de Jacques Derrida, explica que el archivo, lenguaje del pasado, no es sólo una fabricación textual sino que sirve "the political and cultural plan of organizing information within a society" ("el plan político y cultural de organización de información en el seno de una sociedad"). Para Papatheodorou,

> The archive is a "territorial" sign of memory that could be both a promise of a liberation and a domination of historical understanding. (...) Rewriting history and rethinking the concept of archive (...) is also a commitment to an alternative way of producing historical meaning. (1999)
>
> El archivo es un signo territorial de la memoria que podría ser tanto la promesa de liberación como el dominio de un supuesto histórico. Reescribir la historia y volver a pensar el concepto de archivo es también un compromiso con vistas a la producción de un significado histórico alternativo.

La idea de lo "alternativo" con respecto a la escritura de la Historia es interesante pues nos manda a la idea de Manoff en "Theories of the Archive from Across the Disciplines," que trata al historiador como un intérprete humano del dato archivístico, lo cual le permite escribir y narrar la historia.

Podemos considerar cómo Clavé iba construyendo su archivo y sobre todo cómo iba controlando minuciosamente esta construcción como su forma y deseo de manejar su propia inscripción en el archivo de la memoria de la historia cultural catalana. Derrida, en *Mal d'Archive*, expone la complejidad de la existencia y construcción de un archivo. Explica que éste es inevitablemente *hypomnésico* pero que a la vez, no puede existir sin un *lugar exterior* que asegure su memorización, su repetición y su reproducción (26). Esta paradoja es central en todo acercamiento fenomenológico al archivo y permite plantear cuestiones acerca de la manera en que un artista concibe, por medio de la creación de su obra, la construcción de su propio archivo, acerca de la conciencia que tiene de participar en la formación de un conocimiento histórico y cultural plural. En este sentido el archivo, indica Papatheodorou, activa una temporalidad histórica futura, no es un depósito del pasado sino que participa en la construcción del futuro.

> Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors. (26)
>
> Ningún archivo sin lugar de consignación, sin técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin exterior.

Otra vez Derrida nos indica que no existe un "hors-texte" sino que todo es texto, todo participa en la creación y formación de este texto que va constituyendo el archivo.

Del diálogo escrito que establece Clavé con Isabel subyace un diálogo silencioso entre Clavé y su legado como intelectual catalán; un legado que él quiere que deje una *huella*, que de cuenta de la visibilidad artístico-social de sus actividades. Sin el deseo de *huella* (de *trace*, por emplear un término Derridiano) no existe archivo. El establecimiento de esta *huella* es lo que crea un diálogo entre el archivero y el archivo. El

hecho de que Clavé tenga, además de un deseo, una práctica archivística personal no sólo nos permite hacer hablar el archivo sino que nos permite ponerle voz a Clavé como artista y como archivista, dos elementos fundamentales para entender las implicaciones sociales de las artes. Considerar los materiales y su contexto, la relación entre el emisor y el receptor, nos ofrece no sólo un legado, como nos explican los autores de *Walter Benjamin's archive*, sino que también genera un retrato del intelectual desde su propio archivo (4).

La lectura del archivo de Clavé, para nosotros, suscita la siguiente hipótesis: la manera en que un artista busca construir una visibilidad artístico-social para un grupo marginal (los obreros), a la par que intenta asegurarse del control tanto de los procedimientos como de los resultados de las acciones de dicho grupo (la idea de *arkhé*), lo cual constituye las bases de la construcción de una disciplina socio-cultural. Las cartas de Clavé son una reserva de ideas y estrategias a las cuales él da forma mediante su diálogo escrito con Isabel. El hecho de que esta gestación tenga lugar en el espacio privado de la correspondencia le otorga una especificidad: la de crear esta *presencia invisible* del poder disciplinario de la que habla Foucault. Al igual que Walter Benjamin, cuyo método de trabajo estaba fuertemente marcado por sus técnicas para archivar, coleccionar y construir, Clavé tiene una conciencia clara del impacto que tiene su archivo privado. Numerosas veces sus cartas a Isabel acaban con un aviso ya sea para enseñarle la carta a alguna persona, ya sea para guardar la carta con cuidado en un cajón específico de su mesa, ya sea para indicarle que se publique parte de la carta en *El Metrónomo* al día siguiente. ¿Cómo se expresa Clavé a través de su archivo? La voz del compositor que emana de sus cartas indica su lucha contra el miedo a la dispersión de su obra, al posible

descontrol del movimiento coral si él no impone su autoridad distribuyendo y conservando su trabajo.

Helen Freshwater, en un artículo titulado "The Allure of the Archive", indica la importancia que ha tenido y tiene todavía el estudio de los archivos para las Humanidades y resalta la seducción que provoca en el investigador, a la par que pone en cuestión el mito que existe en torno al documento histórico que se fija en el momento en que se construye un archivo (734).

> The archive has become an increasingly attractive place to pursue research in cultural studies. (…) The allure of the archive is perhaps most compelling when the researcher is confronted with the peculiarity of a unique archival collection. (729-731)
>
> El archivo se ha convertido en un lugar crecientemente atractivo para emprender investigaciones en el campo de los estudios culturales. El hechizo del archivo es tanto más cautivador cuando el investigador se halla ante la peculiaridad de una colección única.

Una tensión clara se crea cuando el investigador se enfrenta al estudio de un archivo. Por un lado, un archivo es una representación concreta: se trata del establecimiento y de la conservación de documentos por parte de una Institución. Pero por otro, el investigador interviene claramente en el archivo: lee y selecciona documentos para su estudio, da a luz a elementos específicos contenidos en estos documentos y deja forzosamente sin voz a muchas manifestaciones y textos con los que se encuentra. Queremos insistir en este punto que ya hemos mencionado porque no parece crucial tener

en cuenta la huella que dejan la intervención y las decisiones del investigador en el archivo.

Uno podría pensar, al leer este capítulo que trata del establecimiento de los mitos nacionales a través de las narraciones hagiográficas, que nuestro análisis de los documentos de archivos vendrían a restablecer una *verdad histórica* a la cual accederíamos gracias al contacto con las fuentes originales, con los documentos privados del compositor o con las voces del pasado preservadas en estos documentos. En realidad no, no nos interesa restablecer ninguna verdad científica, ni cuestionar la veracidad de los escritos anteriores (que pasaremos a analizar ahora), ni pretendemos establecer las fuentes primarias como depositarias de esa autenticidad que todo investigador, a pesar de todo, parece querer encontrar cuando se enfrenta a un archivo inédito. Nos interesa hacer notar las tensiones que surgen a raíz de la lectura de estos archivos (puesto que todas las narraciones que estudiamos, sean publicadas o no, constituyen un archivo), y sobre todo las tensiones debidas a nuestra propia construcción del archivo a partir de nuestra lectura personal puesto que todo investigador, al incluir y excluir documentos del archivo, lo reconstruye y deja, como diría Derrida, su *huella*.

c. El mito bajo el franquismo

Nos interesa estudiar de cerca aquellos textos escritos sobre Josep Anselm Clavé entre los años inmediatos a la guerra civil y el final de la dictadura del general Franco. Nos centraremos en los libros que ya han pasado a formar parte de la bibliografía oficial, institucionalizada, sobre esta figura popular. Por un lado, los libros de Lleonart Josep,

Josep Anselm Clavé (1937); Caballé y Clos Tomás, *José Anselmo Clavé y su tiempo* (1950); Guansé Doménech, *Josep Anselm Clavé, apòstol, agitador i artista* (1966) y Poblet Josep, *Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)* (1973).

El estudioso de los géneros biográficos, François Dosse, explica que la biografía es un género híbrido:

> la biographie se situe en tension constante entre une volonté de reproduire un vécu réel passé selon les règles de la mimesis, et en même temps le pôle imaginatif du biographe qui doit recréer un univers perdu selon son intuition et ses capacités créatives. Cette tension n'est certes pas le propre de la biographie, on la retrouve chez l'historien confronté à l'acte même de faire de l'histoire, mais elle est portée à son paroxysme dans le genre biographique qui relève à la fois de la dimension historique et de la dimension fictionnelle. (…) Le lecteur d'une biographie s'attend à y retrouver des faits authentiques: publier une biographie, l'annoncer comme biographie, non comme un roman, c'est annoncer des faits véridiques et un biographe doit à son lecteur la vérité avant tout. (57-62)
>
> la biografía se sitúa en tensión constante entre una voluntad de reproducir lo vivido real y pasado según las reglas de la mimesis, y el polo imaginativo del biógrafo que tiene que recrear un universo perdido según su intuición y sus capacidades creativas. Esta tensión no es, claro está, propia de la biografía, la volvemos a encontrar en el historiador confrontado al acto mismo de hacer historia, pero se lleva a su extremo en el género biográfico que tiene que ver a la vez con una dimensión histórica y una dimensión ficcional. (…) El lector de una biografía espera encontrar en ella unos hechos auténticos: publicar una biografía, anunciarla

como biografía, no como novela, es anunciar unos hechos históricos y un biógrafo debe a su lector la verdad antes que nada.

El estudio de Dosse es iluminador porque indica varias nociones con las que trabajan y juegan los historiadores y los biógrafos, y que son: las nociones de mímesis, veracidad, autenticidad, ficción y creatividad. Para Dosse, la biografía es una reproducción por escrito de lo vivido de un personaje pero implica forzosamente una reconstrucción, puesto que se trata de una transformación en discurso. En este sentido, insiste en la idea de recreación de un mundo olvidado. Además, nos habla del lector y de su deseo de encontrarse con hechos auténticos. En realidad, Dosse pone en cuestión el planteamiento inicial de este tipo de escritos, que es una narración de hechos verídicos, y el resultado de esta narración, que es una mezcla entre hechos históricos y ficción.

Además, a la noción de construir lo verdadero sobre el personaje biografiado se añade la necesidad de describir y explicar lo que le singulariza y, en cierta medida, lo que le hace merecedor de un relato biográfico. Las biografías sobre Clavé intentan demostrar de qué manera él hace coincidir su determinación personal con la voluntad y la necesidad colectivas. Lo que reúne estas biografías es por supuesto el objeto de estudio pero sobre todo su acercamiento, es decir su intento por demostrar que el músico, con sus cualidades particulares, expresa una dimensión más general que lo transciende. Este intento convierte al personaje biografiado en héroe y en los casos que nos interesan hoy (Caballé y Clos, Lleonart, Guansé y Poblet) da lugar a una biografía de tipo hagiográfica, un discurso que según Dosse “ne donne lieu à aucune distance critique, installant le lecteur dans une relation de révérence quasi religieuse” (“no da lugar a ninguna distancia crítica, al instalar al lector en una relación de reverencia casi religiosa” 64).

No resulta sorprendente que estas biografías estén escritas sobre todo durante la dictadura del general Franco (1939-1975). La dictadura supuso un freno en las actividades culturales regionalistas de izquierdas y en particlar en lengua no castellana. Por lo tanto, la publicación de una biografía en lengua catalana, como la de Guansé o la de Lleonart, sobre Clavé, el líder de los obreros, representante popular elegido por el pueblo catalán, federalista conocido no sólo en Cataluña sino también en Madrid y en Francia, participa en un deseo de mantenimiento de una tradición cultural colectiva y de seguimiento político de izquierdas. Asimismo, intentan crear un referente para la colectividad ya sean los coristas del siglo XX o las clases trabajadoras. Siguiendo las pautas que el mismo Clavé había establecido, los biógrafos emplean un tono heroico que permite la construcción perfecta de un líder a la par que consolidan su imagen de redentor del pueblo.

Todas las biografías antes mencionadas están escritas con afectividad y empiezan de una manera similar: primero dan la fecha y el lugar de nacimiento de Clavé, y segundo, hablan de su carácter distintivo durante su infancia:

> Nat a Barcelona el 21 d'abril de 1824, ni en la nit que precedí aquell día ni en l'aurora que el coronà de resplendors, no es distingiren senyals promissoris del que representaria Josep Anselm Clavé en la vida catalana. Símptoma, però, de la vitalitat dels temps i dels esdeveniments que es preparaven, el mateix any que ell naixien Pi i Margall i Víctor Balaguer. (Guansé 3)
>
> Nacido en Barcelona el 21 de abril de 1824, ni en la noche que precedió ese día ni en la aurora que lo coronó de resplandores, se distinguió señales promisorias de lo que representaría Josep Anselm Clavé en la vida catalana. Síntoma, sin embargo, de

la vitalidad de los tiempos y de los acontecimientos que se prepararon, el mismo año que él nacían Pi i Margall y Víctor Balaguer.

Quan el 21 d'abril de 1824 Clavé arribava en aquest món, Barcelona tenia l'encant de les petites ciutats, plena com estava dels primers temps vuitcentistes. (…) El menut de la casa va a estudi, però no pas amb assiduïtat per la manca de salut i, sobretot, per la infecció que sofreix a la vista (…) En les hores lleures i quand la mare el deixava surtir al carrer, reunia els companys del barri i tots plegats organitzaven una xaraga de la qual ell era el cap de colla. (Poblet 9, 23-24)

Cuando el 21 de abril de 1824 Clavé llegaba a este mundo, Barcelona tenía el encanto de las pequeñas ciudades, llena como estaba de los primeros tiempos de los ochocentistas. (…) El pequeño de la casa iba a la escuela, pero no con asiduidad por problemas de salud, y, sobretodo, por la infección que sufre en la vista (…) En sus horas libres y cuando su madre lo dejaba salía a la calle, reunía a los compañeros del barrio y todos juntos organizaban una charanga de la cual él era el jefe de grupo.

Por mi edad, no he tratado ni siquiera pude llegar a conocer personalmente a Clavé, fallecido en 1874. Pero tuve ocasión de convivir con su espíritu. (…) Fue la de José Anselmo Clavé honrada familia de la menestralía catalana. (Caballé y Clos, 11, 20)

Por un lado, estas citas concentran una presentación del personaje biografiado que insiste en su naturaleza enfermiza, hecho que *a priori*, le quita la posibilidad de destacar como figura importante dentro de una sociedad. Empezar con este detalle es a la vez posicionar al sujeto dentro de un discurso que busca la compasión del lector y hacer que

destaque por lo singular y aún más especial que puede resultar su carrera de adulto. Aquí la compasión se busca de cara al público y una vez muerto el biografiado. El hecho de que los biógrafos pinten a un niño que haya sufrido penalidades antes de volverse modelo para toda una sociedad nos permite entender mejor los mecanismos gracias a los cuales se ha ido elaborando la imagen de Clavé en la esfera pública. Por otro lado, al mismo tiempo que se destaca la naturaleza enfermiza del niño, se insiste en su capacidad para reunir a los demás y dirigirlos "reunia els companys del barri i tots plegats organitzaven una xaraga de la qual ell era el cap de colla."

Barthes, en su ensayo "La littérature selon Minou Drouet" reflexiona sobre la formación del mito en torno al "niño-poeta" y escribe:

> Authentique ou non, cette poésie est donc datée – et lourdement. (…) Il y a d'abord le mythe du génie, dont on ne peut decidément jamais venir à bout. Les classiques avaient décrété que c'était une affaire de patience. Aujourd'hui, le génie, c'est de gagner du temps, c'est de faire à huit ans ce que l'on fait normalement à vingt-cinq ans. Simple question de quantité temporelle : il s'agit d'aller un peu plus vite que tout le monde. L'enfance deviendra donc le lieu privilégié du génie. (156)
>
> Auténtica o no, esta poesía tiene fecha – una fecha que pesa como una losa. (…) primero existe el mito del genio, que uno definitivamente no puede agotar. Los clásicos habían decretado que era una cuestión de paciencia. Hoy en día, el genio es ganar tiempo, es hacer a los ocho años lo que normalmente se hace a los veinticinco. Simple cuestión de cantidad temporal: se trata de ir un poco más de prisa que todo el mundo. La infancia se volverá, pues, el lugar privilegiado del genio.

Barthes pone en relación el genio y la infancia, refiriéndose explícitamente al mito del *puer-senex* que es también frecuente en la hagiografía. Muchas de las narraciones que acabamos de leer empiezan describiendo la infancia precoz y especialmente dotada de Clavé. A esta precocidad se añade el hecho de que el compositor sea un autodidacta, otro elemento que viene a realzar su gran excepcionalidad. Porque en la creación del mito claveriano se busca, como para cualquier mito, la expresión de lo excepcional, casi de lo sublime, y la presencia del genio en la infancia, el poder elaborar el mito del *puer-senex* en torno a su figura, es uno de estos elementos.

Guansé, en particular, añade a su narración una comparación con dos de las más grandes figuras catalanas, no ya del siglo XIX sino de la Historia de Cataluña: Víctor Balaguer y Pi i Margall. Víctor Balaguer (1824-1901) fue uno de los políticos y escritores catalanes más importantes del siglo XIX. Dedicó su vida al estudio de la historia de Cataluña y a la defensa de la lengua e identidad catalanas. Formó parte activa de la Renaixença y participó a la restauración de los Juegos Florales de Barcelona. Pi i Margall (1824-1901) fue también uno de los políticos y escritores catalanes más importantes del siglo XIX. Además, fue Presidente del Poder Ejecutivo de la Primera República Española, siendo el federalismo su modelo político para España. Ambos eran cercanos a Clavé durante toda su vida, ya sea por cuestiones políticas o literarias. Guansé, al comparar al músico catalán con estos personajes (políticos y escritores a la vez) pone de relieve las dos facetas del compositor al mismo tiempo, la de escritor y la de político. Poner en relación a estas tres figuras equivale a crear un significado trascendental en torno a su año de nacimiento. Además, el estilo de la narración enfatiza lo especial del nacimiento de Clavé por medio del uso de estructuras negativas excluyentes que insisten

en lo excepcional que resulta la llegada al mundo de tal personaje ("ni en la nit que precedí aquell día ni en l'aurora que el coronà de resplendors, no es distingiren senyals promissoris del que representaria Josep Anselm Clavé en la vida catalana"). Con estos recursos estilísticos y la comparación con Víctor Balaguer y Pi i Margall, el biógrafo institucionaliza la figura de Clavé como escritor y como político.

Esta insistencia en lo trascendental de la presencia de Clavé en la tierra por parte de los biógrafos se encuentra aún más en el libro de Caballé y Clos que pasaremos a discutir ahora. La biografía escrita por este crítico musical de mediados del siglo XX, ofrece una narración marcadamente heroica de la vida del compositor y propone una descripción muy detallada de los acontecimientos tanto políticos como culturales desde su nacimiento hasta después de su muerte. Con el fin de establecerle como figura emblemática, Caballé y Clos destaca los buenos fundamentos del proyecto claveriano:

> Aprendió, como resultado de observar la actitud de sus compañeros, proletarios como él, que el proletariado sentía irresistible tentación de conocer los secretos del arte musical. Meditando sobre este particular, antojósele que la música podía ser medio de regeneración de la clase obrera, y, desde entonces, a ello dirigió todos sus esfuerzos, a ello dedicó con afanes de apóstol el resto de su vida. Con la música se propuso redimir a los trabajadores del ambiente embrutecedor de la taberna y del prostíbulo, ocupando sus ocios en una diversión educativa. ¡Y lo logró! (68).

En esta cita, Caballé y Clos emplea dos expresiones que llaman la atención del lector: "afanes de apóstol" y "redimir a los trabajadores." El apostolado y la redención son conceptos de estirpe evangélica y su uso por parte del crítico tiene como objetivo conferirle a Clavé una autoridad que no se pueda poner en cuestión. Además, anuncia uno

de los grandes propósitos del músico: la redención del obrero a través de la música. Todos estos elementos ponen de relieve el papel fundamental de líder y de consolidador de grupo que se le confiere, y que él también se confiere a sí mismo. Conviene subrayar también que el apostolado significa misión y que el apóstol (el mensajero) es quien tiene que dar a conocer esta misión. La misión de Clavé vendría a ser la de dar a conocer que la música es el medio a través del cual el obrero puede redimirse ante toda una sociedad. El tono y el vocabulario empleados por el biógrafo participan, pues, en una construcción hagiográfica del compositor. Se le confiere el papel de salvador de la clase obrera catalana, se le da la misión de dar voz y presencia social a los obreros.

El libro de Caballé y Clos está dedicado a "los componentes actuales de la Sociedad Coral Euterpe," creando de esta manera un legado y sobre todo un linaje construido entre los primeros coristas (siglo XIX) y los coristas de su época (primera mitad del siglo XX). Con esta dedicatoria, el biógrafo construye una genealogía a la par que se inscribe directamente en una línea argumentativa mítica:

> He convivido, y muy a gusto, con el espíritu de Clavé, que aleteaba constantemente, como para los Apóstoles el de Jesucristo después de la Resurrección – y no se tome a irreverencia el símil, que estimo adecuadísimo –, en las tertulias íntimas y en los actos públicos de la Sociedad Coral Euterpe, fundada por el maestro antes que todas las similares vinieran al mundo. (11)

Desde el principio del libro queda claro, pues, el tono que acompañará al lector a lo largo de las 518 páginas. Caballé y Clos no pierde tiempo en comparar al músico con grandes escritores u políticos destacados sino que lo compara directamente con Jesucristo. El empleo del superlativo "adecuadísimo" ya no permite que el biógrafo

establezca una distancia crítica con la narración que sigue: la experiencia que nos ofrece el biógrafo se tiene que considerar como *verdadera*, o más bien como un texto fundador, tal y como lo son los Evangelios. De este modo, no hay espacio para que se discuta el punto de vista del autor.

Podemos percibir claramente en estas narraciones la idea de "recréation" de la que habla Dosse cuando se refiere al proyecto del biógrafo. En este caso se nota cómo el autor recrea un mundo olvidado y construye la vida de un músico catalán que tiene fuertes sentimientos filantrópicos y aires de genio. "Le secours de la fiction pour le travail biographique es un effet inévitable" nos dice François Dosse ("el recurrir a la ficción para el trabajo biográfico es un efecto inevitable" 57). Además de esta recreación que implica un tono novelesco, algunos datos históricos son erróneos, pero sirven para adecuar el estilo a los acontecimientos ocurridos durante la vida del compositor. Es el caso, por ejemplo, del concierto que los coros dan en Madrid los días 16, 17 y 18 de junio de 1863. Lleonart, con la finalidad de poder enaltecer mejor la figura del músico y subrayar el interés que éste suscita, afirma que la reina de España asistió a los tres conciertos ("La reina (…) assistí al primer concert i als altres" 'La reina (…) asistió al primer concierto y a los demás' 25). No obstante, Clavé, en las cartas que le escribe a Isabel durante su estancia en Madrid, sólo menciona que la reina asistió al concierto del día 18.[46] En el caso de Lleonart, aparece como evidente el deseo del biógrafo de enfatizar

[46] "Una carta en que el general Lemesich nos lo anuncia dice que recordando el rey con suma complacencia los bellísimos ratos que el Sr Clavé le proporcionó con sus lindas composiciones, en Cataluña, hablaría a la reina para que señalase día para asistir a la función. (…) La reina dice que yo mismo la designe el día y hora en que deba venir de oir los coros lo que hará con indecible satisfacción." "Carta a Isabel" 1863 (17 de junio). "Querida Isabel: como habrás visto por el parte telegráfico remitido esta mañana a

ciertos datos, de añadir elementos con el fin de erigirle como modelo popular. El favor supuesto por la reina que asistiría a todos los conciertos le confiere una autoridad, una *distinción*, frente a otros compositores catalanes de música popular de su época y una muestra de honor, elementos que participan en la construcción de su poder de convocatoria en la esfera pública. En ningún momento Lleonart parece pretender construir un texto histórico verosímil puesto que el texto no tiene notas a pie de página ni referencias de ningún tipo (históricas, literarias u sociológicas). La "récréation" es, pues, una constante en los escritores sobre los coros de obreros de Clavé, lo cual dificulta encontrar la información adecuada acerca de ciertos eventos. Es el caso de la representación de la "Marcha triunfal" el 16 de julio de 1862, de la que hemos hablado en el segundo capítulo "Teatro."

Parece difícil saber cuál ha sido el extracto elegido por Clavé y cantado precisamente por los coros. El periodista del *Diario de Barcelona* de los 15 y 16 de julio de 1862 ofrece el programa publicado el día del espectáculo por *El Eco de Euterpe* e indica la "Marcha triunfal" (6275 y 6305). El periodista de este mismo diario del 17 de julio de 1862 comenta que los coros han cantado la "Marcha triunfal" seguida del "Coro de los peregrinos" (6362). Caballé y Clos escribe que en 1862 se representó la "Marcha triunfal" pero que la obertura de la ópera había sido representada dos años antes, en 1860, sin precisar sus fuentes (157). María Infiesta afirma también que hubo un concierto en 1860 sin tener ningún argumento que sostenga esta idea: "tot i que el primer programa que es conseva és de 1862, hi ha prove suficients per a determinar l'any 1860 com el de

---

los diarios de esa, anoche obtuvimos un nuevo triunfo. Asistieron a la función los reyes." "Carta a Isabel 1863 (19 de junio).

la primera òpera de Wagner a Barcelona" ("a pesar de que el primer programa que se conserva es de 1862, existen pruebas suficientes para determinar que la primera ópera de Wagner se representó en 1860" "El wagnerisme" 7). Sin embargo, nadie parece poder dar cuenta de estas "pruebas." Carbonell i Guberna, por su parte, opta por lo que llama una "solució mixta" ("solución mixta"), a saber

> el que es va presentar de *Tannhäuser* va ser una mena de recosit en el qual devia figurar una entrada instumental provinent de l'obertura, on s'exposarien els temes fonamentals, i el *Cor dels pelegrins*, com a tema principal, hi hauria servit d'introducció amb intervenció del cor. Dins aquesta mena de 'fantasia' hi hauria també una part provinent de la *Marxa* segon acte, on també hi ha participació coral. (283-284)
>
> lo que se representó del *Tannhaüser* fue una especie de recosido en el cual debía figurar una entrada instrumental procedente de la obertura, donde se expondría los temas fundamentales, y el *Coro de los peregrinos*, como tema principal, habría servido de introducción con la intervención del coro. Dentro de esta especie de 'fantasía" habría habido también una parte procedente de la *Marcha* del segundo acto, donde también hay participación coral.

El empleo del condicional por parte del crítico indica ya una especulación con respecto a los datos históricos y a la misma narración de la Historia. Ningún documento hasta ahora permite confirmar estas afirmaciones. Guansé habla de una partitura pero no indica su procedencia (80). Asimismo, Carbonell i Guberna reproduce un texto impreso que contiene la traducción al catalán del "Coro de los peregrinos" y de la "Marcha triunfal" argumentando que si están juntos en este "cartón" (número 5 de su libro) es que

ambas piezas se deben de haber cantado juntas; pero no ofrece ninguna carta catalográfica y tampoco da información que permita datar con precisión este documento (que para él es de 1862). Resulta, pues, sumamente difícil verificar la exactitud de estos datos y para nuestra investigación hemos trabajado con los documentos de época que están a nuestra disposición, a saber los programas publicados en *El Eco de Euterpe* y los artículos de prensa. Además, el proceso de estratificación consistente en añadir datos y hechos, con el fin de que la primera representación de Wagner en suelo catalán por las sociedades corales parezca más importante aún no cambia en nada el significado social de este acto musical. La reflexión a la cual da lugar la interpretación de los conciertos es para nosotros la misma, que los coros hayan cantado la "Marcha triunfal" del *Tannhäuser* acompañada del "Coro de los peregrinos" o no.

Sin embargo, el mismo hecho de querer que la introducción de Wagner por Clavé en España parezca aún más novedosa de lo que ya es añade mitificación a la narración de la vida del compositor. Para Caballé y Clos, Clavé tocó la obertura del *Tannhäuser* en 1860, antes incluso de que se representara en París, el día 13 de marzo de 1861. Recordemos que la primera representación del *Tannhäuser* en París provocó un gran escándalo, a causa de una obertura muy atrevida sonoramente y que, además, ponía en escena una orgía, lo cual terminó con la retirada de la obra de los carteles. No hay ningún documento (prensa, programas de conciertos, etc) que indiquen que Clavé haya representado la obertura del *Tannhäuser* en 1860 pero el mencionarlo en una biografía y el insistir en que lo hizo con coros de obreros le hace aún más precursor entre sus contemporáneos, puesto que él habría representado por primerísima vez un fragmento de esta obra de Wagner.

El libro de Josep Lleonart, titulado *Josep Anselm Clavé*, es un buen ejemplo de cómo un biógrafo compone y crea un sujeto que en este caso, Clavé, está asociado con aportar algo novedoso a su tiempo. El autor deja entender, incluso, que se le puede considerar como predecesor de Wagner:

> Home d'intuïció genial, Clavé ho era de vegades a un punt de prefiguració. El sentit imitatiu de les frisances de la nostra naturalesa, el mar que glateix, la forta llum ensonyadora i els crits espontanis tirant a salvatges, que després, en Wagner, ens semblarien innovació, Clavé ja els havia pressentit en alguns passatges felicíssims de les seves composicions corals. (33)
>
> Hombre de una intuición genial, Clavé lo era a veces hasta un punto de prefiguración. El sentido imitativo de los rizos de nuestra naturaleza, el mar que bate, la fuerte luz que adormece y los gritos espontáneos tirando a salvajes, que después, en Wagner, nos parecerían innovación, Clavé ya los había presentido en algunos pasajes felicísimos de sus composiciones corales.

Lo que nos interesa es pensar en estos ensayos biográficos y en las publicaciones periodísticas de Clavé como un archivo que se ha ido construyendo en torno a las Sociedades Corales y a la figura del músico con el propósito de establecer un mito en torno a la formación del movimiento coral obrero como referente social y representativo para Cataluña. En este sentido habría que entenderlo en la línea de Hayden White, a saber que la transformación de datos archivísticos en narrativa histórica, o cultural, es un acto subjetivo, como lo explica muy bien Marlene Manoff en "Theories of the Archive from Across the Disciplines" (16). Pues la escritura de la Historia, dice, implica la intervención humana del intérprete.

El número de Historias escritas sobre los coros obreros o de biografías sobre Josep Anselm Clavé no es inabarcable. Casi todas presentan un patrón similar que deja ver una preocupación constante en la pluma de los biógrafos: construir una epopeya, enaltecer al personaje y demostrar su habilidad como músico, su gran humildad y su gran devoción por la causa obrera y popular. Sunyer explica que los románticos usaban la leyenda "perquè la preferien per la càrrega poètica que contenia i perquè pensaven que explicava millor que les dades i les interpretacions històriques l'esperit d'un poble" ("porque la preferían por su carga poética que contenía y porque pensaban que explicaba mejor el espíritu de un pueblo que los datos y las interpretaciones históricas" 32). Creemos que esta afirmación es válida para los escritos biográficos que aparecen a partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta el franquismo y aún hasta nuestros días. Esta constatación no sólo es válida para los escritos sobre Clavé sino que lo es también para los textos que tratan de figuras populares catalanas, en particular si tenían un signo característico distintivo o regional, como era el caso, por ejemplo, de Pep Ventura. Todos estos textos narran la historia de sus protagonistas con elementos retóricos provenientes del los discursos de la hagiografía.

Pep Ventura es, de hecho, el ejemplo más interesante de comparar con el de Clavé por lo que estos dos personajes tienen en común: el compromiso social por medio de la música, la afiliación política y el ser objeto de mitificación nacional catalana. Costal i Fornels explica cómo la figura de Pep Ventura fue reinventada en el siglo XX con el fin de construir una historia coherente de la sardana, danza nacional catalana, desde sus orígenes hasta nuestros días. La sardana se identificaba con la patria, la belleza, la paz, y Ventura, músico autodidacta con dotes de genio, era el salvador de esta danza ante "les

influències exògenes i prosaiques de l'òpera i la sarsuela" ("las influencias exógenas i prosáicas de la ópera y de la zarzuela" "Gat per llebre…," 2009: 14). Costal i Fornels indica que Ventura componía sardanas en las cuales se encuentran críticas a la Iglesia y a la monarquía, "temes bèl·lic i sàtires al mal funcionament del govern de Madrid després de La Gloriosa" ("temas bélicos y sátiras al mal funcionamiento del gobierno de Madrid después de La Gloriosa" Gat per llebre…," 2009: 14). Pep Ventura, al igual Clavé que la adaptó para sus coros, retomó el himno republicano francés, *La Marsellesa* en una instrumentalización para cobla. La sardana era un medio de propaganda muy útil porque, afirma Costal i Fornells

> … darrera la dòcil dansa folklòrica hi havia una immillorable definició del "nosaltres," els catalans, enfront dels "altres," els espanyols. En el procés d'expansió de la sardana arreu de Catalunya a principis de segle XX, Pep Ventura fou popularitzat com el "Pare de la sardana," multiplicant-se rápidament les publicacions biogràfiques sobre la seva vida i la seva obra. Però, ai las! Què podien fer els historiadors i els polítics amb les seves sardanes hostils i contràries al nous discurs? Com amagar les sardanes a la moda, bèl·liques o amb continguts polítics? Com ocultar uns incòmodes títols en castellà? Van haver d'inventar-se un argument creïble i en trobaren un de perfecte: el músic de Figueres hauria comes "errors de juventut," i la "xabacanería" de l'època l'hauria arrossegat inevitablement a incloure melodies de moda al repertorio de sardanes llargues. ("Les sardanes" 37).
>
> … detrás de la dócil danza folklórica existía una inmejorable definición del "nosotros," los catalanes, frente a los "otros," los españoles. En el proceso de

> expansión de la sardana por toda Cataluña a principios del siglo XX, Pep Ventura fue popularizado como el "Padre de la sardana," y se multiplicaron rápidamente las publicaciones biográfica sobre su vida y su obra. Pero, ¡alas! ¿Qué podían hacer los historiadores y los políticos con sus sardanas hostiles y contrarias a los nuevos discursos? ¿Cómo esconder las sardanas a la moda, bélicas o con contenidos políticos? ¿Cómo ocultar unos incómodos títulos en castellano? Tuvieron que inventarse un argumento creíble y encontraron uno perfecto: el músico de Figueras habría cometido "errores de juventud," o la "chabacanería" de la época lo habría arrastrado inevitablemente a incluir melodías de moda al repertorio de sardanas largas.

Una situación parecida se presenta a la hora de considerar la crítica escrita sobre los coros. Por un lado se destaca lo particular del movimiento y de la época en la que se desarrolla, lo cual permite, al igual que con la sardana, construir un "nosotros" que era a la vez el "nosotros" de la masa trabajadora pero también el "nosotros" de Cataluña. Por otro lado, existe el problema de la interpretación del uso de la lengua por parte de Clavé, cuya obra es bilingüe. La crítica muchas veces ha tendido a dividir en dos su obra, por una parte la obra "españolizante" y por otra, la obra del "verdadero" Clavé, en vez de ver a qué ideología esta actitud creativa correspondía (en nuestra opinión, a poner en relación con las ideas federalistas). Clavé o Pep Ventura no habían desarrollado una política lingüística y el uso y desarrollo del catalán no era una de sus preocupaciones. Sin embargo, siendo la lengua uno de los cimientos de las naciones, la falta de política lingüística por parte de estos músicos se tenía que disimular. Lo que plantea Costall y

Fornells es justamente lo que subrayábamos con Manoff acerca de la escritura de la Historia, a saber la "intervención humana del intérprete."

Lo llamativo es que estos dos artistas y su legado musical han sido objetos de una abundante narrativa mitológica y de una apropiación nacional catalana cuando en realidad, el análisis de su obra demuestra una realidad más compleja, sobre todo teniendo en cuenta que el referirse a "catalanismo" para el siglo XIX puede ser delicado. Josep Termes insiste en que no se trata de un movimiento monolítico sino que justamente, lo que caracteriza al catalanismo en esa época es la multiplicidad de tendencias, el hecho de que no se reduce a una clase social ni a una ideología o a un partido (*Les arrels populars del catalanisme* 159).

Al interesarnos en los procesos de mitificación del intelectual decimonónico, y en particular con el ejemplo de Clavé, hemos querido destacar la manera en que los discursos de mitificación en torno a figuras populares permitían establecer un discurso de agrupación social en momentos históricos críticos. Hemos subrayado, sobre todo, la dificultad que tiene el escritor o el historiador a la hora de escribir una biografía o historia de un representando popular porque, como dice Le Bon "history is scarcely capable of preserving the memory of anything except myths" (la historia es apenas capacitada para preservar la memoria de nada excepto los mitos, 21).

Epílogo: El mito como invocación de una ausencia

Recordemos los campos en los que Clavé era influyente: era compositor y escritor: crea el movimiento coral en España; era representante social: lidera las masas a través del movimiento coral obrero; era periodista: creó periódicos tanto musicales como políticos; era político: desempeñó cargos como el de gobernador. Su posición dentro del funcionamiento de la sociedad ya no barcelonesa sino catalana de la segunda mitad del siglo XIX era destacable. Las estructuras que creó giran esencialmente en torno a su figura y a su utilidad dentro de las mismas. El es una pieza clave del buen funcionamiento de estas estructuras. Es la clave de música ya que compone exclusivamente para los coros: sin él, los coros se quedan sin música. Y es sin lugar a dudas la clave de la existencia de un grupo y de su presencia en la sociedad: presencia ideológica, estética, política. En 1874, al morir Clavé muere también gran parte de la estructura que él sostenía.

Todo lo que creó y desarrolló durante cincuenta años perdió, después de su muerte, el significado y el impacto social que tenía. ¿Por qué? Nuestra interpretación es que a partir del momento en que muere, desaparece la figura cuya presencia era necesaria para que funcionaran estos medios: los conciertos y bailes coreados, las publicaciones y el impacto del movimiento coral obrero en su totalidad. Lo que queda es el nombre de Clavé, su nombre, nada más, que además se añade al movimiento: ya no son los Coros de Euterpe sino los Cors de Clavé. Los coros empiezan a llamarse Cors de Clavé en 1951, en el momento en que vuelve a publicarse *La Aurora* (la publicación de *La Aurora* había

cesado al estallar la guerra civil española en 1936 y durante los primeros años de la dictadura franquista). En el nombre reside la presencia, "a presence in absence" (una presencia en ausencia) según la terminología de Eelco Runia ("Presence" 1). Ya no es la mano de Clavé la que crea la presencia obrera sino su nombre. El movimiento coral, a partir de ese momento, pervive como institución pero se transforma en la metonimia de lo que fue cuando el músico lo lideraba. En este sentido, se puede afirmar que Clavé a la vez crea el movimiento y condiciona su existencia.

Runia, en "Burying the dead, creating the past" indica que "the naming of the names of the dead" (el nombrar a los muertos por su nombre) es una estrategia que usamos para que nos afecte el pasado. A través del nombramiento no sólo reavivamos el pasado sino que también lo creamos. El nombre, en este sentido, se vuelve el lugar de la Historia ("history is stored in places" dice Runia). Junto con las narraciones míticas en torno a su figura, el nombre "Cors de Clavé" es la metonimia que permite hacer que el compositor esté presente en el lugar y el momento en que se nombre.

> A metonymy is a "presence in absence" not just in the sense that it presents something that isn't there, but also in the sense that in the absence (or at least the radical inconspicuousness) that *is* there, the thing that isn't there is still present. ("Presence" 20)
>
> Una metonimia es una "presencia en ausencia" no sólo en el sentido en que presenta algo que no está, sino también en el sentido en que en la ausencia (o al menos en su radical [inconspicuousness] que *está* ahí, la cosa que no está ahí todavía está presente.

La creación del movimiento coral obrero a mediados del siglo XIX desencadenó una esperanza colectiva cuyo deseo de perduración siguió presente en la sociedad catalana después de la muerte del compositor. Sin embargo, el movimiento entra en una fase de declive en el siglo XX. Galí explica que los coros de Clavé son un ejemplo claro de una institución vinculada a una idea muy concreta (la dignificación de la clase obrera) y que, por tanto, no tenía ninguna posibilidad de adaptarse a los cambios de la sociedad del nuevo siglo (116). Para este crítico, la música coral obrera se creó en un momento adecuadísimo para la finalidad que se había propuesto, pero cuando el genio de Clavé desapareció se transformó en un movimiento nostálgico que ya no tenía sentido (116). Además, añade y concluye que los coros no podían ser una entidad eminente en el mundo de la música porque sus miembros no tenían las bases técnicas suficientes para seguir cantando (hace mención al poco trabajo vocal que hacían y al solfeo que no conocían) y tampoco tenían el repertorio adecuado para evolucionar con el tiempo (117-118).

A pesar de todo, después de la muerte de Clavé se dieron numerosas manifestaciones públicas como conciertos homenajes, establecimiento de estatuas en la vía pública y, por supuesto, numerosas publicaciones: composiciones en honor al maestro, estudios y biografías. Lo que hay que destacar, pues, es lo que incita a que los autores de esas narraciones sobre los coros opten por un tono romántico u heroico, como lo hemos analizado anteriormente; lo cual nos lleva a subrayar esta necesidad de presencia del nombre de Clavé. Runia indica que "there is a schism between what actually happened in the past and the way memories coagulate into (biographical or historical) plot" ("Hay una cisma entre lo que realmente pasó en el pasado y las vías por las cuales la memoria coagula en una trama (biográfica o histórica)" "Presence" 2). En

otro artículo añade “history is an academic discipline where objects cannot be separated from the subjects who study them” (la historia es una disciplina académica en la cual no se pueden separar los objetos de los sujetos que los estudian, “Spot of time” 306). Efectivamente, las narraciones que hemos ido estudiando en este capítulo no nos dicen tanto sobre el músico como sobre sus autores y el momento histórico en el que escriben. Son el reflejo de una sociedad en un momento histórico específico como la sociedad catalana de finales del siglo XIX o de la dictadura de Franco. Podemos incluso llegar a afirmar que Clavé se vuelve el pretexto para dar lugar a una reflexión acerca del estado político, cultural y social de la Cataluña del siglo XX.

> Scores of historians exploit the idea that the “identity” of an “imagined community” is a function of the stories that the community entertains about itself. And in much the same way, biographical identity is supposed to result from the stories we tell ourselves – and others – about what we’ve done. (“Presence” 17)
>
> Decenas de historiadores explotan la idea de que la “identidad” de una “comunidad imaginaria” es una función de las historias que la comunidad contempla sobre si misma. Y de la misma manera, se supone que la identidad biográfica es un resultado proveniente de las historias que nos contamos – y que contamos a otros – sobre lo que hemos hecho.

Si la identidad, como lo explica Runia, puede resultar de las historias que contamos acerca de unos acontecimientos dados, si está sujeta a esta subjetividad, entonces ¿qué nos dicen las historias sobre Clavé escritas durante el franquismo? ¿nos ayudan a entender esta necesidad de construcción de un pasado heroico?

Clavé, en tanto que *lieu de mémoire* para la sociedad catalana durante el franquismo, es una figura muy representativa de su época. El movimiento coral obrero reúne símbolos esenciales a la formación de grupos y que han sido símbolos esenciales de formación de las otras naciones europeas (Francia, Alemania) del siglo XIX. El himno nacional es uno de ellos. Recordemos que el himno nacional español no tiene letra y que todavía hoy se plantea el problema de encontrársela. Pero es justamente en el siglo XIX cuando no se da esta posibilidad, en el momento en que se hace esencial establecer este símbolo común, una letra y una música en torno a la cual todo el pueblo español se pudiera identificar y cantar al unísono. El himno, la bandera, la fiesta nacional y los monumentos nacionales, son elementos de centralización de la identidad nacional. Y se puede afirmar que el Estado español no logró en absoluto establecer estos símbolos durante el siglo XIX, contrariamente a Francia, ejemplo de centralización estatal europea.[47] Frente a esa falta de centralización fuerte, se construyen modelos alternativos de grupos regionales que, en sus prácticas diarias, vienen a ocupar el vacío estatal.[48] En este contexto, los coros de Clavé y los procesos de mitificación que hemos considerado juegan un papel importante dentro de la compleja particularidad de los nacionalismos en la España moderna.

[47] Para más información sobre la debilidad del estado central en el XIX ver Juan Pablo Fusi, Santos Julià y Luis González Antón.

[48] Ver también Ortega y Gasset, *España Invertebrada*.

Capítulo 4:

Biblioteca: *Tolle et lege* : mandato, moralización y alfabetización

A lo largo de este trabajo hemos ido explicando de qué manera el proceso de industrialización en la Barcelona del siglo XIX implicaba la presencia tanto de una fuerte clase trabajadora como de una poderosa burguesía. La convivencia entre estas dos clases podía resultar conflictiva en muchos aspectos. Se temía una rebelión de la clase obrera por una serie de razones concretas, por ejemplo como consecuencia del movimiento revolucionario iniciado en 1843, de la huelga general de 1855 en Cataluña, de la prohibición del sindicalismo por el gobierno español, de la influencia de las ideas republicanas, marxistas y anarquistas sobre los trabajadores, o de las tensiones entre ellos y la élite intelectual. En este panorama social, las instituciones corales para los trabajadores industriales, que implicaban una reunión regular de centenares de obreros, podían interpretarse como una forma de rebelión no armada. La música y su práctica por parte de una clase social subalterna era sinónima de posible amenaza al orden socio-cultural par las clases dirigentes en la España del siglo XIX. Sin embargo, la percepción que tenían de la música como un instrumento posiblemente violento no tenía nada que ver con la presencia de un grupo armado sino con el cambio social que apareció en el momento en que una clase dominada (la clase obrera) intentó invadir masivamente los espacios culturales de la clase dominante (la clase burguesa). Como hemos argumentado, la práctica de la música era una vía, para los trabajadores de esta época, de confrontar el orden socio-cultural y de crear su presencia en los escenarios y en los espacios culturales

de su ciudad. En estos espacios urbanos, la práctica y la producción artística eran, en realidad, la *performance* de la utilidad cultural de la clase obrera.

Nos interesa, tanto en este capítulo como en el siguiente, seguir estudiando el papel que jugaba el intelectual filántropo dentro de esta dinámica y sondear las relaciones que se establecían entre intelectual y clase obrera El compromiso social del intelectual decimonónico típicamente tomaba dos formas: por un lado un compromiso político activo y por otro, un compromiso literario. Muchos de los intelectuales que escribían *sobre* y *para* el pueblo trabajador también participaban de manera activa en los cambios sociales y políticos de su época. Los autores que nos interesan aquí estaban comprometidos con el partido republicano, con las ideas socialistas utópicas o con el federalismo. Nuestro argumento es que, a pesar de encontrar un activismo político-social evidente en la vida de estos escritores, leemos sus textos como intentos de someter al obrero dentro de un orden socio-económico y cultural burgués.

En este capítulo queremos demostrar que el ejercicio filantrópico de la institución de bibliotecas para el obrero constituye un complejo entramado de poder. En el siglo XIX, numerosos intelectuales ponen en marcha proyectos de educación y culturazación del obrero, por un lado a partir de la publicación de volúmenes que recogen tratados sobre educación y comportamiento, destinados a los obreros; y por otro a partir de la edificación de centros de lectura y de bibliotecas populares. Interpretamos la publicación de volúmenes educativos destinados al obrero como la constitución de una biblioteca que el propio obrero se puede llevar a su casa. Demostramos que la biblioteca (en nuestro análisis tanto figuradamente como físicamente) es en principio un lugar de libre acceso a la cultura, pero que se vuelve un posible espacio de control para la élite intelectual

decimonónica, que puede elegir y ordenar el tipo y la cantidad de libros que se ponen a disposición de la clase trabajadora.

Ezpeleta Aguilar en su *Crónica negra del magisterio español* revela la corrupción existente en el sistema educativo español y menciona que el dinero que el estado supuestamente atribuía al mantenimiento de los edificios estaba usado por la alcaldía en otros asuntos (27-31). Los estudios y escritos sobre educación en el siglo XIX insisten en el nivel casi inexistente de la enseñanza y en las malas condiciones en las cuales tenían que dar clase los maestros. Además, explican el gran deterioro físico de los establecimientos. Casi todas las escuelas de España se encuentran mal dotadas hacia 1870 y un número muy limitado de ellas tiene biblioteca. Además del deterioro físico, el material que se usaba dentro de las escuelas era reducido: un mapa, unos bancos, una bandera de España, un termómetro, un puntero, una pizarra y unos cuadros de Historia Natural (28).

Los historiadores subrayan las muchas carencias de las escuelas rurales y el desnivel importante que existe entre éstas y los institutos de enseñanza secundaria de las capitales de las provincias, en donde acudían los hijos de la burguesía después de la escuela primaria. El proletariado por lo general no tenía acceso a la escolarización secundaria.[49]

El estudio escrito por Ezpeleta Aguilar contiene una serie de artículos críticos y satíricos publicados en la prensa de la época por los maestros españoles. Resulta interesante oír las voces de quienes impartían clases y ver cuál era su opinión acerca del

---

[49] Para más información sobre el funcionamiento del sistema educativo en la España de la segunda mitad del siglo XIX ver *Historia de la educación en España y América*, en particular el volumen 3, páginas 389 a 504.

estado de la escuela en España, porque la figura del maestro era una figura cuyo papel iba perdiendo fuerza a causa del estado decadente de la enseñanza primaria y del abandono de su papel institucional por parte de las autoridades.[50] Sin embargo, en la creación de las bibliotecas populares en 1869, la idea era establecer un vínculo entre escuela y biblioteca pública a través del maestro, ofreciendo a éste la posibilidad de trabajar en mejores condiciones (Viñao 126). Es de notar que, además, el maestro de escuela muchas veces impartía clases por la noche para adultos y tenía que hacer frente a la Iglesia, quien controlaba y cuestionaba su pedagogía (Ezpeleta Aguilar 30-42).

Sin embargo, todavía en 1890 se atribuía un valor relativo a la escolarización en todo el territorio español, en particular en las zonas rurales donde vivía el 75% de la población y en donde los niños solían trabajar en vez de ir a la escuela (65). Un debate se crea a finales del siglo XIX en torno a la propuesta de incorporar la formación manual a la enseñanza, defendida por la Institución Libre de Enseñanza, creada en 1876. Este último punto tenía como objetivo crear poco a poco una mano de obra cualificada para trabajar en las industrias.

En este estudio nos interesa particularmente la enseñanza de la lectura, sobre la cual reposa el proceso de alfabetización de la población española del siglo XIX. Una campaña de valorización de la lectura, en particular la formulación de un discurso liberal a favor de la lectura pública, se empieza a dar en los años 40. Viñao indica que "este discurso, que propugnaba la creación de instituciones que promovieran la lectura para todos, es decir, abiertas al público en general, procedía, al menos en sus inicios, no del

[50] Pablo Montesino escribe en 1841 un artículo titulado "Resultado de la pobreza de los maestros. Conveniencia general de mejorar su posición. Medio de mejorarla" y publicado en el Boletín Oficial de Instrucción Pública (cit. Viñao 121).

ámbito bibliotecario sino del pedagógico" (87). Según Viñao, se oponen tres tipos de discursos sobre la lectura en esa época, el eclesiástico, sospechoso de la cultura impresa, el discurso bibliotecario, por lo general erudito y conservador, y el discurso pedagógico, que era normativo y moralizador (87). Conviene precisar que a principios de siglo la enseñanza en las clases populares era distinta para los niños, para quien el aprendizaje de la lectura era obligatorio, y para las niñas, para quien este aprendizaje era solamente ocasional. Viñao explica la evolución que se operó en el sistema educativo de la época, precisando que a finales del siglo XIX las materias obligatorias de la enseñanza primaria eran la lectura y la doctrina sagrada:

> Los cambios fundamentales operados en el aprendizaje de la lectura, durante el tránsito del Antiguo Régimen al liberalismo y tras la consolidación del régimen liberal, fueron en síntesis los siguientes: 1) la lectura fue incluida, junto con la escritura, en el currículo obligatorio de las escuelas de niñas, 2) se propuso e inició el aprendizaje simultáneo, desde el primer día escolar, de la lectura y la escritura, así como la sustitución del deletreo, como método de enseñanza, por el silabeo u otros, 3) se amplió la misma noción de aprendizaje, y 4) tuvo lugar una amplia diversificación de los materiales y libros utilizados. (96)

Nos interesa hacer una distinción entre lectura silenciosa y lectura en voz alta. Ambas lecturas coexistían en el siglo XIX pero cada una correspondía a un contexto físico (el espacio asignado a la lectura) e intelectual determinados y al tipo de texto que se leía. La lectura en voz alta se solía practicar en tertulias o veladas de todo tipo pero también en ambientes populares como las asociaciones de recreo, la calle, el taller o las reuniones de obreros (105-106). El arte de leer tenía una importancia notable en el siglo

XIX y generaba todo tipo de tratados y textos teóricos al respecto como el *Arte de la lectura* de Rufino Blanco y Sánchez. Las *Memorias sobre las bibliotecas populares* de 1870 de Don Felipe Picatoste son también un buen ejemplo de cuánto se quería sacar lecciones de este intento por democratizar la lectura.

En este capítulo nos interesa, en un primer momento, estudiar el volumen el *Libro del obrero*, publicado en 1862. Este libro contiene textos escritos por intelectuales comprometidos con la causa obrera en el siglo XIX, como Ceferino Tresserra, Antonio Altadill o Víctor Balaguer. Sin embargo, nuestra lectura de los mismos permite entender que consideraban las nuevas actividades culturales de la clase obrera como destructivas del establecimiento social. La mayoría de los intelectuales que se interesaban por la cuestión social en el siglo XIX adoptaban una actitud de parternalismo hacia los trabajadores, lo cual les llevaba a escribir textos pedagógicos que tenían como objetivo ofrecer vías de emancipación para el obrero, que sin embargo estaban ancladas en un orden socio-económico burgués. Queremos resaltar que el *Libro del obrero* es un volumen educativo que deja ver la intención de las clases dirigentes por controlar la alfabetización moral y las manifestaciones artísticas de los trabajadores.

En un segundo momento, nos interesa estudiar la creación de bibliotecas populares como intento de democratización del estudio y de la lectura, de la continuación de la práctica de la lectura en voz alta y del establecimiento de lugares urbanos específicamente diseñados para las clases trabajadoras. Interpretaremos este espacio no sólo como un espacio emancipador sino como un espacio reformador en donde se intenta organizar y controlar el contenido de las lecturas que ofrecían al obrero.

a. *El Libro del Obrero*: biblioteca para el obrero.

El *Libro del obrero* es una recopilación de textos literarios escritos por varios intelectuales españoles como acto filantrópico hacia los trabajadores. Cada miembro del coro recibió una copia del libro junto con una gramática y un diccionario durante el festival coral de 1862 en Barcelona. Fue también vendido al público durante este mismo festival y los beneficios de las ventas fueron directamente a las Instituciones Corales. Este libro contiene poemas, cuentos y ensayos (tanto en catalán como en español) que tratan del trabajo, de la familia, de la educación y, en general, cuestiones de alfabetización moral. Fue concebido no sólo para ser leído (leído por el trabajador o al trabajador) sino también para ser un referente social y educativo. La idea central es que las páginas contenidas en el volumen pudieran formar un manual al cual el obrero podía referirse constantemente. Queremos interpretar el *Libro del obrero* como un volumen cuyo propósito era formar en su interior la biblioteca del obrero español del siglo XIX.[51] Sin embargo, no se trataba de cualquier biblioteca sino de la biblioteca elegida y ordenada por el intelectual decimonónico comprometido con la causa obrera. Veremos que los artículos recopilados tratan temas de la vida diaria del trabajador, desde la crianza de los hijos, hasta la economía familiar, las relaciones paternofiliales y de pareja, o la religión. Con la publicación de este volumen, los intelectuales decimonónicos catalanes

[51] Chartier recuerda que según el *Dictionnaire de Furetière* (1690) la segunda acepción de la voz "biblioteca" es "un Receuil, une Compilation de plusieurs ouvrages de même nature, ou d'Auteurs qui ont compilé tout ce qui peut se dire sur un même sujet" ("una selección, una compilación de varias obras, o de Autores que han compilado todo lo que se puede decir sobre un mismo tema", "Culture écrite" 110).

intentaban construir el modelo educacional perfecto para el trabajador industrial. Los textos que lo componen son:

Al Sr. D. José Anselmo Clavé, por Ceferino Tresserra

Respuesta de José Anselmo Clavé a Ceferino Tresserra

La Nova Creuhada, por Víctor Balaguer

Algunas palabras sobre la educación del obrero, por José Leopoldo Feu

Amor a la naturaleza y al arte, por José Coll y Vehí

Amor a la patria, por Juan Mañé y Flaquer

Amor Conyugal, por Gregorio Amado Llarosa

Lley de amor, por Josefa Massanés de González

Preferencias de un padre, por María Mendoza de Vives

Los pecados de los padres, por Antonio Altadill

El amor filial, por Isabel de Villamartin

La economía y las cajas de ahorros, por Manuel Duran y Bas

Algunas consideraciones sobre la familia proletaria, por Ceferino Tresserra

Las máquinas, ¿son perjudiciales a la clase obrera?, por Cayetano Cornet y Mas

Amor a la música patria, por Mariano Soriano Fuerte

Las ejecuciones de muerte y sus espectadores, por Manuel Angelon

Las Dues Eynas, por Terenci Thós y Codina

Sentimiento religioso, por Aldolfo Blanch

La martir del hogar, por José María Torres

El trabajo en Cataluña, por Luis Cuchet

Máximas escogidas, entresacado de varios escritores, por J .L. Feu

Benedit sia lo treball, por Terenci Thós y Codina.

El *Libro del obrero* fue un acto único, publicado sólo una vez, en 1862, y fue el resultado de una manifestación específica: el encuentro de los intelectuales canónicos y de la clase trabajadora cantante. Este encuentro tuvo lugar no sólo durante un festival cultural sino también en el espacio mismo del libro. Los textos que lo componen suelen poner en escena al obrero en su vida cotidiana y enfrentarlo a todo tipo de situaciones y de desgracias verosímiles frente a las cuales el narrador propone siempre una actitud que implica la aceptación del discurso moral y religioso burgués. En estas situaciones se hace patente el estado social en el que se encuentra el obrero y en particular su falta de recursos y de patrimonio. Se insta al obrero a no anhelar ascender socialmente (para ser burgués o intelectual) y a tratar de conseguir su felicidad controlando su ambición. En este sentido, el encuentro entre trabajador e intelectual no sólo existía en el acto durante el cual los escritores regalaron este libro de varios autores sino que estaba presente en las páginas mismas del texto a través de la puesta en escena de situaciones sociales en las cuales se encuentran los obreros con los intelectuales y seguía al trabajador hasta su casa, en donde se suponía que iba a leer los textos.

Este libro resulta instrumental para entender las tensiones entre el proletariado y la élite intelectual filantrópica en la España del siglo XIX. La mayoría de los escritores que participaron en esta publicación pertenecían a corrientes políticas o estaban comprometidos socialmente, como el escritor socialista utópico Ceferino Tresserra, el poeta y político Víctor Balaguer, la escritora posromántica María Mendoza de Vives y el conocido periodista y escritor Antonio Altadill, entre otros. Sus escritos nos permiten entender el papel ambivalente que tenía el intelectual comprometido con la clase obrera

en esa época. Sus textos enseñan la faceta doble de su compromiso. Por un lado, querían reducir la separación que existía entre ellos y la clase trabajadora en nombre de una solidaridad de "trabajadores" (materiales e intelectuales). Por otro, nosotros leemos su producción como la expresión de una imposibilidad, la imposibilidad de que la actividad cultural del obrero pudiera ser calificada de intelectual. Vemos en el *Libro del obrero* que los autores usan todo tipo de recursos ideológicos y morales con el fin de restringir la fuerza cultural creciente que representaban los trabajadores. El desarrollo de las ideas en los distintos textos deja ver un intento de los escritores por abrumar a sus lectores con su superioridad intelectual y social. Cada texto es un documento moral que indica la conducta que el trabajador debía seguir para mejorar su condición. En cada escrito se asume que dada la autoridad de los escritores, el imperativo que contiene es incuestionable. A lo largo de este libro, la élite intelectual tenía la intención de condicionar al trabajador con el fin de insertarlo dentro de los mecanismos del orden burgués, gracias al establecimiento de criterios de vida que estaban presentados como indispensables para la felicidad de la clase obrera.

Simultáneamente, este libro era una manera de justificar el trabajo de la élite intelectual de la época. En el prefacio del libro, Ceferino Tresserra inserta el volumen dentro de una fuerte dialéctica: "De este modo (…) los obreros de la inteligencia rendirán un tributo de amor a sus hermanos, los obreros de la materia" (6). Tresserra, en su texto, separa claramente al *homo faber* del *homo sapiens*. Esta separación, de hecho, se incluía dentro de los debates de la época a los cuales participó Gramschi más tarde en sus notas escritas desde la cárcel. Para él no se podían separar el *homo faber* y el *homo sapiens* y no se podía hablar de "no-intelectual" ya que el hombre, aunque no ejerciera

como tal, era, según él, intelectual de por su naturaleza. Tresserra establece en su texto una poética de la fraternidad que implica una aparente horizontalidad que es, en realidad, una asimetría: sólo el intelectual puede llamar al subalterno hermano, y no viceversa. Lo importante de esta cita es el establecimiento de los escritores como "obreros de la inteligencia" y de los miembros de los coros como "obreros de la materia." La publicación de este volumen implicaba, pues, un contrato claro. Era una producción material por parte de los intelectuales, cuya plusvalía se regalaba a los trabajadores, de manera caritativa, como lo prueba la expresión "tributo de amor" (una traducción del latín "caritas"). El prólogo escrito por Tresserra presenta los escritos de los autores que participaban en este volumen como una producción equivalente al trabajo del obrero. Se trataba de un esfuerzo intelectual que también tenía valor monetario. El *Libro del obrero* fue un producto visible y se presenta como un regalo equiparable a un objeto que los obreros hubieran fabricado en su taller. De este modo, la dicotomía más aparente entre trabajo intelectual y trabajo manual era en realidad enseñada como complementaria y necesaria. Por lo tanto se puede ver un intento de equiparar el trabajo del escritor al del obrero creando una solidaridad entre "trabajadores." Sin embargo, esta solidaridad y esta aparente igualdad está expresada por el intelectual, quien, como hemos dicho, es el único en poder expresarla. Nuestra interpretación del libro como conjunto debe tener en cuenta este punto, a saber la oscilación de la figura del intelectual comprometido que tiene un papel a la vez de liberador y de disciplinador. El intelectual se ve como agente emancipador, pero sin embargo protector de su estatus social superior.

El *Libro* se puede leer, por tanto, como un proyecto de justificación del trabajo intelectual como trabajo material y, además, se inserta dentro de una tradición de libros

escritos para el obrero con un fin educacional. Uno de los ejemplos más famosos es el *Livre de l'ouvrier*, publicado por Adrien Egron en 1844 y que tiene como subtítulo "ses devoirs envers la société, la famille et lui même" (sus deberes con la sociedad, con su familia y consigo mismo). Sin embargo, existe una diferencia importante entre la publicación de Egron y la española ya que Egron escribió su libro desde una posición distinta a la de los autores del *Libro*: fue obrero y pretendía escribir desde su experiencia con el fin de dar consejos a la nueva generación. Esta situación no se da en el *Libro del obrero* dado que todos los autores que participan a él pertenecen a la élite intelectual de la época.

Tresserra, en su prólogo, define la publicación de *Libro* con estas palabras: "un objeto de útil aprovechamiento para cada uno en particular"(5), y alaba a continuación las actividades de los coros y el papel de Clavé en tanto que artista del pueblo. Con la mención de "útil aprovechamiento" el escritor pretendía insertar su iniciativa en la línea social y educativa en la cual Clavé había insertado la actividad coral:

> Tus coros (...) tienen un libre carácter, una doble misión: no son un plantel de artistas, sino una escuela de dignos ciudadanos a ti atraidos por el amor al arte; no son un gérmen de solfistas, sino un elemento educativo para formar corazones tiernos, probos y morigerados por medio del más activo y mágico de los alicientes. Creí, pues, que escribir un libro (…) correspondería al objeto. (5)

En su texto, el autor enumera los tres argumentos que hacían que la publicación de esta obra tuviera un significado, e introduce no sólo una justificación de su proyecto sino que indica igualmente una necesidad de la creación del mismo:

> Prueba 1. que tratándose de coronar el mérito no hay oídos sordos entre nuestros hombres de letras; 2. que es tal el interés en favor de nuestras clases obreras, que ante él no hay partidos, no hay divergencia de opiniones entre nuestros publicistas; y 3. que todos cierran los ojos al hacer el bien, y lo hacen sin mirar por qué conducto. (6)

Estas tres pruebas, más que hablar de los obreros (como se proponía el autor) hablan del grupo de letrados y del esfuerzo del cual ellos daban prueba con su participación en el *Libro*. El autor pide, de manera indirecta, un reconocimiento para la clase letrada.

Los autores del *Libro del obrero* eran escritores regionalmente y nacionalmente reconocidos que pertenecían a grupos políticos liberales u progresistas y se podían asociar más bien con la esfera burguesa. Como tal, sus escritos buscaban la incorporación del sujeto obrero dentro de la lógica social de esa esfera. El tono de la obra está teñido de paternalismo y lo que sobresale al final de cada ensayo o de cada cuento son consejos morales basados en valores burgueses que pretenden mejorar la condición del pueblo trabajador.

Uno de los recursos literarios a los que los autores del *Libro del obrero* recurren con el fin de condicionar al obrero e insertarlo en los mecanismos del orden burgués es la narración. Queremos estudiar con detalle qué descripción de la sociedad española de su época estos escritores ofrecían al lector y cuáles eran los problemas que ponían de relieve. Este análisis permitirá explicar qué modelo de familia estaban proponiendo a partir del establecimiento de la conducta adecuada para el obrero, su matrimonio y sus hijos. Estos textos tenían como misión educar y proponer un modelo social que el lector

podía (debía) seguir. Eran, por consecuente, fuertemente ideológicos. A continuación, consideramos varios textos con el propósito de explicar con qué recursos los escritores que participaron en el volumen plantearon un modelo pedagógico para el obrero. Este proyecto educativo tenía como objetivo civilizar y hacer entrar al trabajador en un orden burgués regido por valores morales y religiosos tradicionales. De esta forma, argumentamos que la ideología contenida en los textos apoyaba un proyecto de reforma social cuya preocupación era controlar la fuerza creciente que emanaba del colectivo obrero.

Los recursos estilísticos más frecuentemente utilizados en estos textos son la presentación de un ejemplo (la mayoría de las veces un evento desgraciado que ocurre en el seno una familia obrera), la narración de la resolución de este evento y, por fin, una moral final que indica cómo criar a los hijos, cómo ser prudente con respecto a la ambición (ya sea en el trabajo o en el ámbito social) y cómo controlar los gastos. Se perfila en cada texto la definición perfecta del sujeto capitalista, como Max Weber diría, que sabe ahorrar y controlar sus apetitos. El trabajo, la virtud y el control de su ambición son tres elementos que atraviesan los textos y que permiten desarrollar un modelo pedagógico nuevo. Estos autores intentaban infundir miedo en la mente del obrero: miedo a perder su empleo si no se comportaba de una manera adecuada, miedo a perder a sus hijos si no los educaba de acuerdo con su procedencia y sus necesidades sociales, miedo a perder sus valores familiares y, por fin, miedo a las nuevas ideas sociales de emancipación que estaban promovidas por los libres pensadores como Rossend Arús, de quien hablaremos en la segunda parte de este capítulo. A través de esta poética del miedo consideraban al trabajador responsable de cualquier daño que pudiera ocurrir en el seno

de su familia, y, querían crear un sentimiento de culpabilidad en él en caso de que dedicara su tiempo a otra cosa que hacerse cargo y cuidar de su esposa e hijos (como por ejemplo cantar).

En vez de participar en la elaboración de un plan de defensa colectiva para tratar y encontrar soluciones a los problemas típicos de la clase obrera de la segunda mitad del siglo (pobreza, despidos, enfermedades), tal y como lo hacían las asociaciones de obreros que se crearon a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, ofrecían una solución personal: abrir una cuenta de ahorros. La economía familiar es un tema recurrente en la pluma de los intelectuales del siglo XIX, tanto en sus ensayos como en sus novelas. Esta idea está ejemplificada en el *Libro del obrero* en un texto escrito por Manuel Duran y Bas titulado "La economía y las cajas de ahorros." Este texto tenía como objetivo incitar a los obreros a usar las "cajas de ahorros" para formar un capital con previsión al mantenimiento de su familia. La justificación al uso de las cajas de ahorros que ofrece Duran y Bas es la siguiente:

> Pero si el hombre aplica al consumo todo lo que produce, si invierte todo lo que su trabajo le rinde ¿de qué dispondrá cuando las enfermedades ó la vejez confisquen, por decirlo así, sus fuerzas; cuando las crisis por que pasa toda industria las dejen estériles; cuando la concurrencia abarate los salarios ó excluya de los campos y talleres á los trabajadores menos hábiles ó robustos? (126)

El artículo de Duran y Bas está escrito de manera muy didáctica y ofrece una historia detallada de la creación de las cajas de ahorros, de su funcionamiento, y de su utilidad. Este último apartado es particularmente llamativo por su uso de aforismos. Cada uno de ellos sirve para empezar un nuevo párrafo que tiene como misión resumir las

razones económicas, sociales y morales por las cuales el obrero debería usar las cajas de ahorros:

> Esta institucion acostumbra á la moderación de nuestros apetitos. (140)
>
> Esta institucion emancipa al que vive de su salario, de la mendicidad, del hospicio y del hospital. (141)
>
> Fomentando la prevision, las Cajas de ahorros mejoran la conducta del hombre. (142)
>
> Las cajas de ahorros alimentan los sentimientos de familia. (142)
>
> La institucion que nos ocupa hace productivos los pequeños ahorros. (143)
>
> Las Cajas de ahorros reconcilian el trabajo con el capital. (143)
>
> La institución de las Cajas de ahorros permite al hombre dar espansion á sus sentimientos de ciudadano. (146)
>
> Las Cajas de ahorros contribuyen á la verdadera fraternidad entre todas las clases. (47)

El autor subraya que las cajas de ahorros favorecen el crecimiento del capital y, por tanto, propician el bienestar. Las cajas de ahorros son una institución que desde su creación en el siglo XIX, han tenido una gran función social y cultural en España. El texto indica de qué manera estas cajas contribuyen al progreso social y económico, al insistir en que ayudan a ser mejor ciudadano, padre, esposo, en definitivas, en que permiten ser mejor persona. El ensayo concluye de la siguiente manera: "La Caja de ahorros es la institucion mas popular que han visto nacer los tiempos modernos (…) Trabajo, ahorro y economía: hé aquí las guias mas seguras, despues de los sentimientos religiosos, para conducir á los pueblos por los senderos de la moralidad y la felicidad"

(148-151). No queremos elaborar aquí un análisis economista del *Libro del obrero*, aunque entendemos la importancia del debate que puede surgir a partir de una lectura de los conceptos económicos que están involucrados en un volumen como éste. Sin embargo, nosotros contemplamos las consecuencias políticas y culturales que surgen de la inclusión de la economía a la educación del obrero para estos intelectuales. Ponemos nuestra atención en el libro como objeto cultural que permite establecer una red de elementos con los cuales controlar la conducta del colectivo obrero.

La propuesta económica de Durán y Bas es una propuesta paralela y complementaria al sistema común de ahorros creado por Clavé en las Instituciones Corales, y cuyos fondos se podían usar en caso de emergencia, como por ejemplo cuando un miembro del coro se ponía enfermo y no podía ir a trabajar, cuando se le despedía, o cuando los trabajadores de una fábrica decidían organizar una huelga. El principio fundamental de estas cajas de ahorros era crear al mismo tiempo un fondo monetario y una unión frente a la adversidad. Se trataba de un ahorro colectivo y no personal. Martin Santillan insiste en la solidaridad que el sistema de cajas de ahorros de Clavé implicaba:

> Este sentido de la solidaridad dará también a la asociación obrera un complemento económico a través de las "cajas de resistencia" que facilitarán su lucha reivindicativa y el sostenimiento de huelgas y resistencia activa ante los patronos. (171)

Durán y Bas se propone con su texto crear en el obrero un hábito de ahorro personal. Angel Pascual Martínez Soto indica, en "Las cajas de ahorros españolas en el siglo XIX: entre la beneficencia y la integración en el sistema financiero," que la primera caja de ahorros española se creó en 1838 sin ánimo lucrativo, en beneficio de las clases

menos acomodadas y "por iniciativa privada de la filantrópica burguesía urbana" (586). Mesonero Romanos es quien, de hecho, promocionó esta idea desde el *Diario de Madrid*. Se publicó el 1 de febrero de 1839 unas instrucciones escritas por este mismo autor que indicaban el funcionamiento y las ventajas del uso de las cajas de ahorros, sus aspectos ideológicos, su finalidad de regeneración moral y material de las clases populares (589-590). Además, Mesoneros Romanos dejaba claro el aspecto ilustrado de este proyecto indicando que estas instituciones permitían crear estabilidad social y económica para el nuevo orden burgués: "estas cajas son una institución esencialmente anti-revolucionaria que asocia al proletariado por medio de su propio trabajo al interés y a los goces de la propiedad y el orden" (*Diario de Avisos de Madrid*, número 14, 15 de abril de 1835, cit. Martínez Soto 590). En esta misma época se animaba también al funcionamiento de los ya existentes Montes de Piedad que eran, al igual que las cajas, una manera de evitar los conflictos sociales porque ayudaban a la sobrevivencia de los pobres y apoyaban al consumo a la clases populares (590). Antonio Rumeu de Armas explica que los Montes de Piedad, en el siglo XVIII "abarcaban y aseguraban todos los riesgos de la vida de las clases económicamente débiles," un aspecto que se encuentra igualmente em estas instituciones en el siglo XIX (416).

Martínez Soto, en su estudio extenso sobre la creación y el funcionamiento de las cajas de ahorros, da a conocer que se trataba de instituciones cuyos objetivos oscilaban entre filantropía y ganancias sociales para las clases más acomodadas. Como lo indicaba Mesonero Romanos, se trataba de crear una institución anti-revolucionaria, que impusiera un orden que se basaba en el seguimiento de la moral y del estilo de vida burguesa: el ahorro. Lo interesante del estudio de Martínez Soto es sin duda su análisis de la cantidad

de ahorros según las categorías sociales. Los gráficos enseñan que en Madrid eran los empleados domésticos los que más ahorraban. Este dato deja pensar que la proximidad con el burgués (en casa de quien trabajaban) y con el modelo del estilo de vida de la clase superior, tenía una influencia en las costumbres de ahorro y de proyección social del trabajador (603). Los burgueses se convertían en modelo socio-económico que sus empleados seguían. En Barcelona, donde la población de trabajadores a mediados del siglo XIX era distinta de la de Madrid por la presencia de la industria, había que crear la presencia de este modelo de ahorro (la primera caja de ahorros de Barcelona se crea en 1844).[52] Una producción textual como la de Durán y Bas (y, en términos generales como el *Libro del obrero*) indica una voluntad de educar al obrero para insertarlo dentro de este orden burgués que llevaba a la creación de propiedad.

Uno de los mensajes contenidos en los textos del *Libro del obrero* que tratan de la economía obrera es que la propiedad privada no es enemiga del obrero. Ceferino Tresserra lo desarrolla en "Algunas consideraciones sobre la familia proletaria." Este ensayo, cuyo objetivo es motivar a los obreros a usar las cajas de ahorros para formar un capital con previsión al mantenimiento de su familia, aparece estratégicamente en el volumen justo después del texto escrito por Duan y Bas. El peso moral en el ensayo de Tresserra es importante ya que se intenta convencer al obrero de los beneficios de las cajas de ahorros apelando al sentimiento de culpa: se intenta hacerle responsable de los males que podían suceder en el seno de su familia en caso de que tuviera muchos hijos y no los pudiera mantener: "Los que ponen hijos al mundo que no pueden mantener y

[52] Para más información sobre las cajas de ahorros catalanas ver Jordi Nadal y Carles Sudriá.

educar, allí donde hay esceso de brazos, llaman la peste que se encarga de destruirlos" (165).

Tresserra enumera las situaciones desgraciadas en las cuales se podía encontrar el obrero: el despido, la enfermedad, la pobreza, etc, todos siendo males que achacaban específicamente a esta clase social en el siglo XIX; y el modelo que ofrece, aunque considerado una estructura social de beneficiencia, no tiene el mismo propósito que el modelo sindicalista que proponía Clavé. Según Tuñon de Lara no existían verdaderas empresas ni verdadero principio de capitalismo fuera de Cataluña (44), lo cual hace que el tipo de producción textual con el que nos estamos enfrentando y el tipo de respuestas de la élite intelectual a los problemas de la clase obrera se diera difícilmente en otras regiones de España. A primera vista la trayectoria de Tresserra como escritor socialmente comprometido se opone a nuestra interpretación tanto de su texto como de sus motivaciones para publicar este volumen. El *Diccionari del moviment obrer als països catalans*, en la página 1382, ofrece una entrada para este autor explicando su compromiso con el Partido Demócrata, sus encarcelamientos por propagar las ideas del socialismo utópico por Cataluña, sus numerosos trabajos y estudios (por ejemplo "Porvenir de las asociaciones de la clase obrera") y precisa que colaboraba mucho con Clavé, con Pi i Margall y con Emilio Castelar. Por un lado, resulta evidente que el modelo propuesto por Tresserra era de tendencia capitalista. Pero por otro, no nos parece que se enfrentara radicalmente a la propuesta de Clavé sino que le era complementaria en el sentido en que esta última proponía un sistema de seguridad social de ahorro mientras que la primera proponía un sistema de ahorro invididual. En este caso, lo individual no tendría por qué hacerse a expensas de lo colectivo.

Los ensayos sobre economía en el *Libro del obrero* cumplen una función claramente educativa, al igual que las producciones ficcionales del volumen. Varios cuentos del libro tienen como propósito desarrollar un discurso a favor de un tipo específico de educación para la clase obrera. Por lo general, estos cuentos pertenecen al género del cuadro de costumbres, como es el caso de *Preferencias de un padre*, escrito por María Mendoza de Vives. Este texto cuenta una serie de desgracias que ocurren en el seno de una familia obrera y está escrito con los ingredientes típicos de un folletín: el suspense, los personajes estereotipados, las situaciones inverosímiles y el abuso de los lugares comunes.[53] El cuento pone en escena a una pareja de obreros que trabajan en la industria textil catalana. El padre de familia está sobrepasado por la situación económica en la que se encuentra, lo cual tiene consecuencias negativas en su carácter, que se vuelve cada vez más violento. La relación entre economía y carácter es uno de los elementos centrales de la moral que guía el texto. El primogénito se ve otorgar la preferencia del padre (como lo indica el título) mientras que las dos hijas no obtienen ninguna consideración social ni económica. Inés, la mayor, huye del ambiente opresivo familiar con un amante rico, *deshonrando* a la familia. Muere al dar a luz y deja al niño a cargo de su hermana Margarita, personaje central de la historia. Margarita es la que sufre todas las cargas, críticas y faltas de cariño en la familia pero es la que se resigna a todo lo que le ocurre por su respecto a los padres, es decir al sistema patriarcal vigente en la sociedad de la época. En la historia, es la única de los hijos que sobrevive. Renuncia a casarse para cuidar de sus padres y repite constantemente "no está bien a los hijos juzgar de las

---

[53] Enrique Miralles, "Los destellos de una escritora: María Mendoza de Vives", <http://www.bibliotecamiralles.org/documentos/articulos6.doc>

acciones de sus padres" (80). Al final de la historia llega una noticia providencial: la sociedad acaba de premiar a Margarita con 6000 reales por su gran virtud. El relato acaba con el arrepentimiento del padre de familia, quien pide disculpas por haber sido tan injusto con sus hijas. La moraleja con la que se cierra el cuento es la siguiente:

> La felicidad, hijos míos, murmuró el sacerdote, no existe sino en el cumplimiento de nuestros deberes; vos no comprendisteis bien los del padre: por eso en vuestra alegría de hoy caen las tristes lágrimas de las faltas de ayer. ¡Oh, si al menos vuestro ejemplo sirviera de lección a otros padres! (105)

Los personajes que en esta historia impulsan los cambios son las dos hermanas. La primera intenta emanciparse y fracasa. La segunda se resigna a la pobreza, a las injusticias familiares, a trabajar duro para ganar muy poco y a recibir ayuda del sacerdote para su educación. Ésta, al final, es recompensada de manera casi absurda e inverosímil. Con estas dos construcciones femenina Mendoza de Vives establece un modelo de mujer virtuosa, fiel a los principios familiares patriarcales, y respetuosa de sus principios religiosos. La idea de la virtud en el texto no está asociada con una procedencia social sino con normas morales individuales.

El tema de la virtud y del papel de la mujer como hija, madre y esposa se desarrolla a lo largo del siglo XIX, en particular en los escritos de las denominadas "escritoras isabelinas" a la cuales participan Angela Grassi de Cuenca (1823-1883), Faustina Sáez de Melgar (1834-1895) y María de Pilar Sinués de Marco (1835-1893). Según *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*, Pilar Sinués fue la escritora española más representativa dentro del género de "literatura doméstica" (585). Se considera literatura doméstica, o discurso de la domesticidad en el siglo XIX, aquella

literatura que trata del papel que la mujer debe adoptar en su casa con respecto a su familia, a la crianza de sus hijos y al mantenimiento del hogar. Íñigo Sánchez-Llama explica que estas escritoras "se inspiran en el corinismo staëliano y en el didactismo "femenino" consagrado por las ficciones domésticas anglosajonas." Toman de Mme de Staël (1776-1817) el hecho de "convertir en protagonista del texto a una emancipada mujer de talento" y aunque no siguen tanto su femenismo romántico (Sánchez-Llama 750). De Sarah Ellis (1811-1901) adoptan las ideas sobre la domesticidad que esta autora desarrolla en su libro *The women of England, their social duties and domestic habits*, publicado en 1845.

Conviene tomar en cuenta que las escritoras isabelinas pertenecen a la clase media y empiezan a escribir en el período de modernización del Bieno Liberal (1854-1856), lo cual condiciona sus proyectos literarios, dado que aunque la mujer podía empezar a emanciparse literariamente, todavía estaba muy vigilada por una sociedad patriarcal. Sáchez-Llama afirma que "la cosmovisión adoptada por las escritoras isabelinas refleja la imposible alianza entre el ideario liberal y ciertos valores aristocráticos del Antiguo Régimen" (752) y afirma que su canonicidad en la época pasaba por una aceptación de sus textos por las autoridades tanto de la Inspección de Primera Enseñanza como eclesiásticas (los textos de Pilar Sinués y Faustina Sáez pasan a formar parte de los libros de texto oficial para las Escuelas Normales de Maestras y Superiores de Niñas). No podían tener ninguna promoción fuera de las reglas del sistema patriarcal. De hecho, Sánchez-Llama detalla "los estrechos requisitos que han de afrontar las escritoras isabelinas para la aceptación de su autoría intelectual: vida privada irreprochable, composición de obras didácticas y la teórica aceptación de la supremacía masculina. La

aparente defensa de la 'literatura amena de sentimientos religiosos y monárquicos'" (755). El uso del adjetivo "aparente" por parte del crítico deja pensar que la moral religiosa o monárquica en estas novelas no era sino una necesidad y, por ende, un uso estratégico por parte de estas novelistas. Las ficciones domésticas publicadas por estas escritoras son muchas veces cuadros de costumbres que ponen en primer plano una estética moralizante, resultado de la importancia que tenía el discurso doméstico en la época del reinado de Isabel II. Sánchez-Llama cita a Alda Blanco quien habla de "imperativo moral" contenido en estas obras (751).

En su novela *El ángel del hogar*, Pilar Sinués describe, a través del ejemplo de una familia, cuál debe ser la educación de la mujer y la conducta que ésta tiene que seguir en sociedad. El tono didáctico de la obra y el discurso moral hacen de este texto un ensayo en el cual la narradora aprovecha cada situación *ficcional* para insertar consejos a sus lectoras. El título de la obra constituye el concepto principal de Sinués, el de "ángel doméstico" que es el de la madre que ha sabido entender que la educación de su hija consiste en criarla y no en confiarla a una nodriza, en darle todo el amor que siente una madre hacia sus hijos, y en ofrecerle una educación justa con su procedencia social. El relato parte de la base que en la época, dar a luz a una hija constituía un hecho desgraciado para una familia que, rica o pobre, siempre prefería que los hijos fueran varones. A partir de su descripción de los tres tipos de educación que se encontraban en la sociedad española a mediados de siglo, la autora propone establecer un modelo para sus lectoras:

> He comenzado á pintar la educación de la mujer de nuestra actual sociedad por la clase más elevada, porque es la única clase que *educa* á sus hijas. (…)

> Este es el estado de la actual educación de la mujer, dividida en tres distintos métodos.
>
> Educación de la aristocracia, encomendada al aya, es decir, abandonada; educación de la clase media que se llama recta y sana (entiéndase educación grosera é hipócrita); educación de la misma clase denominada culta y elegante (quiere decir inmoral, anti-religiosa, anti-social é inconveniente). (32-35)

La primera parte de la novela trata de la vida de Magdalena, cuya juventud fue infeliz por ser la única hija de su casa. Una vez adulta, su vida se transforma en ejemplo de virtud: es una madre que sabe educar a sus hijas y que sabe mantener la economía familiar. La narración presenta al lector un cuadro de costumbres: la vida doméstica de la mujer ideal. Más que una novela, el texto constituye un tratado sobre la educación y el comportamiento de la mujer española del siglo XIX. La crítica que hace la narradora del *Ángel del hogar* acerca de la educación de las niñas en las clases medias se aproxima a la que hace Monserdà en *La fabricanta*, como veremos en el capítulo siguiente con el análisis de la construcción de uno de sus personajes femeninos, Florentina.

> En la clase pobre se crían éstas hasta los ocho años en un completo abandono, como el trigo en los campos de la Mancha. Al cumplirlos, los padres, obligados por la imperiosa ley de la necesidad, sólo estudian la manera de que sus hijas se ganen el necesario alimento, ya no les sea dado cooperar al sostén de su familia (…) los padres de la clase media que hacen gala de ostentar el moderno barniz francés, ponen á sus hijas á los seis años en el colegio de Mme. A … ó Mme. G (…) se encarga muy particularmente que se les enseñe con cuidado el dibujo, el baile, la música y el francés (…) Esa niña, que no tiene más dote que su

educación francesa, le llevará [a su marido] un caudal de exigencias y caprichos de muy difícil, si no imposible, liquidación. (32-34)

El decoro y el ser modesta son dos conceptos importantes en la educación de la mujer española del siglo XIX. La idea que recorre el relato es la relación conflictiva entre esfera privada y esfera pública para la mujer del siglo XIX, un tema que generaba discursos contradictorios en los debates políticos y sociales de la época. El argumento de Pilar Sinués es que la mujer encuentra su fuerza social en la esfera privada, siendo una madre ejemplar, un *ángel del hogar*. Bridget Aldaraca indica que esto constituye uno de los principios del discurso de género en el siglo XIX, que separa el hombre y la mujer estableciendo el espacio del intelecto y de la fuerza física para el hombre y el de la sensibilidad emocional para la mujer (se establecía una oposición de género basada en la dicotomía entre conocimiento y sentimiento, 68). "The material pre-conditions for the realization of the *ángel del hogar* are obviously a house in which the Angel can perform her duties, whether the house of father, brother or husband, and a man who will support the angel at a level of middle-class decency throughout her life" (Las precondiciones materiales para la realización del *ángel del hogar* son obviamente una casa en la cual el Angel puede desempeñar sus labores, sea la casa del padre, del hermano o del marido, y un hombre que mantendrá al angel a un nivel de decencia de clase media a lo largo de su vida. 63).

En estos relatos se instala una dicotomía entre el ambiente angelical del hogar y el ambiente feroz de la ciudad (la realidad exterior) en donde todos los peligros ocurren. El espacio público está presentado como corrupto mientras que en el espacio privado reina un ambiente religioso protector. Aldaraca indica que en todos estos relatos "the belief of

a materialistic and dangerous public world provokes in turn the creation of an idealized image of an isolated feminine domestic sphere which can be a timeless spiritual refuge and stable locus outside the turbulent flow of history" (la creencia de un mundo público material y peligroso provoca a cambio la creación de una imagen idealizada de una esfera doméstica femenina aislada que puede ser un refugio espiritual fuera del tiempo y un locus estable fuera del fluir turbulento de la historia. 56) La religión, para Pilar Sinués como para muchas autoras comprometidas con la escritura de un discurso sobre la domesticidad, es un pilar sobre el cual debe descansar la familia y la educación de las niñas. Lou Charnon-Deutsch afirma que en Pilar Sinués "domesticity is not only a positive virtue but a reward" ("la domesticidad no es sólo una virtud positiva sino una recompensa," cit. Sánchez-Llama 754). En estos texto se desarrolla la idea de que la christiandad es la que debe definir las actitudes y acciones de la mujeres (Aldaraca 67). Los ensayos escritos por mujeres que forman el *Libro del obrero* se insertan dentro de esta estética típica de la literatura doméstica, empezada por las escritora isabelinas. El texto de María Mendoza de Vivés busca establecer un "ángel del hogar" que represente un modelo de conducta para la mujer del obrero: una conducta como hija, como madre y como esposa. En este sentido, se confía a la mujer, según Aldaraca, la preservación del orden, del estatus quo "a concept in accordance with one's social position" (un concepto de acuerdo con la posición social de una. 58).

El elemento típico de estos relatos (y que recorre los textos didácticos del *Libro del obrero*, independientemente de su forma) es la desgracia que ocurre en el seno de la familia obrera. La solución ofrecida por los muchos autores del volumen para sobrellevar cualquier tipo de desgracia (sea económica, sentimental, familiar) es la fe. La religión se

presenta bajo dos formas principales: el arrepentimiento y el perdón. Es un elemento que encontramos en el texto de Mendoza de Vives y que también está presente en el cuento de Antonio Altadill (*Los pecados de los padres*) y el de José María Torres (*La mártir del hogar*), que se insertan dentro de esta estética doméstica y de la retórica del arrepentimiento. Tanto *Los pecados de los padres* como *La mártir del hogar* tratan de unos padres que consiguen casamientos provechosos para sus hijas. Sin embargo, el joven pretendiente rico se revela, después de la boda, una persona malvada o viciosa. Los cuentos acaban todos con el arrepentimiento de los padres. *Los pecados de los padres* ofrece la siguiente moraleja: "Como pasó luego esa mujer el resto de sus días, lo comprenderán las madres que lo sean de sus hijas, porque sólo ellas pueden imaginar todo lo cruel de semejante remordimiento" (119). El tema del casamiento desafortunado y del poder de los padres en la decisión matrimonial de sus hijos era un tema típico de la literatura decimonónica (lo encontraremos en la novela más importante de Altadill, *Los misterios de Barcelona*, que analizaremos en el siguiente capítulo).

En el siglo XIX la idea del casamiento provechoso era para muchas familias una posibilidad de ascensión social, de allí la proliferación de este tema en las novelas de la época. Los textos del *Libro del obrero* enseñan una cara única de las consecuencias de este tipo de decisiones parentales con el fin de intentar crear "asociaciones lógicas" en la mente del trabajador (en estos textos, un matrimonio provechoso para una familia proletaria sólo puede ser correlato de engaño o desgracia) y mantenerlo en su esfera social. Así el modelo de conducta elaborado por los autores de estos textos aboga a favor de una separación de clases.

Nuestro argumento quiere resaltar la ambiguedad que existe en los proyectos filantrópicos que se dirigen al obrero en el siglo XIX en España. Si bien es cierto que existen intentos por borrar las distinciones que separaban las esferas sociales, no resulta menos cierto que en estos proyectos nunca se contempla la posibilidad de que el objeto de la filantropía pase a ser sujeto de la misma. Las estructuras creadas a partir de proyectos filantrópicos en la España del siglo XIX siempre estaban concebidas en función de un orden burgués que tenía como objetivo controlar mejor la fuerza difusa que representaba la masa obrera. El ejemplo de las cajas de ahorros demuestra cuánto la emancipación económica que ofrecían para el trabajador suponía, para los burgueses, una posibilidad de acceder al ahorro de las clases populares y "ponerlo en circulación dentro de los circuitos financieros ordinarios (...) basándose para ello en los principios de beneficiencia y filantropía que preconiza el nuevo orden social liberal y burgués" (Martínez Soto 622). La filantropía, por lo tanto, exige una estratificación de poder para poder funcionar. Nos parece que se percibe particularmente en los tratados educativos que intentan definir qué tipo de educación conviene a las clases populares. Es el caso del texto escrito por José Leopoldo Feu, *Algunas palabras sobre la educación del obrero*, que tiene como propósito establecer reglas de conducta para que las familias proletarias sepan cómo educar a sus hijos:

> Pidámosle al espíritu del cristianismo, al interés económico y a la moral social algunos saludables consejos y provechosas enseñanzas sobre los principios que deben presidir constantemente a la educación popular. (14)

Feu abre su texto con una batería de estructuras condicionales y excluyentes "por más que el obrero de hoy aparezca enriquecido con…," "si la instrucción del proletario

debiese ser," que le permiten llegar, al final de su introducción, a una afirmación de lo más desestabilizante para el lector:

> No vacilaríamos en afirmar que J. J. Rousseau había defendido una verdad al inventar la paradoja de que la ilustración corrompe los corazones y de que nada hay tan provechoso a los pueblos como la ignorancia. (14)

Conviene estudiar de cerca el texto para poder percibir cómo, en realidad, se trata de un escrito que no pretendía en absoluto defender el acceso libre de la clase obrera a la educación (como se podría haber esperado de una producción textual de orientación social de la segunda mitad del siglo XIX) sino que, más bien, argumenta la necesidad de que cada clase social tenga su educación propia. El autor ofrece ocho "reglas cardinales" para "la educación del obrero:"

1. Importa mucho que la educación sea en su espíritu cristiana.
2. Debe abrazar al hombre por completo dirigiéndose, además del cuerpo, al sentimiento, a la inteligencia y a la voluntad.
3. Sin desdeñar la idea de lo útil ni el sentimiento del derecho personal, interesa que la educación aparezca cimentada sobre la doctrina de los deberes.
4. Ha de ser más sólida que brillante y armónica con la posición social del obrero, tendiendo siempre a dignificarle y enaltecerle, aunque sin alimentar en su corazón exageradas y bastardas pretensiones.
5. Debe cimentarse sobre el amor al prójimo y sobre la armonía de los intereses humanos.

6. Debe rehabilitar en el individuo el sentimiento de la responsabilidad personal, borrando la perniciosa costumbre de declinar en la sociedad y en las instituciones públicas la responsabilidad de los extravíos particulares.
7. Hermanarse con los hábitos de previsión, trabajo y demás virtudes económicas.
8. Tender a restituir toda su energía y legítima influencia a la acción de la mujer en la familia. (14)

Después de enumerar estas reglas, pasa a comentar y a justificar cada una de ellas con el fin de sacar la siguiente conclusión:

> Obreros: ya que tan reducido es vuestro caudal que no os permite legar a los hijos un pingüe y cuantioso heredamiento, transmitidles el tesoro de una buena educación, que es la herencia menos movediza y mas segura (…) Enseñadles a conservar la dignidad de hombres en medio de la pobreza y de las tribulaciones. (22)

La religión y la moral están otra vez presentadas como las bases de la educación del obrero. Sobresale en estas citas, al igual que en los otros textos examinados previamente, una voluntad por mantener la separación entre la educación de las clases trabajadoras y la de las clases privilegiadas.

> Obrero conocemos nosotros que malversó todo el caudal de sus ahorros para que su hijo recibiera una educación brillantísima en estos fastuosos colegios donde el potentado suele educar a los suyos: ya el niño se ha familiarizado con el trato de los grandes señores, y, desviado del trabajo, le estremece la sola idea de tener que sepultar su vida en el taller industrial donde ha vivido su padre. Si por la mala

> suerte del hijo muriese el padre mañana, imposibilitado nuestro joven de concluir una carrera literaria larga, dispendiosa y de escasos productos, que hoy mismo ha emprendido, tendría que buscar su sustento en el taller que ahora aborrece, y viviría para siempre atormentado y confundido en este gran hervidero de intereses que llamamos Barcelona donde se agitan tantos mártires de la propia vanidad. Que el obrero se penetre, pues, profundamente de que él por su parte debe trabajar (...) que escuche algo más a los moralistas y menos a los comunistas que adulan al pueblo con capa de abrirle la senda de su redención. (18-21)

Este ejemplo, que pone en escena a un supuesto obrero, juega con ciertos valores implantados en las familias obreras, entre ellos la tradición y el patrimonio. Pone de relieve, sobre todo, el peligro de perder esta tradición familiar y achaca la culpa a la inútil educación de los hijos de los obreros y a sus "vanas pretensiones" de ascenso social. Mediante este caso "ejemplar," el de un hijo de obrero que había estudiado y como consecuencia de ello no podía verse en la situación de trabajar en el taller familiar, el autor explica lo poco aconsejable que resulta el animar a que los obreros empleen sus ahorros en la educación de sus hijos, si se trata de una educación que no corresponde a su nivel y procedencia sociales. Aboga así a favor de la estratificación socio-económica del estatus quo.

El ejemplo empieza de manera inequívoca con la mención a un "nosotros," los letrados, los que "conocemos," "tenemos" este conocimiento y "podemos" interpretarlo y sacar lecciones de ello, para después ofrecérselas a los obreros. Otra vez asistimos al uso de una retórica que hace visible la superioridad intelectual del escritor con respecto al obrero.

La mención final del texto a los moralistas y a los comunistas refleja una temática que también se encuentra a lo largo del libro: la oposición de ciertos intelectuales a las ideas marxistas y anarquistas, que estaban llegando a la península Ibérica. Feu en su texto incita al obrero a seguir los preceptos de los moralistas y no de lo que él llama los "comunistas." Conviene recordar que los moralistas basaban su teoría política en la creación de costumbres mientras que los comunistas la basaban en la acción, lo cual indica un intento del autor por frenar cualquier tipo de acción que pudiera surgir en el seno del colectivo obrero. Las referencias al peligro doctrinal del comunismo aparece a veces de una manera aforística en el volumen, como en la sección titulada "Máximas escogidas," donde se pueden leer frases como éstas:

> No es desgracia el pasar trabajo, ni el ser pobres: la desgracia es obrar mal. (248)
>
> El orden social tiene también sus creencias como el orden moral y es preciso respetarlas. (248)
>
> El comunismo que encorva todas las inteligencias sujetándolas a un mismo nivel es la doctrina de la esclavitud. (248)
>
> El comunismo destruye la personalidad humana, la libertad, el trabajo y la familia. (249)
>
> La comunidad de bienes sería la comunidad de la miseria. (250)

A lo largo del libro se desarrolla una dicotomía entre lo que se consideraba una tradición en peligro y las nuevas escuelas de pensamiento que estaban asociadas con un vocabulario específico (en ciertos textos, veremos el empleo de expresiones como "falsos mesías," "filósofos delirantes," etc). Este vocabulario empleado por los autores del *Libro del obrero* con el fin de convencer a los lectores, refiere una vez más a valores morales y

religiosos. El vocabulario religioso permea el libro como contra-ataque a estas nuevas escuelas de pensamiento.

Creemos que estas referencias a un peligro doctrinal y a teorías sociales que se consideraban utópicas pueden ser una consecuencia de la solidaridad que implicaba la participación del obrero en el colectivo formado por las Instituciones Corales. Esta solidaridad se podía percibir en las canciones de Clavé, como ya hemos estudiado en el primer capítulo, y en los periódicos que él creó, que estaban destinados no sólo a los miembros de los coros sino a toda la población. Esta llamada a una unión entre los trabajadores estaba muy presente en la retórica empleada por Clavé: "Instruíos y sed libres, agrupaos y sed fuertes, amaos y sed felices" era el lema de su periódico *La Vanguardia*, publicado durante la revolución de 1868. Incluso si el mensaje contenido en el lema era universal, se podía percibir al mismo tiempo el mensaje evangélico de amor mútuo y el emblema del Manifiesto Comunista sobre la unión del proletariado.

La tensión entre individuo y colectividad es una tensión que vamos indicando desde el principio de este trabajo y está en la base de la relación entre el intelectual comprometido y la clase obrera. La falta de conexión entre trabajador y propiedad es el gran debate de los pensadores y economistas de la segunda mitad del siglo XIX. En España, era notable la influencia de Proudhon a este respecto, quien creía al proletariado como a la población desposeída de la propiedad a pesar de ser la parte más decisiva en la producción (Martin Santillan 169). El federalismo de Proudhon es adoptado por Pi i Margall, con quien Clavé colabora estrechamente. Sin embargo, estas teorías políticas provocaban polémicas en el seno de los movimientos socialistas de la época:

> Frente a las corrientes asociativas en la línea de Proudhon, potenciadoras de la fuerza del trabajo frente al capital y frente al Estado, aparecen otras que se encaminan por el cooperativismo y los talleres colectivos industriales. Así, y frente a Proudhon, doña Concepción Arenal dice que 'no es cuestión de suprimir la propiedad y la herencia, sino de conseguir un capital; los obreros no deben hacer la guerra al capitalismo, sino ponerse en condiciones de sacar el mayor provecho al fruto de su trabajo.' (170)

El modelo de sistema de ahorros que propone Tresserra en su texto "Algunas consideraciones sobre la familia proletaria" parece inscribirse en la línea defendida por Concepción Arenal, quien era también defensora de los derechos de los trabajadores. Sin embargo indica Santillan que el movimiento mutalista (que promueve las cajas de ahorros) no tenía mucho éxito en la España de la época y no suscitaba el interés de los obreros, porque se pensaba que este sistema debilitaría la conciencia de clase y la solidaridad (184).

Los pensadores y escritores españoles del siglo XIX consideraban que había que educar a los obreros a gestionar su sueldo para insertarlo dentro de los mecanismos del incipiente sistema capitalista, de lo cual da perfectamente cuenta nuestro análisis del *Libro del obrero*. Encontramos en los textos que esta educación estaba motivada por dos razones opuestas. Por un lado, existía el deseo de guiar al obrero en su economía familiar, ya que se partía de la constatación de que muchos trabajadores malgastaban su jornal y, como consecuencia de ello, no tenían con qué mantener a su familia. Pero por otro, vimos que los escritores ponían en guardia al trabajador con respecto a posibles deseos de ascenso social. Creemos que el proyecto educativo contenido en el *Libro del obrero*

incita a un mantenimiento de la separación cultural, social y económica de las esferas sociales.

Comprobamos con el análisis tanto de los textos ficcionales como de los ensayos que uno de los componentes esenciales de estas narraciones es la religión, a través no sólo de la expresión de su práctica sino también de la incitación al arrepentimiento. La religión, en estas historias, es un pilar sobre el cual se asegura el buen funcionamiento de la sociedad. Se presenta como el único valor moral seguro y como única conducta para ser buenos padres y buenos ciudadanos. Se hacen manifiestos los fundamentos religiosos (el amor en el prójimo, la caridad, el respeto a la superioridad eclesiástica y parental, el reconocimiento de los pecados, el perdón, la oración, etc) como los únicos fundamentos sobre los cuales debe organizarse la vida de la familia proletaria. Este énfasis en la religión y en sus valores no era particular de los escritores decimonónicos pero sí correspondía a un impulso por mantener los valores tradicionales frente a las nuevas corrientes de pensamiento que, desde Francia, Inglaterra o Alemania llegaban a España. Uno de los ensayos del libro que mejor pone de relieve este problema es *Amor Conyugal* de Gregorio Amado Llarosa, que resalta los valores tradicionales de la sociedad española y deja patente que existía un peligro doctrinal que amenazaba con destruir los fundamentos mismos de esta sociedad. Las conclusiones a las que llega Amado Llarosa en su texto son las siguientes:

> En tu pobreza y oscuridad eres mas feliz que los que pasan por tu lado arrastrados en lujosas carrozas.
>
> La felicidad no es la riqueza, ni dan los tesoros esa paz que hallaste en el seno de tu hogar.

> La verdadera riqueza la lleva consigo el que no abriga vanos deseos, el que sufre resignado los males de la vida, el que no es devorado por las pasiones, el que no se aparta de su familia en busca de goces impuros, y saborea el placer sin remordimiento que se halla siempre en una esposa amada y en los hijos que son pedazos de nuestro corazon.
>
> Trabajo y amor: hé aquí el tesoro del pobre. (56)

La pobreza y la oscuridad son, en el texto de Amado Llarosa, correlatos de la felicidad. El autor establece el lugar y la familia como valores inmutables frente a la inestabilidad de las pasiones y de la fortuna. La resignación a la condición en la que se encuentra el obrero es, para este último, el único modo de buscar felicidad. Estos argumentos tienen como objetivo, una vez más, controlar los posibles deseos de ascensión social y de patrimonio de las clases populares.

Las agrupaciones obreras y sus posibles reivindicaciones producían cierta reserva en las clases gubernamentales, de ahí su prohibición por Real Orden el 28 de febrero de 1839. Las Instituciones Corales eran agrupaciones obreras que, aunque su propósito era cultural y estaban aceptadas legalmente, podían asustar a la burguesía porque se trataba de una práctica masiva de la cultura. En este sentido, el *Libro del obrero* fue una maniobra sutil que no rechazaba en absoluto la actividad coral obrera sino que se presentaba como un elogio a ésta. Tanto el prólogo como los textos que hemos analizado parecen querer incorporar a dichas agrupaciones a un proyecto reformador liberal y, en cierto modo, civilizarlas. Esta civilización pasa por dos etapas concretas, primero los escritores se establecen como "patronos" artísticos de los obreros y segundo, recurren a un discurso educativo, que, ya lo hemos visto, es el hilo conductor del libro.

El *Libro del obrero* es un producto literario que funciona a contracorriente con respecto a las asociaciones de protección de los obreros que se intentaban crear a lo largo del siglo XIX. Se puede considerar como un intento por contener esta fuerza asociativa, reivindicativa, ya sea en el ámbito del trabajo o en el de las artes. Parece que los autores que participaron en el volumen tenían cierta reserva con respecto a un autonomía cultural obrera, y a la concretización de una crítica obrera al orden social. Su actitud deja ver un deseo de moderar el proyecto Clavé, con el fin de que sea menos social. Hemos demostrado que el proyecto de Clavé dejaba ver también varias facetas. Por un lado se trataba de un intento reformador e emancipador de la clase trabajadora. Es evidente que Clavé tenía en mente el modelo de asociación obrerista recién prohibida antes de la creación de sus coros y que quería, a través de una formación cultural de obreros proponer medios de reunión de colectivos. Pero por otro lado, nuestro análisis demostró que también ponía en marcha procesos de control y de disciplina social.

El funcionamiento de los coros, tal y como lo hemos visto hasta ahora, era similar al de un sindicato salvo en lo que tiene que ver con la acción directa. De ninguna manera el espacio de los coros servía para una reivindicación directa al patrono, ni fomentaba las protestas y la violencia. Pero sin embargo, Clavé se erigía como dirigente social de un grupo masivo de obreros y potenciaba su presencia cultural (la de los obreros y la suya). Al realizarse a través de los espectáculos, esta presencia era evidentemente cultural pero al mismo tiempo, tratándose de obreros coristas (y no, como hemos insistido de artesanos u campesinos) se hacía visible una fuerza resultado de la industrialización creciente en Cataluña.

Indicamos al principio de este apartado que el propósito del *Libro del obrero* era ordenar y reunir una serie de textos que pudieran formar una "biblioteca" para el obrero español del siglo XIX. Esa época conoció un crecimiento notable del mercado editorial, lo cual permitió que circularan más libremente tanto los libros como los periódicos. Por consiguiente también aumentó su accesibilidad para la clase obrera. Parte de las clases dirigentes veían la lectura como lo que era: un medio de difusión de las ideas; es decir un peligro para la convivencia social. Manuel Jorba explica esta idea en el prólogo al libro *Lectura i biblioteques populars a Catalunya, 1793-1914*:

> Podem veure, així, com, des del moment que existiren gabinets de lectura i biblioteques incipients, a iniciativa de certes elits de la burgesia industrial o de grups socials que practicaven la lectura en veu alta per a un públic obrer, certs individus i certes institucions cridaren l'atenció sobre el perill de la lectura, perquè propiciava la difusió d'idees que segons llur criteri atemptaven "contra la religió, la propietat, la família i el capital," sobretot per la manca d'"instrucció sòlida" dels que sabien llegir i dels que a través d'aquests accedien als papers impresos. (8)
>
> Podemos ver, así, cómo desde el momento en que existen gabinetes de lectura y bibliotecas incipientes, a iniciativa de ciertas élites de la burguesía industrial o de grupos sociales que practicaban la lectura en voz alta para un público obrero, ciertos indivíduos y ciertas instituciones llamaban la atención sobre el peligro de la lectura, porque propiciaba la difusión de ideas que según su criterio atentaban "contra la religión, la propiedad, la familia y el capital," sobre todo por la falta de

"instrucción sólida" de los que sabían leer y de los que a través de éstos accedían a los papeles impresos.

En la sociedad española del siglo XIX se intentaba hacer prevaler, para los obreros, la educación justa y necesaria según criterios de utilidad. La lectura, por tanto, era vista como fuente de saber útil, y no como fuente de placer. Conviene, además, tener en cuenta el poder que tenía la Iglesia sobre el tipo de libros que debía leer el pueblo y sobre las condiciones de lectura de dichos libros. La lectura era, en términos de Comas i Güell, un arma fuertemente política e ideológica y aún no se contemplaba que fuera un vía de democratización del conocimiento (13).

El editor del *Libro del obrero*, Ceferino Tresserra, eligió incluir en el volumen un texto para cada tema de la vida cotidiana del obrero. Cada texto corresponde a una preocupación nacional, sea artística, económica, educativa, laboral, etc. El propósito de esta elección era que se considara el libro como un manual de referencia al cual el obrero pudiera recurrir, en su casa, para instruirse tanto sobre datos históricos o éticos, como sobre la conducta del buen ciudadano. En este sentido, el libro debía contener en su interior la biblioteca necesaria a toda familia proletaria.

El intento del *Libro del obrero* parece ser el de colonizar a la comunidad obrera intelectualmente para dominarla políticamente. Nuestro análisis de los textos ha querido poner de manifiesto la actitud ambivalente de la élite intelectual decimonónica para con los trabajadores y sus nuevas actividades culturales. Los textos publicados en el volumen muestran un doble deseo: por un lado, un proyecto ilustrado de intención didáctica con el fin de enseñar al obrero una conducta correcta en todos los puntos esenciales de la vida

cotidiana, y por otro, un uso de los incipientes elementos de emancipación con el fin de mantener una separación de las esferas sociales: la intelectual frente a la manual.

b. La biblioteca popular decimonónica : democratización del estudio y de la lectura

El proceso de alfabetización en la península española en el siglo XIX, aunque tímido, aumentaba el deseo de la población de disponer de medios de acceso a la lectura. Los obreros de las ciudades tenían un acceso personal limitado a los libros, porque no podían participar en tanto que compradores en el nuevo mercado editorial. La "librería del pueblo," en términos de Botrel, es decir todo soporte legible que el pueblo podía comprarse y llevarse a casa, se hacía a partir de impresos no "canónicos" como por ejemplo, almanaques, calendarios, pliegos de cordel, estampas, láminas, pliegos de aleluyas, "que remiten a unas prácticas compartidas por los mismos analfabetos e iletrados y que quedan caracterizados por su escasa extensión (...), por su fragmentación (...), por su escasa calidad (...), su descuidada tipografía (...) y un precio reducido" ("La construcción de una nueva cultura" 24-25).

Después de la revolución de septiembre de 1868, el 15 de enero de 1869, el gobierno elabora un decreto de creación de bibliotecas populares con el fin de promover la educación de las capas más desfavorecidas de la sociedad. Una gran parte del debate sobre la enseñanza y práctica de la lectura se puede encontrar en el tipo de discurso bibliotecario que se daba en el siglo XIX. Viñao indica que la casi totalidad de las bibliotecas a principios del XIX seguían en su formación y funcionamiento el modelo de "biblioteca del príncipe," es decir un "símbolo de poder y modo de ostentación social y

cultural, y, al mismo tiempo, de biblioteca de estudio y erudición" (107). Explica en su estudio que frente a este modelo de biblioteca tradicional, un "lugar de la memoria y depósito del patrimonio bibliográfico" (108) se encuentran, en la segunda mitad del siglo XIX, propuestas de creación de biblioteca públicas y populares en América y Europa que parten de una iniciativa de promover en las clases trabajadoras la "buenas lecturas" como remedio para "el alcoholismo, la ignorancia, la ausencia de higiene y, en definitiva, la cuestión social" (109). Vemos que este proyecto reformador a partir de la lectura se parece, al menos en la retórica y el vocabulario empleado para su justificación, al de Clavé al crear las primeras sociedad corales de obreros. Se trataba de cambiar las costumbres de las clases populares por la práctica de la lectura. España poseía numerosas bibliotecas, sin embargo, la biblioteca como institución no funcionaba: "Nicolás Días y Pérez (…) afirmaba que las bibliotecas en España eran unas instituciones "casi inútiles:" no estaban abiertas más que la mitad del año, no poseían "obra alguna importante moderna," carecían de catálogos e índices completos y útiles (…) y prestaban un servicio deficiente. (…) A su juicio, y como conclusión, las bibliotecas en España estaban organizadas para dificultar la lectura que para favorecerla" (111). Lo que se daba en España era más bien la idea de la "biblioteca-museo" (112), es decir, la biblioteca erudita.

El sexenio democrático (con su Constitución, las libertades de la imprenta, de asociación y de culto) es la época que trae a España propuestas de creación de bibliotecas públicas y populares. Esta creación iba unida a la idea de hacer más presente la cultura en la vida del obrero y de crear escuelas para adultos. Por tanto, no es sorprendente que el proyecto estuviera vinculado a una ideología liberal progresista y al republicanismo.

> Sin embargo, tanto unas como otras no hacían más que reflejar un fenómeno cada vez más extendido y falto, en España, de un estudio global; el establecimiento de bibliotecas en un buen número de ateneos, casinos o círculos en los que las publicaciones periódicas y los libros e impresos de entretenimiento (novelas, folletines) constituían el núcleo fundamental de las preferencias de los lectores (126).

La elección del fondo bibliotecario constituye una etapa esencial del establecimiento de estos centros. Convenía elegir cuidadosamente los libros que se iban a poner en libre circulación entre las clases populares, aunque fuese en el espacio mismo del edificio. Por un lado, muchos libros eran de instrucción general, dado que uno de los objetivos era luchar contra el analfabetismo. No sólo se trataba del analfabetismo de los que nunca habían ido a la escuela sino también del anafabetismo de los que, por falta de práctica, perdían sus facultades de lectura. Pero por otro, se intentaba crear un fondo de libros de ciencia y de arte, que pudiesen instruir a los lectores sobre el conocimiento humano. El problema fue dotar a estas instituciones de libros, por la falta de dinero de los ayuntamientos y por lo general, esto se traducía en que en su interior, se encontraban libros escolares regalados por el Gobierno o libros triplicados, y libros que ya no querían otras bibliotecas, de carácter más erudito. Se encontraban, por lo tanto, más libros de instrucción que libros de entretenimiento (como publicaciones periódicas o de ficción). Así, se llegaba a uno de los objetivo de la creación de estas bibliotecas populares: una educación a través de la lectura.

Hipólito Escolar indica que la creación de las bibliotecas populares se debe al deseo de "combatir el argumento de los defensores de la tiranía invocando la ignorancia

del pueblo. Había que contribuir al afianzamiento de la libertad robusteciendo la inteligencia del pueblo" (403). Escolar describe las motivaciones de la creación de este tipo de bibliotecas pero sus conclusiones apuntan a una falta de éxito:

> Muchas bibliotecas habían sido solicitadas por motivos electoralistas (....). Por ello no es sorprendente que, recibidos los libros, algunos alcaldes, especialmente cuando eran distintos de los solicitantes, no se preocuparan de abrir las cajas o de buscar un lugar adecuado para su instalación (...). Incluso hubo quien procedió a repartir los libros entre amigos (...). Finalmente, se pasó la euforia culturalista que trajo la revolución septembrina, dejaron de inspeccionarse las bibliotecas, no volvieron a crearse más, ni a incrementarse las obras existentes, nadie volvió a ocuparse de ellas y fueron desapareciendo en el olvido. (405)

Sin embargo, nosotros creemos que el caso catalán no corresponde en absoluto a lo que describe Escolar, quien olvida aquellos centros donde se intentó no sólo reunir libros sino enseñar la lectura y crear un hábito de la lectura en la población. El apartado sobre bibliotecas populares de su estudio no especifica a qué regiones de España se refiere y conviene decir que la conciencia de clase y las motivaciones de los intelectuales y dirigentes por responder a las necesidades culturales de las clases trabajadoras eran muy distintas en Cataluña, donde había una población industrial mucho más importante que en el resto de España.

Además, conviene hacer una distinción, por un lado, entre bibliotecas públicas destinadas a estudiantes, y por otro bibliotecas populares o centros de lectura destinados al obrero. Nos interesa aquí explicar que la creación de estos últimos corresponde a un proyecto social, el de poder educar a la clase obrera por medio de la práctica de la lectura.

Asimismo, argumentamos que esta educación encubre un proyecto disciplinario, el de controlar qué tipo de libros se leían en voz alta a los trabajadores o se ponían a su disposición.

En el siglo XIX, los Centros de lectura florecen por toda la península. En Cataluña, todos tienen un fuerte compromiso con la clase obera y especialmente con sus Instituciones Corales que organizaban conciertos en ellos, como en Reus, Figueres o Igualada. En estos centros se enseñaba a leer y se leía en voz alta para grupos. Además existían clases nocturnas, lo cual hacía posible que los trabajadores asistieran a los cursos después de su día de trabajo. Comas i Güell explica que el hecho de que se democratizara la lectura no se debía tanto la disminución del coste de la edición sino al hecho de que se cambiara la ubicación de la lectura, es decir al hecho de que se pasara de un ámbito privado a un ámbito colectivo en el cual se pudiera compartir la experiencia y en el cual la lectura pudiera ser motivo de comunicación social (13). El centro de lectura es uno de los espacios urbanos del siglo XIX en el cual se forma una nueva comunidad cultural, fruto exclusivo de la revolución industrial. Estos centros y la creación de bibliotecas populares contribuyeron a crear una necesidad de la lectura y de la cultura en el ciudadano moderno.

Roger Chartier explica que la lectura es una práctica basada en gestos, espacios y en costumbres, que pone en juego el cuerpo y que lo inscribe en un espacio en el cual se relaciona con los demás (*Culture écrite* 135-139). Insiste en la importancia que tiene la lectura en voz alta en la Francia del siglo XVIII :

> La lecture à haute voix, dans sa double fonction: communiquer l'écrit à ceux qui ne savent pas le déchiffrer, mais aussi cimenter des formes de sociabilité

> emboîtées qui sont autant de figures du privé (…) Une histoire de la lecture ne doit donc pas se limiter à la seule généalogie de notre manière contemporaine de lire, en silence et par les yeux. (*Culture écrite* 139)
>
> La lectura en voz alta, en su doble función: comunicar lo escrito a aquellos que no saben descifrarlo, pero también cimentar formas de sociabilidad encajadas que son tantas figuras de lo privado (…). Una historia de la lectura no debe, por lo tanto, limitarse a la única genealogía de nuestra manera contemporánea de leer, en silencio y por los ojos.

Lo que subraya Chartier es que el texto no existe sin la materialidad que supone el espacio en el cual se lee. La interpretación de este texto existe en función del tipo de lector y del espacio en el que se encuentra. Es por esta razón por la cual conviene dar importancia a la biblioteca popular como lugar que posibilita el acceso a los libros y a su lectura para el obrero. Asimismo, el hecho de que existiera un ambiente colectivo de aprendizaje y de práctica de la lectura significa que se trataba de un lugar donde se compartía el libro como objeto y donde la lectura se vivía como actividad socializadora.

> Comprendre la spécificité de ce rapport à l'écrit suppose donc de ne pas considérer que toute lecture est forcément individuelle, solitaire et silencieuse mais, tout au contraire, de marquer l'importance et la diversité d'une pratique largement perdue: la lecture à haute voix. (*Culture écrite* 149)
>
> Entender la especificidad de esta relación a lo escrito supone, por tanto, dejar de considerar que toda lectura es forzosamente individual, solitaria y silenciosa y, al contrario, marcar la importancia y la diversidad de una práctica largamente perdida: la lectura en voz alta.

La lectura privada y en bibliotecas era un elemento de *distinción* entre clases sociales. Chartier indica que se traducía esta distinción en función de la posesión de libros, una posesión que creaba un "écart culturel" (*Culture écrite* 146). Los centros de lectura y las bibliotecas populares se crearon como toma de conciencia de la segregación de la clases populares por la lectura. Se consideraba que la lectura podía ser uno de los medios por el cual se podía redredimir clase obrera (Comas i Güell 17). Comas i Güell explica que

> En realitat se tracta d'un període extraordinàriament estimulant, perquè de les discussions entre els grups d'opinió contraposats deriven actituds diverses davant les classes més desafavorides: per a uns, és com un nen que cal protegir i educar; per a d'altres, és un criminal que vol apropiar-se d'allò que no li pertoca. Per a molts, educar es considera un acte de caritat en el qual, en comptes de donar un tros de pa, es proposa un bon llibre. (24-25)
>
> En realidad se trata de un período extraordinariamente estimulante, porque de las discusiones entre los grupos de opinión contrapuestos derivan actitudes diversas ante las clases más desfavorecidas: para unos se trata de un niño que conviene proteger y educar; y para otros se trata de un criminal que quiere apropiarse de aquello que no le incumbe. Muchos consideran la educación un acto de caridad en el cual, en vez de dar un trozo de pan, se propone un buen libro.

En esta cita sobresale uno de los problemas de la relación entre el intelectual y el obrero en el siglo XIX: un problema de apropiación o protección de espacios culturales, tanto físicos como metafóricos, y la idea del acto de "caridad" que el superior hace para con la clase obrera. Hemos comprobado en el segundo capítulo de este trabajo, "Teatro,"

que el acto de caridad era una de las respuestas de la burguesía para frenar las actividades culturales de los obreros y, sobre todo, para quitarles su posible consideración como sujetos artísticos. Creemos que el concepto de caridad está en el corazón de la relación cultural entre el intelectual y el trabajor. El intelectual siempre se dirige a la clase obrera en un acto de protección, "és com un nen que cal protegir i educar." Sin embargo, queremos argumentar que, además de la cuestión de la regeneración de la clase obrera por la lectura, la creación de centros educativos y de bibliotecas populares también eran, para la élite intelectual y para los dirigentes, una manera de organizar al proletariado. La organización del proletariado tenía que pasar forzosamente por una educación que seguía criterios morales e higiénicos. Como el *Libro del obrero* y los fenómenonos culturales que hemos estudiado en capítulos anteriores, la biblioteca popular es emancipadora en potencia pero simultáneamente integra al obrero dentro del orden político-cultural vigente. Implica, por ejemplo, que los lectores debían obedecer a una reglas estrictas de comportamiento. Su participación estaba condicionada a la aceptación del funcionamiento de la institución, una condición obligatoria para verse aceptada la entrada al edificio. Asimismo, cada actividad (lecturas colectivas, clases, acceso al fondo bibliotecario) tenía un horario preciso. Así, se estaba creando otro modelo de educación para las clases trabajadoras, una "regeneración" como se argumentaba, pero sobre todo una posibilidad de obtener una actitud ordenada y una sumisión al orden que impone el estudio o la lectura. Del mismo modo, se intentaba cambiar las costumbres de esta clase social y hacer que, en vez de reunirse en la calle o en los bares después del trabajo (lo cual constituía un peligro para el orden social), entraran en un centro cultural y estudiaran.

Además, existía en la biblioteca popular lecturas de novelas, periódicos y demás textos impresos, en voz alta. Chartier explica que esta práctica de la lectura aseguraba una "circulación más allá de los "lectores," la lectura en voz alta era, sin duda, movilizada de una manera aun más importante por los sacerdotes y los predicadores. ("La sociedad liberal..." 286). Se puede pensar, como lo hace Chartier, en la fuerza que emana de una lectura colectiva y en cómo la lectura en voz alta podía volverse estrategia para un endoctrinamiento. En este proceso, la elección de las obras era un punto de inflexión. Asimismo, en una época en la cual se empezaban a formar asociaciones obreras en las cuales figuraban líderes cuyo objetivo era animar a los grupos a la acción social por medio de sus discursos, la reunión de trabajadores en centros de lectura para escuchar una lectura colectiva ofrece un modelo alternativo de unión de grupos: una unión basada en un proyecto ilustrado, el de educar al grupo por la lectura, que nosotros interpretamos como un intento por conducir a los trabajadores en un camino ideológico carente de acción revolucionaria. Se animaba al trabajador a cambiar su condición por medio del estudio y no por medio de la reivindicación social. Y el guía que se ponía a disposición del obrero era un ilustrado, con fuertes tendencia filantrópicas y compromiso social, más que un líder estrictamente político.

Queremos ejemplificar esta idea explicando la creación y el funcionamiento de la biblioteca pública Rossend Arús, primera biblioteca pública de la ciudad de Barcelona, puesta en funcionamiento por Valentí Almirall por deseo del propio Arús después de su muerte.[54]

---

[54] Para obtener una historia detallada de la biblioteca Arús ver Galofré (1989) y Mut Calafell (1980).

Rossend Arús i Arderiu (1845-1891), librepensador catalán, es autor de numerosas obras de teatro social (la mayoría en catalán), periodista, masón (es coautor y promotor del *Diccionario Enciclopédico de la Masonería* y Gran Maestro de la Gran Logia Simbólica Regional Catalano-Balear), miembro del Centro Català y secretario del Primer Congreso Catalanista de 1880. Una de las actividades que más caracterizan a Arús es sin duda su compromiso con la promoción de la lengua catalana a través, entre otras cosas, de la escritura y representación de teatro. Además, colabora en las primeras fases del catalanismo bajo la dirección de Valentí Almirall.

Arús fue un autor de teatro muy prolífico desde muy joven (empezó a escribir a los diez años en 1855). Era cercano y conocedor de muchos dramaturgos catalanes que fueron los que establecieron las bases del teatro catalán moderno: Frederic Soler, Víctor Balaguer, Conrad Roure, Josep Feliu i Codina, entre otros, que fueron precursores de Àngel Guimerà y de Ignasi Iglesias. Escribió 57 obras teatrales, 47 de ellas en catalán, lo cual constituye un corpus importante para la época y una orientación intelectual marcada con respecto a la relación entre lengua y producción literaria. Pere Anguera explica que existen dos tipos de teatro en la Cataluña del siglo XIX: un teatro burgués en castellano que servía como acto social (el ir al teatro para enseñarse) y un teatro popular en catalán, caricaturesco. Explica Anguera que el teatro en catalán tenía la capacidad para generar modas lingüísticas: en 1867 se oía a menudo por las calles "recitar trossos de comédias catalanas" ("recitar fragmentos de comedias catalanas") y, los que es más relevante, "moltas expressions d'ellas s'han fet tan populars que tothom las aplica" ("muchas expresiones sacadas de ellas se han vuelto tan populares que todos las usan") (262-263). Las obras de teatro de Arús se pueden dividir en dos grupos: las de carácter político y las

de diversión, a las cuales el autor solía poner subtítulos como “Escrita per encárrec i sense rumiar gens, en un parell d’hore,” “estirabot,” “distracción honesta,” “fi de festa,” “monòleg cómic i estrany,” etc (“escrita por encargo, y sin pensárselo dos veces,” “salida incongruente,” “distracción honesta,” “fin de fiesta,” “monólogo cómico y extraño” Galofré 34). Algunas de sus obras son musicales y por lo general se estrenan el teatro del Olimpo en Barcelona, y otras son dramas históricos cuya importancia, según Galofré “descansa no tant en la seva valor literària, certament molt discutible, com en la seva contribució a la creació d’una consciència catalana” (“descansa no tanto en su valor literrario, sin duda muy discutible, como en su contribución a la creación de una conciencia catalana” 37). Su teatro político, en cambio, tiene un tono republicano, federalista y libre pensador, en la misma línea que sus artículos periodísticos. Sin embargo, sólo 14 de sus obras fueron publicadas, lo cual dificultaba su difusión y hacía que la gente conociera su teatro únicamente por las representaciones que se daban. La dedicatoria de su obra *Mai més monarquia!* (¡Nunca más una mornarquía! 1873) explica cómo se posicionaba en tanto que autor de teatro, propagandístico dice él: “En el teatre he procurat fer la propaganda tan activa com ho han permès les meves dèbils forces” (“En el teatro he procurado hacer una propaganda tan activa como lo han permitido mis fuerzas flacas”). En esta obra, afirma que el federalismo es la única forma de gobierno posible. Arús utiliza recursos alegóricos que también usaban los dibujantes satíricos de la época (en particular en periódicos como *La Campana de Gràcia*) e incluye en su obra personajes como La Monarquia, La República, Madrid, Espanya y el poble.

En resumen, resulta importante destacar el compromiso político y social de Arús y su preocupación por los problemas típicamente catalanes en sus obras, porque su

actitud como escritor comprometido es lo que establece las bases de la creación de la primera biblioteca popular catalana. Galofré, de hecho, usa una fórmula que nos parece muy acertada para calificar el teatro de Arús: una tribuna política.

Valentí Almirall (escritor y político), Antoni Farnés (filántropo barcelonés), Bonaventura Bassegoda (arquitecto), Josep Lluís Pellicer (pintor), Manuel Fuxà (escultor), Luis Razzanti (broncista italiano), Joan Sunyol (ebanista) y Lluís Nogués (marmolista) fueron los que llevaron a cabo el encargo que había expresado Arús en su testamento. La inauguración de la biblioteca se hizo el 24 de marzo de 1895. Dice Mut Calafell:

> Da una idea de lo que fue en su momento para la ciudad saber que en su inauguración en marzo de 1895 participó una comitiva constituida por representantes de más de 150 entidades y asociaciones, no sólo políticas, sino científicas, artísticas, obreras y recreativas. (421)

La existencia de una biblioteca popular (porque así se define su creación) era un advenimiento de características mayores. No sólo resultaba importante la institución en sí sino quién la promovía. Arús era un fiel seguidor de las ideas federalistas promovidas por el presidente de la primera República española Pi i Margall. El objetivo de Arús era, gracias a la publicación de periódicos y de obras de teatro social inculcar valores democráticos, libertades y tolerancia, e intentar luchar contra la moralidad estricta de su sociedad. Y es lo que quería que sucediera en el seno de su biblioteca. El legado que ofrecía con sus libros como base para la creación de un centro educativo implicaba una democratización de las prácticas culturales, de la lectura y del conocimiento.

Las cinco normas básicas sobre las cuales se creó y se organizó la biblioteca Arús fueron las siguientes:

1) una biblioteca pública, gratuita, abierta un mínimo de cinco horas diarias.
2) una biblioteca libre: no se podía excluir ningún libro por motivo social, político o religioso.
3) una biblioteca sin retratos o símbolos políticos, sociales o religiosos de actualidad en su recinto.
4) una biblioteca en la cual todos pudieran estudiar: no se podía impedir la entrada a nadie por motivos de edad, sexo o clase.
5) una biblioteca bilingue: tanto el castellano como catalán se podían usar indistintamente en los documentos oficiales y en los actos que tuvieran lugar en su recinto.

La creación de la biblioteca Arús fue una obra póstuma pero no se suele considerar una fundación. Es, para nosotros, un documento de cultura. Arús, en su testamento, lo dejaba todo explicado y organizado con el fin de que su biblioteca personal fuera el punto de arranque para una nueva organización socio-cultural del pueblo catalán. Dejó 4000 volúmenes personales que ofrecieron al recinto de la biblioteca una gran parte de los libros publicados en la segunda mitad del siglo XIX. Se encuentran primeras ediciones firmadas de los grandes pensadores catalanes de la época, como Balaguer, Almirall, Soler, entre otros.

Almirall es quien estuvo a cargo de la creación del fondo bibliotecario. Creó este fondo en función de la misión que iba a tener la institución: tenía que ser una biblioteca popular. Añadió 20 000 a los 4000 volúmenes legados por Arús. Jordi Galofré explica

que se clasificaron los títulos de la siguiente manera: obras generales 1,08%, filosofía 1,59%, filología 2,66%, ciencias puras 3,05%, religión 4,99%, bellas artes 9,30%, ciencias aplicadas 9,36%, ciencias sociales 13%, historia y geografía 16,87% (124), literatura 38,04%. La idea era reunir un conjunto de libros que podían satisfacer a la mayoría del pueblo, y en particular al pueblo trabajador. En este sentido, la biblioteca funciona como una *biblia* en sí-misma, dado que en su etimología la palabra *biblia* significa conjunto de libros que se necesitan.

El elemento característico e innovador de la biblioteca Arús es que recogiera la prensa de la época para ponerla a disposición de sus lectores. Tener acceso a la prensa (también en pleno desarrollo en esa época) para los obreros, significaba una apertura a su sociedad, a la política, y a todo tipo de eventos que ocurrían en su ciudad. La inclusión de la prensa y de las novelas de entretenimiento fue uno de los añadidos que se ofreció a la comunidad la biblioteca popular.[55] Jean-François Botrel explica que el concepto de prensa de masas es muy teórico hasta bien entrado el siglo XX (las publicaciones periodísticas aumentaron de 450 en 1870 a 2300 en 1920, "La contrucción de una nueva cultura..." 23-24), lo cual añade especificidad al proyecto de Arús de reunir toda la prensa en un mismo lugar. El acceso a la prensa permitía, según Chartier, una familiarización con la cultura impresa, incluso si su lectura se hacía en voz alta ("La sociedad liberal..." 274).

Además de su especificidad periodística, la biblioteca Arús disponía de una sala reservada a la práctica de la música que contenía un piano y un harmonium. Como ya

---

[55] De hecho, hoy en día la biblioteca Arús se ha convertido en un centro importante para la investigación sobre movimientos sociales del siglo XIX por su gran fondo de publicaciones periodísticas.

vimos, en la segunda mitad del siglo XIX la música se consideraba parte fundamental de la nueva educación del trabajador. En esta sala, los obreros podían tener acceso a partituras y textos, que podían estudiar y cantar en grupos. Por fin, los elementos simbólicos que se encuentran en la entrada de la biblioteca definen el espacio en el cual el lector va a entrar: el busto de Arús, dos lápidas conmemorativas y una reproducción de la estátua de la libertad de Frédéric-Auguste Bartholdi, sin duda el símbolo más representativo de la mentalidad con la cual se estableció el centro.

En *Advis pour dresser un bibliothèque*, obra escrita en1627, Gabriel Naudé guíaba a su lector con el fin de que éste supiera ordenar y elegir los libros adecuados para poder montar una biblioteca. Explicaba que la utilidad de la biblioteca era mayor si ésta se creaba con una gran cantidad de libros encuadernados de manera sencilla y no con una cantidad modesta de libros de lujo. Esta propuesta era absolutamente novedosa, en una época en la cual el modelo de referencia para las bibliotecas eran las bibliotecas reales. Para él, convenía dar acceso al público a una serie de libros sobre los temas universales pero no se trataba de incluir todos los libros que uno pudiera incluir sino de elegir cuidadosamente en función de criterios de funcionamiento social. Lo que sobresale de los consejos de Naudé es también la necesidad de que se nombrara correctamente a quienes iban a decidir la elección de los libros puesto que, según Naudé, habían de ser personas que "ont une grande routine des livres," ("que tiene una gran rutina de los libros") es decir, intelectuales (37-38).

El modelo de biblioteca que Naudé tenía en mente está alejado al tipo de biblioteca que estamos estudiando en parte porque aunque en el siglo XVII existía la noción de biblioteca pública, su acceso estaba fuertemente restringido, de allí que la

propuesta de Naudé sea atrevida para su época y se enfoque en la idea de reunir lo "universal." Sin embargo, su concepción de la biblioteca misma como lugar que tiene que recoger lo esencial de cada tema para ponerlo a disposición del público así como su insistencia en el papel del conocedor para elegir y dictar qué libros se deben incluir o no, nos ayuda a entender en qué tradición humanística se insertan los proyectos de creación de bibliotecas populares. Además, resulta interesante ver que independientemente del tipo de bibliotecas (populares o eruditas) lo que está en cuestión es la elección del tipo de saber y de la cantidad de este saber que se tiene que poner a disposición del lector.

Concluimos acerca del *Libro del obrero* que los intelectuales que participaron en el volumen tenían una actitud ambivalente con respecto a las actividades culturales de los obreros y que su reacción era emprender tanto un movimiento de emancipación de los mismos a través de procesos de control de su conducta. La creación de bibliotecas populares corresponde a un doble deseo, al igual que la publicación el *Libro del obrero*. Por un lado, se trata de una respuesta a la necesidad de incluir a la clase trabajadora en el desarrollo cultural del país, pero por otro, se trata de un intento de organizar espacio urbanos en los cuales las publicaciones periodísticas y los libros que se ponen a disposición del obrero están cuidadosamente elegidos y ofrecidos a los lectores. En este capítulo hemos explicado de qué manera la institución de bibliotecas además de responder a una necesidad y deseo de culturización y educación del pueblo, reflejaba igualmente un impulso de una parte de las clases dirigentes y de la élite intelectual por controlar el fondo bibliotecario al cual podía acceder el ciudadano. Con este proceso trataban de decidir cómo debía ser la alfabetización moral de las clases más desfavorecidas de la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX.

Capítulo 5:

Novela: perversión y control del proletariado

"Romans: Pervertissent les masses. Sont moins immoraux en feuilletons qu'en volumes. Seuls les romans historiques peuvent être tolérés, parce qu'ils enseignent l'histoire" ("Novelas: pervierten a las masas. Son menos inmorales publicadas en folletín que en volúmenes. Sólo las novelas históricas se pueden tolerar porque enseñan las historia" 79). Ésta es la definición de novela que ofrece Flaubert en su *Dictionnaire des idées reçues*. La idea de perversión asociada a la lectura, tal y como se desprende de esta definición, es uno de los argumentos que la élite intelectual decimonónica usaba en España con el fin de frenar la democratización de los medios culturales en el proletariado. Se argumentaba que la libre circulación de libros permitía el acceso a textos poco recomendables que podían pervertir al pueblo y al que no tuviera juicio suficiente (según una moral burguesa) para calificar dichos textos. En este capítulo, nos interesa pensar en la perversión como discurso de control que recorre las novelas populares y los proyectos literarios de muchos escritores que escriben *sobre* y *para* el pueblo.

En los capítulos anteriores hemos considerado la música coral, el teatro, los textos educativos y las bibliotecas populares como ejemplos del complejo campo de poder disciplinario que estructuran las relaciones culturales entre las élites y la clase popular. En este último capítulo pasaremos a otra importante institución cultural que refleja esa complejidad: la novela popular. Leonardo Romero Tobar explica lo impreciso que resulta

calificar de "popular" a un texto escrito y lo difícil que es identificar al lector de este género literario (9-10).

> Queda en pie, sin embargo, el segundo elemento de la comunicación literaria: el destinatario popular, destinatario, a todas luces, impreciso y que, mientras no se disponga de datos pertinentes, habrá que interpretar en el sentido social más amplio pues, como ha escrito Geneviève Bollême, "entre los nobles, los letrados y los más desfavorecidos de la sociedad están los demás," el innumerable e hipotético público de la literatura popular (10).

La forma de la novela, los temas que trata, los personajes que pone en escena y las digresiones del narrador (su didactismo, por ejemplo) pueden ayudar a formarse una idea del tipo de público al que se dirigía pero no aseguran una imagen exacta de quienes eran los lectores que consumían estos textos. Romero Tobar identifica tres etapas en la literatura popular: la literatura de transmisión oral, la literatura que surge del nacimiento de la imprenta y la literatura que aparece con los medios modernos de comunicación de masas (11-13). Considera que la novela moderna nació después de la revolución del 68 y concluye que por tanto, la narrativa anterior a esta época se puede "trasponer a la debatida polaridad literatura culta – literatura popular" (28-29). Para él, toda la producción narrativa anterior a 1870 se presenta como un bloque homogéneo, tanto por su infraestructura sociológica como por su uniformidad y por su estructuras repetidas (119).

La novela, en esta época, toma la forma de "entregas" o "folletín," cuyo sistema de venta (en particular el de la novela por entregas) está muy cercano al comercio de la literatura de cordel (58). Resulta difícil, como es el caso de una de las novelas que nos

interesan, *Barcelona y sus misterios*, saber el medio de publicación y distribución de muchas novelas anteriores a 1868 porque en muchos casos se han perdido los cuadernos individualizados que forman la novela original y sólo tenemos los volúmenes encuadernados o las primeras ediciones del texto. Por tanto, y a falta de noticias indirectas en nuestro caso (prospectos de propaganda, anuncios en la prensa) no podremos afirmar que la novela de Altadill efectivamente fue publicada por entregas, aunque su formato, sus temas y la dedicatoria final del autor dejan pensar que fue así. Al igual que Romero Tobar, preferimos usar la expresión "novela popular," que usaremos para referirnos a la producción textual de Altadill.

Conviene resaltar la fuente inagotable que representan estas novelas para el conocimiento de la sociedad decimonónica porque ofrecen al lector un retrato de su contemporaneidad, una actitud que los novelistas de la época se ven impulsados a adoptar a la hora de ambientar sus novelas, a causa de los grandes cambios políticos, económicos y sociales ocurridos. Se había creado la necesidad de entender estos cambios y la nueva sociedad que había surgido de ellos. Romero Tobar apunta esta riqueza de los textos publicados en esta época:

> El estudio de los libros y folletos que circulaban entre los lectores semiletrados del XIX resulta una operación de primera magnitud para el conocimiento de la sociedad española de la época; catecismos, hagiografías, devocionarios, versiones protestantes de la Biblia, tratados de usos prácticos, calendarios, almanaques, panoramas históricos, novelas, constituyen un riquísimo universo de papeles impresos que recogen las inquietudes y las esperanzas, los usos sociales y los

> patronos sociales, las dificultades cotidianas y la sabiduría práctica de la mayor parte de la población de la época (27).

El propósito de las novelas populares era entretener y enseñar. Los temas más frecuentemente abordados eran de banditos y valientes, hechos de historia contemporánea, una crítica de los comportamientos en sociedad, y una reconstrucción de una imagen social que correspondía a lo que el lector esperaba encontrar (120). Los personajes, por lo general jóvenes, eran estereotipados y servían de sujetos a las acciones. Se construía de manera maniquea a caracteres morales a partir del procedimiento de la contraposición (124-127).

> Los ingresos económicos de los personajes – productos de rentas, herencias, negocios o robos –desmesuran las auténticas condiciones de vida de la España contemporánea. La imaginación colectiva es halagada por las hiperbólicas cifras inventadas por los novelistas. (…) Hay que dar por supuesto – en un naturalismo *avant la lettre* – que la procedencia social de los personajes condiciona no sólo sus ingresos económicos y consiguientes oportunidades de movilidad social, sino también el horizonte de sus proyectos y posibilidades. (127-128)

Cada personaje tiene los elementos distintivos de la clase social a la que pertenece, lo cual permite identificar sus posibilidades de acción y aspiración, su relación con los demás personajes y los desengaños que lo esperan.

> … el conjunto de todos los personajes de la misma novela actúan como símbolos trivializados de una concepción colectiva sobre la organización y el comportamiento de la sociedad. (130)

Uno de los elementos más frecuentemente abordados en la novela popular es la educación de los jóvenes, que está asociada a una transmisión de valores, una "transmisión de repertorio morales del comportamiento burgués" (130). La lectura de las novelas, actividad resultante de esta educación, entretienen a los personajes, mientras que la lectura de los periódicos está descrita como una transmisión de ideología política. La novela popular ofrece también un cuadro que pinta la estructura económico-social de la sociedad de la época (133). En el texto están presentes todas las profesiones, desde el banquero hasta el médico, el abogado, y sobre todo trabajadores menestrales. Estos últimos se dividen en dos tipos: por un lado, el trabajador honrado que gana duro su jornal, y por otro, el proletariado marginal que constituye un peligro para la sociedad. El universo social por lo general corresponde a la tendencia política del escritor pero siempre se encuentra la dicotomía entre ricos y pobres y la incomunicación entre las clases sociales (140). La acción de estas novelas populares suele desarrollarse en un espacio urbano. El texto ofrece una descripción de la ciudad de carácter costumbrista: los mercados, los teatros, las calles, etc. Las descripciones suelen ser completas, cuidadas, se ofrece al lector el interior de las casas, la vestimenta y las maneras de hablar de los personajes (signo distintivo de su clase social). El autor de estas novelas tiene por lo general una gran presencia en el texto mismo en la forma de monólogos que se dirigen directamente al lector, haciendo comentarios, dando explicaciones docentes y siendo cómplice de la trama novelesca, lo cual permite crear una tensión emocional con el lector (151-153). Es en estas digresiones en donde encontramos toda la ideología política y pedagógica del escritor.

La novela del siglo XIX resulta ser tanto un vehículo de ideas democráticas o socialistas como de una ideología conservadora y católica. Los dos ejemplos de novelas que estudiamos en este capítulo son prueba de ello. Cada una de ellas representa un acercamiento a las clases populares y un proyecto de moralización pero desde dos polos ideológicamente opuestos: uno liberal y otro conservador.

Antes de entrar en un análisis más detallado, conviene explicar la distinción entre la novela folletinesca y la novela por entregas, cuyo modo de funcionar nos ayudará a entender las costumbres de lectura y de difusión de la novela popular en el siglo XIX. Se considera que la novela folletinesca, cuyos capítulos se publicaban en la prensa una vez por semana, tuvo su edad de oro a partir de 1840. Estas obras solían estar escritas enteramente por sus autores antes de aparecer, por partes, en los periódicos. En cambio, la novela por entregas se distingue por el hecho de que se publicaba en cuadernos o pliegos sueltos, que se distribuían independientemente semanalmente, y que se escribía poco a poco. De hecho, no era sorprendente que se cambiara de autor en medio de la novela, pues los editores pactaban una historia que querían ver escrita y, por tanto, tenían un monopolio casi entero sobre ella. Se puede considerar la novela por entregas como una novela abierta, cuyos acontecimientos y final podían ser modificados por los autores en función de la reacción del público lector. Este tipo de novela es la que nos interesa aquí. No tenemos ninguna prueba de que *Barcelona y sus misterios* se haya publicado en pliegos sueltos antes de que viera a luz en 1860 la primera edición en dos volúmenes de la obra. El texto de esta primera edición, publicado por Vicente Castaños, está acompañado de grabados en blanco y negro de Eusebio Planas, un artista conocido por colaborar con los escritores de novelas por entregas. Las litografías, uno de los rasgos de

las novelas populares, corresponden a la historia que se cuenta. Son grabados ilustrativos (no siempre era así en las novelas por entregas en donde los editores, con el fin de sacar más dinero con la venta de las entregas, colocaban cualquier tipo de grabado que tuvieran a su disposición). La presencia de ilustraciones hace que esta publicación sea, además, un reflejo de la modernización de los medios de producción de los libros. Sylvie Baulo explica que "la mayoría de los editores intentó proponer un objeto atractivo proporcionando a la vez, a modo de regalos, ilustraciones, litografías, grabados –particularmente sobre acero o cobre –, dibujos satíricos y escenas de costumbres, los cuales contribuyeron determinantemente a su popularidad y éxito comercial" ("La novela por entregas" 8). Las ilustraciones, más allá de acompañar el texto, eran imágenes pictóricas que los lectores podían usar separadamente como decoración en su vivienda.

La novela por entregas está fuertemente ligada al negocio editorial que consideraba la lectura como artículo de consumo (Baulo "La novela por entregas" 8). Se trataba de conseguir aumentar el número de lectores y vender más literatura a un precio más barato. Baulo dice al respecto que "los editores eran verdaderos empresarios, puesto que nos encontramos ante una empresa típicamente capitalista" (Ferreras, 1972: 19), mientras que los novelistas tenían el estatuto, curioso desde la óptica actual, de obrero literario como la de Ido del Sagrario en *Tormento* de Galdós" ("La producción por entregas" 582). Esta crítica nos indica también que entre 1840 y 1870 la tirada de un libro alcanzaba 3000 ejemplares mientras que una novela por entregas podía contar a veces con 14.000 suscriptores ("La producción por entregas" 582). Añade que por lo general era un fascículo de 16 páginas en 4º, que costaba entre uno o dos reales.

Jean François Botrel explica que en 1852 se instauró una censura previa para "novelas impresas separadamente y especialmente las que se publican en folletines 'que causaban grandísimos males llevando la corrupción al seno de las familias'" ("La libertad de imprenta" 524). Esta afirmación debía igualmente ser cierta para las novelas por entregas puesto que en su dedicatoria, Altadill dice haber tenido problemas con la censura para publicar una de sus novelas : "Pudo suceder á esta obra lo que á mi novela *Gerónimo*, que fué prohibida de real órden apenas vió a luz la entrega primera." Había en la época una gran atención puesta en el mercado editorial, sea lo que se publicara. Además, la Iglesia ejercía también su censura puesto que la ley de libertad de impresión de 1810 no indica que la Iglesia tuviera que doblarse a ella. Botrel, de hecho, afirma que la Iglesia seguía ejerciendo un control moral sobre la sociedad ("La libertad de imprenta" 527). Altadill en su novela critica de manera explícita la censura que reina en España, al igual que otros escritores comprometidos de su época, tal y como lo hace Emilio Castelar en su novela *Ernesto*.

El éxito de la novela por entregas tiene lugar durante la segunda mitad del siglo XIX y se debe en parte a las ansias del público lector de la época por devorar relatos de ficción en su tiempo libre. Los lectores por lo general se suscribían o se abonaban, y recibían a casa el número cada semana (correspondía la mayoría de las veces con el día en que se cobraba el jornal, el sábado). Se promocionaba la obra poniendo anuncios en los periódicos, carteles en la calle y sobre todo, se repartía el primer número de cada novela gratuitamente en la puerta de las casas con el fin de atraer al posible lector y de animarle a comprar las siguientes entregas. Por lo tanto, el primer número tenía que tener todos los ingredientes narrativos para poder suscitar el interés y el título tenía que ser

muy impactante para poder vender la obra. Baulo argumenta que "la periodicidad semanal del reparto y del pago correspondía al ritmo de lectura: este fraccionamiento, al tiempo que fue un factor de accesibilidad a la lectura, creaba una impaciencia de las entregas siguientes" ("La producción por entregas" 583). Su modo de publicación y su distribución contribuían a la creación de hábitos de lectura entre los ciudadanos, que se transformaba en *costumbre* semanal. La novela por entregas es un buen ejemplo del consumo masificado de la narrativa de la segunda mitad del siglo XIX.

Sin embargo, estamos de acuerdo con Baulo cuando afirma que si bien es cierto que el precio (un real) era bajo comparado con el de un libro (de seis a diez reales) no era menos cierto que comparado con el coste de los alimentos y de la vida en general podía resultar elevado. Juan Ignacio Ferreras explica que aunque costase un real la entrega era cara para el obrero, quien ganaba unos 8.55 reales diarios para un día de trabajo de diez o doce horas. Añade que el ingreso anual de un obrero se cifraba en 2.2995,95 reales (descontados días festivos, enfermedad y previstos) y ofrece la tabla siguiente (35-36):

Para un obrero soltero:

Alimentación … … … … … … … … … … … … … 1.554,90

Habitación … … … … … … … … … … … … … … … 375,50

Vestido … … … … … … … … … … … … … … … … 218,00

Diversos … … … … … … … … … … … … … … ... 175,00

Total (sobre 1,45 reales de sus ingresos) … … … …2.301,40

Para un obrero casado y sin hijos: 3.071 reales (771,05 reales de déficit)

Para un obrero casado y con dos hijos: 4.176 reales (1.786,05 reales de déficit).

Como vemos, el cálculo está hecho a base de las primeras necesidades, sin tener en cuenta la enseñanza o la higiene. Resulta muy difícil imaginar cuáles podían ser los gastos de lectura posibles para el obrero de la segunda mitad del siglo. Además, el número de analfabetos entre el proletariado puede dejar pensar o bien que las novelas se leían en grupo, una práctica frecuente en la época como ya hemos explicado, o bien que estaban más destinadas a las clases medias, es decir a los nuevos burgueses, fuente inagotable para los novelistas, según Galdós.

Los temas más comúnmente desarrollados en este tipo de novelas son la pobreza, la orfandad, la reconquista de lo perdido, la venganza, la persecución y la justicia final (Ferreras 245-255). Existen, según Ferreras, tres tipos de estructuras para la novela por entregas: la novela de aventuras (en la cual se oponen el héroe y el antihéroe), la estructura melodramática triangular o "novelas del dualismo" (en la cual evolucionan tres personajes: la víctima, el traidor y el salvador, y en la cual el tema principal es el de la reconquista) y la novela de crímenes (en la cual los personajes son el ladrón, el criminal y el asesino) (257-260). *Barcelona y sus misterios* no se puede adscribir exclusivamente a ninguna de estas tres estructuras sino que encontramos elementos de cada a lo largo del texto. La novela, según los episodios, se parece a una novela de aventuras, de crímenes, de venganza y de reconquista. Evolucionan personajes estereotipados (el malo y el bueno, el pobre y el rico, etc), la trilogía víctima, traidor y salvador, y existe mucho suspense, como en una novela de aventuras.

Los estudios de Elisa Martí López (*Borrowed Words* y "The *folletín*: Spain looks to Europe") nos ayudan a situar la novela de Altadill. Martí Lopez indica que la naturaleza problemática del término "folletín" está a poner en relación con la distinción

entre cultura popular y cultura de élite ("The *folletín*" 65). El problema radica, según ella, en que se ha considerado una estética "subdesarrollada" y hasta en la crítica literaria, por tanto, se inscribe dentro de la dialéctica "high and low culture" (*Borrowed Words* 18-19). Dice que el folletín, la novela por entregas y la novela popular tienen que considerarse como un género en sí, independientemente de su medio de publicación. Una novela puede reclamarse del género folletinesco por su estética y nunca haber sido publicada por partes en un periódico. Así vamos a interpretar la novela de Altadill, como una novela que corresponde más a un género que a una forma de publicación. Martí López encuentra que la novela por entregas se considera un género poco serio, sin prestigio, tanto en la percepción que se tenía del género en el siglo XIX como a lo largo de la historia de la literatura. Por lo general, el folletín se opone a la novela, considerada un género "masculino", más serio (*Borrowed Words* 20).

> …the author of *folletines* is often described exclusively by his or her relation to the market and defined through production-oriented terms such as "workman" or "laborer." These definitions deprive the *folletinistas* of their own individual names and, consequently, of authorship, and, as Michel Foucault has pointed out, an author's name is precisley the signifier for both the existence and the status of a discourse within a society and culture: a discourse "that possesses an author's name is not to be immediately consumed and forgotten." Indeed, most writers of *folletines* are unknown to us since the name *folletinista* stand precisely for the lack of individual originality. ("The *folletín*" 68)
>
> …el autor de los folletines muchas veces está descrito exclusivamente según su relación con el mercado y está definido a través de términos productivos como

> "trabajador" u "obrero." Estas definiciones privan a los folletinistas de su nombre propio y, consecuentemente, de su autoría, y como apuntó Michel Foucault, el nombre de autor es precisamente un significante, tanto para su existencia como para el estatus de un discurso en una sociedad y cultura: un discurso "que posee un nombre de autor no será inmediatamente consumido y olvidado." Pero la mayoría de los escritores de los folletines nos son desconocidos, en particular porque el nombre "folletinista" está precisamente para resaltar la falta de originalidad individual.

Martí López describe lo que según ella constituye una *poética del género folletinesco*: una uniformidad narrativa, un vocabulario y una sintaxis simple, párrafos cortos y letra grande ya que la mayoría de las veces los autores cobraban por el número de líneas que escribían ("The *folletín*" 71). Estos elementos constituyen la forma externa de la novela. En cuanto a la construcción interna, explica que el folletín está constituido por intrigas múltiples, sorpresas narrativas, interrupción de la trama, un predominio de la acción sobre la descripción, del diálogo sobre la narración y, en términos generales, de la imaginación sobre la realidad. Los finales felices son por lo general algo que los lectores tienen asegurado.

> As commercial literature, *folletín* is said to be an alienating fiction satisfying and promoting the *escapista* needs of both women and the working classes of the new industrial cities ("The *folletín*" 71).
>
> Although it is accurate to affirm in general that the misterios belong to what Marx, and later, Umberto Eco, identified as the highly successful (as well as politically conservative) formula known as "literature of consolation" –works

> whose plots create the illusion of breaking with the monotony and prosaic rhythms of modernity, and satisfy both readers' need for adventure and heroic deeds, and his/her belief in transcendental (and paternalitsic) justice –the misterios are not alienating novels, nor are they all plainly conservative (*Borrowed Words* 23).
>
> Como literatura comercial, se dice del folletín que es una ficción alienante que satisface y promueve las necesidades de escapadas tanto de las mujeres como de las clases trabajadores con respecto a las nuevas ciudades industriales.
>
> Incluso si se puede afirmar que en general los misterios pertenecen a lo que Marx, y más tarde Umberto Eco, identificaron como la fórmula muy exitosa (y a la vez políticamente conservadora) conocida como "literatura de consolación" –obras cuyas tramas crean la ilusión de una ruptura con los ritmos monótonos y prosaicos de la modernidad, y satisfacen tanto las necesidades de hazañas aventureras y heroicas del lector, como su creencia en una justicia transcendental (y paternalista) – los misterios no son novelas alienantes, ni totalmente conservadoras.

Martí López nota que las novelas folletinescas se conocen muy poco en nuestra época, tanto por los lectores como por la crítica, y que resulta difícil saber quién las leía, dónde se publicaban, cómo se distribuían, si tenían éxito o no, cuáles eran las más leídas, etc, ("The *folletín*" 72-73).

> We do know, however, that those in power were always very concerned about popular literature and its destabilizing effect on social order, and that powerful people, often moved to suppress particular titles such as *Madrid y sus misterios*

("Madrid and its Mysteries" 1844), *Los misterios de Córdoba* ("The Mysteries of Córdoba" 1845), or Francisco Suárez's *Los demócratas o El ángel de la libertad* ("Democrats or the Angel of Liberty" 1863) ("The *folletín*" 73).

Sabemos, sin embargo, que los que estaban en el poder estaban siempre preocupados por la literatura popular y por sus efectos desestabilizantes en el orden social, y que la gente poderosa, muchas veces intentaba suprimir títulos específicos como *Madrid y sus misterios* (1844), *Los misterios de Córdoba* (1845), or Francisco Suárez's *Los demócratas o El ángel de la libertad* (1863)

Muchos de los títulos que cita Martí López en esta cita contienen la palabra "misterios," una categoría de relatos que ella considera una sub-sección del género folletinesco, aunque explica que resulta problemático (*Borrowed Words* 17). *Barcelona y sus misterios* tiene muchos de los ingredientes antes citados en su composición (intrigas, sorpresas, interrupciones), tiene una orientación marcadamente social y una composición externa mucho más compleja (párrafo largos, narraciones y descripciones extensas, un vocabulario y una sintaxis compleja), lo cual es típico de los "misterios." Martí López afirma que en los "misterios"

… its melodramatic plots are set within contemporary social situations and often, but not always, convey the political message of progressive liberals or utopian socialists ("The *folletín*" 74).

…sus tramas melodramáticas están ambientadas en situaciones sociales contemporáneas y muchas veces, pero no siempre, comunican el mensaje político de los liberales progresivos o de los socialistas utópicos.

Los lectores de la novelas de "misterios" debían ser hombres, mayoritariamente de la clase media, contrariamente al público lector que se atribuye a las novelas folletinescas (*Borrowed Words* 18). En cualquier caso, la audiencia de este tipo de novelas tenía que tener capacidades de lectura desarrolladas, dado que el texto muchas veces incluía notas a pie de página, añadidos y una letra pequeña ("The *folletín*" 76).

> The Misterios are both a commercially oriented narrative, since as imitation of Sue's works they reproduce some of his successful narrative formulas, and a literary enterprise undertaken by an educated elite, driven by the desire to create a modern Spanish novel while engaging in the aesthetics of that foreign and popular genre ("The *folletín*" 74).
>
> Los Misterios son a la vez una narrativa comercialmente orientada, puesto que como imitación de los trabajos de Sue reproducen algunas de sus fórmulas narrativas de éxito, y una empresa literaria emprendida por una élite educada, llevada por el deseo de crear una novela española moderna y al mismo tiempo insertarla en la estética de este género popular extranjero.

La presencia de los "misterios" tiene una gran importancia en la evolución de la novela del siglo XIX. Romero Tobar explica que

> El misterio por antonomasia es, indudablemente, la novelización de ciertas condiciones depauperadas de la realidad cotidiana; pero las connotaciones de "arcano", de "secreto" y de "negocio reservado" que lleva consigo la palabra –y que elípticamente aparecen ya en la obra de Sue – producen un complejo entendimiento del término. (49)

La novela de misterios denuncia las injusticias sociales. En su páginas se hace patente el análisis crítico de la sociedad y las diferencias abismales entre la vida de la burguesía y la del proletariado. Los autores de este tipo de novelas pintan los vicios de su sociedad y el hundimiento o arrepentimiento de sus miembros, frecuentemente recurren al uso de un discurso moral, lo que Montesinos califica de *manía moralizadora*. Los sectores marginales de la sociedad, como el bandolerismo, los fugitivos, los estafadores, las prostitutas, tienen un papel relevante.

Romero Tobar indica que en el momento en que disminuye la publicación de novelas folletinescas en España aparecen otros tipos de publicaciones, sociales, como la *Historia de las clases trabajadoras* (1870) de Emilio Castelar y Fernando Garrido, la *Historia de las Asociaciones Obreras en Europa ó las clases trabajadoras regeneradas por la Asociación* (1864) de Fernando Garrido o *La sociedad y el patíbulo* (1879) de Manuel Pérez de Molina. Son publicaciones que siguen la línea ofrecida por las novelas sociales populares, en particular las novelas de misterios, y tratan de los problemas de prostitución, de criminalidad, del estado de pauperismo del proletariado y que abogan en contra de la pena de muerte (50-51). Y es que la novela popular "de misterio" había supuesto una respuesta estética a los cambios sociales de la segunda mitad del siglo XIX:

> As one of the first representations of Spanish society struggling with modernization, the misterios provide their own distinctive fictional response to the disruption caused by historical processes in tradicional forms of life, and reflect the anxieties and enthusiasm their readers themselves felt about the possibility of reinventing the country around a new modern state. (Martí-López, *Borrowed Word*s 24)

> En tanto que una de las primeras representaciones de la lucha de la sociedad española contra la modernización, los misterios ofrecen su propia respuesta ficcional al desbaratamiento causado por el proceso histórico en las formas de vida tradicionales, y reflejan las ansiedades y el entusiasmo que los propios lectores sentían acerca de la posibilidad de reinventar el país en torno a un nuevo estado moderno.

En este capítulo estudiaremos dos novelas con el fin de explicar la función disciplinaria de la novela popular. La primera se titula *Barcelona y sus misterios* y fue escrita por Antoni Altadill en 1860, en castellano. La segunda se titula *La fabricanta* y fue escrita por Dolors Monserdà en 1904, en catalán. Ambas novelas son novelas populares, *de costumbres*, que se ambientan en la Barcelona de mediados del siglo XIX. La primera ofrece una mirada crítica progresista frente a los acontecimientos políticos y sociales de la época mientras que la segunda corresponde a una ideología feminista conservadora católica (se enfoca en el problema de la mujer y de su estatus como trabajadora). Ambas, desde su perspectiva, ofrecen una pintura muy vívida de los conflictos de clase y de las mentalidades burguesas y obreras que regían las relaciones sociales y las costumbres de una región en proceso de industrialización. Estas novelas también ofrecen dos voces distintas, una masculina progresista, la otra femenina conservadora y religiosa, que retratan los conflictos diarios entre burguesía y proletariado.

Las dos novelas populares que nos interesan en este capítulo, por su temática, su difusión y el público-lector al que se dirigen, son también una muestra de cómo la lectura es un medio para crear una comunidad socio-ética y para controlar la alfabetización

moral del proletariado, una idea que hemos encontrado en *El libro del obrero* en el capítulo anterior. Monserdà quiere alcanzar un público femenino y transmitir su ideología conservadora y religiosa acerca de las trabajadoras y de su participación en la esfera pública. El compromiso de Altadill con el proletariado es más liberal pero deja entrever un discurso altamente moral. En ambos casos, la novela es un medio de difusión de unas ideas muy precisas con respecto al enfrentamiento entre clase obrera y clase burguesa en la España de la época. Al mismo tiempo, este medio de difusión es también una manera de controlar la formación de ideas sociales en el proletariado y la pequeña burguesía. Para Altadill, la denuncia de las injusticias sociales y la construcción de personajes estereotipados permite el establecimiento de un discurso moral y social que tiene como objetivo sensibilizar a los lectores y guiarles en la construcción de su opinión con respecto a la nueva sociedad. Para Monserdà, el ejemplo que edifica con el personaje de Antonieta establece su visión de la mujer religiosa y trabajadora que pretende establecerse en el modelo que las lectoras deben seguir en su propia vida.

a. Los misterios como pedagogía

Con *Barcelona y sus misterios*, Antonio Altadill se inserta dentro de una tendencia común en el siglo XIX y que hemos mencionado en la introducción, la del misterio. El modelo reconocido y seguramente imitado por el autor es Eugène Sue (1804-1857) que publicó su novela folletinesca *Les mystères de París* en *Le Journal des Débat*s entre el 19 de junio de 1842 y el 15 de octubre de 1843. Esta novela, considerada el prototipo de la novela social por entregas, tuvo un éxito sin precedentes en la sociedad

francesa de la época. Se dice incluso que participó en la formación de una conciencia social, justo antes de que estallara la Revolución de 1848.

Antoni Altadill (Tortosa, Baix Ebre 1828 - Barcelona 1880) fue novelista, dramaturgo y periodista catalán. Escribió exclusivamente en castellano un total de 50 obras, algunas de las cuales bajo el seudónimo de Antonio de Padua. Sus actividades periodísticas fueron muy prolíficas ya que participó en varios periódicos en Barcelona como *El Estado Catalán*, del cual fue redactor. Su compromiso político se nota no sólo en sus actividades como escritor sino también como político. Fue Gobernador de Murcia y de Guadalajara durante la Primera República Española. Ferreras dice de Altadill que era un autor fuertemente politizado pero que este compromiso "no inspira directamente sus obras novelescas; al contrario, en sus novelas Altadill, evita el alegato político, el discurso o el sermón, y se centra sobre problemas de conciencia, sin que esto quiera decir que en sus obras no exista una visión social, un tanto obrerista, del mundo que le rodea" (193-194). Antes al contrario, Monserrat Amores afirma que la novela de Altadill consituye "un interesante documento sociológico" (7).

Barcelona y sus misterios está ambientada en la Barcelona de mediados del siglo XIX, casi contemporánea a la escritura del texto. Las descripciones son costumbristas, y con el subterfugio de mandar al protagonista a África durante unos quince años y de hacerlo volver a una Barcelona que no reconoce, el narrador introduce un análisis crítico de la jerarquía entre las clases sociales, de la corrupción tanto de las clases dirigentes como del proletariado (descrito como una clase que vive al margen de la vida de la ciudad) y de las injusticias en general. Las intrigas son numerosas y permiten que avance rápidamente el relato. Cada capítulo constituye una aventura en sí y corresponde,

creemos, a las necesidades de publicación, si es que el texto fuese publicado por entregas. Con el análisis de esta novela, queremos resaltar la complejidad de escribir *sobre* y *para* el pueblo usando la novela popular como soporte artístico. Veremos que Altadill, en su novela, boga a favor de la moral como conducta para el proletariado y como solución a los problemas políticos, económicos y sociales de su época. La crítica social que se encuentra en las páginas de su novela encubre un proyecto pedagógico, el de educar a los trabajadores moralmente, lo que hemos llamado la "alfabetización moral" del proletariado.

La novela está dividida en dos grandes partes. La primera está subdividida en otras grandes partes, mientras que la segunda gran parte sólo contiene capítulos, con sus respectivos títulos. Los títulos de cada parte o capítulo son muy sugerentes, dan el tono de la aventura y concentran lo que van a leer los lectores:

Parte primera: *El destierro*. Capítulo III: *El calabozo de la Ciudadela*.

Parte segunda: *Barcelona*. Capítulo primero: *En que se demuestra como un hombre puede no encontrar en su sitio la casa que dejó*.

Parte tercera: *Justicia*. Capítulo IX: *De cómo es mas fácil arrancarle á un millonario un hijo que un millon*.

Empecemos por el final, que en realidad debería situarse al principio: la dedicatoria con la que Altadill cierra la obra.

A mi estimado amigo

El escritor

Don Manuel Angelon.

Pudo suceder á esta obra lo que á mi novela *Gerónimo*, que fué prohibida de real órden apenas vió a luz la entrega primera, y hé aquí porque, á pesar de que entonces como ahora he procurado y aun creido escribir dentro de la ley, van estas líneas en la última página y no en la primera del libro que te dedico.

En él he dicho *mucho* para algunos, *poco* para otros.

Quizá estos tengan razon, así como aquellos tal vez la hubieran tenido si en los límites prefijados á esta obra cupiera todo lo que de Barcelona se puede decir, y *que yo me reservo para otra ocasion*, aun á riesgo de volver á herir la susceptibilidad de ciertas individualidades, cuya torpeza, al darse por aludidas, justificára mi intencion si de herirlas la hubiese tenido.

Repito aquí lo que indicó ya el prospecto.

No he querido en esta obra hacer el retrato de nadie; pero si alguno se empeña en encontrar el suyo, no seré yo quien me esfuerce en negarle el parecido.

Tú, amigo mio, recíbela como original, *y no traducida ni plagiada* por tu compañero.

A. Altadill.

En esta dedicatoria están todos los elementos que permiten ubicar la novela en su contexto social. El autor hace alusión al principio a la censura que imponía reglas muy estrictas para la publicación de novelas en España en estos años. La censura era aún más importante cuando se trataba de novelas publicadas por entregas dado su precio bajo y su fácil distribución en la calle, como ya hemos indicado. Existía en la época, según Romero Tobar, una conciencia importante del papel moralizador y educativo que podían llegar a tener los textos novelescos, a la par que de sus consecuencias políticas y

propagandísticas. Nos explica la importancia que tenía el sistema de censura en el siglo XIX:

> La vinculación de la novela de folletín con las publicaciones periódicas determinó que los poderes públicos tomasen medidas cautelares y represivas, de las que da buena prueba la ley de 2 de abril de 1852 que establecía la censura previa para las novelas publicadas en folletines porque "causaban gravísimos males, llevando la corrupción al seno de las familias." En la misma línea de "defensa moral" de la sociedad, amplios sectores conservadores denunciaron el contenido disolvente de la novela de folletín; incluso algunos autores relevantes vincularon en su crítica de la degradación de las costumbres, el periodismo y la novela de folletín. (63)

La novela se veía como el vehículo de transmisión de ideas para los escritores de ideología liberal. En muchos casos los novelistas incluso elegían temas de actualidad para desarrollar la acción de sus novelas y resaltaban la situación económico-social de las clases más desafortunadas. Altadill se inscribe en esta línea socio-estética e incluye al principio de su texto una fuerte denuncia de las injusticias sociales y una crítica del sistema judicial bajo el gobierno de Narváez (1800-1868).[56] Las alusiones a "mucho" y a "poco" a la par que a "hacer el retrato de nadie" o decir que está inscrita dentro de la ley dejan ver el sentimiento de actualidad que se desprende del texto, que pide una casi urgencia de lectura. La dedicatoria nos dice que se trata de una novela anclada en una época muy precisa, la España de antes de la revolución de 1868, que se dirige a los

---

[56] Ramón María Narváez y Campos, militar y político español, fue siete veces presidente del consejo de ministros entre 1844 y 1868. Se destaca en particular su intento de neutralización de los movimientos revolucionarios en 1848, a lo cual creemos que la novela hace alusión, así como a su política represiva y reformista.

lectores contemporáneos de Altadill y que responde a un mercado editorial y a una política cultural del gobierno (ha pasado la censura previa).

El *incipit* de la novela mete al lector en un universo bucólico, aunque con un subterfugio que consiste en usar una anáfora negativa, presentando primero lo que no está sucediendo antes de describir la situación en la que se encuentran los personajes. Con esta técnica parece que el narrador quiera poner en guardia al lector diciéndole que no durará la paz que reina en la ciudad de Barcelona en ese día festivo durante el cual se abre la novela. El principio de la novela juega también con las convenciones literarias de la época puesto que expresa claramente su ruptura, de manera un tanto irónica, con las narraciones románticas góticas:

> No era de noche, ni llovia, ni el huracan rebramaba tronchando las ramas de los árboles, ni estremecia el trueno, ni caia el rayo, ni á la fosfórica luz del relámpago se veia una llanura desierta, ni una cruz solitaria en medio de la llanura, ni siquiera una mujer llorando al pié de la cruz; sino que era una tarde serena y placentera como son casi todas las tardes de abril, bajo el benigno cielo de Barcelona. (5)

El narrador contrapone dos descripciones temporales de la ciudad de Barcelona que funcionan metafóricamente como descripción social y situacional para los personajes. La novela empieza con unos personajes enamorados, en una situación pacífica en su vida cotidiana, sin motivo aparente que pueda perturbar su felicidad o su estabilidad. Los cuatro primeros capítulos de la novela ofrecen todos los ingredientes necesarios al relato de más de mil páginas que forman *Barcelona y sus misterios*. Nos dan una descripción de la sociedad catalana que permite establecer el escenario social de la

Barcelona de 1844. El primer capítulo se ambienta durante un día de fiesta popular y describe a las familias del proletariado que están de paseo. Clara y su madre van a una fuente donde se reúne la gente humilde para pasar la tarde. Nos dice el narrador que Clara tiene varios pretendientes, Nicolás, Roberto y Diego, y que ha elegido este último, un obrero que vive solo con su madre, el más humilde de los tres. El segundo capítulo se centra en la casa de Diego y de su madre. La descripción que ofrece el narrador de este hogar permite percibir sin duda ninguna la orientación socialista del autor:

> Conque sepa el lector que el padre de Diego habia sido un simple tejedor, que habia tenido cinco hijos, de los cuales solo quedaban ya el último, y que éste, muerto aquel, tomó el mismo oficio, de cuyo jornal tenia que mantener á su madre, ya anciana y enferma, pagar el alquiler de casa y demás gastos que se ocurren á una familia por reducida que sea; conque esto sepa el lector, tiene lo suficiente para formarse una idea del aspecto humildísimo que presentaba la vivienda de Diego y su madre (…) En esta pieza habia una alcoba que es donde dormia la madre de Diego. Un pequeño aposento junto á la alcoba, capaz para un catre de tijera y una mesita, sobre la cual habia algunos libros y una palmatoria de barro con media vela de sebo, era el cuarto de Diego, donde éste dormía y leía, antes de acostarse, lo menos dos horas todas las noches. (17-18)

Se nos presenta a Diego como humilde trabajador y gran lector de Joseph Fourier, Louis Blanc y en general de pensadores socialistas franceses. Conviene subrayar la construcción idealizada del obrero que nos ofrece Altadill en esta descripción del cuarto de Diego. Diego posee libros, una posesión que llama la atención. Si tenemos en cuenta los estudios sociológicos sobre obreros y lectura en el siglo XIX vemos que un libro

costaba de seis a diez reales entre 1840 y 1870 y que resultaba muy difícil para los trabajadores comprar libros, algo que ya hemos explicado en el cuarto capítulo de este trabajo. El hecho de que el protagonista de la novela tenga libros suyos le da una *distinción* que no es propia de su estatus social y que participa en la construcción idealizada del personaje. A partir de ese momento, el lector asociará el carácter distintivo de Diego (en particular su honor, su bondad y su sentido de la justicia) con su modo de vida, el trabajo y la lectura.

Roberto, uno de los pretendientes de Clara y amigo de Diego, trata de apuñalar a éste en la calle y corre a denunciarlo minutos después. Llega la policía a casa de Diego, encuentra los libros junto con la navaja que Roberto había dejado caer en la calle y que Diego había recogido, y les parece prueba suficiente para pensar que Diego es un conspirador y forma parte de una organización republicana clandestina. Diego pregunta:

- ¿Es por ventura algun crímen leer esos libros?

- Los mismos que se han encontrado en otras casas de los demás conspiradores.

¡Ya vereis si es crímen ó no!... (20-21)

El jefe de policía que toma la declaración de Diego en realidad ya lo ha culpado: "- Pero ¿no ha dicho V. que era republicano? pues entonces es inútil negar que sabe lo de la conspiración" (27) y expresa su opinión en cuanto a las lecturas de los obreros: "Hé aquí lo que pervierte y trastorna á esas masas ignorantes" (24). El autor retrata, por medio de la construcción de un obrero humilde y republicano, el panorama social de la Barcelona de finales de la primera mitad del siglo. Su crítica social es directa y pone en tela de juicio el mal funcionamiento de la justicia de una ciudad recientemente industrializada y en plena época revolucionaria:

Mandaba el partido moderado.

Uno de los medios de gobierno que ha usado siempre este partido en épocas de su dominación, y que fatalmente, preciso es confesarlo, está en la índole suya propia, es el de la represion llevada al último grado, principalmente con los partidos estremos; y una de las provincias en donde mas se temia á esos partidos, era Cataluña. (…)

Barcelona, puesta en estado de sitio y bajo la autoridad discrecional de un capitan general que resumia todos los poderes, no era una provincia de España en el goce de los derechos políticos que daba indistintamente á todas las provincias la Constitucion del Estado, aun la que entonces subsistia, sino que era una colonia, diremos mas claramente, un pais conquistado, sobre el cual tiene el conquistador todo derecho y toda facultad, sin otra ley que su propia voluntad sostenida por la fuerza de las armas. (…)

No, no era el estado de sitio, pues, la causa inmediata de lo que sucedia en Barcelona; éralo, sí, el modo como se ejercia la autoridad en ese estado, que seguia llamándose *escepcional* después de veinte años que duraba!

Y tampoco era justa tan estremada represion, aun considerada como medida preventiva. (…)

Hechas esta ligeras consideraciones, no estrañará ya el lector las escenas que vamos á presencia.

Sigamos nuestro relato. (22-23)

La injusticia que constituye el arresto de Diego y las consecuencias que tiene para su madre enferma ya de por sí constituye un elemento atractivo, dramático, y con el cual

se puede identificar el lector. La condena desemboca en una gran aventura de ultra-mar ya que la policía manda a Diego a cumplir su pena a un presidio que se encuentra en Filipinas. La narración sale de Barcelona, aunque el lector intuye que el protagonista volverá, eso sí, después de muchas aventuras.

Están todos los ingredientes de la novela por entregas, tanto la situación local que le permite a lector ubicarse espacial y temporalmente como una construcción imaginaria, unas aventuras exóticas muy de moda en la época en las cuales participa el protagonista y que constituyen una novedad narrativa, despiertan el interés y la curiosidad del lector por tener lugar no sólo en pleno mar sino también en otro continente, África. La narración quiere también crear sentimientos de ira y de compasión frente a la situación de injusticia social en la cual se encuentra el protagonista. Las traiciones y las venganzas son un recurso común en este tipo de literatura. Toda la historia de *Barcelona y sus misterios* gira en torno a la venganza que busca Diego a partir del momento en que sale preso de Barcelona. A esta venganza (que es social, amistosa y amorosa) se unirá otra venganza, más ética, contra un importante traficante negrero de la época, en mano del cual cae Diego, vendido a una tribu negra como "esclavo blanco." De hecho, la gran segunda parte de la novela, titulada "Barcelona" es en realidad el escenario de la venganza de Diego, que vuelve rico (gracias a una herencia que le dejó uno de los trabajadores del buque del traficante negrero) y decidido a desmantelar los complots económicos y las injusticias sociales. El narrador nunca nos presenta a un personaje deseoso de venganza para hacer sufrir a los demás, sino a un personaje con ansias por arrojar luz sobre la verdad. El protagonista es el prototipo del obrero bondadoso, honrado, fiel a su pasado, que no cambia su carácter una vez haya conseguido una fortuna. Altadill construye el

prototipo del obrero éticamente comprometido y lo presenta a sus lectores como modelo de conducta.

El misterio es el gran artefacto de la novela de Altadill. Los personajes están desde el principio vinculados a algún tipo de misterio sin resolver. Diego no sabe por qué le ha traicionado Roberto, no sabe qué será de Clara ni de su madre (única familia que tiene) mientras él esté cumpliendo su pena. El deseo de arrojar luz sobre estas dudas, de resolver los misterios, es lo que permitirá que avance la narración. Tres elementos importantes se destacan a lo largo de la historia: el lazo con la familia a través de la madre obrera enferma que se ha quedado en suelo patrio, el deseo de volver a la ciudad natal y de sentir una pertenencia a ella estando lejos, y la perduración del primer amor. Por fin, uno de los misterios más importantes y más dramáticos de la historia es el hecho de que unos días después de embarcar, el barco que lleva a Diego a Filipinas, La Perla, naufraga (capítulo IV) y deja a Diego como único sobreviviente. Esto constituye *el* misterio de la novela, pues en Barcelona llega la noticia de que ha naufragado el barco y creen que Diego ha muerto. No es hasta el último capítulo de la novela que Diego y Carla, ya mayores y con Diego a punto de morirse, se reúnen y se reconocen.[57]

Aquí están todos los ingredientes del relato de aventuras y, por supuesto, el suspense es el elemento más importante. Además, está presente una figura literaria que, según Baulo, emerge en la novela del siglo XIX: el pobre.

> Siguiendo a Eugenio Sue o a Víctor Hugo, la creación literaria europea se apodera del debate socio-político de aquella época que, bajo la influencia de la Revolución

[57] Diego, a su vuelta a Barcelona, había optado por coger un seudónimo para poder obrar su venganza sin que nadie lo reconociera.

> francesa, del esquema teórico de la dialéctica hegeliana del amo y del siervo y, a través de la transformación de las sociedades, intenta resolver los problemas sociales, particularmente los de las clases marginadas y marginales. De ahí que pueda hablarse de la renovación de la figura del pobre que ya no es el pícaro del Siglo de Oro, sino el reflejo de las masas populares que, en cierto concepto heredado de un romanticismo tardío, llegarán a ser imágenes de progreso al mismo tiempo que símbolo de la humanidad ("Aygual de Izco y el desemparo de los pobres" 45)

La presencia de la figura del pobre, en *Barcelona y sus misterios*, permite establecer el conflicto social entre pobres y ricos, entre buenos y malos y permite al mismo tiempo resaltar la extrema bondad del protagonista, quien protege al pobre indefenso y perdona los errores del pobre que ha errado por su condición social marginada. Nos dice la novela, usando personajes estereotipados, que el pobre que ha pecado y se arrepiente es digno de perdón mientras que la casi totalidad de los ricos son malos, corruptos y no se arrepienten nunca ni ven el sufrimiento que su poder causa en los demás. Lo que resalta la novela con los personajes de Nicolás Turella (el banquero con quien se casa Carla) o Pedro Blanco (el capitán del buque negrero, uno de los hombres más ricos de Barcelona) es el afán de unos pocos por amontonar riquezas, por lo general a costa de todo rasgo de humanismo. Diego, quien hemos dicho había heredado de una fortuna colosal, es el ejemplo que nos da la novela para resaltar cuán bueno podría ser un hombre rico, aunque se deja claro que su bondad se debe al hecho de que él provenga de una clase humilde, un detalle que nunca desaparece de la novela. El dinero es lo que regula la sociedad y lo que determina las relaciones sociales, algo que se

percibe cuando Diego vuelve rico a Barcelona (vuelve como "El Americano") y se ve abrir todas las puertas de las casas más ricas de Barcelona sin ninguna dificultad.

La presencia de la figura del pobre, además, permite insistir en la decadencia moral que siempre amenaza al más débil. El tema del "robo al pobre" resalta la falta de protección de la sociedad hacia los que más lo necesitan. Este tema se da en particular con la familia Messina que no sabe que su pobreza se debe a un engaño por parte del negrero Blanco y de un pirata llamado Patrick. Diego, quien supo la historia de los Messina en Cuba después de que haberse librado de su esclavitud, es quien va a restablecer el orden y hacer justicia, transformándose en el justiciero de los pobres. Uno de los mensajes de la novela es que los más poderosos deberían ofrecer su protección a los más débiles, pero la constatación que se da es que aquellos se aprovechan de ésos.

Altadill usa la ficción y la evolución de sus personajes para mostrar su preocupación con los problemas sociales típicos de su época. Una de las ideas que más recorre el texto es la convicción de que los que trabajan honradamente son siempre los que más sufren. Los pobres que hay en el texto son honrados y cuando sucumben a la corrupción el narrador deja entender que se debe a su situación marginal. El honor, la honradez, la virtud y la generosidad son sentimientos que se enfatizan cuando aparecen personajes procedentes de familias trabajadoras. Sin embargo, el texto da una visión maniquea de la sociedad y no deja de precisar que existen dos tipos de trabajadores pobres: los buenos y los malos. Los malos son los que han sucumbido al juego y a los bares, ejemplificados con el personaje de Roberto el traidor, a quien sólo le interesa montar complots para hacerse rico. Altadill pinta una sociedad esquematizada, lo cual según Baulo es un tópico de la literatura menor de la época:

> La denuncia de la injusticia social no es singularidad de nuestro escritor [Ayguals]. Debe comprenderse dentro del contexto ideológico y literario de la época tanto europeo (según prueban las novelas por ejemplo de Hugo, Sand, Sue) como nacional (Villergas). Valga añadir que coincide con las reflexiones formuladas por los socialistas utópicos con quienes Ayguals mantuvo estrechos contactos (Abdón Terradas, Antonio Ribot y Fontseré, Anselmo Clavé). ("Aygual de Izco y el desemparo de los pobres" 48-49)

Añade Baulo que el socialismo utópico centra sus postulados en la división social entre ricos y pobres y entre trabajadores y ociosos, unas oposiciones que como hemos ido explicando, es totalmente perceptible en la novela de Altadill. El análisis que Sylvie Baulo hace de las novelas de Ayguals (autor de novelas por entregas, la más conocida de ellas es *María la hija de un jornalero*) es útil para nuestro estudio ya que se encuentran muchas similitudes entre este autor, que Baulo ha estudiado con detalle, y Altadill, un autor que todavía no ha suscitado mucho interés. Baulo encuentra similitudes semánticas y temáticas entre los socialistas utópicos y Ayguals, y cita a Ramón de La Sagra y sus *Lecciones de economía social dadas en el Ateneo literario y científico (1840)* para dar un ejemplo concreto del tono y del estilo al cual se está refiriendo:

> He aquí, pues, en resumen, cómo la desigualdad de fortunas puede favorecer a las clases inferiores, si las clases superiores desempeñan la santa y filantrópica misión que les está cometida. Poseedores de las riquezas, tienen a su cargo el arduo deber de distribuirlas dignamente, cooperando a la felicidad de todos. Entonces contribuirán a sostener la constancia del obrero, excitando en él una

noble y justa ambición y premiando su aplicación con el trabajo. ("Aygual de Izco y el desemparo de los pobres" 50)

Esto constituye un punto de partida para el análisis de *Barcelona y sus misterios*. El vocabulario encontrado en la cita se aproxima al que usa Altadill cada vez que quiere subrayar las tensiones y divisiones entre los pobre y los ricos en la sociedad barcelonesa de la segunda mitad del XIX y el compromiso que podrían tomar los que poseen dinero con respecto a la situación del proletariado. Baulo dice "Ayguals acude a la novela como soporte de sus planteamientos sociológicos (…) La novela (…) tiene por objeto 'despertar las conciencias'" ("Aygual de Izco y el desemparo de los pobres" 55-57). ¿Cuál es la idea que tiene Altadill de la novela?

El elemento fundamental de la novela es su capacidad por plantear problemas. La búsqueda del personaje y su evolución en las distintas aventuras a las que participa son una pregunta al mundo. El individuo-personaje es problemático, un rasgo esencial de la novela como género que resalta Georg Lukács (73). Los peligros que encuentra no sólo son peligros exteriores sino también interiores. La evolución de este héroe y su búsqueda son el hilo conductor del relato y del mundo que se construye en torno a él, siendo el principio del relato una de las primeras experiencias de la vida de adulto del protagonista y el final, su muerte. Lo que quiere Altadill con la construcción de su personaje es que entre *incipit* y desenlace el personaje revele su problemática acerca del mundo, tanto del mundo novelesco como del mundo exterior a la novela, un sistema de ideas e ideales que, según Lukács, son los que condicionan esta relación entre mundo interior y mundo exterior del texto de la novela (77). De este modo, la forma empleada por Altadill, la sucesión de capítulos que encierran en sí una historia, propia del género por entregas o

folletinesco, es lo que permite que el texto se lea como un *proceso*, como algo que se está construyendo y está cobrando forma conforme el lector vaya progresando en la historia. Por lo tanto, para el héroe de la novela y consecuentemente para Diego, la novela es una forma de aventura. Las acciones de Diego frente a estas aventuras son el resultado de cualidades psicológicas y sociológicas que el narrador quiere resaltar en él. Esta es la razón por la cual todas las aventuras que propone Altadill son justificadas en la narración, tanto para poder llegar a una crítica social final como para poder construir su héroe socialmente y psicológicamente. El héroe de *Barcelona y sus misterios* es un individuo, no es un ente que lleva sobre sus hombros el destino de la comunidad que representa sino que tiene una subjetividad que permite su construcción psicológica y establecer una red de relaciones sociales.

Queremos mencionar lo importante que resulta la distinción entre necesidad y verosimilitud en el relato de la novela popular decimonónica, una distinción ya establecida por Aristóteles en el párrafo 1451b de su *Poética*. Lo que encontramos en la novela popular decimonónica es la creación de una necesidad para que se desarrolle la acción dramática. Existen episodios que en absoluto son verosímiles, como por ejemplo el hecho de que Diego sea el único sobreviviente después del náufrago de La Perla y sea vendido como esclavo blanco a una tribu africana. Sin embargo, este episodio es fundamental para el desarrollo de la narración y para la crítica social que se verá expresada en la Segunda Parte de la novela. Resulta necesario que todos sus conocidos en Barcelona crean que ha muerto para que, cuando él vuelva, pueda operar una venganza con un nombre falso. Lukács indica que existen partes relativamente autónomas al relato central dentro de una novela; sin embargo su existencia misma no justifica su presencia.

Tienen que comportar temas ocultos que contrasten con el problema central (él nos da el ejemplo de las numerosas historias del Quijote) o que serán decisivos en el momento del desenlace (71). Es lo que ocurre con *Barcelona y sus misterios* cuando el narrador decide trasladar la acción a África. Permite a la vez dar al lector episodios exóticos y jugar con él preparando el terreno para la verdadera acción dramática. Crea una expectativa, la del retorno del protagonista a su tierra natal y su enfrentamiento con lo que él ha dejado, tanto con las personas como con la sociedad.

En los capítulos durante los cuales la acción se traslada a África, el autor describe detalladamente la naturaleza y las costumbres de las tribus con el fin de introducir elementos maravillosos en su narración. África, para los españoles del siglo XIX era lo exótico y lo desconocido. Sin embargo, conviene notar la inclusión de una nota a pie de página al final del capítulo VIII en la cual el narrador dice que no quiere nada "fabuloso" en su relato sino hechos verdaderos. Justifica su descripción no por haberlo visto con sus propios ojos sino por haberlo leído en la *Geografía Universal* de Malte-Brun:

> Al concluir este capítulo, nos vemos precisados á trasladar un párrafo de la obra de Malte-Brun en justificación del relato que acabamos de hacer. Prometimos en el prospecto de esta obra, que nada de *fabuloso* diriamos á nuestros lectores en un libro que nos proponemos escribir con las tintas de la verdad, y estos pasages, que podrán parecer inverosimiles á algunos de nuestros lectores que no estén enterados de lo que sucede en los paises á que nos referimos, necesitamos apoyarlos en el irrecusable testimonio de un libro, como es la *Geografía Universal* del célebre Malte-Brun. (87)

Altadill se sirve de estos episodios "africanos" para emitir juicios éticos y sociales. La servidumbre de Diego en África sirve para describir las costumbres foráneas de los habitantes de los territorios africanos y también para plantear cuestiones de justicia y de relaciones y abusos de poder, que bien podrían trasladarse a la España contemporánea de Altadill. Las descripciones de la relación entre amo y siervo, entre jefe de la tribu y habitantes, las injusticias gubernamentales, sociales y religiosas que ocurren en la tribu son una metáfora de las injusticias que se cometen en España y sirve para explicar la situación socio-política de este país. Altadill usa un tópico literario y traslada la reflexión a África, una tierra incógnita, desconocida, a una tribu salvaje con el fin de impactar al lector y darle más fuerza ética a su análisis de la injusticia cometida. Además, el tema de la servidumbre sirve para resaltar la idea de la dignidad en el hombre. Uno de los episodios que queremos resaltar es cuando Diego se da cuenta de que al morir un amo, los esclavos lo lloran y se hacen enterrar vivos con él. Es una costumbre que Diego, con sus valores occidentales, no puede entender. Asimismo, la reflexión en torno a la esclavitud y los argumentos que van en contra de ella recorren la novela.

> -¡Pues qué! ¿No lo ha entendido V. antes? Si V. posee esos negros, no tiene derecho de poseerlos. Enhorabuena que V. y otros hombres animados de otros sentimientos, sabiendo que esos infelices viven en la barbarie, fueran á arrancarlos de su pais y sacarles del estado del bruto para llevarlos luego al estado de persona racional; pero ir á robarlos en su suelo para trocar su libertad, siquiera sea salvaje, por la odiosa esclavitud á que luego se ven reducidos; convertir lo que debiera ser un sentimiento de amor y humanidad, en un deseo de sórdida codicia, y el acto de noble y desinteresada caridad, en vil comercio de sangre humana, esto

> es lo que no puede pasar ni sancionarse nunca por la ley de la moral, por mas que lo toleren mezquinas é injustas leyes de conveniencia. (564)

El proyecto de Altadill al escribir esta novela se inscribe dentro de los proyectos de los intelectuales decimonónicos, de los cuales hemos hablado en el capítulo tercero de este trabajo al referirnos a Víctor Hugo y Josep Anselm Clavé. La descripción de las relaciones de fuerza entre pobres y ricos, y la corrupción que reina en España sirve para dar una imagen de una sociedad deshumanizada. A esta deshumanización se contrapone los pocos personajes virtuosos gracias a los cuales se nota el proyecto civilizador de Altadill, quien desarrolla el hecho de que un hombre puede cambiar, que el arrepentimiento sincero existe y que la palabra es sagrada y base de la honra de un hombre.

> En este país hay gentes que viven en la mayor indigencia, y en quienes la miseria es tal, que llega á matar en su corazon hasta los sentimientos de la naturaleza, que no mueren en las mismas fieras. El invierno sobre todo es horrible para aquellos infelices, y no hay medio que no sea para ellos bueno y legítimo, con tal que les sirva para aliviar en cierto modo las calamidades á que se ven expuestos en tan cruda estacion del año, llegando al estremo de vender sus hijos por una cantidad dada y un tiempo determinado, á cualquiera conocido ó desconocido, del pais ó estrangero, que se presente y entregue á los padres una suma convenida. Estos estienden un contrato, reciben el dinero, y el comprador se lleva los hijos sin mas condicion que la de dejarles libres al tiempo en que concluye la obligacion. (453-454)

El segundo volumen de la novela se abre con una crítica de las cárceles y del sistema judicial de la época que, dice el autor, piensa que con privar de libertad a los culpables o a los ladrones ofrece la solución al crimen. Aboga a favor de un proyecto humanista que afrontaría de manera más concreta los problemas sociales y en particular la violencia urbana. Su opinión es que resulta necesaria una reforma del sistema judicial no para llevar al hombre a la cárcel, sino para conducirlo por el camino de la honradez. Este discurso recuerda los escritos sobre la pena de muerte de Víctor Hugo y sus novelas *Claude Gueux* y *Le dernier jour d'un condamné a mort* que demuestran hasta qué punto las medidas punitivas son ineficaces para la paz social y son, en realidad, un signo de barbarie. Altadill construye el personaje de Roberto, el antiguo amigo de Diego y traidor, para argumentar que la cárcel es el peor de los remedios para el delincuente pues su opinión es que el criminal, una vez encerrado allí, se ve con más tiempo para pensar en otros posibles crímenes. Además, indica, los de dentro se pueden comunicar muy bien con los de fuera. La corrupción está tan presente que la gente de fuera se aprovecha de los que están encarcelados procurándoles lo que necesitan a cambio de favores.

En su novela, Altadill aborda todos los temas sociales problemáticos de su época y presenta al lector su posición liberal respecto a las soluciones que se deberían tomar. La novela es, para él, un instrumento que le permite exponer una pedagogía con la cual pretende educar a su lector, enseñándole cuál debe ser su conducta moral. Cada situación y cada personaje sirven para mostrar cómo se debería comportar el ciudadano en su vida diaria. Lo interesante es ver cómo su discurso se transforma en proyecto pedagógico gracias a recursos retóricos usados en los momentos en los que más se desarrolla este discurso moral. Nos interesa qué recursos se usan en la novela y qué relaciones se

establecen entre la narración y la argumentación, es decir cuál es el equilibrio que encuentra Altadill entre la diéresis y la exégesis en su texto. El capítulo XIII "La bolsa," de la Segunda parte de la novela, ofrece un ejemplo claro de cómo el autor usa figuras lógicas, exegéticas y argumentativas con el fin de convencer a su lector de la inmoralidad de ciertas acciones:

> Era la hora de las dos de la tarde.
>
> El gran salon de la Lonja estaba lleno de *jugadores* de todas las clases y comercio.
>
> La base del comercio es la buena fé. Sin embargo, para entrar en la bolsa, es preciso que el comerciante deje la buena fé á la puerta.
>
> Desgraciado el jugador que tiene buena fé.
>
> Los comerciantes en la bolsa, no son comerciantes: son *jugadores*.
>
> Al dar este calificativo á los bolsistas, les hacemos un honor que no merecen.
>
> Se dice que la bolsa es un juego. Nosotros creemos que es, mas que un juego, *fullería* en toda la estension de la palabra.
>
> En el juego, puramente tal, el azar decide; en la bolsa no decide el azar.
>
> El que *talla*, ha visto antes las cartas, y tiene la facultad de admitir ó dejar de admitir las apuestas de los *puntos* que no saben las cartas que vendrán.
>
> Hé aquí porque siempre gana el banquero.
>
> El juego ha tenido y tendrá siempre aficionados.
>
> Es un medio de adquirir malamente lo que pertenece a otro, y esto halaga á la miserable condicion humana. (297-298)

En este texto sobresale el uso de *sorites*, que en el arte retórico son ideas que se encadenan y que se construyen las unas sobre las otras. El narrador crea así un sistema

racional de argumentación en el cual cada frase depende de la que la precede. Este texto contiene una pedagogía explícita tanto en su uso de recursos retóricos como en el mensaje que conlleva. Transforma al narrador en orador, cuyo papel es convencer al posible lector de los maleficios de la bolsa, uno de los problemas sociales de la época en los que se centra Altadill (y que está presente también en la narrativa de Monserdà). El discurso moral aquí es explícito, como en todos los pasajes de la novela donde ocurre semejante uso de la retórica. Son los únicos momentos en los cuales el lector percibe un "nosotros," que no es sino una máscara del propio autor. Queremos pensar en estos momentos como espacios narrativos donde el autor teoriza sobre la repercusión social de la evolución de sus personajes en el universo novelesco. Estos espacios de la teorización son distintos de los momentos en los que el autor desarrolla unas críticas directas al gobierno o a un acontecimiento contemporáneo a la escritura del texto (éstos serían más bien momento epideícticos, que sólo piden la participación de los sentimientos). Antes al contrario, los espacios teóricos de la novela son espacios de la argumentación, que piden una teorización sobre el mundo y quieren, a modo de sermón, educar moralmente al lector. Creemos que en estos momentos narrativos se encuentra lo que hemos ido llamando el proyecto de alfabetización moral del público lector por los escritores de novela popular. Instruir moralmente al pueblo trabajador era, para Altadill, unas de las soluciones para luchar contra los problemas sociales, económicos y políticos de su época. *Barcelona y sus misterios*, además de entretener con las muchas aventuras que se presentan a lo largo del texto, tiene como propósito conducir y modelar espíritus con el fin de construir una comunidad de lectores. Así, nos dice Chartier, se atribuye un "rôle pédagogique, acculturant, disciplinant, aux textes mis en circulation pour des lecteurs

nombreux" ("un papel pedagógico, aculturizante, disciplinante, a los textos puestos en circulación para lectores numerosos" *Culture écrite* 149-150).

b. Lucha de clases y emancipación femenina en *La fabricanta* de Dolors Monserdà.

Hasta ese momento nuestro análisis se ha centrado, exceptuando el *Libro del obrero*, en los trabajadores en tanto que clase trabajadora masculina. Sin embargo, la condición de la mujer trabajadora es una de las preocupaciones sociales de los intelectuales y filántropos del siglo XIX. Hemos mencionado o estudiado los casos de Pilar Sinués, de María Mendoza de Vives o bien de Concepción Arenal. En este capítulo queremos estudiar la novela de Dolors Monderdà, *La fabricanta*, para poder entender los procesos mediante los cuales se intentaba crear una voz femenina en el concierto industrial y cultural de finales de siglo.

Entender el rol social y familial de la mujer en la España del siglo XIX es necesario para entender la proyección social de *La fabricanta*. En esta época, existía una separación clara entre géneros en función del rol que cada uno cumplía en la sociedad. Los espacios urbanos y los papeles en el seno de la familia estaban definidos siguiendo un modelo de organización patriarcal. El hombre estaba asociado con la esfera pública y con la idea de *producción*. En cambio y como contrapunto, la mujer se veía limitada a la esfera privada, a ser madre y esposa y se asociaba con la idea de *reproducción*. Los discursos de emancipación de la mujer de la segunda mitad del siglo XIX basan sus teorías sobre la dialéctica existente entre producción y reproducción, y la participación o exclusión de la mujer en cada uno de estos procesos. Es durante esa época cuando se

intensifican las reivindicaciones de la participación de la mujer en la esfera pública, y cuando se materializa un deseo de emancipación, que venía lógicamente con el proceso de modernización de la sociedad.[58] Este intento de cambio de mentalidades se percibe en el ámbito de las letras, en el cual muchas mujeres toman la pluma (en un principio con seudónimo) con el fin de expresarse y de crear una voz propia. Es el caso de Víctor Catalá, seudónimo de la escritora catalana Caterina Albert (1869-1966); o de Fernán Caballero, seudónimo de Cecilia Böhl de Faber (1796-1877). Monserdà, sin embargo, no escribe con seudónimo, de la misma manera que Pardo Bazán su contemporánea, lo cual implica un compromiso claro en cuanto a su participación como escritoras comprometidas con la condición femenina.[59] Recordemos lo que dijimos en el capítulo anterior acerca de la educación de la niñas en la España del siglo XIX que se limitaba a la economía doméstica, a la religión y a las labores diarias propias a su condición, con el añadido del conocimiento del francés para las burguesas (Simón Palmer 5).

Dolors Monserdà (Barcelona 1845-1919) fue una escritora catalana feminista. Miembro de la Sociedad Catalana, escribió novelas, obras de teatro (dos de ellas se estrenaron en el teatro Romea, *Sembrad y cogeréis* en 1874 y *Teresa o un jorn de prova* en 1876) y poesías. Ganó el concurso de los Juegos Florales en varias ocasiones y los presidió en 1909, lo cual le permitió cobrar visibilidad en tanto que escritora. Publicó sus

---

[58] Para más información sobre la emancipación de la mujer en España ver Arenal (1974), Campoamor (1981), Capel Martínez (2004), Nelken (1975), Pardo Bazán (1999) y Scanlon (1986).

[59] Para más información sobre la mujer como escritora en el siglo XIX ver Charnon-Deutsch (1994), Charnon-Deutsch and Labany (1995) y Davies (1998).

primeros versos en 1862 en el *Eco de Euterpe*, publicación de los Coros de Clavé.[60] Escribió también artículos de prensa de temática social y política en *La Veu de Catalunya*, *Il·lustració Catalana* o *La Renaixença* en la cual publicó los siguientes títulos : "La producció de la dona" (1879), "Les senyoras i el lliurecanvi" (1881), "Les víctimes del treball" (1882), "La questió obrera" (1891). Además, colaboró con varias revistas femeninas (*Modas y labor*, *La ilustración de la mujer*, *Feminal*). Se considera que Monserdà fue la primera mujer en tener un papel relevante en el periodismo catalán de la época. Escribió varias novelas: *La Montserrat* (1893), *La família Asparó* (1900) , *La fabricanta* (1904), *La Quitèria* (1906) y *Maria Glòria* (1917) y *Bucant una ànima* (novela póstuma, 1920). Las mujeres escritoras de esa época solían sobre todo dedicarse a la poesía. Monserdà fue una de las primeras mujeres en escribir novelas en Cataluña, y en usarlas como vehículo ideológico. La novela como género le permitió cumplir con su compromiso literario y social, y conseguir transmitir sus ideas a un público femenino mucho más amplio. Los personajes principales de sus novelas son mujeres, burguesas y trabajadoras, y su obras versan sobre su modo de vida, su interacción diaria conflictiva con el papel que tienen asignado en la sociedad, y las condiciones de evolución social de las mujeres. Las historias se ambientan en un espacio conocido por las lectoras, los barrios de la ciudad de Barcelona, y en una temporalidad casi contemporánea al momento de la escritura (la segunda mitad del siglo XIX). Las problemáticas están, por tanto, en relación con el lugar y la época en la que evolucionan los personajes. Con las novelas de

[60] Monserdà tenía una relación personal con Clavé. De hecho, en el "Fons Clavé" del ANC se encuentran dos manuscritos de la escritora. Se trata de dos poemas, el primero "¿Quién será?" y el segundo "A la temprana muerte de mi bella y querida amiga, la joven señorita Enriqueta Clavé" dedicado a la hija de Clavé.

Monserdà, se da el caso de la mujer escritora y de la mujer personaje. En *La fabricanta* como en varias otras novelas, la autora construye dos arquetipos, el de la mujer frívola que no entiende la realidad en la que vive y el de la mujer inteligente, capaz de administrar tanto a su familia como los negocios. Colaboró y era amiga de varias escritoras de la época, por ejemplo de Víctor Català, quien ganó los Juegos Florales con *Solitud* en 1909, año en que los presidía Monserdà. También publicó varios cuentos, que fueron reunidos en un volumen publicado por la Biblioteca Popular de l'*Avenç* bajo el título *Del món* en 1908. Participó en las tertulias literarias de su hermano (el pintor Enric Monserdà, quien ilustra de hecho *La fabricanta*) en las cuales participaban también grandes figuras literarias y políticas de la época como Milà i Fontanals, Clavé, Monturiol, Soler, Terrades, entre otros.

Monserdà era una fiel seguidora de los preceptos de la Iglesia católica y creía en la familia y en la educación cristiana como base del buen funcionamiento de la sociedad. Contribuyó activamente a causas sociales con el fin de mejorar las condiciones de las mujeres trabajadoras de su época, siempre desde una perspectiva cristiana. Lo que más conviene destacar es su participación en la fundación y dirección del Patronado de Obreras de l'Agulla, en 1910. Con esta fundación se quería proteger el medio laboral de las costureras, un oficio mal pagado, que se hacía desde casa, sin horario fijo y sin seguridad de venta. La Fundación intentaba conseguir hilo y algodón a precio de fábrica para las trabajadoras, tener asistencia médica gratuita y establecer un taller a la par que sensibilizar a la población femenina en cuanto a sus condiciones de trabajo.

La historia de *La fabricanta* tiene lugar exclusivamente en Barcelona, en particular el barrio de la Ciutat Vella. La acción se desarrolla entre los años 1860 y 1875,

en el momento en que cobraba cada vez más importancia la industria textil en la ciudad condal, un ambiente industrial que retrata muy bien la propia novela. La narración gira en torno a dos personajes femeninos, las primas Florentina y Antonieta. Antonieta es quien tiene el papel predominante, puesto que ella es "la fabricanta," apodo que la narradora le confiere por sus cualidades para llevar a cabo todo tipo de proyectos como en particular el de montar su propia fábrica y crear su propio espacio comercial en su barrio, siendo una mujer. Florentina en cambio, es la anti-fabricanta, ya que rechaza la posibilidad de que su nombre y su condición estén asociados con la idea de fábrica.

Con *La fabricanta*, Dolors Monserdà denuncia un estado social vigente según el cual las mujeres trabajadoras sólo pueden tener una actitud pasiva, e reivindica derechos para las mujeres de su época. Por un lado, denuncia la sumisión de las mujeres poniendo en escena las relaciones familiares de sus personajes. Se abre la novela con una Antonieta absolutamente dominada por su hermano Joseph, quien le suprime la herencia paterna después de enterarse de que ella quiere casarse con un obrero. Por otro lado, se denuncia la sumisión de las mujeres en la elección de sus maridos porque sólo pueden escuchar a sus padres o a quien esté a cargo de la familia. Por otro, se denuncia la inexistencia de una autonomía en el sector laboral. Las mujeres que trabajan no perciben sueldo, y si lo perciben, éste es muy inferior al de los hombres. Por consiguiente, Dolors Monserdà defiende vehemente el derecho de la mujer a trabajar y a independizarse. Su texto es, en palabras de Lou Charnon-Deutsch "a moral guidebook in favor of the status quo" ("un libro-guía moral a favor del estatus-quo" *Narratives of Desire* 41). Leemos *La fabricanta* como una novela que desarrolla un discurso sobre la domesticidad pero que, a diferencia de las escritoras isabelinas que hemos estudiado en el capítulo cuarto de este trabajo,

Monserdà defiende la inclusión de la mujer en la esfera pública. Presenta, con la construcción de la protagonista Antonieta, un modelo de conducta femenina para sus lectoras y argumenta que la fuerza social de la mujer viene de su participación tanto en la esfera privada como la pública. Charnon-Deutsch explica de donde surgen las novelas domésticas en el siglo XIX:

> The premise on which the following discussion is based is that nineteeth-century Spanish women were oppressed in a variety of ways: economically, legally, educationnally, physically, and, of most interest in this chapter, psychologically. Domestic fiction helped disguise this opression by encouraging women to accept opression through a masochistic sublimation of their pain and sacrifice. (*Narratives of Desire* 42)
>
> La premisa sobre la cual está basada la siguiente discusión es que las mujeres españolas del siglo XIX estaba oprimidas de muchas maneras: económicamente, legalmente, educacionalmente, físicamente, y, lo que más nos interesa en este capítulo, psicológicamente. La ficción doméstica ayudaba a disfrazar esta opresión porque animaba a las mujeres a aceptar la opresión a través de una sublimación masoquista de su sufrimiento y sacrificio.

Charnon-Deutsch se centra en la idea del masochismo femenino que permitiría la aceptación pasiva de su estado de mujer y dice que los textos publicados en esa época dejan ver esta actitud social de las escritoras. Nuestro análisis se sirve de las conclusiones de este crítico pero para argumentar que los textos, lejos de querer crear una aceptación pasiva de las lectoras en relación con su estado social, querían insertarlas dentro de este orden patriarcal y hacerlas participar en su construcción. El propósito de estas ficciones

no es provocar una actitud pasiva en la mujer sino enseñarle cuál debe ser su conducta con el fin de ser agente y obtener un rol social que no se ciñe únicamente al de ser esposa y madre. Nuestro análisis resaltará, por tanto, la complejidad ideológica del modelo social femenino que propone *La fabricanta*.

Josep Edo Benaiges explica, en su tesis doctoral "Dones i ciutat a la Barcelona del segle XX: una anàlisi geogràfica a través de la literatura", que la novela de Monserdà permite entender cómo funciona la separación de espacios en la sociedad catalana de la segunda mitad del siglo (201). Por un lado el espacio doméstico (espacio de la mujer) estaba asociado con el espacio de la *reproducción*; y por otro, el espacio extradoméstico (espacio del hombre) era el espacio de la *producción*. Este es el contexto en el cual tiene lugar la novela y en el cual escribe la autora. Es además el gran debate que se produce en la sociedad de la época: la separación o no de estos espacios y la participación de la mujer tanto en uno como en otro. Conviene resaltar que Monserdà no defiende abiertamente esta separación de espacios para la mujer en su novela sino la participación de ésta en ambos. Sin embargo, su texto es ideológicamente complejo porque, aunque abogue por cierta autonomía socio-económica de la mujer, queda enmarcada en la aceptación del modelo patriarcal de la época. La construcción y la evolución de Antonieta es buen ejemplo de ello. Este personaje se emancipa una primera vez de la opresión de su hermano consiguiendo casarse con quien quería. Una vez casada convence a su marido para montar varias fábricas. Después del éxito conseguido con este negocio, su marido decide que ya no le corresponde a su mujer trabajar y la manda a casa, desvinculándola del círculo industrial puesto que se había transformado en patrona. La condición de amo le hace cambiar de perspectiva con respecto a su negocio y sobre todo con respecto a

cuando era un simple obrero. La novela critica y aprueba a la vez la decisión de desvincular a Antonieta del trabajo. Por un lado, se explica la sensación de inutilidad y languidez que siente la protagonista después de esta decisión, pero la solución que se le ofrece no es la rebelión ni la reivindicación sino la de montar, en el desván de su casa y con los instrumentos de sus ancestros, un taller para hilar algodón. Esta solución por un lado defiende la autonomía de la mujer a tomar decisiones sobre sus actividades profesionales pero por otro, devuelve el espacio de la producción al hogar, espacio de la reproducción. El mensaje es por tanto complejo, dado que defiende la emancipación de la mujer sin destruir los valores patriarcales que rigen las relaciones de poder entre géneros.

La novela juega con la oposición de los dos personajes femeninos, Florentina y Antonieta, con el fin de ofrecer un retrato de la sociedad barcelonesa del siglo XIX. Florentina y Antonieta son primas, más o menos de la misma edad, pero han recibido una educación muy distinta. Se oponen en todo, desde el físico hasta en los hábitos y en su manera de relacionarse con los demás. Florentina, que vive con su madre viuda, viene descrita como una burguesa cuyas actividades parecen bien codificadas. Se rodea de muchas relaciones y sabe cómo actuar en sociedad. No sale nunca sola a la calle, sea con su madre (que tiene toda la influencia que pueda tener una madre burguesa sobre su hija) o, una vez casada, con su marido. Sin embargo, su espacio no se limita a la ciudad de Barcelona ya que ha ido a París y tiene una "torre," una casa de campo en Sant Gervasi. Edo Benaiges indica que la pertenencia a una clase social determina la experiencia de los personajes en el espacio en el que evolucionan (206). Florentina, en su actitud, desprecia socialmente a Antonieta. Ésta última no tiene relaciones sociales y se conforma con estar en su casa e ir a misa. Tiene, por lo tanto, un espacio social mucho más reducido y el

único espacio evasivo es su balcón. Antonieta procede de una clase social más baja y su evolución tiene lugar en su barrio, pertenece a él. Florentina, al contrario, obtiene una evasión con la lectura de novelas.

La fabricanta abarca quince años, unos años que para Florentina son los que van de la adolescencia a la edad madura. El personaje entra en la historia como lectora de novela románticas y novelas de aventuras francesas (Víctor Hugo, George Sand, Alexandre Dumas, Eugène Sue) y termina con una afición por las novelas naturalistas francesas (Emile Zola, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert). La narradora identifica lectura de novelas y alejamiento de la realidad. El abuso de lectura está presentado como el camino hacia la infelicidad. Además, se asocia como un mal típicamente femenino que puede llevar a la muerte. Indica la narradora que provoca excesos de comportamiento, en particular con el ejemplo de Florentina que después de una discusión con su marido, se encuentra "en plé conflicte novelesch (…) prengué la teatral resolució d'abandonar al marit (…) després de deixarli una llarga carta" ("en pleno conflicto novelesco (…) tomó la decisión teatral de abandonar a su marido (…) después de dejarle una larga carta" 189-190). Se intenta convencer a la lectora, con la construcción de este personaje, que las novelas ciegan a las mujeres con respecto a su rol de madres y a sus responsabilidades familiares. Asimismo, la reflexión en torno a la influencia negativa de las lecturas novelescas para la mujer se une a una crítica de la educación de las niñas burguesas, que pone énfasis en el porte, en los vestidos y en el comportamiento en sociedad antes que en formar buenas madres y esposas:

> A més a més, la Florentina, que de criatura s'havía acostumat á sentirse dir per tothom que era bonica y que aquest género de llohansas acabaren pera férseli una

mena de necessitat… (…) Lo tó y fins potser la mateixa sequedat de tan sobtada declaració, tan diferenta de tot lo que estava acostumada á sentir fins alashoras, impresionaren fondament á la Florentina, que, ab sa exaltada imaginació, compará tot seguit la veritat y potencia d'aquell amor, que per tants anys havía subsistit callat y sens esperansa d'ésser correspost, ab lo dels molts héroes de novela que havía llegit; y, engrandit y poetisant l'enamorament del seu cosí, al arribar á sa casa li faltá temps pera contarho á la seva mare ab tots los perfils y relleus que li sugerí'l goig d'haver inspirat tan romántica passió. (99-101)

Además, Florentina, que de criatura se había acostumbrado a oír lo bonita que era por parte de todo el mundo, acabó por acostumbrarse y ver necesario este género de alabanzas… (…) El tono y puede ser la misma sequedad de tan repentina declaración, tan distinta a todo de lo que estaba acostumbrada a oír hasta entonces, impresionaron sobremanera a Florentina, que, con su imaginación exaltada, comparó enseguida la verdad y potencia de ese amor, que por tantos años había permanecido callado y sin esperanza de ser correspondido, con los muchos héroes de novela que había leído; y, aumentando y poetizando el enamoramiento de su primo, al llegar a su casa se apresura a contarlo a su madre con todos los pelos y señales que le sugirió el gozo de haber inspirado una pasión tan romántica.

La lectura de novelas románticas se presenta como el elemento que pervierte a la mujer de la realidad que la rodea. Antonieta es, en cambio, el modelo de conducta que Monserdà presenta a sus lectoras: se trata de una mujer que sabe cómo actuar, cómo formar una familia y cómo montar una fábrica. Se precisa que Antonieta tiene tres libros,

los tres de índole religiosa. Vemos aquí un modelo que hemos percibido en *El libro del obrero* y una doctrina según la cual la instrucción y en particular la lectura de ciertas obras no son recomendables para el proletariado (porque *La fabricanta* está destinada a ser leída por mujeres del proletariado). La emancipación de la mujer, nos dice Monserdà, debe hacerse dentro de un marco que es el de la ideología conservadora y cristiana, defendida por la autora. En este marco, el trabajo se considera como base del mejoramiento de la condición femenina, para ganar derechos y combatir las injusticias; y se opone al ocio, representado por la lectura de novelas.

Por otro lado, el modelo de conducta de la mujer ofrecido por Monserdà va acompañado por una serie de elementos de la vida cotidiana, presentes en el caso de Antonieta, ausentes en el caso de Florentina que ni siquiera se encarga de sus hijos sino que contrata a una nodriza francesa para hacerlo. Sanchez-Llama explica que

> The image of the Angel is never presented in isolation, but always with the necessary accoutrements that bring her into existence: the cradle, the thimble and sewing box, and if not a spinning wheel in the late nineteenth century, perhaps a sewing machine. But above all she is surrounded by the family members, for she exists *only* to serve them. (64)
>
> La imagen del Angel no está nunca presentada de manera aislada, pero aparece siempre con los atavíos necesarios que le llevan a una existencia: la cuna, el dedal, una caja de costura, si no una rueda para hilar al final del siglo diecinueve, quizá una máquina de coser. Pero sobre todo está rodeada de miembros de la familia, porque *sólo* existe con el fin de servirlos.

Los elementos que rodean a la mujer son representativos de su función dentro del hogar y con respecto a su familia. La educación, las actividades dirias, la procedencia y la proyección social son lo que opone a estos dos personajes. Florentina es el estereotipo de la chica burguesa, una *madame Bovary* catalana.

Desde el principio está establecida la distinción entre educación, espacios y costumbres de estos dos personajes femeninos. Pero el acontecimiento que seguramente marca la diferencia y establece una barrera infranqueable es el matrimonio de cada una. Con este elemento también Monserdà desea construir un retrato de su época y convencer a sus lectoras de la importancia que tiene tanto para una familia como para la sociedad que la rodea, un buen casamiento. Aboga a favor del derecho de elección para la mujer y pretende operar en sus lectoras un cambio de mentalidades, en particular en las que aceptan una condición matrimonial con la cual no están de acuerdo. En *La fabricanta*, Florentina se casa con su primo Joseph Corominas, el hermano de Antonieta, un partido excelente dado que tiene patrimonio (es heredero de la fábrica de sus padres que funciona perfectamente y se convierte en una de las más importantes de Barcelona). Se trata de un matrimonio reconocido y aceptado socialmente. Si embargo, el matrimonio de Florentina le permite a Monserdà desarrollar la relación conflictiva entre clases y el rechazo de la burguesía frente a toda mezcla con la clase obrera:

> la única cosa que'm fa pena del nostre casament es que tu tingas fábrica. Sempre tractant ab treballadors, s'agafa una mena d'ayre més ordinari…
>
> "lo único que me da pena en cuanto a nuestro casamiento es que tú tengas fábrica. Al tratar continuamente con trabajadores, uno agarra unos aires más ordinarios…" (129)

-¡*Vaya* una orgullosa! diu que va fer vendre la fábrica al seu home, perque no trobava prou fi l'ésser fabricanta…

"-¡Vaya una orgullosa! dice que ha hecho vender la fábrica de su hombre, porque no le parecía suficiente ser fabricanta…" (168)

Antonieta en cambio no admite casarse con un viudo muy rico, padre de tres hijos y socialmente reconocido, a pesar de que su familia le indique lo conveniente que sería para su futuro. Elige casarse con un obrero de procedencia social inferior a la suya y sin patrimonio, sin el consentimiento de su hermano que le suprime la herencia. Desafía por tanto las leyes patriarcales:

> Feya pochs días que en Corominas disfrutava, ab lo seu prometatje, de las realitats del somni de tota la seva vida, quand un dematí la senyora Madrona l'enviá á cercar á sa casa, ahont trobá á mare y filla fora de tino y casi á punt de rompre lo comprimís matrimonial, per haver sapigut que, d'un día al altre, Mossen Vicens aniría á demanar á la Antonieta, pera casarse ab un fadrí veler, matrimoni que abdúas conceptuavan com un gros rebaixament pera la familia." (102)
>
> Hacía pocos días que Corominas disfrutaba, con su noviazgo, de las realidades del sueño de toda su vida, cuando una mañana la señora Matrona le manda a buscar a su casa, en donde encuentra a madre e hija habiendo perdido la paciencia y a punto de romper el compromiso matrimonial, porque habían sabido que, un día muy próximo, Mossen Vicens iría a pedir la mano de Antonieta, con el fin de casarla con un aprendiz velero, un matrimonio que las dos consideraban como un gran descenso para la familia."

El casamiento de Antonieta supone un dilema en la narración por dos razones: por un lado por su desafío de las leyes patriarcales y por otro porque la alternativa implica un problema social para la época: el quedarse soltera. El miedo a ser soltera empujaba muchas mujeres a "casarse por casarse:"

> … convensut de que una volta que en Joseph Corominas tirava avant lo seu matrimoni ab la Florentina, á tots los agradaría prou de treures á la germana soltera del devant; y, encara que Mossen Vicens comprenía que en Pere Joan Grau no era lo que s'en diu un partit pera entussiasmar á una familia acomodada, trobava que era una coseta bastant regular, donat las sevas prendas morals y'l bon jornal que guanyava; qüalitats més de tenir en compte, ya que la Antonieta, ni pels seus anys, ni pel seu físich, semblava que pogués aspirar á cosa de més empenta. (96)
>
> … convencido de que una vez que Joseph Corominas fuera adelante con su matrimonio con Florentina, a todos les gustaría mucho quitarse del medio a la hermana soltera; e incluso si Mossen Vicens comprendía que Pere Joan no era lo que se dice un partido como para entusiasmar a una familia acomodada, encontraba que era una cosa bastante regular, dadas sus cualidades morales y el buen jornal que ganaba; cualidades que había que tomar en cuenta, puesto que Antonieta, ni por sus años ni por su físico, parecía poder aspirar a nada más.

El conflicto social que supone el casamiento de Antonieta permite introducir una defensa del honor que tienen los trabajadores como el prometido de Antonieta, Pere Joan:

> Ho sento pero tu, pùig que aquestos diners, posats á guany, t'haurían ajudat á no trobar tan agre'l cambi de posició que vas á tenir, sortint de la casa d'un amo pera

entrar á d'un treballador; peró, en quant á mí, ja pots dir al teu germá que no m'ha amidat prou be, si m'ha pres pels que's casan pera fer negoci… (109)

Lo siento por ti, pues este dinero, invertido a un interés, te habría ayudado a no encontrar tan agrio el cambio de posición que vas a tener, pues saldrás de casa de un amo para entrar en la de un trabajador; pero en cuanto a mi, ya puedes decirle a tu hermano que no me ha medido nada bien, si me ha tomado por alguien que se casa para hacer negocio…

Con el hecho de que desee montar su propio negocio, Antonieta se convierte en modelo de voluntad de independencia, de poder en su matrimonio y de continuidad familiar. El mensaje que nos da la novela es que el linaje de los trabajadores es el trabajo. Edo Benaiges indica muy acertadamente que el modelo de mujer que propone Monserdà es Antonieta una vez casada y adulta. Tiene todos los ingredientes de la mujer perfecta, empezando por su catolicismo (su padrino y consejero es el cura). Florentina, en cambio y como contrapunto, no practica ninguna religión, sino que parece más que bien que su doctrina son los libros. El personaje de Antonieta, dice Edo Benaiges, revela la fe cristiana como el centro de valor de Dolors Monserdà dado que pone en boca de su personaje sus ideas personales sobre el matrimonio y la vida conyugal (202-208). La religión es, por tanto, un referente que recorre la novela, tanto en sus temas como en la construcción de sus personajes. Deja ver el papel importante que tiene en la cultura y en el imaginario colectivo popular de la época. En la descripción de las prácticas religiosas se encuentra también la oposición entre burguesía y clase obrera:

La gent á la moda [burgueses] se'ls miravan [a los trabajadores] ab ayre mofeta, sens pensar que eran los intranzigents guardadors de la religiosa tradició de la

diada; los que ab verdader entussiasme desde la cinch del matí recorrían los carrers pera seguir lo major número d'iglesias. (164)

La gente a la moda los miraba con aire de mofeta, sin pensar que eran los intransigentes guardianes de la tradición religiosa de la fiesta; los que con verdadero entusiasmo desde las cinco de la mañana recorrían las calles para seguir el mayor número de iglesias.

Esta cita distingue a los burgueses de los trabajadores por su aspecto físico. Los burgueses son "gent á la moda" lo cual implica que el proletariado no lo es. El cuerpo y la vestimenta son unos elementos muy presentes a lo largo de la novela. Florentina usa su cuerpo como objeto de decoración y de placer. Su belleza y sus buenas maneras son una mercancía de intercambio en el enlace y negocio matrimonial. Se subraya que Antonieta, en cambio, usa su cuerpo para trabajar.

Contrariamente a los personajes femeninos, los personajes masculinos no corresponden a estereotipos. No tienen ninguna agencia, no expresan ninguna ambición ni asumen responsabilidades sino que son seres dóciles frente a sus mujeres. No parecen tener conciencia de clase, sea obrera para Pere Joan o burguesa para Joseph.

Esta novela tiene como objetivo defender la participación de la mujer en los distintos espacios sociales: la familia, el trabajo y la economía. Ofrece modelos estereotipados a los cuales los lectores (idealmente las mujeres trabajadoras) se pueden referir. Pretende ofrecer un modelo de conducta que las mujeres pueden seguir; en este sentido, la ficción de Monserdà cumple una función disciplinaria muy parecida a los fenómenos que hemos considerado en capítulos anteriores: la propuesta de emancipación es simultáneamente un intento de disciplinar a las lectoras de la clase obrera, animándolas

a entrar en el orden simbólico burgués (familia, trabajo, religión). De modo parecido a la organización coral de Clavé, la pedagogía del *Libro del obrero*, o la fundación de bibliotecas públicas, esta novela es un caso más del doble filo de la emancipación que las élites burguesas imaginaban para el pueblo.

Como tal, resulta especialmente llamativo que *La fabricanta* incorpore uno de esos fenómenos dentro de su mundo novelesco. El principio de la novela describe un concierto de los coros de Clavé en los Jardines de Euterpe y se inserta directamente en la dialéctica que opone clase obrera y clase burguesa a nivel cultural. Citamos y explicamos un extracto del texto en el capítulo "Teatro" de este trabajo y subrayamos cómo, a pesar de ser un espacio en el cual se mezclan las distintas clases sociales, la narradora hacía una distinción muy clara al describir la manera en que los trabajadores invadían este mismo espacio en el cual la burguesía se definía como "clase."

A lo largo de la narración se van oponiendo los Jardines, espacio abierto de recreo popular, con otro espacio de conciertos, más aburguesado, el teatro del Olimpo, un espacio cerrado donde concurría la clase más adinerada de la ciudad. Florentina y su madre tienen abono al teatro del Olimpo al cual van con el fin de poder hacer relaciones y encontrar un partido favorable para que Florentina se case. En cambio, Antonieta sólo asiste a las temporadas de los Jardines pues el abono al teatro del Olimpo le supone un gasto del cual su hermano prefiere prescindir.

> … feya dos hiverns que la senyora Madrona y la Florentina estavan abonadas al Olimpo, bonich teatret situat al carrer dels Mercaders, molt concorregut en aquella época per la classe mitja barcelonina. (23)

…hacía dos inviernos que la señora Matrona y Florentina estaban abonadas al Olimpo, bonito teatrillo situado en la calle de los Mercaders, muy concurrido en aquella época por la clase media barcelonesa.

El pertenecer a la clase social adecuada y el ascender en la sociedad es el tema que recorre la novela y que rige las relaciones entre los personajes. Antes de que la narradora nos presente a los personajes ya los inserta en este problemática:

La filla de la senyora malhumorada se tombá envers lo lloch que li signava la seva cosina, y digué desdenyosament:

- ¡Ay Deu meu! No se quin gust tens, de mirarte á aquells xicots, que salta á la vista que son menestrals…treballadors…¿Veus? Ara ells també'ns miran…Com que tu sempre'ls hi tens los ulls á sobre…¡Vaya uns partits…¡Ay! (…)

- No; no's molesti…no cal…la mama ja's trova millor y anirèm baixant á poch á poch – feu la Florentina que, ja passada la necessitat mes apremiant, veyent pel aire del trajo que protavan, que abdós joves pertenexían á la classe treballadora, no l'entussiasmava la idea de tenir á cap d'ells pera acompanyador. (7-12)

La hija de la señora malhumorada se dió la vuelta hacia el lugar que le indicaba su prima, y dijo desdeñosamente:

-¡Ay Dios mío! No sé qué gusto tienes, de mirar a esos chicos, salta a la vista que son menestrales…trabajadores…¿Ves? Ahora ellos también nos miran… Como que tú siempre les diriges la mirada… ¡Vaya unos partidos…¡Ay! (…)

- No; no se molesten…no hace falta…mamá ya se encuentra mejor e iremos bajando poco a poco – dice la Florentina que, ya pasada la necesidad más apremiante, viendo por el porte del traje que llevaban que esos dos jóvenes

pertenecían a la clase trabajadora, no le entusiasmaba la idea de tener a ninguno de ellos como acompañante.

El *incipit* de la obra induce al lector a pensar que se encuentra ante un texto que va a defender la lucha de clases e insertarse dentro de la retórica usada por los movimientos emancipadores obreros. No obstante, esta dinámica esperada por el lector se ve desmontada conforme se van sucediendo los acontecimientos y relacionando los personajes entre ellos. Monserdà usa la escritura como medio para hacer cambiar las mentalidades, sí, para resaltar las capacidades que tienen las mujeres para desarrollar actividades remuneradas, pero la usa igualmente para hacer frente a la idea de igualdad educativa e intelectual de la mujer proletaria. La novela oscila entre crítica irónica de ciertos aspectos de la sociedad patriarcal (como por ejemplo el concepto de herencia, 16) o de la discriminación de clase:

> A bon segur que la seva cosina hauría obrat de ben diferent manera, si s'hagués tractat de algún d'aquells joves de l'Olimpo. Allí haurían estat de veure las finesas y las mostras d'agrahiment ab que'ls hauría regraciat…peró com se tractava d'un menestral y, potser, d'un humil treballador, ja no hi havía el perqué… Y ¡aquésta, aquésta injusticia, era lo que més mal li feya! (26)
>
> Seguro que su prima habría obrado de manera bien distinta si se hubiera tratado de alguno de aquellos jóvenes del Olimpo. Allí habrían visto las finezas y las muestras de agradecimiento con las cuales les habría agradecido…pero como se trababa de un menestral y, quizá, de un humilde trabajador, no veía ninguna razón para hacerlo… Y ¡ésta, esta injusticia es la que más daño le hacía!

Esta mezcla es la base del éxito retórico de la obra. Monserdà consigue de este modo adoctrinar a sus lectoras en una ideología cristiana conservadora. Se trata de conseguir un deseo de emancipación de la mujer dentro de un marco establecido y controlado. Los valores de la sociedad patriarcal, aunque a veces cuestionados o ironizados, se presentan como el único medio a través del cual la mujer obrera puede lograr estabilidad, iniciativa y felicidad. Insertar su conducta dentro de estas normas no está presentado como una sujeción sino como la manera más eficiente de obtener una voz. Monserdà, al igual que Concepción Arenal o Pardo Bazán en la misma época, lucha para que no se consideren las mujeres en función del rol social impuesto por la sociedad patriarcal y usa la literatura como medio para hacer cambiar las mentalidades. Denuncia la segregación en el mundo del trabajo entre el hombre y la mujer, en particular el hecho de que las mujeres sean menos remuneradas y menos cualificadas.

Monserdà, al escribir *La fabricanta*, ofrece un producto doble. Por un lado, se trata de una novela que por su temática, por tener como protagonista a una mujer trabajadora exitosa y con iniciativa propia, rompe con los esquemas tradicionales de la literatura popular obrera. Por otro, se trata de una novela que si bien desarrolla un discurso a favor de la emancipación de la mujer en la sociedad industrializada de la Cataluña del siglo XIX, recomienda que dicha emancipación se haga dentro de un marco religioso y conservador, y desarrolla un discurso ideológico sobre lo doméstico. No ofrece un modelo de mujer revolucionaria sino una mujer obediente, al marido, a la familia, a sus preceptos religiosos y al funcionamiento de la sociedad. La ambición de la protagonista no es desmesurada, la fortuna que llega a alcanzar no constituye objeto de envidia ni cambia su carácter simple y trabajador. La historia, destinada a un público

femenino, quiere ser verosímil, quiere representar un cuadro de costumbre que pueda guiar a la lectora en una conducta social adecuada. En este sentido, Monserdà usa la literatura como medio de difusión de sus ideas y como soporte para intentar controlar la moralidad cristiana y la conducta social de la franja femenina de la sociedad de su época.

Conclusión

Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX:
Literatura, música, representación

De acuerdo con Gustave Le Bon, en *The Crowd. A Study of the Popular Mind*, un libro que se publicó por primera vez en 1895, las masas resultan virtualmente ingobernables a causa de su particularidades dinámicas. Un orador que deseara conmover a las masas, concluye Le Bon, debería servirse de afirmaciones tan intensas como lo son los sentimientos que se originan y crecen en el interior de esas mismas masas (12-23). Entre la intensidad del orador y la intensidad de las masas se origina una tensión de caracteres políticos y culturales que era preciso examinar con detalle, dotando así de contenido y de discusión a las consideración de Le Bon y de otros intelectuales de la misma época, es decir, aquellos que vivieron dicha intensidad y dicha tensión en primera persona. Nuestra reflexión, en esta tesis doctoral, se ha centrado precisamente en ello, a través del examen de la tensión que surge cuando un intelectual se propone liderar culturalmente a un grupo obrero.

Nuestro análisis en este trabajo se centró en varios fenómenos que tuvieron como objetivo sujetar al proletariado a los discursos culturales del siglo XIX español. Entre ellos, nos interesó primero en la formación de grupos corales obreros por Josep Anselm

Clavé. Las interpretaciones según las cuales Clavé sería la figura de salvación de la clase obrera catalana del siglo XIX fue un punto importante de discusión para nosotros porque, contrariamente a lo que se había argumentado, demostramos que la práctica del canto encubría una disciplina socio-cultural. La participación del obrero en las Instituciones Corales implicaba que se sometiera a un aprendizaje poético-literario y a unas reglas de comportamiento social. Asimismo, los distintos espacios que se crearon o se pusieron a disposición de la música obrera en el siglo XIX (el teatro, los escenarios y los jardines) permitían organizar espectáculos que, para el compositor, no eran sino la manera de enseñar al resto de la sociedad al grupo obrero reformado y adiestrado a un tempo y un tiempo, los de la época moderna.

El segundo fenómeno que mereció nuestra atención fue la formación de centros de lectura y bibliotecas populares en la España decimonónica. La idea que desarrollamos nos llevó a afirmar que el ejercicio filantrópico de la institución de bibliotecas para el obrero constituía un complejo entramado de poder, en el cual los intelectuales que organizaban el centro elegían y controlaban el acceso a los libros que podía tener el trabajador. En el siglo XIX, en la península ibérica, se promovieron campañas para fomentar la lectura. Nuestro argumento fue que estas campañas tuvieron implicaciones sociales y participaron en la elaboración de una pedagogía a partir de la cual se intentaba transmitir modelos de conducta socio-moral en la clase trabajadora.

Por fin, las novelas populares y los libros de autoría colectiva nos interesaron en tanto que intento literario de los intelectuales españoles por controlar el alfabetismo moral de los trabajadores. Con el análisis de *Barcelona y sus misterios* de Antonio Altadill, de *La fabricanta* de Dolors Monserdà y del *Libro del obrero* de varios autores,

explicamos la manera en que estos textos funcionaban como referentes sociales, educativos y morales para la clase trabajadora. Nuestro enfoque analítico reveló la disciplina social que estos autores ponían en marcha a través de la edificación de modelos tropológicos para sus lectores.

Nuestro análisis permitió hacer evidente los procesos a través de los cuales se dirigía y se daba visibilidad pública a la masa obrera con distintos procesos culturales. Pusimos en cuestión las tesis según las cuales los proyectos culturales destinados al obrero en el siglo XIX español ofrecían a éste una emancipación social. Estos proyectos ponían en marcha estructuras filantrópicas en las cuales el propósito era reformar al obrero e insertarlo en espacios (físicos y morales) controlados por la esfera pública burguesa. La existencia de una disciplina cultural se hacía visible en distintos espacios urbanos, los escenarios, los teatros, las plazas de las ciudades, los jardines y las bibliotecas populares. Cada uno de estos espacios daba a la masa trabajadora una funcionalidad específica y pedía a cada uno de sus miembros un comportamiento en adecuación con el orden burgués. De la misma manera, las novelas populares o los libros de autoría colectiva era usados por los escritores como espacios narrativos en los cuales se proponían controlar la alfabetización moral de sus lectores.

El análisis de los tres fenómenos culturales que hemos considerado en esta tesis doctoral nos ha permitido entender las relaciones de poder cultural entre intelectual y trabajador. En este proceso, el trabajador se volvía a la vez sujeto político y estético. Revelamos las estrategias de control que se ponían en marcha por medio de estos proyectos culturales e insistimos en que la clave del método consistía en crear una visibilidad obrera en los teatros, en la prensa, y en construir modelos de conducta en las

novelas. De esta manera, la construcción de una disciplina social conllevaba una reorganización de la dinámica de grupos.

Bibliografía

Fuentes primarias:

"Asociación para el planteamiento de la ópera española." *La España musical*. 16 de agosto de 1873: 3-7.

"La Aurora: órgano de la Asociación Euterpense de los Coros de Clavé." Barcelona : Impr. I. Miró, 1888-

"La Campana de Gràcia: Semanari bilingüe." *Facsímils de revistes d'humor catalanes 3*. [Ed. facsímil] ed. [Barcelona]: [s.n.], 1977.

"El cohete: periódico revolucionario." Barcelona: I. López, [1868-18--].

"El Diario de Barcelona." Barcelona: Imp. de Francisco Gabañach, 1862-1863.

"Eco de Barcino: periódico dedicado exclusivamente á los señores concurrentes á nuestros conciertos." Barcelona: Impr. De F. Sánchez, [1873].

"La España Musical." Barcelona: Casa Editorial de Andrés Vidal y Roger, 1866.

"El estado catalán: diario republicano federalista: redactado en provincias y publicado en Madrid." Madrid: Impr. de Julián Peña, [1869-1873].

"El Orfeón español: órgano de las asociaciones artístico-musicales, bandas de música del ejército, y de los orfeones españoles." Barcelona: Impr. de Narciso Ramírez, [1862-1---].

Almirall, Valentí. "Clavé-Soler-Balaguer." Joaquim Molas, et al. *La Renaixença : fonts per al seu estudi : 1815-1877*. Barcelona: Universitat. Departament de Literatura

Catalana : Universitat Autònoma. Departament de Filologia Hispànica, 1984, 382-404.

Amado Llorosa, Gregorio. "Amor conyugal." Massanés de González, Josefa. *El Libro del obrero : escrito espresamente para los individuos de las Sociedades Corales de Euterpe, en la Gran Festival de 1862*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1862, 47-57.

Altadill, Antonio. *Barcelona y sus misterios*. Madrid, Barcelona: E. Font; V. Castaños, 1861.

---. "Los pecados de los padres." Massanés de González, Josefa. *El Libro del obrero : escrito espresamente para los individuos de las Sociedades Corales de Euterpe, en la Gran Festival de 1862*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1862, 107-119.

Arús i Arderiu, Rossend. *Mai més monarquia! Actualitat política en un acte y en vers catalán*. Barcelona: Archivo central lírico-dramático, 1873.

Arús i Arderiu, Rossend y Llorenç Frau. *Diccionario Enciclopédico de la Masonería, con un suplemento*. Barcelona: Est. Tip. La Academia, 1891.

Ayguals de Izco. *María o la hija de un jornalero*. Madrid: Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco, 1849.

Balaguer, Víctor. "Carta a Josep Anselm Clavé." N.d. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 151, Nivell de classificació 0401. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

Blanco y Sánchez, Rufino. *Arte de la lectura: lengua castellana*. 7ed. Madrid: Tip. De la Rev. de Arch., Bibl. y Museo, 1918.

Casellas, Raymon. *Les multituts*. Barcelona: Llibrería de Francesch Puig, 1906.

Castelar, Emilio. *Ernesto: (novela de costumbres)*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [N.d].

Castelar, Emilio y Fernando Garrido. *Historia De Las Clases Trabajadoras*. Madrid: Imp. T. Nuñez Aenor, 1870.

Clavé i Camps, Josep Anselm. *Canciones y coros populares*. Barcelona, [N.d].

---. *Cançons populars. La Novel·la Catalana*. Barcelona: Impr. Garrofé, 1924.

---. "Carta a Isabel." 4 de septiembre de 1852. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 21, Nivell de classificació 0402. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. "Carta a Isabel." 16 de febrero de 1862. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 21, Nivell de classificació 0402. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. "Carta a Isabel." 22 de febrero de 1862. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 21, Nivell de classificació 0402. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. "Carta a Isabel." 7 de mayo de 1863. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 18, Nivell de classificació 0402. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. "Carta a Isabel." 16 de junio de 1863. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 21, Nivell de classificació 0402. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. “Carta a Isabel.” 17 de junio de 1863. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 21, Nivell de classificació 0402. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. “Carta a Isabel.” 19 de junio de 1863. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 21, Nivell de classificació 0402. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. Comptes de la “Casa de recreo de los coros La Fraternidad.” 1855. MS codi fons 700, codi unitat de catalogación 363, Nivell de classificació 0501. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. “Cuenta del importe de la parte musical del Gran Festival celebrado por disposición de la Junta de Ferias y fiestas populares de Barcelona, la tarde del 25 de setiembre de 1872 en la plaza de toros de la misma ciudad.” 1872. MS codi Fons 700, codi unitat de catalogación 373, nivell de classificació 0501. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. *Edición popular de las obras del fundador de las Sociedades Corales en España* [Música Impresa]. Barcelona: Tip. Moderna de M. Zorio, 1900.

---. “La fiesta de la aldea.” *Edición popular de las obras del fundador de las Sociedades Corales en España* [Música Impresa] Barcelona: Tip. Moderna de M. Zorio, [ca.1900].

---. *Flores de estío; Poesías*. 3. ed. Barcelona: López, 1893.

---. “Las Flors de maig [Música impresa] : pastorel·la catalana á veus solas.” *Edición popular de las obras del fundador de las Sociedades Corales en España* [Música Impresa] Barcelona: Tip. Moderna de M. Zorio, [ca.1900].

---. “La Fraternidad. Sociedad de coros bajo la dirección de J.A.Clavé.” (Estatuto). 1853. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 362, nivell de classificació 0501. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. “Fundación de una sociedad en Lugo.” *El Metrónomo* 11 de enero de 1863: 2.

---. “La gratitud.” *Edición popular de las obras del fundador de las Sociedades Corales en España* [Música Impresa]. Barcelona: Tip. Moderna de M. Zorio, [ca.1900]

---. “Historia de las sociedades corales en España I.” *El Metrónomo*. 18 de enero de 1863: 2-3.

---. “Historia de las sociedades corales en España II.” *El Metrónomo*. 25 de enero de 1863: 1-3.

---. “Historia de las sociedades corales en España III.” *El Metrónomo*. 1 de marzo de 1863: 1-3

---. “La maquinista.” *Edición popular de las obras del fundador de las Sociedades Corales en España* [Música Impresa]. Barcelona: Tip. Moderna de M. Zorio, [ca.1900].

---. “La marsellesa.” *Edición popular de las obras del fundador de las Sociedades Corales en España* [Música Impresa]. Barcelona: Tip. Moderna de M. Zorio, [ca.1900].

---. *El Metrónomo : semanario musical y literario consagrado especialmente al fomento de las Sociedades Corales, por el fundador de las mismas en España, J.A. Clavé*. Barcelona: J.A. Clavé, 1863.

---. “Nota d’ingressos i despeses de Josep Anselm Clavé corresponents als mesos d’octubre a desembre de 1873 i de gener a febrer de 1874.” 01/01-31/12 de 1874.

MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 437, Nivell de classificació 0101. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. "Partichellas de coros de las piezas de mi composición que se hallan en los cajones de la librería." [n.d]. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 376, Nivell de classificació 0501. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

--- . "La queixa d'amor." *Edición popular de las obras del fundador de las Sociedades Corales en España* [Música Impresa]. Barcelona: Tip. Moderna de M. Zorio, [ca.1900].

---. "Respuesta de José Anselmo Clavé a Ceferino Tresserra." Massanés de González, Josefa*. El Libro del obrero : escrito espresamente para los individuos de las Sociedades Corales de Euterpe, en la Gran Festival de 1862*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1862, 7.

---.[N.t.] *El Metrónomo*. 11 de enero de 1863: 1-2.

---. "El tempo de Terpsícore." *Edición popular de las obras del fundador de las Sociedades Corales en España* [Música Impresa] Barcelona: Tip. Moderna de M. Zorio, [ca.1900].

---. "La Vanguardia : Periódico Republicano Federalista." Barcelona: [s.n.], 1868. 12 no.

Clavé i Camps, Josep Anselm, y Àurea Rosa Clavé. Colección Completa De Sus Obras [Música Impresa]. [S.l.: s.n.].

Clavé i Camps, Josep Anselm, y Societat Coral Joventut Terrassenca. *Les flors de maig ; Els pescadors ; Els xiquets de valls ; Goigs i planys*. sound recording. Edigsa, Barcelona, 1970.

Clavé i Camps, Josep Anselm, Enric Morera, y Sociedad Coral de Euterpe. "Eco De Euterpe : Periódico destinado exclusivamente a los señores concurrentes a los jardines de esta musa." Barcelona: Impr. de Narciso Ramírez, 1859. 547 núm.

"De La Corona." *El Metrónomo*. 15 de marzo de 1863: 3-4.

"Del Diario." *El Metrónomo*. 15 de marzo de 1863: 3.

Duran y Bas, Manuel. "La economía y las cajas de ahorros." Massanés de González, Josefa. *El Libro del obrero : escrito espresamente para los individuos de las Sociedades Corales de Euterpe, en la Gran Festival de 1862*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1862, 125-151.

Egron, A. *Le livre de l'ouvrier ses devoirs envers la société, la famille et lui-même*. Paris: P. Mellier, 1844.

Ellis, Sarah Stickney. *The Women of England Their Social Duties, and Domestic Habits*. 21st ed. London: Fisher Son & Co., 1847.

Feu, José Leopoldo. "Algunas palabras sobre la educación del obrero." Massanés de González, Josefa. *El Libro del obrero : escrito espresamente para los individuos de las Sociedades Corales de Euterpe, en la Gran Festival de 1862*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1862, 13-23.

---. "Máximas escogidas." Massanés de González, Josefa. *El Libro del obrero : escrito espresamente para los individuos de las Sociedades Corales de Euterpe, en la Gran Festival de 1862*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1862, 247-251.

F. P. "Cartas a un amigo sobre la música de Wagner." *La España musical* 22 de febrero de 1872: 1-2.

Garrido, Fernando. *Historia de las Asociaciones Obreras en Europa ó las clases trabajadoras regeneradas por la Asociación*. Barcelona: Impr. y Libr. de Salvador Manero, 1864.

Legoué, Ernest. *L'art de la lecture*. Paris: Hetzel, 1900.

Massanés de González, Josefa. *El Libro del obrero : escrito espresamente para los individuos de las Sociedades Corales de Euterpe, en la Gran Festival de 1862*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1862.

Mendoza de Vives, María. "Preferencias de un padre." Massanés de González, Josefa. *El Libro del obrero : escrito espresamente para los individuos de las Sociedades Corales de Euterpe, en la Gran Festival de 1862*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1862, 61-105.

Monserdà, Dolors. *La Fabricanta*. Barcelona: Llibrería de Francesc Puig, 1904.

---. "A la temprana muerte de mi bella y querida amiga, la joven señorita Enriqueta Clavé." 11 de julio de 1868. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 335, Nivell de classificació 0701. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

---. "¿Quién será?" [n.d]. MS Codi Fons 700, Codi unitat de catalogació 336, Nivell de classificació 0701. Arxiu Nacional de Catalunya, San Cugat del Vallés.

Parera, Andrés. "El arte musical y los artistas músicos en España." *La España Musical*. 8 de febrero de 1866. 1-2.

Peña y Goñi, Antonio. "Wagner y la música del porvenir." *La España musical*. 19 de septiembre de 1874: 3-4.

Pérez de Molina, Manuel. *La sociedad y el patíbulo, ó la pena de muerte histórica y filosóficamente considerada*. Madrid: Imp. de la Esperanza, 1854.

Pedrell, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos : acopio de datos y documentos para servir á la Historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Tip. de V. Berdós y Feliu, 1894.

"¿Por qué los españoles no componemos óperas? ¿Debemos componerlas?" *La España musical*. 29 de junio de 1871: 1-2.

"Programa del concierto de los coros de Clavé." *Eco de Euterpe*. 4 de agostote 1862: 1.

Schuré, Eduardo. "Wagner y el drama lírico." *La España musical* 11 de enero de 1872: 1-2.

Sinués de Marco, María del Pilar. *El ángel del hogar*. Madrid: librería general de Victoriano Suárez, 1904.

Sue, Eugène. *Les mystères de Paris*. Paris: Librairie de Charles Gosselin, 1853.

Picatoste, don Felipe. *Memorias sobre las bibliotecas populares*. Madrid: Imprenta Nacional, 1870.

"Del Telégrapho." *El Metrónomo*. 15 de marzo de 1863: 4.

Torres, José María. "La martir del hogar." Massanés de González, Josefa. *El Libro del obrero : escrito espresamente para los individuos de las Sociedades Corales de Euterpe, en la Gran Festival de 1862*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1862, 213-229.

Tresserra, Ceferino. "Al Sr. D. José Anselmo Clavé." Massanés de González, Josefa. *El Libro del obrero : escrito espresamente para los individuos de las Sociedades Corales de Euterpe, en la Gran Festival de 1862*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1862, 5-6.

---. “Algunas consideraciones sobre la familia proletaria.” Massanés de González, Josefa. *El Libro del obrero : escrito espresamente para los individuos de las Sociedades Corales de Euterpe, en la Gran Festival de 1862*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1862, 153-166.

---. *Porvenir de las asociaciones de la clase obrera; origen y estado actual de la cuestión del trabajo en Cataluña*. Barcelona: Narciso Ramírez, 1855.

“Wagner en Italia.” *La España musical* 20 de diciembre de 1872: 3.

Bibliografía secundaria:

Abelló i Güell, Teresa. *El movimiento obrero en España, siglos XIX y XX*. 1. ed. Barcelona: Hipòtesi, 1997.

Aldaraca, Bridget. *El Ángel del Hogar : Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill, N.C., U.S.A.: Dept. of Romance Languages, Distributed by University of North Carolina Press, 1991.

Allier, Roger. “L’ambient musical a Barcelona.” Institució Cultural del CIC. *La Renaixença : Cicle de conferencies fet a la Institucio Cultural del C.I.C. de Terrassa, Curs 1982-83*. Biblioteca Milà I Fontanals. 1. ed. Montserrat: Publicacions de L'Abadia, 1986.

Amores, Montserrat. “Los misterios de Barcelona y Barcelona y sus misterios: cara y cruz del folletín español.” *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 693 (2004): 5-7

Anguera, Pere. “Lenguas y culturas en Cataluña.” *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España siglo XIX)*. Ed. Jesús A. Martínez. Madrid: Editorial Nueva, 2003. 237-272.

Arenal de García Carrasco, Concepción. *La emancipación de la mujer en España*. 1. ed. Madrid: Júcar, 1974.

Aristóteles. *Poética*. Valentín García Yebra Ed. Madrid: Gredos, 1974.

Artís i Benach, Pere. Clavé. *Gent nostra*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1988.

Aviñoa Xosé. Prefaci. *Josep Anselm Clavé : i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. By Jaume Carbonell i Guberna. 1a ed. Cabrera de Mar: Galerada, 2000, 9-14.

Ayats, Jaume, and Museu Industrial del Ter. *Cantar a la fàbrica, cantar al coro : els cors obrers a La Conca del Ter Mitjà*. La Turbina. Manlleu (Barcelona)Vic (Barcelona): Museu Industrial del Ter ; Eumo, 2008.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Pierres Vives Paris: Editions du Seuil, 1957.

Bartolomé Martínes, Bernabé, Buenaventura Delgado Criado, y Fundación Santa María (Madrid, Spain). *Historia de la educación en España y América*. 3 vols. Madrid: Ediciones SM: Morata, 1992.

Baulo, Sylvie.

---. “Aygual de Izco y el desemparo de los pobres.” Yvan Lissorgues y Alonso Sobejano. *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1998. 45-58.

---. “La producción por entregas y las colecciones semanales.” Infantes, Víctor, François López, y Jean-François Botrel. *Historia de la edición y de la lectura en España,*

1472-1914. Biblioteca Del Libro. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003. 581-590.

---. "La novela por entregas a mediados del siglo XIX: ¿literatura al margen o del centro?" *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 693 (2004): 8-11.

Bicknell, Jeanette. *Why music moves us*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

Borrell, Felix. *El Tannhäuser de Ricardo Wagner*. Madrid: Impr. de Enrique Rubiño, 1890.

Botrel, Jean-François.

---. "La libertad de imprenta, entre la ley y las prácticas." Infantes, Víctor, François López, y Jean-François Botrel. *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*. Biblioteca Del Libro. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003. 523-530.

---. "La construcción de una nueva cultura del libro y del impreso en el siglo XIX." *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España siglo XIX)*. Ed. Jesús A. Martínez. Madrid: Editorial Nueva, 2003. 19-36.

Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit, 1979.

---. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Trans. Ruiz de Elvira, M.ª del Carmen. Madrid: Taurus, 1988.

Buenacasa, Manuel. *El movimiento obrero español : 1886-1926 : historia y crítica*. *Crónica general de España*. Madrid: Júcar, 1977.

Caballé y Clos, Tomás. *José Anselmo Clavé y su tiempo : 1824 (21 de abril)-1874 (24 de febrero)*. Barcelona: Editorial Freixinet, 1949.

Calvo, Lluís. "Clavé i els seus cors: exemple de solidaritats a la Catalunya vuitcentista." *Revista musical catalana*, (Gener 1999): 25-39.

Campoamor, Clara, Concha Fagoaga, and Paloma Saavedra. *El voto femenino y yo : mi pecado mortal*. Barcelona: Lasal, 1981.

Cañadell i Rusiñol, Roger. "L'obra escrita de Josep Anselm Clavé: la projecció social de l'escriptor o l'escriptor al servei d'un projecte social?" Panyella, Ramon. *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum/GELCC, 2007. 199-209.

Capdevilla, Carles. "Les grans figura del renaixement de Cataluña: Josep Anselm Clavé." *Revista de Catalunya*. Barcelona, 4 (octubre de 1924): 382-397.

Capel Martínez, Rosa Ma, ed. *Mujeres para la Historia. Figuras destacadas del primer feminismo*. Madrid: Abada, 2004.

Carbonell i Guberna, Jaume. "Aportaciones al estudio de la sociabilidad coral en la España contemporánea." *Hispania: Revista española de historia*. Vol. 63, n.214, (2003): 485-504.

---. "Els condicionants i el procés de formació de les societats corals a Catalunya. Barcelona, 1845-1856." *Els orígens de les Associacions Corals a Espanya : s. XIX-XX : II Simposi sobre Associacions Musicals a Espanya*. Barcelona: Oikos-Tau, 1998. 23-44.

---. *Josep Anselm Clavé : i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. 1a ed. Cabrera de Mar: Galerada, 2000.

---. *La societat coral Euterpe fundada per Clavé*. El Prat de Llobregat: Rúbrica Editorial, 2007.

Carbonell i Guberna, Jaume, Xosé Aviñoa, and Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art. "Josep Anselm Clavé i les Societats Corals a Catalunya, 1850-1874." Tesis doctoral, Universitat de Barcelona Departament d'Història de l'Art, 1989.

Carey, John. *Los intelectuales y las masas*. Madrid: Siglo 21, 2009.

Charnon-Deutsch, Lou. *Narratives of Desire. Nineteeth-Century Spanish Fiction by Women*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.

Charnon-Deutsch, Lou, and Jo Labanyi. *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Oxford ; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press, 1995.

Chartier, Roger. *Culture écrite et société : l'ordre des livres XIVe-XVIIIe siècle*. Paris: Albin Michel, 1996.

---. "La sociedad liberal: rupturas y herencias." *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España siglo XIX)*. Ed. Jesús A. Martínez. Madrid: Editorial Nueva, 2003. 273-286.

Comas i Güell, Montserrat, y Manuel Jorba. *Lectura i biblioteques populars a Catalunya, 1793-1914*. 1. ed. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat: Curial Edicions Catalanes, 2001.

Costal i Fornells, Anna. "Gat per llebre o l'apropiació catalanista de Pep Ventura i la sardana." SOM, Publicació de Cultura Popular Catalana, 278, (2009): 14-15.

---. "Les sardanes proscrites de Pep Ventura. Moda italiana, crítica a l'Antic Règim i propaganda revolucionària." *Revista Musical Catalana*, 285-286 (juliol-agost 2008): 34-37.

Crivillé i Bargalló, Joseph. *Historia de la música española, 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza música, 1997.

Davies, Catherine. *Spanish Women's Writing, 1849-1996*. London, Atlantic Highlands, NJ: Athlone Press, 1998.

Derrida, Jacques. *Mal d'archive : Une impression freudienne*. Incises. Paris: Galilée, 1995.

Díez, Fernando. "La literatura de la "condición obrera" y el lenguaje de la proletarización." *En el nombre del oficio. El trabajador especializado: corporativismo, adaptación y protesta*. Ed. Rozalén Sanz y Arenas Pirqueras. Madrid: Biblioteca nueva, 2005. 71-102.

Dosse, François. *Le pari biographique : écrire une vie*. Paris: Découverte, 2005.

Edo i Benaiges, Josep. "Dones i ciutat a la Barcelona del segle XX: una anàlis geogràfica a través de la literatura." Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2004.

Escartín Gual, M. *Diccionario de símbolos literarios*. 1. ed. Barcelona: PPU, 1996.

Escolar, Hipólito. *Historia de las bibliotecas*. 2a ed. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez: Ediciones Pirámide, 1987.

Eyck, F. Gunther. *The Voice of Nations: European National Anthems and Their Authors*. London: Greenwood Press, 1995.

Ezpeleta Aguilar, Fermín. *Crónica negra del magisterio español*. Madrid: Grupo Unisón Producciones, 2001.

Ferreras, Juan Ignacio. *La novela por entregas, 1840-1900. Concentración obrera y economía editorial*. Madrid: Taurus, 1972.

Flaubert, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1988.

Foucault, Michel. "Des espaces autres." *Dits et écrits, IV*. Paris: Gallimard, 1994. 752-762.

---. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Bibliothèque des histoires. Paris Gallimard, 1975.

Freshwater, Helen. "The Allure of the Archive." *Poetics Today*. 24:4 (Winter 2003): 729-758.

Frith, Simon. "Hacia una estética de la música popular." Cruces, Francisco, et al. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001. 413-435.

Fusi Aizpurúa, Juan Pablo. *España : la evolución de la identidad nacional*. 1. ed. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000.

Gabriel, Pere. "Trabajador de oficio y política en el siglo XIX: el buen obrero y la ilustración autodidacta." *En el nombre del oficio. El trabajador especializado: corporativismo, adaptación y protesta*. Ed. Sanz Rozalén y Pirqueras Arenas. Madrid: Biblioteca nueva, 2005. 235-272.

Galí, Jordi. *La Renaixença catalana. Persones i institucions*. Barcelona: Barcelonesa d'Edicions, 1997.

Galofré i Illamola-Simal, Jordi. *Rossend Arús i Arderiu : (1845-1891)*. 1. ed. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1989.

Garcia Balañà, Albert. "Ordre industrial i transformació cultural a la Catalunya de mitjan segle XIX: a propòsit de Josep Anselm Clavé i l'associacionisme coral." *Recerques*, 33 (1996): 113-134.

García Carretero, Emilio. *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid, Tomo primero 1856-1909*. Madrid: Gráficas Baraza, 2003.

Garriga Sanmartí, María Teresa. "Ramón Bartomeus (1832-1918): perfil humà i musical." *Revista Catalana de Musicologia* [Societat Catalana de Musicologia] 3. (2005): 85-92.

Garriga Sanmartí, María Teresa, Francesc Cortes y Universitat Autònoma de Barcelona. "Ramón Bartomeus (1832-1918): una alternativa a la música coral claveriana. Anàlisis de la seva obra." Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona Departament de Musicologia, 2008.

Gavilán, Enrique.

---. "Entre deconstrucción y destrucción: la historia en tiempos oscuros." *EDAD MEDIA. Revista de historia* 9. (2008) :129-155.

---. *Escúchame con atención : Liturgia del relato en Wagner*. Valencia : Guada Impresores, 2007.

Gies, David Thatcher. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1996.

Giralt i Raventós, Emili, Albert Balcells, y Josep Termes. *Els moviments socials a Catalunya, País Valencia i Les Illes; cronologia 1800-1939*. Barcelona: Editorial Lavínia, 1967.

González Antón, Luis. *España y las Españas : nacionalismo y falsificación de la Historia*. Nueva ed. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

Goycoolea Prado, Roberto. "Papel y significación urbana de los espacios para la música en la ciudad occidental." *Política y Sociedad*. 33.3 (2007): 13-38.

Gramschi, Antonio. *Cahiers de prison. Cahier 1, 2, 3, 4, et 5*. Paris: Gallimard, 1996.

Guansé, Domènec. *Josep Anselm Clavé, apóstol, agitador i artista*. 1. ed. Barcelona: Editorial Bruguera, 1966.

Guereña, Jean-Louis. "Les enquêtes sociales en Espagne au XIXe siècle: la Commission des réformes sociales." *Le Mouvement social*. 148 (Jul-Sept, 1989): 99-104.

Gumbrecht, Hans Ulrich, y ebrary Inc. *Production of presence what meaning cannot convey*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2004.

Gutiérrez, Fernando y Rosendo Llates. "El wagnerismo en España." René Dumesnil. *Ricardo Wagner*. Barcelona : Vergara, 1956. Trans. Fernando Gutiérrez y Rosendo Llates. Web. Septiembre de 2007. <http://archivowagner.info/1956rw.html>

Hugo, Victor. *Choses Vues*. Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1951.

---. *Le Dernier Jour D'un Condamné : Claude Gueux*. Paris: Gallimard, 2000.

---. *Les Misérables*. Bruxelles: A. Lacroix, 1862.

Infantes, Víctor, François López, y Jean-François Botrel. *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*. Biblioteca Del Libro. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.

Infiesta Monterde, María. *El Wagnerisme a Catalunya*. Terra Nostra. Barcelona: Infiesta, 2001.

---. *Richard Wagner et la littérature espagnole*. Barcelona: Associació Wagneriana: 2008.

Janés i Nadal, Alfonsina. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Publicacions de la Fundació Salvador Vives Casajuana ; 82. Barcelona: R. Dalmau, 1983.

Jauné i Miret, Mauricio. *Els politics en temps de revolució (La vida política a Barcelona durant el Sexenni revolucionari)*. Vic: Eumo, 2002.

Jauss Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria : Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1986.

Jorba, Manuel.

---. "La cultural popular." *La Renaixença.* Ed. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1982/83. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986.

---. "La Renaixença." *Història de la literatura catalana*, Part Moderna, Volum VII. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1985.

---. "prólogo." *Lectura i biblioteques populars a Catalunya, 1793-1914*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001. 7-9.

---. "El Romanticisme." *Història de la literatura catalana*, Part Moderna, Volum VII. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1985. 77-122.

Juliá, Santos. *Historias de las dos Españas*. Taurus Historia. Madrid: Taurus, 2004.

King, Stewart. *Escribir la catalanidad : lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea ce Cataluña*. Colección Támesis. Serie a, Monografías ; 216. Woodbridge, Suffolk ; Rochester, NY: Tamesis, 2005.

Kufferath, Maurice. *Músicos y filósofos: Wagner, Nietzsche , Tolstoi*. Madrid: Vda.de Rodríguez, [19?].

Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica ficta : figures de Wagner.* Paris: C. Bourgeois, 1991.

Le Bon, Gustave. *The Crowd. A Study of the Popular Mind*. New York: Dover, 2002.

Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Editions Anthropos, 1981.

---. *Rhythmanalisis: space, time and everyday life*. Trans. Stuart, Elden and Gerald Moore. New York: Continuum, 2004.

Leslie, Esther y Ursula Marx. *Walter Benjamin's archive : images, texts, signs*. London ; New York: Verso, 2007.

Lleonart, Josep. *Josep Anselm Clavé*. Barcelona: Editorial Barcino, 1937.

Lukács, Georg. *La théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1968.

Manoff, Marlène. "Theories of the Archive from Across the Disciplines." *Libraries and the Academy*. 4.1 (2004): 9-25.

Martí-López, Elisa. *Borrowed Words : Translation, Imitation, and the Making of the Nineteenth-Century Novel in Spain*. Lewisburg, Pa. London: Bucknell University Press ; Associated University Presses, 2002.

---. "The *folletín*: Spain looks to Europe." *The Cambridge Compagnion to the Spanish novel*. Ed. Tuner, Harriet y Adelaida López de Martínez. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 65-80.

Martin Santillán, G. *Trabajo y sociedad en la Historia de España*. Madrid etc.: Index, 1980.

Martínez de Sas, María Teresa, y Pelai Pagès. *Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans*. 1a ed. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.

Martínez de Soto, Angel Pascual. "Las cajas de ahorros españolas en el siglo XIX: entre la beneficiancia y la integración en el sistema financiera." *Revista de Historia Económica-Journal of Iberian and Latin American Economis History*. 18.3 (2000): 585-628.

Mateu, Joan A. *La Història de Catalunya : miratges i distorsions : reflexios d'un lector*. Biblioteca Quadern ; 39. 1. ed. Sabadell: Fundació Ars, 2005.

Mestres, Apel les. *Clavé, sa vida y sas obras*. Barcelona: Establiment tip. de Espasa germans y Salvat, 1876.

Miralles, Enrique. "Los destellos de una escritora: María Mendoza de Vives." *Microsoft Word* file. <http://www.bibliotecamiralles.org/documentos/articulos6.doc>

Mut Calafell, Antonio. *Biblioteca pública Arús, de Barcelona*. Madrid: Boletín de la ANABAD, 30.4 (1980): 521-543.

Nadal, Jordi y Carles Sudriá. *Historia de la Caja de Pensiones. La "Caixa" dentro del sistema financiero catalán*. Barcelona: Ed. Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Cataluña y Baleares, 1983.

Naudé, Gabriel. *Advis pour dresser une bibliothèque*. Paris: Klincksieck, 1994.

Nelken, Margarita. *La condición social de la mujer en España*. 1. ed. Madrid: CVS Ediciones, 1975.

Olaya Morales, Francisco. *Movimiento obrero español, siglo XIX*. Móstoles, Madrid, España: Nossa y J. Editores S.L. "Madre Tierra," 1994.

Oleza, Joan. "La novela española y el proceso ideológico de la burguesía en el siglo XIX." VVAA. VII congreso internacional galdosiano. Galdós y la escritura de la modernidad. Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2004. 217-222.

Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas : con un prólogo para franceses, un epílogo para ingleses y un apéndice: dinámica del tiempo*. 4. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

Papatheodorou, Yiannis. “History in the promised land of memory.” *Rev. of Mal d’Archive*, *by* Jacques Derrida. *Historein*. 1/ Athens (1999): <http://www.historein.gr/vol1_rPapatheodorou.htm>

Pardo Bazán, Emilia, y Guadalupe Gómez-Ferrer. *La mujer española y otros escritos*. Madrid, Valencia Universitat de València. Cátedra : Instituto de la Mujer, 1999.

Pena Joaquim. “Fragments de conferències.” *Wagner y Catalunya: antología de textos i gràfics sobre la influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona: COTAL, 1983.

Pérez, Janet y Maureen Ihrie. *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. Westport: Greenwood Press, 2002.

Pessin, Alain. “Le mythe du peuple au XIXe siècle.” *Le peuple, figures st concepts, entre identité et souveraineté*. Ed. Desbrousses, Hélène, Bernard Peliolle y Gérard Raulet. Paris : Office d’Edition Impression Librairie, 2003. 86-99.

Poblet, Josep Maria. *Josep Anselm Clavé i la seva època, 1824-1874*. 1. ed. Barcelona: DOPESA, 1973.

Rancière, Jacques y Alain Faure. *La parole ouvrière, 1830-1851*. Paris: Fabrique, 2007.

Rank, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero, and Other Writings*. New York: Vintage Books, 1959.

Reventós, Manuel. *Assaig sobre alguns episodis històrics dels moviments socials a Barcelona en el segle XIX*. Barcelona: La revista, 1925.

Risques, Manel. *Clavé, demòcrata i federalista : la primera república*. 1a ed. Barcelona: Editorial Graó : Diputació de Barcelona, 1987.

Romero Tobar, Leonardo. *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid: Fundación Juan March y editorial Ariel, 1976.

Rubio García, Luis. *Reflexiones sobre la lengua catalana*. Universidad De Murcia. Departamento De Filología Románica. Murcia: Nogués graf., 1978.

Rumeu de Armas, Antonio. *Historia de la previsión social en España : cofradías, gremios, hermandades, montepíos*. Barcelona: Ediciones "El Albir," 1981.

Runia, Eelco. "Presence." *History and Theory* 45. (February 2006): 1-29.

---. "Spots of time." *History and Theory* 45. (October 2006): 305-316.

---. "Burying the dead, creating the past." *History and Theory* 46. (October 2007): 313-325.

Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espsa Calpe, 1990.

Sánchez de Arévalo, Rodrigo. *Vergel de los príncipes*. in *Biblioteca de Autores Españoles* (vol. 116) : prosistas castellanos del siglo XV. Madrid: Atlas, 1959.

Sánchez-Llama, Íñigo. "Representaciones de la autoría femenina en las escritoras isabelinas del siglo XIX peninsular." *Hispania*, Vol.82, No 4 (Dec. 1999): 750-760.

Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea : (1868-1974)*. España sin espejo. 2nd ed. Madrid: Ediciones Akal S.A., 1986.

Schnapp, Jeffrey T., and Matthew Tiews. *Crowds*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2006.

Sieburth, Stephanie Anne. *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Durham: Duke University Press, 1994.

Simón Palmer, María del Carmen. “La mujer y la literatura en la España del siglo XIX.” AIH: Actas VIII, (1983): 591-596.

Subirá, José. *El músico-poeta Clavé : (1824-1874)*. Madrid: Imp. Alrededor del Mundo, 1924.

---. *Los grandes músicos: Bach, Beethoven, Wagner*. Madrid: Biblioteca Económica Selecta: M. Pérez Villavicencio Ed., 1907.

Sunyer i Moliné, Magí. *Els mites nacionals catalans*. 1. ed. Vic: Eumo Editorial : Societat Verdaguer, 2006.

Termes, Josep. *El movimiento obrero en Espanã; la Primera Internacional, 1864-1881*. Barcelona: Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España, 1965.

---. *Federalismo, anarcosindicalismo y catalanismo*. Barcelona: Anagrama, 1976.

---. *Històries de la Catalunya treballadora*. Barcelona: Editorial Empúries, 2000.

---. *Les arrels populars del catalanisme*. 1. ed. Barcelona: Editorial Empúries, 1999.

Tomàs, Margalida. “Consideracions entorns del Jocs Florals de Barcelona.” *Institució Cultural del CIC. La Renaixenca : Cicle De Conferencies Fet a La Institucio Cultural Del C.I.C. De Terrassa, Curs 1982-83. Biblioteca Milà I Fontanals. [1. ed. Montserrat: Publicacions de L'Abadia, 1986.*

Tuñón de Lara, Manuel. *Estudios sobre el siglo XIX Español*. 7. ed. Madrid: Siglo Veintiuno, 1981.

Vilà, Josep Maria. *Els primers moviments socials a Catalunya*. Barcelona: Nova Terra, 1972.

Viñao, Antonio. “Los discursos sobre la lectura en la España del siglo XIX y primero años del XX.” *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España siglo XIX)*. Ed. Jesús A. Martínez. Madrid: Editorial Nueva, 2003. 85-147.

Wagner, Richard. *Tannhäuser*. New York : Dover publications, 1984.